



## **ENTRES: A INFORMAÇÃO, A MEDIAÇÃO E OS DESEJOS DE OUTROS**

## **ENTRES: LA INFORMACIÓN, MEDIACIÓN Y LOS DESEOS DE OTROS**

Mirian Celeste Martins

[mcmart@uol.com.br](mailto:mcmart@uol.com.br)

**Universidade Presbiteriana Mackenzie**

### **RESUMO**

Se "o seu olhar melhora o meu" como diz a canção de Arnaldo Antunes e Paulo Tatii, qual é o espaço da mediação cultural? Ponte, elo, espaços rizomáticos de conexões incertas? EntreS em um jogo que pode ou não provocar experiências estéticas? EntreS desejos das instituições culturais, dos educadores no museu, dos artistas, dos curadores, dos visitantes, sejam eles crianças, adolescentes, adultos, pessoas com necessidades especiais, professores, instituições escolares, famílias,...? EntreS apresentação, explicação, interpretação, conhecimento teórico, informação? E a mediação cultural? As perguntas são convites-gatilhos na esperança gerar conversas por entre o texto.

### **RESUMEM**

Si "su mirada mejora la mi" como la canción de Arnaldo Antunes y Paulo Tati, que es el espacio de la mediación cultural dice? Puente, enlace, espacios rizomática conexiones inciertas? Entres en un juego que puede o no causar experiencias estéticas? Entres los deseos de las instituciones culturales, los educadores de museos, artistas, curadores, los visitantes, ya sean niños, adolescentes, adultos, personas con discapacidades, profesores, instituciones educativas, familias, ...? Entres presentación, explicación, interpretación, conocimiento teórico, la información? Y la mediación cultural? Las preguntas son las invitaciones-gatillos con la esperanza de generar conversaciones entre el texto.



## Introdução

Na canção, o “olhar que melhora o meu” é um olhar para fora, para o céu, um olhar que demora, um olhar no meu olhar, um olhar que me olha, que devora a escuridão, que descobre o que se esconde, um olhar que é seu, é meu, é de cada um... Arnaldo Antunes e Paulo Tati fazem-nos pensar sobre a complexidade do olhar do outro e nos tornam conscientes do nosso próprio olhar. Neste texto, que nasce para uma palestra, o desejo é também de que o olhar de quem me lê também possa melhorar o meu. Mais do que as minhas próprias perguntas lançadas no resumo inicial, seria fantástico que você leitor levantasse suas próprias perguntas para esse título. As suas perguntas silenciosas poderiam provocar em você um certo olhar estrangeiro, que provocaria estranhamentos ao que pode parecer familiar. De certo modo, foi assim que nasceu este texto. Perguntas que me fizeram olhar para a mediação pelo olhar de quem comigo quer pensar sobre mediação cultural e as suas intrincadas relações.



**Para iniciar: três obras/provocações.**



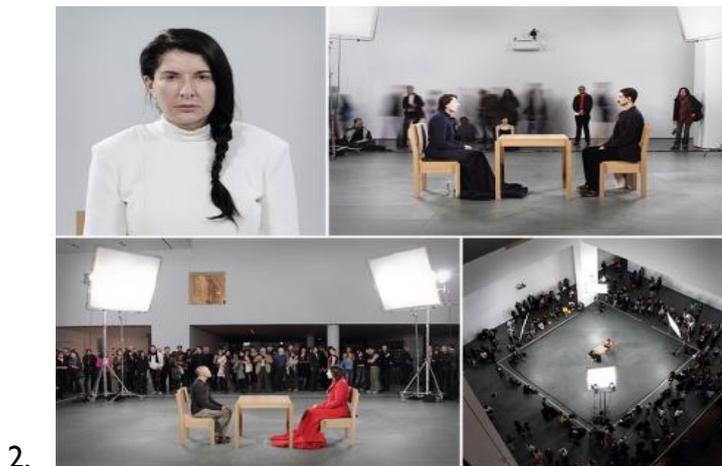
I.

Tania Bruguera. *El Susurro de Tatlin # 5*, 2008<sup>ii</sup>, apresentada no Turbine Hall na Tate Modern em Londres. Seus materiais? Polícia montada, técnicas de controle de massas e o público. Imaginemos entrar no grande hall da Tate Modern. Mesmo sem conhecê-lo, posso ter sua dimensão em minha mente pelas imagens de obras que já habitaram esse lugar, provando que a internet é mesmo mágica! Imaginemos os dois policiais montados em belos cavalos, ordenando o fluxo do público, obrigando-nos a formar filas, a sair de onde estamos ou impedindo-nos de seguir adiante. A polícia montada faz parte das informações visuais de quem lê notícias e acompanha documentários televisivos, mas nos vemos ali acudados por ela nos permite compreender a ação de modo muito mais intenso.

