

ARTE CONTEMPORÂNEA: INCLUSÃO SOCIOCULTURAL E ALTERIDADE¹

Keila Almeida Gonçalves²

Resumo: A arte reitera constantemente sua vocação de afetar e provocar os espectadores (observadores). O que resulta em quem vê, é variado, atravessando questões subjetivas e objetivas, mas o mais importante é o deslocamento, a inquietação produzida a partir do contato com a obra. Diante disso, o observador passa a ser percebido como parte integrante da obra, ele não está ausente, mas inserido na rede de significados atribuídos a ela. Por sua vez, o artista adquire o status de etnógrafo, que revela e narra novos contextos, aproximando a sociedade de outros cenários e promovendo a inclusão de sujeitos que até então estavam minimamente contemplados no processo artístico. No contexto do museu de arte, isso é ainda mais potente, pois esse lugar representa espaços temporais, narrativas, experiências, identidades, imaginários. Desse ponto de vista, a construção do processo museológico na contemporaneidade, se dá, a partir da inclusão dos sujeitos e das comunidades que estão localizadas no mesmo território em que os museus estão inseridos. Sendo assim, o artigo ora proposto, parte de uma perspectiva social da arte, onde é analisado o papel social do artista e a implicação do observador, sinalizando estratégias de diálogo entre a arte e o museu numa abordagem sociocultural do museu de arte.

Palavras-chave: alteridade, arte contemporânea, dispositivo de interação, espectador.

A arte afasta e aproxima; oprime e liberta; reproduz e quebra paradigmas; exclui e inclui; a arte é livre (COLI, 1995). Ela está nas ruas e nos museus, ela é poética e política. Dentro desse universo, a arte contemporânea representa a diversidade, a pluralidade de identidades, as possibilidades de ressignificações, a preservação da memória, a revolução tecnológica, a contemporaneidade e seus paradoxos.

No livro *Arte Contemporânea: Uma história concisa*, Michel Archer (2001) desenha as especificidades da arte contemporânea, destacando o caráter múltiplo

¹ Esse artigo é um recorte da pesquisa de mestrado, onde investiguei a relação entre os moradores de Brumadinho e o Inhotim a partir de elementos presentes na arte contemporânea, na geografia e na museologia.

² Mestre em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: keiladoc@gmail.com.

pertencente à produção artística dos dias atuais. Assim como Archer, o professor e crítico de história da arte, Paulo Sérgio Duarte (2008) afirma que há um universo diverso de manifestações classificadas como arte contemporânea, o que segundo ele, dificulta a eleição de tendências e sua definição.

Mas o tema da diversidade também está relacionado às diferenças, sejam elas de raça, etnia, religião, classe social, gênero, opções sexuais e/ou um olhar mais atento sobre outras culturas. Sendo assim, acompanhando o contexto social e político de sua época, a arte produzida nesse tempo executa denúncias, incorpora discussões no campo sócio-político, apresentando obras de cunho crítico e reflexivo.

Nesse sentido, ela traduz mundos da cultura, dos bens simbólicos, dos comportamentos e ações do cotidiano. A arte empenha-se em manter uma familiaridade com esse cotidiano, mantendo essa interligação como condição mesma de existir. Dentro desse contexto, há uma diversidade de obras, de artistas, de temas; reflexo de uma sociedade onde a diversidade cultural³ encontra-se latente e em destaque. Assim é o contemporâneo, um universo de informações onde o global, o individual e o diverso, dialogam constantemente, exigindo novas reflexões e novas formas de experimentações do real. Sobre a pluralidade, Moacir dos Anjos diz:

A arte contemporânea, portanto, não deve ser enquadrada em conceitos anacrônicos, e sim sentida como eco de um mundo voraz, múltiplo e vasto. Esse mundo é representado não pela verossimilhança, e sim pela liberdade. A produção atual se dirige a espectadores/ fruidores/consumidores que acolhem a pluralidade e exercitam a generosidade no olhar, e oferece a quem se aproxima de uma pintura, uma instalação, um filme ou uma performance, um caminho no qual os significados estão abertos e ainda em construção.⁴

Nessas condições, ao discutir a diversidade e a pluralidade da produção artística torna-se impossível dissociá-la do contexto artístico e cotidiano, pois a diversidade cultural nela expressa é uma característica intrínseca à contemporaneidade, à sociedade atual, às suas manifestações e expressões, ou seja, à identidade dos grupos sociais inseridos no mundo contemporâneo, o que inclui artistas e espectadores.

