

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
VISUAIS
MESTRADO EM ARTES VISUAIS

MARIANA RATTTS DUTRA

CURADORIA COMPARTILHADA NA EXPERIÊNCIA DE
MEDIAÇÃO CULTURAL DO MUSEU DE ARTE
CONTEMPORÂNEA DO CEARÁ

RECIFE

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
VISUAIS
MESTRADO EM ARTES VISUAIS

MARIANA RATTS DUTRA

CURADORIA COMPARTILHADA NA EXPERIÊNCIA DE
MEDIÇÃO CULTURAL DO MUSEU DE ARTE
CONTEMPORÂNEA DO CEARÁ

Dissertação apresentada à Banca Examinatória do Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFPE/UFPB, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRA EM ARTES VISUAIS, na área de concentração do Ensino das Artes Visuais no Brasil, sob a orientação do Prof. Dra. Renata Wilner.

RECIFE

2014

Catálogo na fonte
Bibliotecária Delane Mendonça de Oliveira Diu CRB4-849/86

D978c Dutra, Mariana Ratts
Curadoria compartilhada na experiência de mediação cultural no
Museu de Arte Contemporânea do Ceará. / Mariana Ratts Dutra. – Recife:
O Autor, 2014.
105 f.: il.

Orientadora: Renata Wilner.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco.
Centro de Artes e Comunicação. Teoria da Arte e Expressão Artística,
2014.
Inclui referências.

1. Arte – Ensino. 2. Mediação. 3. Museologia. 4. Exposições. I. Wilner,
Renata (Orientadora). II. Título.

700 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2016-13)

MARIANA RATTS DUTRA

**CURADORIA COMPARTILHADA NA EXPERIÊNCIA DE
MEDIAÇÃO CULTURAL NO MUSEU DE ARTE
CONTEMPORÂNEA DO CEARÁ**

Aprovada em 11 de março de 2014

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Renata Wilner – Orientadora (UFPE)

Prof. Dr. Luiz Guilherme de Barros Vergara – Membro Titular Externo (UFF)

Prof. Dr. Erinaldo Alves do Nascimento – Membro Titular Interno (UFPB)

Dedicatória

Dedico este trabalho aos meus tios Cidrack e Cesar Ratts.

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa começou antes mesmo de iniciar o ciclo no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais - PPGAV UFPE/UFPB, por isso agradeço a todos que contribuíram com todo o processo antes mesmo da conquista da aprovação no Programa.

Principalmente à Kadma Marques, Eliene Magalhães, Moisés Felipe e Ana Raquel por todo incentivo e aprendizado com textos, organização de eventos e conversas no Núcleo de Pesquisa em Artes Visuais - NPAV MAC CE.

Agradeço a equipe de Documentação e Acervo do CDAMC e a equipe do MAC CE por toda contribuição e atenção à pesquisa.

Em Fortaleza, agradeço aos amigos Isabel Silvino, Telma Parente, Joyce Custódio, Keka Abrantes, Alexandre Souza, Ronaldo Furtado, Ana Paula Lustosa pelo carinho e incentivo.

Em Recife, agradeço por todo estudo, compreensão e estímulo à minha orientadora Renata Wilner, a professora orientadora no estágio docência Maria do Carmo. Aos meus colegas de sala e de estudo do UFPE/UFPB Fábio Santana, Marília Paes, Adriano Carvalho, Marcela Camelo, Carolina Campos e Ailce Moreira, pela acolhida e pelas partilhas.

Às minhas amigas companheiras Cleo Conde e Marcia Freire pelo compartilhamento e construção de nossa residência.

À Jones Santander e Karuna de Paula pela amizade, companhia e leveza.

À Keila Camilo pelo cuidado e generosidade.

Especialmente agradeço ao meu pai Clovis Lindberg e minha mãe Ana Ratts, meus tios Maria Tereza e Alexandre Ratts, minha prima-irmã Delane Ratts e minha irmã Marina Ratts por todo amor e incentivo.

E ao meu amor, Alexandre Barros pela companhia na arte e na vida.

RESUMO

A pesquisa visa compreender a prática de curadoria compartilhada e em que medida esta experiência particular pode referenciar uma reconfiguração das ações educativas no espaço museológico. A curadoria compartilhada é uma prática que articula a esfera educativa da exposição e a atividade do curador. Ela não se restringe a problematizar a obra de arte ou a esfera de atuação do artista, mas sim, toda uma rede de agentes culturais que, mesmo não sendo evidente ao público não especialista, confere sustentação à prática artística, assim como, à própria atuação dos visitantes no espaço expositivo. Para a reflexão desta prática foram escolhidas duas exposições do projeto "Obras em Destaque" realizado no Museu de Arte Contemporânea do Ceará (2005 - 2007). O referencial teórico abarca autores sobre mediação cultural, historicidade e estudos em curadoria, historicidade e dinâmica dos museus. A pesquisa é um estudo de caso, para sua realização foram utilizados fontes visuais, orais e escritas, assim como, foram realizadas entrevistas semi-estruturadas. Foram entrevistados educadores, equipe administrativa e técnica do museu. A pesquisa apresenta o desenvolvimento das atividades de mediação cultural no MAC CE (2005 a 2007), o processo formativo dos educadores, a realização das atividades no Projeto Obras em Destaque. Os resultados apontam como estas ações caracterizam uma reconfiguração no educativo do museu, reconhecendo uma formação de uma geração de educadores bem particular. Em sua maioria, a experiência na gestão elevou o interesse em dar continuidade a algum trabalho específico no que tange o campo das artes visuais ou da museologia. Por fim, a pesquisa busca contribuir com os estudos no campo educativo museológico, assim como, para o fortalecimento de políticas na arte-educação.

Palavras-chave: Mediação Cultural, Exposições, Curadoria Compartilhada.

ABSTRACT

The research aims to understand the practice of curating shared and to what extent this particular experience can reference a reconfiguration of educational activities in the museum space. The shared curation is a practice that articulates the educational sphere of activity and exposure of the curator. It is not restricted to problematize the artwork or the purview of the artist, but an entire network of cultural operators, although not evident to the non-specialist public, gives support to artistic practice, as well as the performance itself of visitors in the exhibition space. To reflect this practice two exhibitions of "Featured Works" project held at the Contemporary Art Museum of Ceará (2005-2007) were chosen. The theoretical framework includes authors on cultural mediation, historicity and curatorial studies, historicity and dynamic museums. The research is a case study, to its realization visual, oral and written sources were used as well as semi-structured interviews were conducted. Educators, administrative and technical staff of the museum were interviewed. The research presents the development of cultural mediation activities in the MAC CE (2005-2007), the training process of educators conducting activities in the Works Featured Project. The results show how these actions characterize a reconfiguration of the educational museum, recognizing a formation of a generation of educators particularly well. Most of the experience in managing the increased interest in continuing some work específico regarding the field of visual arts and museology. Finally, the research seeks to contribute to studies in museum education field, as well as to strengthen policies on art education.

Keywords: Cultural Mediation, Exhibition Curator shared.

LISTAS DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 01. Foto Louvre – Salão de Artes de 1669	22
FIGURA 02. Foto MOMA, 2004.....	23
FIGURA 03. Foto MAC USP, 2008.....	24
FIGURA 04. Foto 1ª Bienal de São Paulo, 1951.....	27
FIGURA 05. Foto do pavilhão da artista Adriana Varejão em Inhotim (MG), 2008.....	30
FIGURA 06. Foto MAM SP, 2009.....	33
FIGURA 07. Foto Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2012.....	33
FIGURA 08. Foto do folder do Governo do Estado do Ceará com o projeto do CDMAC(1998).....	37
FIGURA 09. Foto MAC CE, 2005.....	40
FIGURA 10. Foto MAC CE: exposição de Antônio Bandeira, 2005.....	42
FIGURA 11 - Projeto de instalação da obra “O navio” Leonilson, 2005	43
FIGURA 12 – Obra “O navio” em exposição no MAC CE, 200.....	44
FIGURA 13. Foto da exposição “Artista Invasor” com Yuri Firmeza.....	45
FIGURA 14. Foto da exposição “Mitos Vadios” com Sólon Ribeiro, 2005.....	46
FIGURA 15. Foto da exposição “Art Digital Video”, 2004.....	53
FIGURA 16. Foto da visita à exposição do artista Antônio Bandeira no MAC CE no ano de 2005.....	55
FIGURA 17. Foto da exposição “Contidonãocntido” em seu 3º recorte, 2010	59
FIGURA 18. Monitora com um público, exposição do artista Auguste Rodin, 1999	67
FIGURA 19. Um grande fluxo de visitante a procura da visitação. Exposição do artista Auguste Rodin, 1999.....	68
FIGURA 20. Educador participando da montagem da exposição do projeto Artista Invasor em abril de 2006	69
FIGURA 21. Em abril de 2005, monitor acompanhando um grupo no museu..	70
FIGURA 22 – Visita ao MAC CE dos funcionários do CDMAC.....	71
FIGURA 23. Oficina de quadrinhos no bairro Pirambú, 2005.....	72
FIGURA 24. Foto da exposição Obras em Destaque – 3ªedição, 2005.....	77