Diz essa artista cubana<sup>iii</sup>: “A obra ativa uma situação policial que exerce os limites da autoridade e o poder sobre a sociedade civil e onde o público se converte em cidadão por meio de sua conduta”. Trabalha, assim, com o que chama de arte de conduta<sup>iv</sup>. Ou seja, entre a arte e a vida e entre a obra e a arte, com referência simbólica à torre monumento



que o artista e arquiteto russo Vladimir Tatlin concebeu como símbolo da revolução russa e que nunca foi construída, desvelando a frustração e a utopia que se tornam apenas um sussurro. A torre nos provoca *uma experiência estética*?



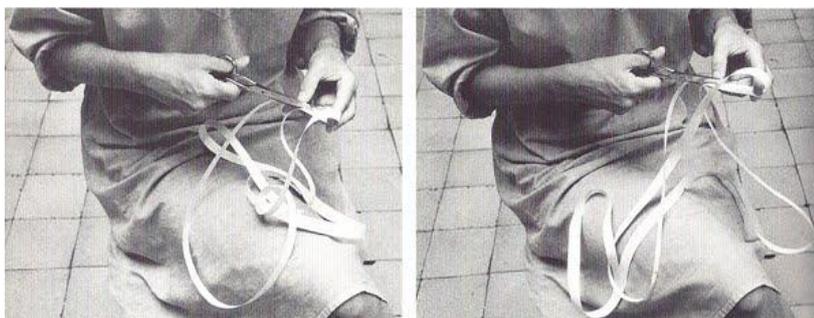
Marina Abramovic. *A artista está presente*, 2010. Performance apresentada no Museu de Arte Moderna de Nova York, o MoMA, provocando um encontro direto com o público. Escolhe instalar no centro do átrio uma mesa simples com duas cadeiras, sob um quadrado de luz vinda do teto. Qualquer pessoa pode-se sentar ali e permanecer pelo tempo que quiser. Assim, o público participa de forma plena e única na performance.

Durante as mais de 700 horas da retrospectiva, entre 14 de março e 31 de maio de 2010, a artista sérvia fica sentada à frente de uma pequena mesa, em silêncio, coberta com um longo vestido azul durante o mês de março, vermelho em abril e branco em maio. Imóvel, silenciosa, jejuando, durante sete horas por dia. Na performance, o público não está como um *voyeur*, mas é convidado a usar sua concentração e energia para interagir com o trabalho, em conexão pessoal, como parceiros. A interação é emocional, pelos olhos que falam. Alguns ficam sentados por alguns minutos, outros por horas. Um relato de Lúcia Almeida Matos<sup>vi</sup> parece nos colocar dentro da ação:



*Na manhã do dia 14 de Maio, sentei-me na cadeira em frente a Marina Abramovic. Porque a fila de espera atrás de mim era longa, considerei demorar-me apenas 15 minutos. Mas não havia meio de medir o tempo, uma vez que, devendo fixar os olhos da artista, estava fora de questão consultar o relógio. À medida que o tempo passava, a experiência isolava-me do mundo que circulava a nossa volta – sentia-o, mas não o via – e isolava-me até da artista a minha frente porque não via a expressão do rosto, apenas os olhos. A consciência da passagem do tempo, da exposição pública, do desconforto físico foi-se progressivamente desvanecendo e tive a sensação que podia ficar ali por muito mais tempo. Verifiquei depois que havia permanecido 30 minutos.*

No filme-documentário *A artista está aqui*, podemos acompanhar todo o longo processo de preparação e o esforço, também físico, para ali ficar imóvel. Na internet há vários vídeos sobre essa experiência e mesmo à distância podemos nos imaginar na ação?



3.

Lygia Clark. *Caminhando*, 1964. A artista brasileira denomina seu trabalho como proposição, convocando o participante às possibilidades que permitem “escolhas, o imprevisível, a transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto”<sup>vii</sup>. E complementa:

*Faça você mesmo o Caminhando com a faixa branca de papel, corte-a na largura, torça-a e cole-a de maneira a obter uma fita de Moebius. Tome então uma tesoura, enfie uma ponta na superfície e corte continuamente no sentido do comprimento. Tenha cuidado para não cair na parte já cortada o que separaria a fita em dois pedaços. Quando você tiver dado a volta na fita de Moebius, escolha entre cortar à direita ou à esquerda do corte já feito. Essa noção de escolha é decisiva e nela reside o único sentido dessa experiência. A obra é o seu ato. À medida em que se corta a fita, ela se afina e se desdobra em entrelaçamentos. No fim, o caminho é tão estreito que não pode mais ser aberto. É o fim do atalho.*



Hábitos espaciais são quebrados, pois não há direita-esquerda, anverso e reverso. Dirige sua proposição ao homem que tem cada vez mais seu trabalho mecanizado, automatizado, diferentemente do artesão que dialogava expressivamente com sua obra. Queria um “espectador-autor” consciente de seu gesto, de suas escolhas e de sua liberdade de ação.