³ Aproprio-me da concepção da UNESCO (2005, p. 5), que afirma que Diversidade Cultural é a multiplicidade de formas pelas quais as culturas dos grupos sociais e sociedades encontram sua expressão.

⁴ Revista Continuum Itaú Cultural: O que é isto? Revista nº 19, 2009. Disponível em: <http://issuu.com/itaucultural/docs/revista-continuum-19>. Visualizada em maio de 2014.

Destarte, a arte contemporânea revela o contexto e tem na persona do artista o narrador. Porém, esse narrador não atua individualmente, mas em conjunto com os personagens que constituem o meio, e que estão implicados nessa narrativa.

O artista como etnógrafo representa a virada antropológica da arte contemporânea⁵, assim como o desenvolvimento do observador numa perspectiva participativa. Embora haja limitações, deve-se considerar sua importância para se pensar no papel da arte em incluir a comunidade no processo artístico.

No contexto dos museus, a partir de ações educativas, essas características podem ser potencializadas, atuando em conjunto para o fortalecimento da identidade, da inclusão e da acessibilidade cultural. Os museus carregam ainda dispositivos de interação, que em conjunto com os dispositivos utilizados pelos artistas, possibilitam experiências e reflexões impossíveis de serem medidas, tamanha sua capacidade em afetar quem observa.

A pesquisadora Gabriela Suzana Wilder (2009) defende que a arte contemporânea é capaz de contribuir para que a sociedade que encontra-se à margem, alcance o “conhecimento de si e do outro como meio de reconhecimento de valores de sua cultura e construção de sua identidade cultural”. Segundo ela:

[...]. Museus de arte contêm em seus espaços expositivos preciosos valores imateriais que, devidamente trabalhados, podem conduzir a uma percepção positiva da diversidade, e à consciência de questões como as relacionadas com ética, temas valorativos, construção de identidade em um mundo em constante mutação (Ibid., p.23).

A autora entende o museu como espaço de um ato pedagógico que resulta em uma ação cultural transformadora de mentalidades e percepções, tendo como foco ações desenvolvidas junto às crianças marginalizadas, por exemplo. A partir de sua trajetória em museus, Wilder acredita piamente no papel da mediação dentro do contexto do museu, afirmando que devidamente mediados esses espaços podem conduzir a uma percepção positiva da diversidade.

Ao longo do livro percebe-se que a pesquisadora defende a mediação como dispositivo essencial para o desenvolvimento humano. No entanto, por outro lado, entendo que a mediação exerce uma função paradoxal, algo que discutirei ao descrever os dispositivos de interação.

⁵ Resumidamente, a virada antropológica se constitui de vários momentos e movimentos internos e externos (na arte e na própria antropologia) que questionaram o lugar do artista enquanto produtor e etnógrafo.

Outro ponto significativo trabalhado pela autora é a sua concepção de ação cultural. Para ela:

Ação cultural significa (...) conceber programas e projetos visando a construção de percepções críticas da realidade, de formação de cidadãos conscientes de seus saberes e de sua cultura, aptos a participarem da cultura de seu tempo como criadores e como consumidores críticos (Ibid., p.29).

Nesse sentido,

[...] a teoria da ação cultural propõe um trabalho de assessoria e direcionamento de atividades que desenvolvam aos indivíduos a capacidade de forjar sua própria identidade cultural, para que o grupo tome consciência de seus valores, memórias, saberes de sua cultura peculiar (id. 2009).

Otimista e idealista, segundo ela, sua concepção de ação cultural nasce da vontade de “dar voz ao grupo”, perpassando o “desejo de conscientizar” e “produzir sujeitos críticos”. Sendo assim, apesar de ser favorável a reflexão proposta por Wilder, compreendo que devemos ter o devido cuidado para não fazer pelo outro, mas com o outro, haja vista que não somos responsáveis por dar voz, mas provocar e afetar. E é exatamente essa potência que enxergo na articulação dos dispositivos interativos da arte com os utilizados pelos museus.