FIGURA 25. Visitantes no projeto Obras em Destaque – 5ª edição, 2006.....	80
FIGURA 26. Projeto Obras em Destaque – 3ª edição, 2005.....	81
FIGURA 27. Projeto Obras em Destaque – 4ª edição, 2005.....	82
FIGURA 28. Foto do Projeto Obras em Destaque – 6ª edição, 2006.....	84
FIGURA 29. Abertura da exposição do Projeto Obras em Destaque – 5ª edição, 2005.....	86
FIGURA 30. Obra do artista Klaus Schneider escolhida por uma segurança do CDMAC, 2006.	86
FIGURA 31. Obra do artista Paulo Climachuska escolhida pela educadora Mariana Ratts, 2006.....	92
FIGURA 33. Obra do artista Paulo Climachuska escolhida pelo assistente de direção M. Platini, 2006.....	92
FIGURA 34. Obra do artista Paulo Climachuska escolhida pelo educador Leimisson Cassimiro, 2006.....	94
FIGURA 35. Obra da artista Mabe Bethônico escolhida pelo educador Paulo Henrique, 2005.....	96
FIGURA 36. Obra da artista Marta Strambi escolhida pelo assistente de direção Paulo Henrique, 2005.....	96

LISTA DE SIGLAS

CDMAC Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura

CEFETCE Centro Federal de Educação Tecnológica do Ceará

ECA Escola de Comunicação e Artes

IACC Instituto de Arte e Cultura do Ceará

IBRAM Instituto Brasileiro de Museus

ICOM Comitê Internacional de Museologia

ICOFOM Comitê Internacional de Museologia

MAC Museu de Arte Contemporânea

MAC CE Museu de Arte Contemporânea do Ceará

MAM RJ Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

MAM SP Museu de Arte Moderna de São Paulo

MEC Ministério da Educação

MINOM Movimento Internacional para Nova Museologia

MoMA Museum of Modern de Nova York

MASC Museu de Arte de Santa Catarina

NAE Núcleo de Arte Educação

ONG Organização não governamental

REM Rede de educadores em Museus

REMIC Rede de Educadores em Museus e Instituições Culturais

REMP Rede de Educadores em Museus e Patrimônio

UCSAL Universidade Católica do Salvador

UDESC Universidade Estadual de Santa Catarina

UFPB Universidade Federal da Paraíba

UFPE Universidade Federal de Pernambuco

UNESP Universidade Estadual Paulista

UECE Universidade Estadual do Ceará

URCA Universidade Regional do Cariri

USP Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO I – Curadoria e Processos Contemporâneos.....	21
1.1. Curadoria e Artes Visuais.....	22
1.2. Curadoria como prática social.....	30
1.3 Curadoria e Instituição.....	34
1.4. Curadoria no MAC CE.....	37
CAPÍTULO II – Mediação cultural e Curadoria.....	50
2.1. Mediação cultural em museus de arte.....	51
2.2. Mediação cultural e Curadoria.....	58
2.3. Considerações sobre curadoria compartilhada	63
2.4. Educativo no MAC CE.....	65
CAPÍTULO III – Projeto Obras em Destaque: educativo no processo curatorial do MAC CE.....	77
3. 1. Exposição dos educadores.....	91
3. 2. Exposição da equipe do MAC CE.....	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
REFERÊNCIAS.....	107

INTRODUÇÃO

No campo da arte-educação, no que tange aos espaços de educação não-formal, as formações específicas ou institucionalizadas aos profissionais que exercem tais atividades educacionais ainda estão em processo de inserção, sendo incorporadas aos poucos em universidades e em outras instâncias de articulação política. Nos espaços museológicos, aqui refiro aos espaços destinados à produção em artes visuais, muitas vezes, é no cotidiano, no desenrolar de suas programações expositivas que acontecem atividades formativas.

Na busca de suprir algumas fragilidades e fortalecer politicamente o campo da educação em museus e instituições culturais, surgiu como fruto de articulações do setor a Rede de Educadores em Museus (REM), redes que buscam criar espaços de discussão em torno de questões políticas, formativas e fomento na área.

Existente, atualmente, em quase todas as regiões do Brasil, a primeira Rede criada foi a do Rio de Janeiro, em 2003; posteriormente em 2008 surgiu a Rede de Educadores em Museus e Instituições Culturais (REMIC) em Pernambuco e no Distrito Federal; também no mesmo ano foi criada no Ceará (REMCE); em 2009 surgiu no Rio Grande do Sul (REMRS) e em Minas Gerais foi criada a Rede Informal de Museus e Centros Culturais (RIMC MG); em 2010 surgiu em Santa Catarina (REMSC) e em Mato Grosso foi criada a Rede de Educadores em Museus e Patrimônio (REMPMT); em 2011, em São Paulo (REM SP) e na Paraíba (REM PB); e em 2012 surgiu em Goiás (REMGO). Embora apresentem particularidades na nomenclatura e se organizem com dinâmicas distintas, possuem o mesmo propósito de articulação e nacionalmente se relacionam por meio de grupos de e-mails, um blog¹ da REM Nacional e de reuniões periódicas nos encontros nacionais promovidos pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM).

Somando com este trabalho das redes, após dez anos do início desse movimento, uma nova articulação por meio do IBRAM promove o debate entre os interessados no campo, chamada Programa Nacional de Educação Museal (PNEM). Ao longo do ano de 2014, o programa apresentou uma metodologia de debates por meio de encontros virtuais e presenciais com o intuito de construir coletivamente diretrizes para as ações de educadores e profissionais dos museus na área educacional.

¹<http://rembr.blogspot.com.br/>

Na última década, houve uma preocupação com estes espaços e buscando maior atenção com as suas particularidades alguns cursos de graduação em artes visuais adicionaram em seu currículo a disciplina sobre esta área. Na região do Nordeste, a disciplina “Mediação cultural” foi inserida no curso da Universidade Regional do Cariri (URCA) e, como eletiva, na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Já a disciplina “Ensino de Artes em Instituições Sociais e Culturais” foi inserida na Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e a disciplina “Mediação Cultural e Curadoria” é oferecida na Universidade Católica do Salvador (UCSAL). Porém, ainda é um número pequeno. Segundo o site² do Ministério da Educação (MEC) são oferecidos 22 cursos de graduação em Artes Visuais e Artes Plásticas no Nordeste, apenas quatro cursos apresentam disciplinas nesse contexto.

Já no caso da UFPE, entre as disciplinas obrigatórias do curso de graduação temos “Metodologia do ensino de Artes Visuais 3”, que trata da educação não-formal. Das quatro disciplinas ofertadas de Estágio, duas são destinadas a espaços não-formais: “Estágio Supervisionado 3”, para ONGs e projetos sociais; “Estágio Supervisionado 4”, para prática em museus e instituições culturais. Além disso, no ano de 2012, foi ofertado um Curso de Especialização em Mediação Cultural.

Assim, fortalecendo o debate e provocando mais discussões, existem estudos que relatam, analisam, buscam oferecer contribuições e criticidade às experiências museais. Pode-se referir como exemplo as publicações organizadas pelas arte/educadoras Ana Mae Barbosa e Rejane Galvão Coutinho, que destinam uma parcela dos livros compartilhados com demais autores sobre esse assunto, pesquisadores como Mirian Celeste Martins (UNESP), Luiz Vergara (UFF), Terezinha Franz (UDESC). Assim como são exemplos também: revistas de programas de mestrado e doutorado e a Revista MUSAS, organizada pelo IBRAM.

Nesse contexto, minhas primeiras reflexões sobre o espaço museológico começaram no Centro Dragão do Mar em Arte e Cultura (CDMAC), em 2004, como educadora do Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC CE). Desde então, meu percurso acadêmico e profissional transita entre as artes cênicas (minha graduação) e as artes visuais. Nessa trajetória, a convergência dessas linguagens se deu por questões vinculadas ao campo da museologia, no que tange à recepção e à educação estética

ligada à arte contemporânea.