Três obras, três artistas. Todas parecem refletir a proposição de Lygia Clark em 1968<sup>viii</sup>:

*Nós somos os propositores: nós somos o molde, cabe a você soprar dentro dele o sentido da nossa existência.*

*Nós somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos. Estamos à sua mercê.*

*Nós somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e chamamos você para que o pensamento viva através de sua ação.*

*Nós somos os propositores: não lhe propomos nem o passado, nem o futuro, mas o agora.*

Por que iniciar com as três obras? A resposta pode ser simples, pois falar de mediação cultural não é aproximar o outro da arte? Aproximação que é impulsionada antes pela obra, pela ação do artista e não pela teoria ou pela história da arte ou pelos discursos que muitas vezes distanciam a obra do outro. Talvez seja preciso enfatizar algo que as biografias tão em voga na escola não deixam ver. Dizem Deleuze e Guatarri<sup>ix</sup>:

*É de toda arte que seria preciso dizer: o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformar-nos com ele, ele nos apanha no composto.*

### **“O museu como sujeito, o espectador como objeto”**

Essa frase, usada como subtítulo, é de Olafur Eliasson, artista dinamarquês-islandês que vive em Berlim. Além de nos propor situações que nos jogam na experiência estética,



escreve em *Leer es respirar, es devenir*<sup>x</sup>: “Ao integrar o espectador, ou, melhor, o ato mesmo de olhar como parte da tarefa do museu, o interesse se trasladou da coisa experimentada à experiência em si. Ponhamos em cena os artefatos, mas o que é mais importante, ponhamos em cena o modo como se percebem os artefatos”. Um convite para nos vermos vendo, nos sentirmos sentindo, nos percebermos pensando. Assim, afirma o artista: “Invertamos o ponto de vista: o museu como sujeito, o espectador como objeto. Como uma paisagem, o museu também é um constructo; apesar de seu papel global e de largo alcance como verdadeiro mito, em realidade pode ter um potencial social. Ver-se sentindo.” Potencial social na percepção de algo maior, mas que reverbera em cada um de nós?





Entre inúmeras obras de Olafur expostas em São Paulo, trago minha própria impressão de *Seu corpo da obra*, 2011 (fotografia de Rita Demarchi). Uma porta se abre e se adentra num espaço completamente envolto na neblina. Entro devagar e uma sensação de perdição ainda mais intensa pelos gritos de crianças que ouço me faz voltar para fora. Pergunto ao rapaz que está ali como apoio se há algo a mais para ver ou é a sala é inteiramente neblina condensada. Mas há algo para ver e ele me sugere ir rodeando a sala encostada às paredes laterais. Volto à neblina. A vista vai se acostumando e me percebo na descoberta da intensa luz ao final do grande espaço, quase me cegando em meio à neblina. A luz brinda com a alegria do atravessamento. Vencido o medo e feliz com a recompensa de viver a intensa experiência, volto à saída pelo meio, trombando aqui ou ali com outro visitante ou com as crianças que brincam no esconderijo da própria neblina e nos revelam modos diversos da experiência. Depois, é inevitável o anseio por comentar sobre essa travessia corpórea, ou pelo menos, do que é possível converter em palavras...

A experiência no museu, entretanto, pode se dar também pela experiência de outra pessoa. Valéria Alencar nos conta sua surpresa no Museu de Londres<sup>xi</sup>, em outubro de 2013, durante sua visita à exposição *Our Londinium*, antigo nome da cidade na época do domínio romano.



Jovens entre 14 e 24 anos, de diversas identidades culturais reinterpretaram o que foi ali encontrado e relacionaram esse seu modo particular de “ver” um objeto em exposição com os habitantes atuais. Em uma das vitrines fotografadas por Valéria, uma jarra datada de 330-420 *d.C.* que foi encontrada em escavações no aeroporto de Heathrow é apresentada. Antigamente, ela fora usada para colocar cerveja como oferenda aos deuses, encontrada num poço abandonado. Ao lado dela, estão expostas garrafinhas plásticas de água. Relata Valéria: “Como eu vi tudo isso? Formas de leitura de objetos, os jovens que participaram deste processo, ao meu ver, dialogaram de fato com o acervo”.

A experiência no museu, na relação intensa com o que se vê, também foi e é foco de alguns fotógrafos e artistas, provocando outros diálogos conosco.