O artista como etnógrafo

A partir de um artigo do crítico de arte Hal Foster (2014), *O artista como etnógrafo*, o presente texto empreende uma análise da tendência etnográfica da arte que adentra a vida das pessoas e integra-se ao seu cotidiano, absorvendo influências do momento histórico, cultural e político. Como sugere Letícia Lampert:

Artistas tem adotado a postura de observador-participante (sic), herdada da antropologia, infiltrando-se em realidades muitas vezes estrangeiras a eles, permitindo que a sua prática seja contaminada de uma forma como não poderiam prever na segurança das coisas e do mundo que já conhecem (2012, p. 52).

A partir dessa fala, subentende-se que o artista observa, registra, sente, vincula-se e se posiciona frente ao que vive. Portanto, sua produção artística está conectada com

essa experiência, que é tanto individual quanto coletiva. Sendo assim, o artista está implicado nesses espaços, atribuindo sentido à eles.

Nessas condições, segundo Hal Foster, a arte se apresenta “quasi-antropológica” e deve estar comprometida politicamente. Tendo o texto desse autor como referência eu observo as dificuldades de entender que o artista pode tanto ser quem produz, quanto quem narra e expõe o que vê, ou até mesmo ambos. Em certa medida, delimitar essas disparidades é praticamente impossível, uma vez que os atores sociais (artista e observador) estão implicados nessa sociedade.

Foster apresenta essa problemática com bastante vigor, problematizando o caráter do artista como produtor e como etnógrafo. Em sua análise ele aponta 3 (três) pressupostos: O primeiro sinaliza que “o lugar da transformação política é também o lugar da transformação artística”. O que pode ser percebido claramente por meio das vanguardas; O seguinte é que esse lugar está sempre associado ao outro (compondo esses espaços); O último diz respeito à implicação do artista, ou seja, o pressuposto que considera que se o artista não é visto como outro (a parte do contexto), seu acesso a alteridade é limitada (FOSTER, 2014, p.160).

Ao aprofundar nesses três pressupostos o autor coloca em cheque a vertente etnográfica. Para ele, a experiência no campo da arte é suficiente para observar os impactos positivos e negativos dessa vertente, sinalizando, inclusive, as tentativas de alteridade, que se caracterizam, sobretudo, por ambiguidades.

Vale dizer que para o artista ser etnógrafo, não deve necessariamente trabalhar em contato direto com alguma comunidade específica. É importante não confundir o artista com o antropólogo. No entanto, esse mal-entendido marca a virada antropológica. Enquanto no primeiro momento os antropólogos desenvolveram uma certa inveja dos artistas, recentemente inverteu-se. Sobre isso Foster completa:

Se os antropólogos queriam explorar o modelo textual na interpretação cultural, esses artistas e críticos aspiram um trabalho de campo em que a teoria e a prática parecem conciliadas (ou se confundem, penso eu). Em geral, recorrem indiretamente aos princípios básicos da tradição do observador-participante, entre os quais Clifford nota um foco crítico na instituição específica e num tempo narrativo que favorece “o presente etnográfico”. Entretanto, esses empréstimos não passam de sinais da virada etnográfica na arte e na crítica contemporânea (Ibid., p.170).

Foster continua sua análise acerca da virada antropológica, destacando as diversas maneiras de envolver o outro na arte ao longo do século XX. No que diz

respeito à arte contemporânea, seus desdobramentos atravessam o período de 35 anos e integram alguns aspectos: [...] primeiro, os materiais constituintes do meio artístico; o segundo, das condições espaciais de sua percepção, e depois, das bases corpóreas dessa percepção [...] (Ibid., p. 173). Desse ponto de vista:

Em pouco tempo, a instituição da arte não podia mais ser descrita apenas em termos espaciais (estúdio, galeria, museu etc.); era também uma rede discursiva de diferentes práticas e instituições, de outras subjetivas e comunidades. Tampouco o observador da arte podia ser circunscrito apenas em termos fenomenológicos; ele também era sujeito social definido na linguagem e marcado pela diferença (econômica, étnica, sexual etc.) [...] (Ibid., p. 174).