Como característica da área, minha formação em mediação cultural também ocorreu no Museu no decorrer das atividades, principalmente observando os educadores mais experientes e compartilhando experiências com os mesmos. Para cada abertura de exposição, era destinado um momento para estudo, sendo proposta uma leitura dirigida e elaborada uma pesquisa sobre os artistas em exposição. No período como educadora no museu, tive a oportunidade de participar de vários cursos e palestras, na elaboração de textos e exercícios de curadoria em meio ao apoio em montagens de exposições. Ressalto que os cursos ofertados não eram constantes na programação do Museu nas gestões anteriores. Tive oportunidade de estagiar em um período que os gestores foram mais atenciosos para tais questões.

No que pulsa à educação em museus, foram tais experiências que contribuíram para minhas primeiras pesquisas em metodologias do ensino das artes, que tivessem o museu de arte como instrumento e objeto de análise, a partir de segmentos da educação patrimonial. Nesse sentido, após o estágio, buscando uma reflexão mais ampla no que concerne aos processos educativos em espaços culturais ou em espaços que abrangem processos museológicos, ingressei na Especialização em Metodologias do Ensino de Artes pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Procurei realizar meus estudos de forma integrada às minhas experiências profissionais. Busquei estimular a fruição, reflexão e valorização da produção em artes visuais por meio de ações educativas e de pesquisa.

Nessa trajetória, inquietações surgiram em meio às experiências profissionais com gestão e produção cultural. Muitas vezes, uma grande dificuldade alertada principalmente por educadores é o relacionamento da curadoria do museu ou de uma exposição específica com o educativo, pois, muitas vezes, apresenta-se conflituosa, com pouco diálogo.

Busca-se de fato que o educador também reflita o processo curatorial, o processo de musealização (da aquisição à exposição) desenvolvido como prática dialógica com as atividades e setores da instituição. Ademais, o dialogismo opõe-se à postura do educador que em sua relação com o público apenas atende visitantes de maneira informativa e por meio do agendamento após a montagem da mostra.

Nesse sentido, muitas vezes, chamado de “monitor” ou “guia”, escolho tratar nesta

pesquisa como “mediador” ou “educador”, pois o termo evidencia um trabalho mais crítico em sua relação com o público. Tendo em vista que é devido também ao seu trabalho que a percepção dos visitantes é motivada, ocasionando ao público maiores possibilidades de fruição nas propostas de reflexões oferecidas na exposição. Em diálogo com o visitante pode-se buscar não só uma conversa sobre valores que permeiam as artes visuais ou possíveis interpretações das obras, mas possa construir um diálogo sobre a práxis do museu fazendo então ter compreensões quanto aos propósitos da instituição e suas escolhas curatoriais.

Deste modo, faz-se necessário questionar como a curadoria e seus processos contemporâneos dialogam com as questões educativas? Quais são os perfis dos educadores e dos curadores das instituições? Como um trabalho dialógico contribui na formação do educador, muitas vezes estagiário, e sua mediação?

No que tange a curadoria, é um campo que também apresenta uma formação em processo, mas em sua maioria, os curadores possuem uma trajetória acadêmica e/ou profissional em torno de pesquisas em artes visuais ou áreas afins. No entanto, há vários caminhos de legitimação e profissionalização no sistema das artes.

Sendo o responsável pela projeção de ideias e pela construção de discursos a partir da realidade da obra de arte, o trabalho do curador também envolve muitos agentes culturais do sistema de artes. Recebe influências da indústria e marketing cultural e do mercado de arte, os quais resultam em diversos tipos de curadoria, promovendo diferentes fluxos culturais, como por exemplo, megaexposições com caráter de entretenimento que percorrem em vários espaços ou como bienais que atualmente se apresentam como os principais eventos de artes, etc.

No entanto, ao refletir sobre as possibilidades curatoriais por meio de um museu de arte, a curadoria assume o caráter institucional. Contribui desta forma para a valorização e fruição de seu acervo ou com as exposições que recebe na linha de sua proposta museológica por meio de ações de pesquisa que reverbera discussões para o campo da educação visual, e de uma maneira mais ampla o âmbito da educação não-formal. Tendo em vista que a exposição é resultado de um trabalho coletivo, que envolve muitos interesses e posicionamentos teóricos, é importante que o desenrolar das ações tenha uma afinidade entre todos os envolvidos.

Nesse sentido, para esta pesquisa, o estudo tem como campo empírico o já citado

MAC CE, sobretudo o projeto “Obras em Destaque” que faz convergir de modo muito particular a dimensão curatorial e educativa. O projeto convidava o público para participar de uma experiência estética, propondo conhecer o acervo do museu e a escolher uma obra para compor a exposição. Ao participar de uma das edições e acompanhar os demais convidados em seu contato com o acervo da instituição, o educativo do Museu tem por base a apropriação dos conteúdos e formas que configuram a exposição, o que se reflete numa mediação em que os educadores sentem a exposição como fruto de uma criação da qual eles também participam, o que podemos compreender como uma curadoria compartilhada.

Assim, a pesquisa visa compreender como a prática de curadoria compartilhada contribui para a reconfiguração das ações educativas no espaço museológico, em que medida esta experiência particular pode referenciar a reconfiguração das ações educativas no MAC CE. Questiona-se de que modo o relacionamento do público com arte contemporânea manifesta essa construção dialógica, que coloca frente a frente curadoria e setor educativo na elaboração das exposições.

A escolha pelo MAC CE partiu de algumas questões: trata-se de um dos espaços destinados à arte contemporânea na cidade de Fortaleza que desde sua criação mantém um corpo de funcionários ao educativo; tendo em vista que é uma instituição que compõe os equipamentos do maior centro cultural do país voltada ao fomento da produção artística visual da cidade inserindo-a no circuito nacional, ainda apresenta um número restrito em pesquisas em torno deste museu; e por fim, pela escolha do projeto de exposição ter especificamente sido desenvolvido nesta instituição. Apenas na gestão de 2005 a 2007 o projeto foi realizado, e eu participei. O interesse em investigar sobre esse tipo de curadoria compartilhada partiu da necessidade de compreender de forma mais ampla as possíveis relações entre o educativo e a curadoria no museu, tendo em vista um relacionamento mais horizontal.

Assim, a pesquisa se caracteriza como um estudo de caso, pois tendo em vista que remete a uma investigação qualitativa e particularista, busca atentamente seus “como” e “porquê”, baseando-se fortemente no trabalho de campo que será comentado posteriormente.

Deste modo, no primeiro capítulo, *Curadoria e Processos Contemporâneos*, apresento questões sobre as mudanças do sistema de artes contemporâneo e seus

agentes culturais, evidenciando o papel da curadoria. Desde os anos de 1960, época que traz à tona as transformações das produções artísticas e os deslocamentos dos espaços de exposição das mesmas, o trabalho do curador vem sendo ressaltado. Afinal, não se trata mais simplesmente das atividades daquele responsável pela conservação de acervos, mas do profissional que passa a propor uma experiência estética aberta ao projetar ideias e construir discursos a partir da realidade igualmente aberta da obra de arte. Portanto, é ele que subsidia a mobilidade de horizontes que, a cada exposição, possibilitam diferentes achados nas obras a partir da apreciação do visitante. Neste capítulo apresentarei experiências que contribuem com o pensamento emergente deste campo.

Para finalizar, apresento o Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC CE), campo empírico desta pesquisa. A gestão do período de 2005 a 2007 será tomada como um caso particular e representativo das discussões apresentadas no âmbito da curadoria e comunicação museal. Isto se deve ao fato de que nesse período o Museu teve destaque por apresentar um aumento significativo do seu acervo mediante doações e, além disso, nesse momento, a prática recorrente de formações e a sua política de exposições parecem ter influenciado fortemente a valorização das ações educativas na instituição.

No segundo capítulo, *Mediação cultural e Curadoria*, apresento considerações sobre as esferas que pensam os relacionamentos possíveis entre público e arte: o educativo e a curadoria. Nesse sentido, será articulada a discussão sobre mediação cultural e ação educativa em museus de arte: como ocorre sua prática, qual o perfil dos profissionais, relacionando aos processos contemporâneos de curadoria com ênfase em discussões em torno da curadoria como prática educativa e curadoria compartilhada. Finalizando as discussões do capítulo, apresento o Educativo do MAC CE, suas ações e projetos desenvolvidos da gestão no período de 2005 a 2007. Além disso, apresento reflexões sobre a prática da curadoria compartilhada que foi recorrente no projeto “Obras em Destaque”, desse mesmo período.

No terceiro capítulo, *O MAC e suas possibilidades curatoriais*, ao realizar um trabalho de campo com coleta de dados junto ao Núcleo de Documentação do CDMAC (NUDOC) e o Núcleo de Ação Educativa do MAC volto-me, sobretudo, para ações e projetos realizados da gestão de 2005 a 2007, discutindo os fundamentos e repercussões do projeto “Obras em Destaque” deste período. Assim, foram coletados: fotos, folders,

artigos em jornais, dissertações, clipping, livros de assinatura, questionários realizados com o público, catálogos e textos de parede das exposições.