# I Simpósio Internacional de Educação em Museus

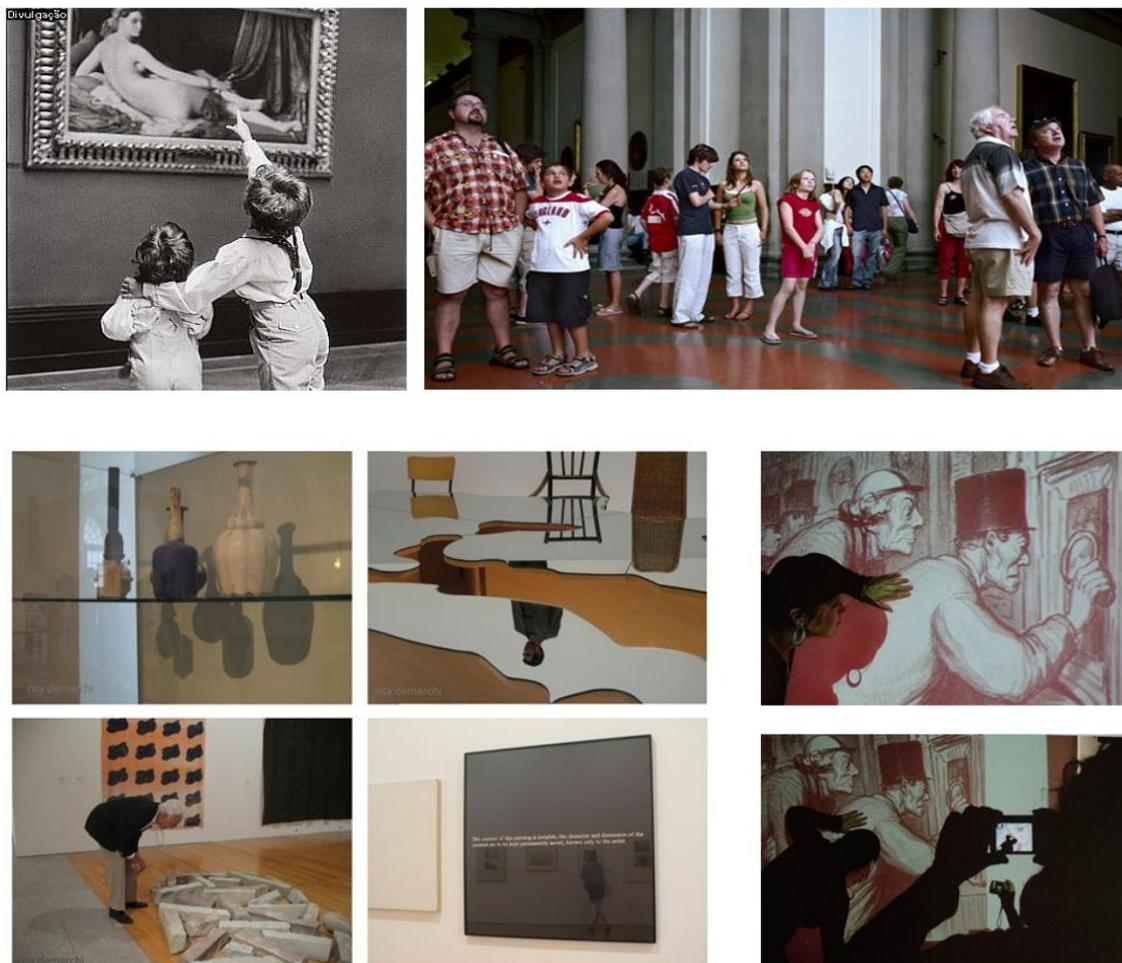
## Processos de Formação

Rede Informal de Museus e Centros Culturais de Belo Horizonte e Região Metropolitana

BDMG apresenta



19 e 20 de maio de 2014 | Museu de Ciências Naturais PUC Minas



*Alécio de Andrade. Thomas Struth. Rita Demarchi. Ricardo Marin Viadel e Joachin Róldan.*

Durante trinta e nove anos, o fotógrafo brasileiro Alécio de Andrade (1938-2003) registrou o museu e seus visitantes. No prefácio para seu catálogo, diz o filósofo e educador Edgar Morin<sup>xii</sup>:



*O que me encanta nas fotos de Alécio de Andrade é que elas me permitem adquirir uma visão em espelho. O “belo” se cria entre diversos interlocutores em momentos diferentes: beleza da tela, maravilhosas atitudes corporais do visitante que evidenciam suas emoções, maravilhoso instinto de Alécio de ter disparado a foto naquele momento exato. E, finalmente, nós. Um contempla o outro, mas é ainda Alécio que fixa o todo. E depois, plena alegria, nós que temos ainda a possibilidade de interpretar o visível.*

Corpos flagrados frente às obras, atentos, sensíveis, distraídos, solitários ou em pequenos grupos. Em preto e branco, as pequenas fotos se contrastam com as coloridas clicadas pelo alemão Thomas Struth<sup>xiii</sup> (1954). Em algumas delas não se vê a obra que desperta olhares.

São outras as proposições de foto-ensaios, pois “cada uma das fotografias que configuram um Foto-ensaio e, sobretudo, as inter-relações que estabelecem umas imagens com as outras, vão centrando sucessivamente as possíveis interpretações e significados até configurar com suficiente clareza uma ideia ou argumentação”<sup>xiv</sup>. Rita Demarchi, que escreve neste momento seu doutorado sobre o ver aquele que vê, cria um jogo de diálogos entre o lugar da obra ou das obras e o visitante. Seu modo de fotografar é uma ação poética, fruto de uma silenciosa espera em poucos disparos. Já as fotografias de Ricardo Marin Viadel e Joachin Róldan - *Espectadores de espectadores de Daumier n.7*, provocaram os olhares de seus alunos universitários construindo imagens que se configuram como pesquisa baseada em arte. Contudo, os desenhos e litografias de Daumier, sensível e humorado crítico de seu tempo, se tornam dispositivos para intervenções que criam novos diálogos, colocando os espectadores como objetos a serem vistos e nos fazem seus cúmplices ao nos percebermos sentindo e pensando também como espectadores.