Na sequência, o pensador indica os desvios na localização da arte que resultaram dos desdobramentos supracitados. Dentre eles, Foster destaca as questões sociais, geopolíticas e econômicas, assim como as demandas e o desejo humano, que se tornam lugares para a arte. Dessa forma, a arte desenvolve uma ação cartográfica e de mapeamento etnográfico. Mas, ainda assim, para ele, essa nova localização “tinha limites: podia ser recuperada pela galeria ou pelo museu, ela encenava o mito do artista redentor” (Id., 2014).

A partir dessa colocação do autor, destaco a capacidade do museu em se reinventar, indicando que essa apropriação não deve ser entendida somente em seus aspectos negativos.

Por sua vez, o resgate do pensamento do artista como redentor é uma problemática enraizada na própria história da arte, onde tradicionalmente o artista adquire um papel ativo e o observador, passivo. Mas é interessante esclarecer que ele é um provocador, estimulando novas reflexões, não sendo, contudo, e naturalmente, o responsável pela salvação das mazelas humanas.

Conforme o texto vai avançando, Foster aponta os inúmeros artistas que passaram a atuar na perspectiva etnográfica, num diálogo com a sociologia e a antropologia. Nesse novo percurso a arte desenvolveu seu caráter ativista, retratando o cotidiano, as relações sociais e as angústias humanas, algo que ficou evidente também no campo da teoria e do ensino. Porém, novamente será indicado os limites do mapeamento etnográfico. Em referência a Bourdieu, o crítico Hal Foster diz:

[...] o mapeamento etnográfico é predisposto a uma posição cartesiana que leva o observador a abstrair a cultura em estudo. Esse mapeamento pode então

confirmar, em vez de contestar, a autoridade do mapeador sobre o local de uma maneira que reduz a troca desejada de trabalhos de campo dialógicos (Ibid., p. 177).

Esse apontamento de Foster nos remete a dois pontos: a “autoridade” acrítica conferida ao artista e o terceiro pressuposto citado por ele anteriormente, onde o artista deve estar distante originalmente do contexto, para não limitar a alteridade. De certa forma, eles estão associados, pois ambos desconsideram a implicação do artista no contexto. Entretanto, essa discussão é complexa dentro do próprio campo da antropologia, que, por muito tempo, afirmava que o antropólogo devia se distanciar do “objeto” de estudo, para não contaminar a observação.

Contraditoriamente, sob o recorte da arte, embora a implicação do artista seja desconsiderada, a obra não deixa de ser contaminada, haja vista que os museus passam a fazer encomendas de mapeamento etnográfico. Assim, por trás, há um discurso institucional, que nem sempre opera na perspectiva pública. Como resultado, o espaço museológico muitas vezes é construído para um público específico, especializado em arte e, logo, exclui os que são considerados leigos. Foster ainda reflete:

[...] a ambiguidade do posicionamento desconstrutivo, simultaneamente dentro e fora da instituição, pode recair na duplicidade da razão cínica na qual o artista e a instituição têm tudo ao mesmo tempo – conservam o status social da arte e exercem a pureza moral da crítica, uma coisa complementa ou compensa a outra (Ibid., p. 179-180).

Para o autor, essa ambiguidade pode ser observada em algumas obras *site-specific*⁶ que encontram-se dentro de uma instituição. Ao longo de sua análise ele irá indicar alguns exemplos, deixando claro que “poucos princípios do observador-participante etnográfico são observados, quando não criticados, e o envolvimento da comunidade é limitado” (Ibid., p. 180). Dessa forma, predominam experiências que não abarcam a comunidade no processo.

Contudo, ainda assim, há casos em que os artistas contribuem com a comunidade de forma inovadora, resgatando histórias e recuperando espaços culturais. Nessas condições o artista etnográfico pode colaborar com uma comunidade, inclusive, assumindo o lugar da identidade do outro e representando-a institucionalmente.