Tal projeto de exposições de arte apresentava singularidades em sua prática museográfica, pois propunha que as apropriações estéticas das obras a serem expostas se concretizassem a partir da prática curatorial. O projeto foi realizado no ano de 2005 a 2007, tendo compreendido sete edições. As relações entre público e acervo do Museu foram aprofundadas por seus profissionais, por aqueles ligados ao CDMAC, bem como pela comunidade do entorno. Como convidados a participarem do projeto: mulheres que trabalhavam na equipe que prestava serviço de segurança ao centro cultural; jovens da comunidade do Pirambu, bairro localizado na área litorânea da zona oeste da cidade de Fortaleza; moradores da Comunidade do Poço da Draga, comunidade situada no que se convencionou chamar “entorno” do CDMAC, entre o Centro histórico de Fortaleza e Praia de Iracema; a equipe de funcionários e a equipe de Educadores do Museu; e o mestre em Literatura Carlos Augusto Lima, que na época atuava como coordenador de Literatura do CDMAC.

Para esta pesquisa foi delimitado o estudo de duas edições do projeto de exposição com a participação dos educadores e dos profissionais do MAC CE, apresentando em seguida uma análise e seus desdobramentos. O trabalho de campo exigiu a realização de entrevistas semiestruturadas com os agentes que compuseram a dinâmica das duas exposições mencionadas, tais como: educadores, coordenadora da Ação Educativa, funcionários do núcleo de conservação e acervo e funcionários da administração do MAC. Tal coleta de depoimentos visa um melhor entendimento das experiências vivenciadas naquele período, preenchendo lacunas que a documentação oficial deixa transparecer.

A pesquisa busca ser uma contribuição aos educadores no campo de arte-educação, sobretudo no Estado do Ceará, a história do campo da mediação cultural ainda pouco registrada, a memória sobre as ações educativas no âmbito dos espaços culturais destinados a exposições de arte.

CAPÍTULO I
CURADORIA E PROCESSOS CONTEMPORÂNEOS

1.1. Curadoria e Artes Visuais

Atualmente, no que tange as artes visuais, o curador apresenta vários papéis, dentre eles: seleção de obras de artes para exposições, produção de textos, organização de publicações, articulação com as instituições museais e as galerias, mediador no mercado de arte. Percebe-se que sua profissão ganhou uma amplitude bem maior do que se encontra em seu papel inicial que remete à conservação, “a palavra curador vem do latim *curare*, que por sua vez chega à nossa língua como curar – na acepção de ‘cuidar’ ou ‘conservar’: tomar conta das obras de arte.” (OBRIST, 2010, p. 09). Em meio a uma pluralidade de funções, ora convergindo com o trabalho do crítico ora do gestor cultural, apresenta um campo de atuação bem conflituoso, mas especialmente um conflito rico que motiva um debate contínuo sobre seu ofício, que, sobretudo, é um aprendizado empírico e uma constante contextualização deste campo de atuação.

O papel do curador se modificou junto a transformações da produção artística, assim como das instituições que a promovem e a publicizam, mas que também impulsionaram inquietações. Ou seja, “a profissão, tal como a conhecemos, é moderna, remontando ao século passado apenas. E a história da arte dos anos 1950 até o presente está intrinsecamente conectada às exposições que aconteceram no período.” (OBRIST, 2010, p. 09).

Desde os primeiros salões de arte em Paris, com uma forma acumuladora de apresentação das obras, no século XVII, ao famoso “cubo branco”, com sua pretensa neutralidade, no século XX, historicamente percebe-se transformações no ofício do curador no espaço museal de arte, as quais podem ser compreendidas por meio de suas exposições.

O espaço expositivo sempre foi marcado por critérios de seleção e procedimentos de exibição das obras. A experiência curatorial tem perpassado as exposições ao longo de todos esses anos, recebendo influências de outros países, “os artistas brasileiros, que se dirigiam para Paris com o objetivo de aprender os cânones da Academia, traziam para o Brasil não apenas a maneira de pintar, como também a forma de mostrar suas pinturas” (RAMOS, 2010, p. 27).



Figura 1. O espaço dito legítimo de fomento à arte.
Foto Louvre – Salão de Artes de 1669, disponível em
<http://robinsonlibrary.com/finearts/visual/museums/louvre.htm> 2004_11_moma.jpg

Antes do século XX, as obras eram expostas de forma acumuladora ocupando quase toda a parede. Tal formato prevaleceu por muitos anos em vários salões de arte. Segundo a curadora Rejane Cintrão (2010), a primeira reação contra esse formato foi aquela do artista Courbet, que se opôs a expor na Exposition Universelle de Paris com centenas de outras obras e objetos. Ao questionar a visualização de suas obras, concluiu que o visitante não poderia dar a mesma atenção a todas as obras, pois isto atrapalharia a sua fruição. Assim, em 1885, o artista organizou uma mostra – intitulada Exposition Universelle - de suas obras paralela ao evento. Mesmo apresentando suas telas no mesmo formato acumulador, a exposição tornou-se um marco na história da arte, pois apresentou seus trabalhos em um contexto diferenciado, não aquele da visibilidade institucionalizada.

A distribuição acumuladora das obras ainda permaneceu por muito tempo influenciando muitas exposições de arte. Aos poucos, foram inseridos painéis em vez de utilizar as paredes, mas os critérios de localização das obras ainda não eram bem delimitados. O mais curioso eram os painéis serem revestidos de tecidos, muitas vezes coloridos, com o caráter de decoração. Assim, quando queriam neutralizar o ambiente, utilizavam tecidos brancos.



FIGURA 2. Visibilidade museal moderna.

Foto MoMA, 2004, disponível em http://gothamist.com/2004/11/19/moma_to_open_tomorrow.php

Além da importância da experimentação de Courbet, a inovação na maneira de expor surgiu na Alemanha. Embora tenha muito destaque o Museum of Modern Art de Nova York (MoMa) que passou usar a expografia de paredes brancas (inaugurado em 1929), foi na Alemanha que surgiu o primeiro museu destinado a essa produção, o Folkwang Museum, fundado em 1907. Ele efetivou uma nova maneira de exposição das obras que influenciou as montagens de exposições de arte com seu espaçamento entre as obras, materializando uma distribuição mais aberta no plano horizontal. Isso influenciou tanto as montagens de exposição nos Estados Unidos, como o já citado exemplo do MoMa, e as mostras de artistas brasileiros em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Alexander Doner, considerado um pioneiro no campo da curadoria, na direção do Landesmuseum de 1922 a 1937, utilizou a cenografia tornando o ambiente mais convidativo. Para tanto, organizava as obras criando salas especiais, como também instalou um espaço próprio para exibição de arte moderna. Assim, “passou a reunir as obras visando seu contexto original, criando salas especiais com unidade narrativa e acompanhada de um guia impresso por meio do qual o visitante podia obter mais informações sobre as obras e o roteiro das exposições – buscando uma ambientação especial para cada época. As salas medievais, por exemplo, eram escuras, enquanto as do Renascimento, brancas com elementos estruturais de arquitetura.” (CINTRÃO, 2010,

p.34)

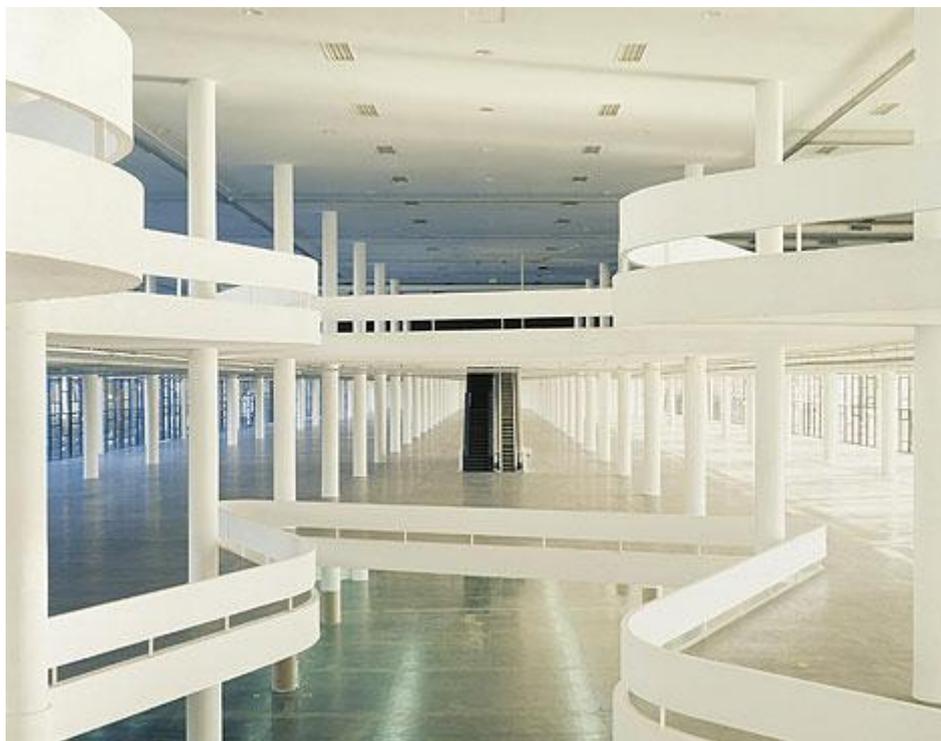


FIGURA 3. Uma nova disposição na arte: a suposta neutralidade.
Foto MAC USP, 2008, disponível em <http://afetivagem.blogspot.com/2008/12/re-ainda-bienal.html>