## EntreS outros

Essas imagens e o pensamento de Eliasson nos movem para pensar a mediação pelo lado deste espectador, visitante, “o público”. É comum pensar no seu não saber e na



mediação cultural como o modo de informá-lo sobre o que vê? Mas, Rancière<sup>xv</sup> nos aponta: “O saber não é um conjunto de conhecimentos e a ignorância a sua falta, mas uma posição frente ao conhecimento”. Uma “prática de embrutecimento que evidencia a superioridade do mestre e a incapacidade do outro. Ou uma “prática emancipadora do mestre ignorante em uma posição de igualdade: “um mestre que dissociou o saber que possui do ensino que pratica.” Para Rancière, “deste ignorante que soletra os signos até o cientista que constrói hipóteses é sempre a mesma inteligência que se encontra em ação, uma inteligência que traduz signos por outros signos e que procede por comparações e figuras para comunicar as suas aventuras intelectuais e compreender aquilo que uma outra inteligência trata de lhe comunicar. Este trabalho poético de tradução está no cerne de toda a aprendizagem”. É neste sentido que lidar com o espectador emancipado não é despejar informações, mas oferecer espaços para agir, observar, comparar, interpretar. É por isso que podemos dizer que mediar é “estar entre muitos”<sup>xvi</sup> que:

*implica em uma ação fundamentada e que se aperfeiçoa na consciente percepção da atuação do mediador que está entre muitos: as obras e as conexões com as outras obras apresentadas, o museu ou a instituição cultural, o artista, o curador, o museógrafo, o desenho museográfico da exposição e os textos de parede que acolhem ou afastam, a mídia e o mercado de arte que valorizam certas obras e descartam outras, o historiador e o crítico que a interpretam e a contextualizam, os materiais educativos e os mediadores (monitores ou professores) que privilegiam obras em suas curadorias educativas, a qualidade das reproduções fotográficas que mostramos (xerox, transparências, slides ou apresentações em power point) com qualidade, dimensões e informações diversas, o patrimônio cultural de nossa comunidade, a expectativa da escola e dos demais professores, além de todos os que estão conosco como fruidores, assim como nós mediadores, também repletos de outros dentro de nós, como vozes internas que fazem parte de nosso repertório pessoal e cultural. O estar entre da mediação cultural não pode desconhecer cada um desses interlocutores e o seu desafio maior: provocar uma experiência estética e estética.*

Estar entre muitos nos coloca na condição, na posição de quem também há de viver uma experiência, potencializando-a aos outros, pois a vive com intensidade e nos faz pensar sobre os processos educativos em museus e instituições culturais. Nesse sentido, o grupo de



pesquisa “Mediação cultural: provocações e contaminações estéticas”<sup>xvii</sup>, que coordeno, tentou mapear os vários territórios que compõem o vasto universo da mediação cultural.

Retomando estudos já realizados, dialogamos a partir dos artigos publicados pelo grupo e por outros e, assim, nasceu uma cartografia com seus territórios que se conectam e se articulam. Para alguns pode parecer uma fragmentação, pois todos os territórios fazem parte de um todo, entretanto apontam diferenças, muitas vezes sutis, campos difusos de fronteiras e de bordas evanescentes. São abaixo apresentados alguns desses em ordem alfabética, pois em suas conexões rizomáticas não há hierarquia, mas múltiplas conexões que podem ser muito ampliadas, como ondas que se multiplicam e se interconectam entre territórios. Assim, os territórios formam uma grande cartografia.

Ação mediadora; Acessibilidade cultural; Cultura visual; Curadoria Educativa; Desenvolvimento estético; Espaços expositivos na escola; Formação docente; Leitura de imagem: metodologias; Leitura de imagens: camadas interpretativas; Mediação cultural nos museus e instituições culturais; Objetos propositores; Patrimônio Cultural; Políticas e Produção cultural; Provocações e contaminações estéticas; Recepção; Silêncios; ...

Entre as múltiplas fendas que estes territórios abrem, pinçamos neste texto-conversa alguns aspectos. Entre eles a ação mediadora e a diferença entre *apresentação*, *explicação*, *interpretação*, *conhecimento teórico*, *informação* e *mediação cultural*. Embora essas ações se superponham em alguns momentos, ver diferenças pode ser um modo de aprofundar a questão, pois como diz Gibson<sup>xviii</sup>, “não aprendemos a ter percepções, mas a diferenciá-las”. E para que este texto seja como metalinguagem mediadora, vamos voltar ao que nele está para perceber diferenças, se eu for capaz de torná-la clara para você meu leitor.