⁶ *Site specific* não é propriamente uma categoria artística, nem tão pouco um estilo, mas uma qualidade, ou estratégia – de apropriação do lugar - que pode estar presente na Arte Ambiental, na Minimal Art, na Land Art, na Performance e mesmo na Arte Conceitual.

De acordo com Foster, a virada antropológica no campo da arte, propõe um modo horizontal de trabalho, que requer que os artistas e os críticos estejam suficientemente familiarizados não apenas com a estrutura de cada cultura, para mapeá-la, como também com sua história, para narrá-la (Ibid., p. 185). Após apontar tantas fragilidades, sem deixar de considerar os pontos positivos, o autor conclui o texto dizendo que: “muito pior, contudo, é a desidentificação assassina do outro” (Ibid., p.186).

Diante do exposto, posso afirmar que, em sua análise, Hal Foster não se posiciona contrário ou a favor da virada antropológica, bem como em relação ao caráter etnográfico que o artista adquire. Trata-se de um posicionamento sábio, pois não seria possível ter que optar por um ou por outro, já que o que interessa o crítico de arte no momento contemporâneo, é exatamente a diversidade que faz com que a obra de um artista-etnógrafo possa ser tão expressiva quanto a de outros que não trabalham nessa mesma linha.

O paradoxo do espectador

Ainda hoje, as maneiras de abordar, (envolver, tocar) o espectador, variam e alguns dos recursos utilizados pelos artistas se destacam enquanto dispositivos de interação. No entanto, os espaços expositivos também se apropriam de métodos de aproximação, sobretudo, tecnológicos. Os museus se adaptaram às novas demandas, inclusive no que diz respeito à aproximação do público, concebendo ações inclusivas. Todos esses fatores incidem diretamente na relação entre a arte, o artista e o espectador.

A lógica dessa reflexão parte da premissa de que todas as expressões artísticas se constituem, de alguma forma, de um viés relacional. Sendo assim, será questionado: o sentido dos dispositivos de interação, identificando-os no contexto dos museus e galerias; a diversidade dos termos utilizados ao se referir ao público (observador, espectador, receptor, observador-participante) e a necessidade de compreender o perfil desses personagens.

Com isso, primeiramente é importante definir de maneira prática, o que entendo por dispositivo. Esse termo vem recebendo múltiplos olhares nos últimos anos, em diversos campos de conhecimento. Nesse sentido, ao citar características desse termo, farei uso de aspectos específicos. Partirei aqui da concepção de dispositivo enquanto mediação através da qual os meios (materiais significantes) são colocados em relação

aos suportes. O dispositivo seria, portanto, composto de elementos materiais, ou seja, do suporte físico que carrega a mensagem (CHAREAUDEAU, 2006).

Em seu estudo sobre a contemporaneidade, o filósofo Giorgio Agamben propõe uma releitura do termo dispositivo discutido por Michel Foucault e Gilles Deleuze, atribuindo a ele uma função paradoxal, que perpassa a capacidade de “capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos”, bem como possui possibilidades de estimular, direcionar e encaminhar para uma reflexão crítica (AGAMBEN, 2009, p. 28-51).

Com efeito, o dispositivo pode ser compreendido como um meio representativo de ideias, significações, sentidos e gestos, encontrando-se em constante movimento, envolvendo sistemas homogêneos ou heterogêneos, que traçam processos que se mostram sempre em desequilíbrio e que continuamente se afastam e se aproximam uns dos outros.

Já em sua análise, Deleuze destaca 4 (quatro) dimensões que compõem um dispositivo: visibilidade, enunciação, subjetivação e poder – conceitos trabalhados, a princípio, por Foucault. Segundo ele, de algum modo, todos estão ligados (DELEUZE, 1990). Por sua vez, para Foucault, o ponto principal é que os dispositivos traduzem como o mundo se move, se estrutura em termos das redes de poder e dos seus regimes de visibilidade e, por isso mesmo, como se atualiza.

Entendo, portanto, que o dispositivo é também, um meio por onde se leva uma mensagem, que impulsiona experiências. Ele se caracteriza pelo movimento, mudança e está intrinsecamente relacionado à experiência provocada pela mensagem, ou seja, o encontro entre ideia-emitente-mensagem-receptor. A partir dessa lógica, o dispositivo representa um conjunto de ideias, que nem sempre são homogêneas, logo, é permeado de antagonismos.