Outros elementos foram contribuindo para o surgimento de uma nova experiência estética na exposição e para uma melhor recepção do público, tais como a inserção de textos críticos e/ou cronologias biográficas, etiquetas com informações das obras, iluminação diferenciada etc. Percebe-se que a curadoria já acrescenta um olhar mais atencioso para a comunicação estética do espaço expositivo, considerando outros aspectos durante a concepção de uma exposição, além da disposição das obras. Mas, ainda o termo curador estava diretamente relacionado a atividades de caráter apenas museológico. Sendo reconhecido como organizador ou diretor geral, recebendo pouca notoriedade.

Os novos espaços que foram reservados para a apresentação de artes visuais, sobretudo, a arte moderna e a arte contemporânea, contribuíram para a construção de uma nova museografia para a arte, pois tais configurações artísticas acarretavam uma nova postura não apenas no fazer estético, mas também nos aspectos sociais.

Com o intuito de conferir uma neutralidade tendo em vista que a obra de arte “falaria por si só”, os espaços museológicos como lugares legitimados para expor arte

moderna apresentavam uma expografia chamada de “cubo branco” (O’Doherty, 2002), referindo-se ao museu de paredes brancas. Essa tipologia de exposição se destacou com o MoMA, influenciando muitos espaços de arte que foram criados e abertos ao público no século XX, até mesmo nos museus de arte contemporânea.

Consagra-se, neste momento, um padrão como deve ser o espaço apropriado à arte moderna. É possível compreender que para uma arte que quer apagar sua função social, que quer ser ‘uma arte sem lugar’, o melhor padrão de espaço museal é aquele onde aparentemente não há interferências. Dessa forma não se corre o risco de que o museu tome o lugar do palácio ou da igreja. (GONÇALVES, 2004, p.53)

É preciso lembrar que o museu de arte sofreu mudanças que foram evidenciadas também por transformações acarretadas pela própria produção dos artistas. Além dos movimentos vanguardistas da arte moderna, os quais ocasionavam rupturas com os cânones da produção artística acadêmica, surgiram, nos anos de 1960, as primeiras manifestações da chamada arte contemporânea. Diferente da arte moderna, a arte contemporânea reconfigura o sistema da arte, abarcando uma pluralidade de categorias de obras.

Arte conceitual, land art, body art, video art, performance, instalação etc: uma nova cartografia artística é mapeada (Cauquelin, 2005). Artistas e público são participantes da experiência artística. O curador “surge”, se insere no circuito como o novo protagonista da cena artística, responsável pela composição da exposição ao projetar ideias e construir discursos a partir da realidade da obra de arte. As mudanças na produção artística têm por consequência transformações no processo de construção da exposição e acham-se imbricadas a novas potencialidades da curadoria.

Lisbeth Rebollo Gonçalves ressalta que “os primeiros profissionais a observar a presença dessa multiplicidade de estratégias na linguagem de arte contemporânea foram os curadores de museus, na sua prática de trabalho” (GONÇALVES, 2005, p.36). Nesse sentido, na década de 1970 do século XX, o crítico, historiador de arte e curador brasileiro Frederico Moraes realizou exposições como “Vanguarda Brasileira” (1969), na Reitoria da UFMG e “A Nova Crítica” (1970) na Petite Galerie, no Rio de Janeiro, e o evento “Do Corpo à Terra” (1970), no Parque Municipal Américo Renné Giannetti de Belo Horizonte. Posteriormente, como diretor do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, realizou os “Domingos de Criação” (1971) no jardim do Museu, que trata-se de atividades que tinham o propósito de convidar uma série de artistas para realizar diversas manifestações ligadas

a materiais como o papel, a terra, o tecido, o corpo, o som e o fio. Cada edição tinha seu título ligado a um questionamento crítico. A proposta era oferecer novas formas de lazer criativo para a população da cidade, aliando arte e participação pública. Numa época em que estava instalada a Ditadura no Brasil, onde a censura, a perseguição e a repressão violenta eram recorrentes, tais eventos configuravam-se como impulsionadores para o desenvolvimento da arte emergente.

Em São Paulo, destaca-se o crítico, historiador de arte e curador brasileiro Walter Zanini, que nos anos 60 e 70 do mesmo século, sendo diretor do MAC da USP, contribuiu com a realização de projetos de exposição, como: Jovem Desenho Nacional (JDN 1963-1965), Jovem Gravura Nacional (JGN 1964-1966) e Jovem Arte Contemporânea (JAC 1967-1974). Em entrevista para Hans Ulrich, Ivo Msquista e Adriano Pedrosa em 2003 sobre tais exposições realizadas no MAC, Zanini relata que na época de sua gestão foram por meio delas que se formaram os primeiros acervos em arte conceitual no país.

A Bienal de São Paulo, inaugurada em 1951, sendo atualmente um dos eventos mais importantes das artes visuais no mundo, junto com a Bienal de Veneza e a Documenta de Kassel, destaca as edições em que Zanini assumiu a curadoria em 1981 e 1983, na 16^o e 17^o edição, pois o evento passou a adotar uma atitude de responsabilidade crítica.

Até então a Bienal tinha sido uma exposição que consistia inteiramente em delegações de diferentes países, escolhidas através de vias diplomáticas, que ocupavam espaços predeterminados. Eles tinham acabado de começar a mudar o estado das coisas e eu disse “começar”, porque, claro, estávamos lidando com um projeto que necessariamente se desenvolveria durante muito tempo. A mudança decisiva consistia em eliminar as representações nacionais e organizar a instalação dos trabalhos usando critérios de analogia, quanto à linguagem, à proximidade e ao confronto com o que os outros países tinham em comum. (OBRIST, 2010,p.202)

O historiador de arte e curador brasileiro Ivo Mesquita ao mediar uma mesa no Seminário Panorama do Pensamento Emergente, em Recife, no ano de 2008, fala sobre o processo de profissionalização do curador que vem desde a década de 80 do século XX: “a figura do curador de Arte Contemporânea não existia. O curador era uma figura dentro do Museu, um expert em História da Arte de um período, de um artista, de um momento e ele se encarregava de tomar conta da coleção” (2011, p. 13).

Enfim, longe de se pretender aqui abarcar a totalidade da história da curadoria, neste tópico procura-se lançar algumas instituições, exposições e curadores que

contribuíram na compreensão de um processo envolvendo a mediação.

Com o fim de um modelo de uma narrativa histórica da arte (HANS BELTING, 2006), ou melhor, com o fim da linearidade histórica como uma narrativa hegemônica, no que tange especialmente a arte contemporânea, a curadoria torna-se um espaço de negociação. Ganha novas vertentes, sendo propositora de novos enquadramentos.



FIGURA 4. O novo espaço de promoção à produção contemporânea de arte.
Foto 1º Bienal de São Paulo em 1951, disponível em <http://www.bienal.org.br/post.php?i=79>

A curadoria tem uma participação bem evidente na rede simbólica e econômica em que a produção contemporânea cultural age. Em festivais, exposições, eventos, seminários, feiras, etc, cada vez mais se opta em elencar um curador ou formar um grupo deles destinando-se ao trabalho de seleção de artistas articulado a conceitos ou temas, pesquisa e muito conhecimento no contexto no qual atua. É importante salientar que o trabalho do curador envolve muitos agentes culturais do sistema de artes e que pode receber influências da indústria cultural, marketing cultural, mercado de arte, os quais resultam em diversos tipos de curadoria, promovendo diferentes fluxos culturais.

Diante de uma pluralidade de formas e conceitos que podem perpassar a obra de arte e sua cadeia produtiva, a curadoria contemporânea torna-se mais evidente ao conectar conceitos e construir interpretações, participar dos processos artísticos, sendo o curador um criador também, indo além do trabalho de um mero organizador de exposições.