Talvez pudesse exemplificar a *apresentação* com o que foi aqui escrito sobre a vitrine no museu de Londres. A vitrine com a jarra e as garrafinhas plásticas de água eram o foco



para provocar a conversa. Apresentar uma obra é como introduzir um texto, como colocar alguém frente a algo. Dessa forma, foi apresentada a você uma vitrine e o que completou essa apresentação foi uma explicação ou informação? Pode parecer algo muito sutil a diferença... Mas não é! A *explicação* pode ser compreendida como uma prática embrutecedora. “O segredo do mestre é saber reconhecer a distância entre a matéria ensinada e o sujeito a instruir, a distância, também, entre *aprender* e *compreender*. O explicador é aquele que impõe e abole a distância, que a desdobra e que a reabsorve no seio de sua palavra”, diz Rancière<sup>xix</sup>. Não há perguntas ou interpretações para a explicação do explicador. Há apenas a repetição da explicação que se encerra em si mesma. Lembro-me da exposição *Genoma*. Gisa Picosque e eu, coordenando a ação educativa, planejamos um laboratório com a extração de DNA. Todos os educadores eram da área de Ciências, de Biologia. Foi muito interessante transformar a explicação dos passos da extração em ação mediadora, levando os participantes a compreender todo o processo, a gerar outras questões, a incentivar e a ampliar a percepção do que viam e ouviam, possibilitando também conhecimento teórico, conceitual. Esta ampliação do conhecimento teórico, contudo, não se confunde com a informação necessariamente que pode ser muito simples, mas pode ser também uma boa chave de leitura. A informação de que o título da obra de Tania Bruguera faz alusão à torre de Tatlin e o acreditar nas utopias, ampliada pelas notas ao final do texto, só para dar um exemplo, são informações que abrem conexões com outras obras de Tatlin ou com outras perguntas para quem não o conhece.

A interpretação é uma outra ação. Valéria Alencar, por exemplo, interpreta as vitrines que viu, assim como Morin interpreta as fotografias de Alécio. Há convites no texto para interpretar a experiência vivida pelos participantes como a narrativa de Matos sobre sua presença frente à Marina Abramovic ou a minha própria narrativa sobre a experiência na sala envolta em neblina.



E a mediação cultural? Na minha perspectiva, ela pode se dar por múltiplas ações mediadoras, mas seu principal objetivo é possibilitar encontros, aproximações à poética da obra e do artista, provocar experiências estéticas que superem a anestesia. Para isso, é preciso olhar o outro e seus desejos. O que pode ser provocador e facilitador para um, pode ser intimidador e opressor para outro. Logo, mediar é estar entre muitos e entre desejos das instituições culturais, dos educadores no museu, dos artistas, dos curadores, dos visitantes sejam eles crianças, adolescentes, adultos, pessoas com necessidades especiais, dos professores, das instituições escolares, das famílias...

Não há receitas de uma boa mediação cultural. Os territórios apenas apresentados abrem muitas questões que expandem seus problemas. Como disse Agnaldo Farias<sup>xx</sup>,

*[a mediação] empregada como fator de aproximação, pode ser problemática, especialmente quando ela, no afã de estabelecer a ponte entre a obra e o público, incorre em estratégias simplificadoras, trai exatamente aquilo que pretende defender. Ora, a mediação não pode incorrer na simplificação do processo que se estabelece entre público e obra, não pode pretender reduzir a complexidade do trabalho que está sendo apresentado. Ela tem que garantir que a obra seja apresentada em toda a sua plenitude, fruída da melhor maneira possível.*

O que vemos é que há muito trabalho sério sendo realizado. Podemos citar a Casa Daros no Rio de Janeiro e seu slogan “Arte é educação”. Ou o Museu do Rio/MAR, com o seus espaços do olhar de forte ação educativa. Ou a Pinacoteca de São Paulo, com sua intervenção no espaço educativo, provocando diálogos entre obras expostas. Ou a proposta de Inhotim, no qual a arte e o meio ambiente se conectam. Ou, ainda, as propostas das últimas bienais de São Paulo.

Mas a ação mediadora não se dá apenas com boas propostas, com materiais educativos como objetos propositores, como um bom site, como uma boa formação dos educadores que atuam, como uma equipe acolhedora desde quem atende os telefonemas para agendamento. Ela se dá em cada visita, em cada conversa, que aproxima ou afasta os visitantes.



Por isso, estamos entreS. Não ponte, nem elo. Mas estamos em espaços rizomáticos de conexões incertas que envolvem um "saber estar entre muitos", atentos a cada um que participa da potencialidade de encontro.

Por isso, estamos entreS. E não há certezas. Em *A árvore do conhecimento*, Varela e Maturama mostram uma obra de Bosch – *Cristo coroado por espinhos*. Um de seus algozes segura fortemente a roupa e parece lhe dizer: “Olhe aqui, sei do que estou falando”<sup>xxi</sup>. Tentação da certeza. Dela fugiram Varela e Maturama e devemos fugir todos nós! Como ter certeza de uma ação fundada na troca e construída na potencialidade da arte?

Entre as incertezas, mais uma: terá sido este texto uma ação mediadora provocadora de um pensar sensível na relação que estabelecemos com a arte, com os artistas, com todos que convivem um encontro que quer ser uma experiência estética?