A arte enquanto dispositivo, pode ser compreendida como um veículo de ideias, potencialmente capaz de afetar o outro. Por outro lado, ela também representa um elo entre o artista, o contexto e quem observa. Em outras palavras, é um conjunto de interações e interpretações, que mesmo quando não entendida em sua plenitude, resulta numa relação. Seu principal potencial encontra-se no estímulo, na provocação, no diálogo.

Mas, considero que, na arte contemporânea, essa interação se apresenta de maneira mais complexa, o artista e o museu fazem uso de novos dispositivos de

interação. Assim, por vezes, esses dispositivos atuam paradoxalmente (aproximando e afastando o observador).

Nesse ambiente, deve-se considerar ainda a presença dos objetos relacionais, obras perecíveis, efêmeras, entre outras tipologias que problematizam a função do objeto no processo artístico. Com isso, as obras podem se desenvolver por meio de sua relação com o tempo, com o espaço ou quaisquer sentidos da percepção, gerando significados que ultrapassam a contemplação. A obra de arte se constitui, portanto, como relação, processo, experiência (incluindo, ação, gesto, intervenção e outras tantas estratégias ou dispositivos).

No entanto, tendo em vista que, originalmente, o museu desenvolve sua ação a partir de um objeto material (seu acervo), sua adaptação a esse novo cenário é problemática. Sendo assim, a instituição museal, na contemporaneidade, está desafiada a desenvolver práticas de conservação e preservação, sem, contudo, limitar o potencial comunicativo das obras que apresenta. Para tanto, o museu deve dialogar com o artista, definindo em conjunto, os dispositivos expositivos a serem aplicados em cada caso.

Como nem sempre esse diálogo é possível, por vezes, principalmente no caso de obras táteis, o público fica privado de manipulá-las, por intervenção e política própria dos profissionais da conservação, o que limitará as obras relacionais à fruição, impedindo o público de ter acesso completo à proposta realizada pelo artista. Dentro desse universo, a responsabilidade do museu não é exclusiva, pois é comum a instituição receber peças para exposição concedidas por empréstimos de familiares e colecionadores que, em alguns momentos, não permitem o contato direto (tátil) do público.

Certamente, torna-se importante repensar os dispositivos de interação, para além dos sentidos táteis, concebendo-os como um instrumento do devir, ou seja, que não encerra uma experiência no objeto em si. Dessa forma, os dispositivos de interação são instituídos com o propósito de contribuir na experimentação, na subjetividade e na reflexão. Não obstante, no contexto dos museus, esses dispositivos partem mais frequentemente do programa de acessibilidade, que vem se consolidando dentro do campo da museologia o que faz crer que deveriam, cada vez mais, envolver-se com a construção curatorial e expográfica das mostras realizadas.

Doravante, indico aqui os dispositivos que fui encontrando no decorrer da minha trajetória em museus e demais instituições culturais, destacando os principais. Dito isso,

sinalizo que certos dispositivos estão interconectados, como, por exemplo, o processo de mediação, proposto, geralmente, pelos setores de educativo dos museus.

Resumidamente, a mediação pode ser entendida como um processo de aproximação entre a obra e o observador, sendo que é composta por várias estratégias incluindo os dispositivos interativos que, como comentado anteriormente, muitas vezes compõem a própria obra, os dispositivos expositivos (mobiliários, legendas, textos, plataformas de informação digital), e envolve portanto vários profissionais, inclusive aqueles que desempenham o papel de propor e desenvolver ações socioeducativas, que articulam experiências e/ou vivências de interação entre observador e obra, promovendo a fruição, a reflexão e a inclusão sociocultural.

No entanto, a despeito disso, Rocha e Souza (2014) são enfáticos em sua crítica, afirmando que os mediadores surgiram “para nos guiarem por entre os labirintos das exposições, para induzirem à intelecção e reduzirem qualquer aleatoriedade sinestésica, particularmente a estética”.