Não há uma instituição que forma curadores no Brasil, o aprendizado empírico se delinea nas especificidades de cada projeto, institucional ou independente, por exemplo.

No entanto, mesmo sem uma uniformidade na trajetória dos curadores, pode-se convergir entre eles a pesquisa e uma reflexão tendo em vista um posicionamento crítico, que propõe um pensamento, questionador, sensível a questões da arte.

A jornalista e curadora brasileira Cristiana Tejo em seu artigo “Não se nasce curador, torna-se curador” Tejo (2010), expõe questões no que tange à formação do curador e destaca: aquele “com capacidade crítica de reposicionar o nosso entendimento sobre arte num tour de force intelectual, espacial e visual” (2010, p 154).

Tendo em vista, que a curadoria se configura de maneiras diferentes no Brasil e que a discussão seja pertinente em vários âmbitos (universidades, espaços culturais, etc), ressalto dois seminários realizados no Nordeste, pois, além da discussão promovida pelo encontro, tiveram como desdobramentos publicações com o conteúdo dos debates, possibilitando assim uma disseminação maior da produção de conhecimento. Destaco primeiro o seminário “Panorama do Pensamento Emergente”. Este teve o intuito de descentralizar o debate em torno da curadoria e promover encontros entre os curadores e interessados sobre o tema.

Em Fortaleza, como desdobramento das atividades dos projetos do Núcleo de Pesquisa em Artes Visuais do MAC CE (NPAV) foi realizado o seminário “Interfases”, constando com a presença de curadores e pesquisadores do Brasil e França, e em outro momento, foi realizado um debate com a filósofa de arte Anne Cauquelin.

No contexto desta pesquisa, ao refletir sobre as possibilidades curatoriais por meio de um museu de arte, a curadoria assume o caráter institucional. Colabora para a valorização e fruição de seu acervo ou com as exposições que recebe na linha de sua proposta museológica, por meio de ações de pesquisa que contribuem para o campo da educação visual, e de uma maneira mais ampla no âmbito da educação não-formal.

1.2 Curadoria e Instituição

Ora bastante questionada e criticada no circuito das artes visuais, ora proporcionando aos artistas e curadores possibilidades de fomento à produção artística e de pesquisa, é por meio de inquietações e instabilidades que pode-se delinear a relação da curadoria com as instituições. Como o ponto de partida de estudo e observação desta pesquisa é um museu de arte contemporânea, será por meio desta instituição

museológica que irá ser traçado algumas considerações.

O museu de arte sofreu mudanças que foram evidenciadas também por transformações acarretadas pela própria produção dos artistas. Além dos movimentos vanguardistas da arte moderna, os quais ocasionavam rupturas com os cânones da produção artística acadêmica, surgiram nos anos 60 as primeiras manifestações da chamada arte contemporânea.

Diferente da arte moderna, a arte contemporânea reconfigura o sistema da arte abrangendo uma pluralidade de categorias de obras. “A qualidade efêmera da nova arte entrava em choque com a sistemática de trabalho museológico, e até mesmo com a ideia de museu. A arte contemporânea ‘desorganizava’ o sistema artístico” (GONÇALVES, 2005, p.38). Assim, como o museu e seu modelo de trabalho corresponde a esta nova ambiência que colocou em questão o seu paradigma museológico?



FIGURA 5. Isto é a arte? Isto é o museu?

Foto do pavilhão da artista Adriana Varejão em Inhotim (MG), 2008, disponível em <http://www.inhotim.org.br/>

Neste caso, o museu de arte, que também se distanciou do conceito de gabinete de curiosidades e raridades, assume um olhar museográfico especial. Entre tais transformações museológicas no século XX, imbricadas com o avanço das novas tecnologias, a rapidez dos meios de comunicação e a evidência conferida à publicidade e ao design, a reorganização do papel do museu implicou transformações na sua

museografia. No Brasil, por exemplo, pode-se citar o Inhotim, sede de um dos maiores acervos de arte contemporânea. Conforme Cury (2005, p. 27), o termo museografia “engloba todas as ações práticas de museus: planejamento, arquitetura e acessibilidade, documentação, conservação, exposição e educação.”

Questões como estas, entre a história da arte, a museologia e a arte contemporânea, inserem a curadoria como um espaço de negociação que, ao potencializar discussões contemporâneas, demonstra uma vontade de experimento e posicionamento crítico. Assim, sobre o museu:

(...) sua presença atuante deve ser praticamente concomitante à atividade artística. Origina-se uma modificação fundamental de sua conotação com o artista e o público, ativados em seu processo de participação dialética. Em verdade, marcado pelo período de transitoriedade que atravessa, o museu torna-se um complexo heterogêneo de ambas as coisas: de “templo” e de “fórum”. E é neste clima paradoxal e difícil de seu acondicionamento que passa a existir – se ainda quiser existir. (Zanini, 2010, p. 60)

No entanto, como salienta Tejo (2010), a curadoria se configura de formas diferentes no Brasil. Na região do nordeste do país, no que tange às instituições museológicas públicas, muitas esbarram com fragilidades devido ao modelo estagnado ainda vigente que as gerenciam. Viabilizar a formação de um acervo não é tarefa simples, pois as políticas de cultura em torno das artes visuais a aquisição de obras são condicionadas principalmente por vontades políticas do governo, políticas estas que se apresentam inconstantes. Além disso, o baixo orçamento para realização de sua programação e de pagamento dos cachês é outra característica que configura as gestões de instituições públicas. Outro agravante é a escolha do gestor/curador para os museus ou equipamentos culturais. Muitas vezes, pode-se encontrar no âmbito das questões políticas partidárias ou coleguismo do tão comum “quem indica”, sem oferecer qualificação técnica e intelectual específica. Com tais indicativos mencionado que alguns gestores conduzem as escolhas da instituição.

Para estar à frente de um cargo, como a direção de um museu de arte contemporânea, é preciso no mínimo estar atento ao circuito de artes visuais no que tange à pesquisa e produção, e ter em consideração as potencialidades da instituição. Afinal, cada museu tem suas particularidades, e seu caráter institucional ganha características específicas de acordo com o seu acervo:

O curador institucional não é aquele que coloca em circulação o que apenas o agrada, mas é um sujeito que pensa, estuda e reflete. Uma exposição não poderia ser somente uma manifestação pública de gosto individual de um curador, ainda mais quando feita com dinheiro público e em espaço público. A exposição é resultado de uma pesquisa e reflexão individual ou coletiva, ligada ao gosto sim, mas que leva em conta as relações e correlações da vida pública, que diz respeito a juízos ponderados e fundados em critérios que nunca antecedem os próprios trabalhos de arte, mas que são fornecidos por eles. (ALVES, 2010, p.45)

Embora curadoria não seja um tema recente, ainda consta um número pequeno de publicações no Brasil sobre o formato contemporâneo da experiência curatorial. Contudo, tais produções já se apresentam como importantes referências para o estudo. Muitas vezes, é em catálogos de exposições ou publicações de grupos de pesquisas de museus que podem encontrar boas reflexões sobre o tema.

Exemplo disso é o Grupo de Estudos sobre Curadoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), formado em 1997 e atuante até 1999. Criado por Tadeu Chiarelli, então curador-chefe do museu na época, o grupo tinha como objetivo desenvolver estudos e organizar mostras sobre o acervo do MAM-SP. O museu “dando sentido ativo ao seu acervo”, tendo em vista “resgatar a prática curatorial como terreno de investigação, da pesquisa e da especulação intelectual”, provoca “a reflexão não apenas sobre a história da arte que ele legitima, mas também de como a coleção pode ser alimentada por diferentes olhares curatoriais” (p. 11, MAM). Atualmente, o mesmo curador orienta o Grupo de Estudos de Crítica de Arte e Curadoria da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA USP).

Pensar e fazer curadoria é também pensar e fazer educação, produção e mediação cultural, história da arte e produção artística. Tudo junto, articulado. No que tange a galerias e instituições museológicas, a partir do que se propõe o que é a instituição, qual seu objetivo ou missão, para quê e para quem já se delineia o que se quer compartilhar com a curadoria.



FIGURA 6. Qual o seu olhar curatorial?
Foto MAM SP, 2009, disponível em <http://www.mam.org.br/>

1.3. O papel social da curadoria

A socióloga Lisbeth Rebollo Gonçalves, ao apresentar importantes contribuições no que pulsa os processos de construção e de comunicação das exposições de arte no século XX, em seu livro “Entre Cenografias”, inicia a reflexão com a frase: “na história, a exposição e o museu caminham juntos” (GONÇALVES, 2004, p. 13). Nesse sentido, ao apresentar questões sobre as exposições de arte e a prática curatorial faz-se necessário iniciar com algumas considerações sobre o museu e seu papel social.