A avaliação é aqui silenciosa, mas vital para contaminar e provocar a continuidade das conversas em torno do ensino de arte e da mediação cultural, pois o que sei é que o seu olhar melhora o meu!

## Referências

ALENCAR, V. M. A. de. **Museu-educação: se faz caminho ao andar**. Dissertação de Mestrado. Departamento de Educação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1987.

BENOIST, L.. **Musées et muséologie**, Paris, Presses Universitaires de France, 1971.

CABRAL, M. **Lição das coisas (ou canteiro de obras) através de uma metodologia baseada na educação patrimonial**. Dissertação de Mestrado. Departamento de Educação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1997.

CARLÉTTI, C., MASSARANI, L. Mediadores de centros e museus de ciência: um estudo sobre quem são estes atores-chave na mediação entre a ciência e o público. In: Reynoso-Haynes, E., Michel-Sandoval, B., García-Guerrero, M. y de la Luz-Ramírez, C. (Coords.). **Memorias de la XIII Reunión de la Red de Popularización de la Ciencia y la Técnica en América Latina y el Caribe - XIX Congreso Nacional de Divulgación de la Ciencia y la Técnica**, México: SOMEDICyT, 2013, p. 63-78.

GOMES, I.L. **Formação de mediadores em museus de ciência**. Dissertação de Mestrado - Museologia e Patrimônio. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, 2013.



GOMES DA COSTA, A. Os “explicadores” devem explicar? In: Massarani, Luisa (org.). **Diálogos & ciência: mediação em museus e centros de Ciência**. Rio de Janeiro: Museu da Vida/Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz, 2007.

MARANDINO, M. (Org). **Educação em museus: a mediação em foco**. 1. ed. São Paulo: Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação Não Formal e Divulgação da Ciência/ Universidade de São Paulo/ Faculdade de Educação, 2008a, 48 p.

MARANDINO, M. Ação educativa, aprendizagem e mediação nas visitas aos museus de ciências. In: MASSARANI, Luisa (Ed.) **Workshop sul americano e Escola de mediação em Museus e Centros de Ciências**. Rio de Janeiro: Museu da Vida/ Casa de Oswaldo Cruz/ Fiocruz, 2008b, p. 21-28.

MCMANUS, P. Topics in Museums and Science Education. In: Studies in Science Education, 20, 157-182, 1992.

REBELLO, L. H. de S.. **O Perfil Educativo dos Museus de Ciência da Cidade do Rio de Janeiro**. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós Graduação em Educação, Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2001.

RODARI, P., MERZAGORA, M. Mediadores em museus e centros de ciência: Status, papéis e treinamento. Uma visão geral europeia. In: Massarani, Luisa (org.). **Diálogos & ciência: mediação em museus e centros de Ciência**. Rio de Janeiro: Museu da Vida/Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz, 2007.

SEIBEL MACHADO, M.A. **O papel do setor educativo nos museus: análise da literatura (1987 a 2006) e a experiência do Museu da Vida**. Tese de Doutorado. Instituto de Geociências da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

---

<sup>i</sup> ANTUNES, Arnaldo e TATI, Paulo. *O seu olhar melhora o meu*. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/arnaldo-antunes/o-seu-olhar.html#ixzz2wd0WygqZ>>. Acesso em 13 maio 2013.

<sup>ii</sup> *El sussuro de Tatlin # 5*, 2008. Decontextualização de uma ação, performance não anunciada, Arte de Conduta. Materiais: Polícia montada, técnicas de controle de massas, público. Veja vídeo em <[http://www.youtube.com/watch?v=x7L1s\\_GWn3o](http://www.youtube.com/watch?v=x7L1s_GWn3o)>

<sup>iii</sup> Tania Bruguera em e leia sobre a performance em <<http://www.taniabruquera.com/cms/478-1-El+Susurro+de+Tatlin+5.htm>>. Acesso em 21 abr. 2014.

<sup>iv</sup> Diz Bruguera: “Trabalho com arte de conduta. Não trabalho criando revelações icônicas do corpo, senão com construções comprometidas socialmente do coletivo. O uso da arte de conduta supõe uma localização do artístico na conduta social como uma linguagem artística e em sua capacidade de gerador de significados. Interessam-me criar um entorno que permita transformar o ‘público’ em ‘um cidadão’. Na obra *Murmúrio de Tatlin #5*, o público é obrigado a remontar-se a um imaginário político criado pelos meios de difusão, com o que guardam uma relação anestesiada.” Disponível em: <<http://www.taniabruquera.com/cms/395-1-Declaracin+de+Artista.htm>>. Acesso em 21 abr. 2014.