Aparentemente, a opinião depreciativa dos autores corresponde à interferência dos mediadores na experiência estética, aspecto que deve ser realmente encarado e problematizado nas práticas sócio-educativas das instituições artísticas. Todavia, compreendo que para além de suas fragilidades, riscos de redução e manipulação da experiência estética de quem observa, a mediação pode e deve atuar de forma a incluir, informar, sensibilizar e provocar o observador. Nesse sentido, a reflexão decorrente desse processo revela-se muito mais potente do que frágil. Por isso, considero que o mediador necessita fazer o exercício de autoavaliação constantemente, analisando a força de sua influência na percepção do observador e sistematizando estratégias de aproximação, sem, contudo, destitui-los de suas subjetividades e narrativas particulares.

Como a mediação não se restringe às visitas realizadas nas instituições, mas expande-se em atividades junto à comunidade, a presença do trabalho interdisciplinar é uma característica marcante, sobretudo se envolver diversos campos de atuação. Profissionais de várias áreas podem também desenvolver mecanismos de mediação desempenhando importante função de articular a cultura da comunidade com aquela promovida pelo museu (e vice-versa). Entretanto, alinhar esse conhecimento entre os mediadores que acompanham as visitas (que incluem um perfil diverso de visitantes) e aqueles que atuam diretamente na comunidade, é, também, um enorme desafio.

Nessa lógica, o dispositivo de mediação pode ser compreendido como processo de aprendizagem , e por esse motivo torna-se tão importante que os profissionais (e

áreas) dialoguem entre si. Além de preservar a cultura própria a cada comunidade, deve-se beneficiar o enriquecimento das vivências, cuidando para não reproduzir uma visão pedagógica, que se baseia numa perspectiva onde o mediador é aquele que ensina e o observador, quem aprende (aluno, que sabemos significar “o não iluminado”).

Essa mesma atenção, como dito anteriormente, deve estar presente no cotidiano dos curadores, que exercem a importante missão de formatar e/ou organizar o espaço expositivo, entendido aqui como dispositivo de interação, sendo um componente importantíssimo de aproximação entre a obra e o observador. É importante insistir no grande desafio de apresentar a obra, atendendo demandas de acessibilidade, incorporando tecnologias e respeitando a própria composição estrutural da instituição.

Como resultado, o trabalho do curador representa uma parte essencial da mediação. Entretanto, no decorrer da história da arte, ele foi sendo associado principalmente à pessoa do mecenas, isto é, o sujeito que responde à lógica do mercado, legitimando ou não uma dada produção ou artista, indicando o que é arte e quem será o artista do momento. Atribuição muitas vezes compartilhada com o crítico de arte, incorrendo numa lógica já criticada do mestre como detentor de conhecimento e o aluno como aprendiz.

Por outro lado, ressalto que embora esses profissionais e instituições estejam muitas vezes inseridos num cenário neoliberal, ainda assim são importantes agentes a impulsionar o acesso à cultura, criando espaços de inclusão e experimentação. Assim sendo, mesmo num território predominantemente excludente, o conhecimento produzido e compartilhado por eles, é capaz de alcançar e disseminar a arte, tornando-a cada vez mais acessível.

Outro importante dispositivo a ser mencionado aqui são as publicações (sites, livros, folders etc) que registram e apresentam as obras, sendo quase sempre elaborados pelos curadores e críticos de arte; porém, não apenas por eles, mas por pesquisadores, artistas, galeristas, entre outros especialistas. Nesse caso, entretanto, raramente o observador será contemplado na produção ou compartilhamento de sua percepção em relação à obra. Logo, os estudos que partem do princípio de ouvi-los, indicando seu parecer são importantíssimos para garantir que a mediação ocorra como uma via de mão dupla.

Conforme Rocha e Souza (2014) sinalizam, há ainda outro dispositivo que se relaciona diretamente com o capitalismo: a regulação do tempo. Segundo eles, quando se difunde uma lógica de consumo, passa a ser imprimido um ritmo acelerado das

sensações, que, por sua vez, aniquila a lentidão necessária para a interpretação e deleite da obra. Com isso, num ritmo frenético, os observadores são impulsionados a visitarem um número excessivo de obras, sem, contudo, dispensarem o tempo suficiente em cada uma, interpretando, apreendendo e experimentando-as de fato.