Pode-se perceber que o conceito da exposição no espaço museográfico ganhou particularidades, principalmente no que tange à interação entre a exposição, o patrimônio cultural e o público, tendo como “pano de fundo” um modelo dialógico. Tendo em vista um conceito museal mais dilatado entre as instituições e sua relação com o público, a curadoria também atinge novos horizontes, intensifica a experiência estética do público por meio da exposição.

Destaca-se a década de 1960 do século XX, marcada por vários movimentos e lutas sociais, como por mudanças nas experiências artísticas. A homogeneização cultural no campo museológico começa a ser questionada e desestruturada, tem-se o começo da redefinição do campo com o intuito de discutir em torno do papel social dos museus e

também ampliar a prática de profissionais.

Refletir sobre o papel social dos museus e como a museologia pode contribuir para o alcance desse objetivo é um princípio básico para que os museus não se escondam em uma pseudoneutralidade e/ou não recaiam em autoritarismo e/ou paternalismo ou outras formas socialmente indesejadas. (CURY, 2005, p. 29).

Tem início a construção de uma nova teoria museológica, a chamada “nova museologia”, termo que apareceu nos anos de 1970. O museólogo Bruno Brulon afirma que a teoria torna-se evidente junto ao ICOFOM (Comitê Internacional de Museologia, criado em 1976) e fortalecido com o MINOM (Movimento Internacional para Nova Museologia) a partir do qual os discursos teóricos são levados para a instância prática, já em 1985. Na chamada nova museologia, “trata-se de fornecer aos membros da comunidade os instrumentos conceituais e materiais de trabalho, permitindo-lhes fazer parte do processo de coleta, preservação, pesquisa e difusão” (BRULON, 2006, p.4).

A partir deste momento, o museu tem estado a serviço da sociedade de uma forma mais democrática, possibilitando a diversos grupos preservar e valorizar suas culturas. Ainda na década de 1970, o conceito de museu foi reelaborado pelo ICOM (Comitê Internacional de Museologia), em 1974, como “uma instituição permanente, sem finalidade lucrativa, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público; que adquire, conserva, investiga, comunica e exhibe, para fins de estudo, de educação e de deleite, testemunhos materiais do homem e do seu entorno” (GONÇALVES, 2004, p. 62).

No entanto, o museu não estava alheio a transformações econômicas e políticas da época. Além das lutas sociais, o século XX é marcado pela modernidade, pelo avanço tecnológico e principalmente pelo fortalecimento do sistema capitalista, evidenciando um impulso ao consumismo. A lógica do mercado se apropria do conceito do espaço democrático no âmbito cultural com o objetivo maior de gerar lucros, fazendo da cultura um produto como outro qualquer, inserido na dinâmica das trocas financeiras. Assim, os museus também obtiveram visibilidade como equipamentos culturais ligados ao desenvolvimento econômico das cidades nos quais estavam inseridos.



FIGURA 7. Quais memórias o museu salvaguarda?

Foto Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2012, disponível em <http://www.mamrio.com.br/>

Dos anos de 1970 em diante, os governos investem mais e edificam museus, sendo a arquitetura um elemento chave para evidenciar tal contexto social citado, pois os novos museus se lançavam no espaço urbano como grandes monumentos manifestando a modernidade das cidades. Assim como, paralelamente, surgem novas formas de instituições por meio da reabilitação de prédios históricos para fins culturais, valorizando o patrimônio cultural das cidades.

Como equipamento cultural, no intuito de contribuir com o desenvolvimento da sociedade, oferece programas e ações promovendo maior acessibilidade aos espaços museais para atender diversos públicos (principalmente as escolas), “os museus passam a ser ‘monumentos’, ícones da modernização da sociedade, emblemas da identidade cultural urbana, lugar obrigatório para a frequência turística e de lazer e diversão para o cidadão” (GONÇALVES, 2004, p. 66).

Seguindo esse pensamento geral, antes de tudo, é necessário compreender que a curadoria além de abranger o discurso expositivo e a escolha das obras, abrange um estudo do acervo do museu, e principalmente uma reflexão da recepção estética do público que visita o espaço museológico.

Diante de uma pluralidade de visitantes que o museu pode receber, a pesquisa de público é fundamental. Ao traçar o perfil de seus visitantes, a instituição fundamenta com mais consistência suas ações e cria estratégias para uma construção de ações sólidas na comunidade que está inserido. Assim, a recepção estética implica na história social e no

acesso dos visitantes à arte.

Uma visita a um museu é sempre possível, não há obstáculo de ordem econômica que o impeçam. O fato é que, apesar da oferta dada pela sociedade nesse sentido, entre os menos privilegiados essa prática aparece em menor escala. A visita ao museu acaba sendo resultado ou produto do acesso à educação. Tais desigualdades no uso, na frequência ao espaço museal refletem, portanto, as desigualdades presentes no acesso à educação. (Gonçalves, 2004, p. 98).

Sem aprofundar em metodologias de pesquisa, já compreendendo que o público dos museus varia de acordo com a cidade ou região no qual está inserido, pode-se perceber que, hoje, um grande público de museus apresenta uma compreensão diversa em história da arte e sua produção contemporânea. Tal fator implica diretamente na recepção estética da exposição na instituição museológica, que influencia, muitas vezes, no papel da curadoria e diretamente na abordagem do educador em sua mediação cultural nas exposições.

Nesse sentido, é importante analisar o trabalho realizado na construção e na apropriação das informações mediadas na exposição. Tendo como fio condutor a produção de conhecimento, o museu carrega desde sempre o caráter comunicativo. Com a nova museologia, ao ter convicção do seu papel social, o museu de arte tem como proposta que a visita a uma exposição não seja apenas uma simples apreciação, e sim uma experiência que contribui para a construção de um olhar crítico por meio das obras de arte. O olhar para a obra de arte foge da experiência visual cotidiana como algo banal, além da apreciação há uma leitura que nos transmite uma realidade maior: o mundo no qual vivemos.

1.4. Curadoria no MAC CE (2005 – 2007)

No final da década de noventa do século XX e início do século XXI, o Estado do Ceará ganha uma nova configuração na área cultural mediante os mecanismos federais para fomento às artes, leis de incentivo à cultura, apoio e patrocínio de empresas e bancos. Em 1997, foi realizada a primeira edição da Bienal Internacional de Dança do Ceará, na época ainda chamada como Bienal de Dança do Estado do Ceará. Evento plural que abrange várias esferas nos processos artísticos e formativos com debates culturais, espetáculos, cursos e palestras. Uma troca de experiências de grande

importância e urgente para o Estado, que interligou a cena cearense de dança ao circuito nacional e internacional. Sendo ainda um dos eventos importantes na programação cultural do Estado, com comprometimento social, político e estético.

Em 1998, ocorreu a criação do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (CDMAC) com o propósito de inserir o Estado no roteiro nacional e internacional, recebendo uma programação de grande porte em diversas linguagens da arte contemporânea e integrar a produção cearense neste contexto de circulação. Sendo até hoje o maior complexo cultural do país, apresenta em sua estrutura dois importantes equipamentos culturais: o Memorial da Cultura Cearense (MCC) e o MAC CE, além de outros espaços, tais como: o Teatro Dragão do Mar, o Cinema do Dragão, a Praça Verde, o Espaço Rogaciano Leite, o Planetário Rubens de Azevedo, contando também com um auditório e um anfiteatro; posteriormente, acrescenta-se ao complexo a Biblioteca Leonilson (inaugurada somente em 2005). No mesmo ano, inaugura-se o Centro Cultural Banco do Nordeste (CCBNB), um espaço estimulador das produções contemporâneas desta região do país e executor de projetos culturais. Contribui com uma programação ampla, com ações educativas e apresenta projetos específicos para formação de público em torno das ações oferecidas pelo espaço.

Em 2000, surge a ONG Alpendre – Casa de Arte, Pesquisa e Produção por meio de uma iniciativa de oito artistas que articularam seus trabalhos em um mesmo local, eram eles: Alexandre Veras (Audiovisual), Andrea Bardawil (Dança), Beatriz Furtado (Audiovisual), Carlos Augusto Lima (Literatura), Eduardo Frota (Artes Visuais), Luis Carlos Abadia (Gestor Cultural), Manoel Ricardo de Lima (Literatura), Solon Ribeiro (Artes Visuais). Tornou-se um espaço de encontros, atividades de pesquisa e formação em vários segmentos da produção cultural cearense. Uma iniciativa que merece um destaque especial, pois além de intensificar o fluxo em prol da movimentação na cena contemporânea da cidade de Fortaleza, contribuiu na formação dos artistas e no surgimento de uma geração bem particular.

A cultura no centro das atenções.