<sup>v</sup> Dewey marca em itálico o termo *uma* pois é uma experiência singular. Diz ele: “Para perceber, o espectador ou observador tem de *criar* sua experiência. E a criação deve incluir relações comparáveis às vivenciadas pelo produtor original. Elas não são idênticas, em um sentido literal. Mas, tanto aquele que percebe quanto no artista, deve haver uma ordenação dos elementos do conjunto que, em sua forma, embora não nos detalhes, seja idêntica ao processo de organização conscientemente vivenciado pelo criador da obra. Sem um ato de recriação, o objeto não é percebido como



uma obra de arte. O artista escolheu, simplificou, esclareceu, abreviou e condensou a obra de acordo com seu interesse. Aquele que olha deve passar por estas operações de acordo com seu ponto de vista e seu interesse. Em ambos, ocorre um ato de abstração, isto é, de extração daquilo que é significativo. Em ambos, existe compreensão, na acepção literal desse termo – isto é, uma reunião de detalhes e particularidades fisicamente dispersos em um todo vivenciado. Há um trabalho feito por parte de quem percebe, assim como há um trabalho por parte do artista. Quem é por demais preguiçoso, inativo ou embotado por convenções para executar este trabalho não vê, nem ouve. Sua “apreciação” é uma mescla de retalhos de saber com a conformidade às normas da admiração convencional e com uma empolgação afetiva confusa, mesmo que genuína.” DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 137. (O livro foi publicado em 1934 a partir de conferências na Universidade de Harvard pelo filósofo da educação com 72 anos na época.)

<sup>vi</sup> MATOS, Lucia Almeida. Na presença de Marina Abramovic: notas sobre a musealização da performance. IHA-FCSHL/Universidade Nova de Lisboa. Revista de História da Arte, nº 8, 2011, p. 212-213. Disponível em: <[http://iha.fcsh.unl.pt/uploads/RHA\\_8\\_12.pdf](http://iha.fcsh.unl.pt/uploads/RHA_8_12.pdf)>. Acesso em 07 abr. 2012.

<sup>vii</sup> CLARK, Ligia. *Livro-obra*. Caminhando. Disponível em: <[http://www.lygiaclark.org.br/arquivo\\_detPT.asp?idarquivo=17](http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=17)>. Acesso em 18 jan. 2014.

<sup>viii</sup> CLARK, Ligia. *Livro-obra*. Nós somos os propositores. Disponível em: <[http://www.lygiaclark.org.br/arquivo\\_detPT.asp?idarquivo=25](http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=25)>. Acesso em 21 abr. 2014.

<sup>ix</sup> DELEUZE, Gilles GUATARRI, Felix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 227.

<sup>x</sup> ELIASSON, Olafur. *Leer es respirar, es devenir*: escritos de Olafur Eliasson. Barcelona: Gustavo Gili, 2012, p. 24-25.

<sup>xi</sup> ALENCAR, Valéria. Conversas ao meio dia. Disponível em: <<http://arteducaonline.blogspot.com.br/2014/04/conversas-ao-meio-dia-com-valeria.html>>. Acesso em 10 mai. 2014.

<sup>xii</sup> MORIN, Edgar. Prefácio. In: ANDRADE, Alécio de. *O Louvre e seus visitantes*. São Paulo: Instituto Moreira Sales; Nova York: Le Passage Pris, 2009, p.14. Saiba mais em <<http://www.aleciodeandrade.com>>.

<sup>xiii</sup> Thomas Struth. Imagem disponível em: <[http://www.whitechapelgallery.org/images/page\\_images/c52308191916070b\\_struth8-1.jpg](http://www.whitechapelgallery.org/images/page_images/c52308191916070b_struth8-1.jpg)>. Acesso em 15 mai. 2014.

<sup>xiv</sup> RÓLDAN, Joaquin e VIADEL, Ricardo M. *Metodologias artísticas de investigación en educación*. Málaga: Aljibe, 2012, p. 78.

<sup>xv</sup> RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 18-19.

<sup>xvi</sup> Fonte: GRUPO DE PESQUISA: Mediação Arte/Cultura/Público. Revista *Mediação*: provocações estéticas. São Paulo: Instituto de Artes. Pós-graduação/UNESP, v.1, d.1, outubro 2005, p. 55.

<sup>xvii</sup> O grupo de Pesquisa foi iniciado em 2008 na Universidade Presbiteriana Mackenzie junto ao Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura. Ele dá continuidade ao primeiro grupo de pesquisa coordenado por mim – Mediação: arte/cultura/público de 2003 a 2007 no Instituto de Artes/UNESP.

<sup>xviii</sup> GIBSON, James J. *La percepción del mundo visual*. Buenos Aires: Infinito, 1974, p. 300.

<sup>xix</sup> RANCIÈRE, Jacques. O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p. 21-22.

<sup>xx</sup> FARIAS, Agnaldo. Entre a potência da arte e sua ativação cultural: a curadoria educativa. In: MARTINS, Mirian Celeste, EGAS, Olga e SCHULTZE, Ana. *Mediando [con]tatos com arte e cultura*. São Paulo: Pós-graduação do Instituto de Artes/Unesp, 2007, p. 67.

<sup>xxi</sup> MATURANA, Humberto e VARELA, Francisco. *A árvore do conhecimento - as bases biológicas do conhecimento humano*. Campinas: Ed. Psy, 1995, p. 60.