Esse aspecto me remete à função antagônica da fotografia, seja em sua potencialidade como linguagem artística, seja como registro e preservação ou na condição mediadora entre o observador e a obra, contendo a experimentação estética, ao substituir a obra e subtrair o deleite usufruído pelo contato direto com ela. A fotografia como dispositivo de mediação elucida pode bem o antagonismo do processo de mediação de maneira geral, apontando para a complexidade dessa reflexão.

Antes de finalizar, recorro à contribuição de Jacques Rancière a respeito da condição do observador. Em sua reflexão, o filósofo não traz respostas prontas, muito pelo contrário, sinaliza pontos antagônicos em relação a esse tema. Mundialmente conhecido pela crítica que faz sobre a política da arte e da cultura contemporânea, o autor focaliza, sobretudo, o teatro, e traz importantes questões que podem ser aplicadas em outras linguagens artísticas. Em sua obra *O espectador emancipado* (2012), o escritor irá discorrer sobre o paradoxo do espectador. O filósofo questiona o lugar ocupado pelo espectador, afirmando que geralmente, no contexto do teatro, é atribuído a ele a condição de passividade. Em suas palavras, apesar de tentativas de se trabalhar a interação, ainda assim, o que predomina é uma abordagem que reproduz a separação entre o espectador e o artista. Nessas condições, enquanto o artista é visto como quem cria, produz e narra, o observador é aquele que apenas olha, mas não conhece o que vê.

Dessa forma, sua implicação é comumente negada, e como consequência, ele é visto como um sujeito passivo. Assim, Rancière considera que a emancipação do observador tem que partir do princípio da igualdade, de uma prática que não sustente a distância entre artista e observador. Em suma, de acordo com o autor, independente do dispositivo de interação, deve-se entender que o observador não é um ser passivo.

Isso posto, pode-se afirmar que os dispositivos de interação atuam na potencialização da experiência, e que a mediação é uma troca, uma interlocução entre sujeitos, experiências, contextos, culturas. Desse ponto de vista, a interatividade proposta pelo dispositivo de mediação deve partir do modelo participativo, que impulsiona o observador como propositor e sujeito ativo do meio cultural no qual está sendo inserido.

Conforme tudo que foi dito até então, independente do acervo ou foco tipológico, os museus contemporâneos possuem a capacidade de promover a mediação, no sentido emancipatório, pois além de contar com dispositivos como os supracitados, tem o compromisso com o contexto no qual se encontram localizados.

Para finalizar, recordo o que o estimado pensador Paulo Freire (1987) afirmou: "[...] ninguém aprende sozinho e ninguém ensina nada a ninguém, aprendemos uns com os outros mediatizados pelo mundo".

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é o Contemporâneo. Chapecó: Argos, 2009.
- ARCHER, Michael. Arte Contemporânea: Uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001, 263p.
- CHARAUDEAU, P. Discurso das mídias. São Paulo: Contexto, 2006.
- COLI, Jorge. O que é arte. Ed. Brasiliense: São Paulo, 1995.
- DELEUZE, Gilles. ¿Que és un dispositivo? In: Michel Foucault, filósofo. Barcelona: Gedisa, 1990, pp. 155-161.
- DUARTE, Paulo Sérgio. Arte Brasileira Contemporânea: um prelúdio. Silvia Roesler Edições de Arte. Rio de Janeiro, Brasil. 2008. 300p.
- FOSTER, Hal. O retorno do real: A vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2014, 224p.
- FREIRE, Paulo. A pedagogia do oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- LAMPERT, Leticia. Non-sit-specific: O artista como etnógrafo de um não-lugar. In: Revista Valisse, Porto Alegre, v. 2, nº 4, ano 2, dez. 2012, p.51-60.
- RANCIÈRE, J. O espectador emancipado. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- ROCHA, Maurílio Andrade; SOUZA, José Afonso Medeiros (Org.). Fronteiras e alteridade: olhares sobre as artes na contemporaneidade. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, 2014.
- WILDER, Gabriela Suzana. Inclusão social e cultural: arte contemporânea e educação em museus. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.