FIGURA 8. Um novo projeto para a cultura cearense.
Imagem do folder do Governo do Estado do Ceará com o projeto do CDMAC (1998), disponível pelo Núcleo de Documentação do CDMAC – NUDOC.

Em se tratando de formação especializada na área por meio do ensino superior, há o surgimento dos primeiros cursos de graduação em Artes Visuais e em Artes Cênicas em Fortaleza pelo Centro Federal de Educação Tecnológica do Ceará (CEFET- CE). A cidade adquire outro fluxo no circuito artístico.

Além disto, o principal e mais antigo salão de artes de Fortaleza, o Salão de Abril, ganha um novo formato tornando sua seleção nacional. Redimensiona seu campo de atuação, inserindo novas categorias de obras contemporâneas; compreende a cidade também como lugar de intervenção destas obras, além do espaço expositivo tradicional da galeria. Juntamente a isso, é inserido em sua programação atividades de cunho formativo.

E posteriormente, em 2005, surge o Espaço Cultural dos Correios com uma sala expositiva, contemplando ações na área das artes visuais.

No âmbito cultural da cidade de Fortaleza, tais acontecimentos reconfiguraram o seu cenário das artes. Neste contexto, o MAC CE se apresentava como um equipamento cultural que buscava marcar presença no circuito artístico nacional, por meio de inovações museológicas e ações educativas que visam facilitar a intermediação com o público. Ao possuir uma museografia que o coloca entre as principais instituições na região Nordeste do país, concebeu mostras de artistas cearenses e de seu acervo (predominante da produção artística moderna), como também recebeu importantes exposições, dentre elas: “Ceará e Pernambuco: Dragões e Leões” (1998), com curadoria de Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos, foi a primeira exposição do Museu; “Panorama da Arte Brasileira” (2000), produzida pelo MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo; “Arte Política: isso são outros 500” (2000), exposição do programa Rumos Visuais do Itaú Cultural; exposição do artista Augusto Rodin (2000), que recebeu um público de quase 75 mil visitantes; Projeto Petrobras Artes Visuais: visualidades contemporâneas (2002); Ceará Redescobre o Brasil (2002), com curadoria de Nelson Aguiar e José Guedes; I Bienal Ceará América (2002).

No entanto, o Museu em seis anos de atividades (1998 – 2004) apresentava um diagnóstico não tão favorável sobre sua interlocução com a comunidade artística cearense. Nos principais jornais impressos³ da cidade expressavam sobre a falta de verba do Museu, que era uma situação constante, artistas e agentes culturais sugeriam

3 Jornal O Povo e jornal Diário do Nordeste, em circulação ainda atualmente.

construir uma “pauta com sentido”, ou seja, organizar uma pauta que abarcasse as demandas do contexto local no qual o museu está inserido e buscar parcerias com outras instituições, fugindo do formato de grandes exposições em que as políticas museais aconteciam de forma isolada. Assim, como expressava a urgência de investimentos para compor um acervo em produção artística contemporânea, sobretudo cearense. Contando com 903 obras do artista cearense Antônio Bandeira, que pertencem ao Estado, mas estão sob responsabilidade do Museu, e 54 obras do MAC CE, o “acervo é o calcanhar de Aquiles”⁴.



FIGURA 09. Pra quê serve um museu?
Foto MAC CE, 2005, disponível em <http://www.dragaodomar.org.br/index.php>

Em 2004, após quatro meses da saída da crítica, historiadora de arte e curadora Luiza Interlengh da direção do MAC CE, tem-se início um processo de seleção para ocupar o cargo. Como dito anteriormente, muitas vezes, a escolha dos gestores para os museus ou equipamentos culturais se configura por meio de uma indicação política. Na contramão deste fluxo, o CDMAC propõe outro formato de seleção, sendo um exemplo na construção de uma gestão cultural para a área de museus no Brasil.

Esse novo modelo de gestão configura-se por um processo seletivo realizado mediante um Conselho Curador. Sendo a primeira experiência deste formato no país, o

4 Jornal O Povo, 2005
<http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaarte/2005/02/18/noticiasjornalvidaarte,449001/acervo-e-calcanhar-br-de-aquiles.shtml>

Conselho foi formado pelos críticos e curadores de arte Agnaldo Farias (SP), Moacir dos Anjos (PE) e Rodrigo Moura (MG). Tais curadores possuem uma ampla trajetória comprovada no campo das artes visuais, sendo três nomes reconhecidos no circuito nacional. O gestor selecionado trabalharia com o Conselho que atuaria como consultivo em questões técnicas e administrativas, tomando conhecimento do trabalho e o avaliando permanentemente, orientando em linhas de trabalho para o Museu e sugerindo intercâmbios com outras instituições. De forma que a autonomia do gestor não ia receber interferências, ele conduziria o museu em diálogo e em consonância com o panorama nacional das artes visuais.

Augusto César Costa, então presidente do CDMAC na época, foi o proponente deste Conselho e justifica sua escolha ao afirmar que o diretor seria escolhido por critérios técnicos e não políticos⁵. A ideia seria também que o MAC CE voltasse a receber exposições montadas por outros museus com o intuito de conseguir explorar a arte fora do eixo do Rio de Janeiro e São Paulo. Além das exposições, esperava-se da gestão muitas ações de caráter formativo, publicações de livros, realização de seminários e debates com a presença de importantes nomes nacionais, sendo o MAC CE um novo polo cultural do país. Costa, posteriormente, propõe também um Conselho Curatorial para o MCC, outro equipamento museológico do CDMAC.

Em meio a treze inscrições, após a análise de currículos e das propostas enviadas para o Conselho, em março de 2005, Ricardo Resende assume a diretoria⁶ do MAC CE, tendo em vista uma gestão promissora visando uma integração entre o artista e o público.

De fato, a gestão acarretou mudanças significativas ao Museu. As principais ações de sua gestão estão materializadas em mudanças estruturais, na criação do setor de conservação e acervo e do núcleo de ação educativa, com respectivas formações. Segundo o Relatório de Atividades (março de 2005 a agosto de 2006) do museu, as mudanças visavam “um maior dinamismo e autonomia do MAC CE com relação a sua coleção e um melhor direcionamento das atividades educativas voltadas para a especificidade da coleção e formação de público”.

5 Jornal Diário do Nordeste - <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/o-futuro-do-mac-1.161159>

6 Jornal Diário do Nordeste - <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/o-artista-e-o-publico-no-horizonte-do-mac-1.8045>



FIGURA 10. Sentido ativo ao acervo do Museu.

Foto da exposição do artista Antônio Bandeira, 2005, disponível pela administração do Museu.

Com a falta de recursos para aquisição de obras e de orçamento para ações expositivas, a primeira exposição realizada na gestão foi com obras do artista plástico Antônio Bandeira, pertencentes ao acervo já sob a guarda do Museu. A proposta da direção era estabelecer um diálogo com outros equipamentos museais do país por meio de doações, assim como, empréstimos de obras. O acervo era “a moeda de troca com outras instituições”⁷. Desse modo, organizou esta exposição evidenciando as potencialidades do acervo do MAC CE, como consta na programação do MAC CE de março de 2005:

Esta mostra pode se tornar um primeiro passo para apresentar ao público brasileiro este ‘tesouro’ ainda inédito que poderá ajudar na revisão de nossa recente história da arte, colocando Bandeira no seu devido lugar ao lado de artistas como Volpi, Portinari, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral e Anita Mafalhti. Este acervo ainda permitirá alçar o Museu de Arte Contemporânea do Ceará como um centro de pesquisa em obra do artista, com a chance de tornar-se uma preciosa ‘moeda de troca’ entre as instituições museológicas. Emprestamos Bandeira e recebemos em contrapartida acervos de outros museus.

O setor de Conservação e Acervo foi muito importante diante da evidente prioridade da gestão quanto à política de formação de acervo, tendo em vista que o diretor assumiu como “(...) uma prioridade a formação e apresentação do acervo para justificar e elucidar para o público do MAC CE a nomenclatura de museu de arte

7 Jornal Diário do Nordeste - <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/dragao-comemora-com-bandeira-1.150334>

contemporânea” (texto extraído do documento Relatório de Atividades, março de 2005 a agosto de 2006) .

Devido à rede de relações do gestor, essa política se concretizou mediante doações de artistas do Museu de Arte Moderna de São Paulo, do colecionador Miguel Chaia e, particularmente, um conjunto representativo da obra de José Leonilson, cedido pelos familiares desse artista plástico (família Bezerra Dias). Por ter sido diretor técnico do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), de 1994-2002, e Coordenador do Projeto Leonilson, Resende possibilitou um aumento significativo do acervo do museu a partir de contatos com artistas e instituições públicas.

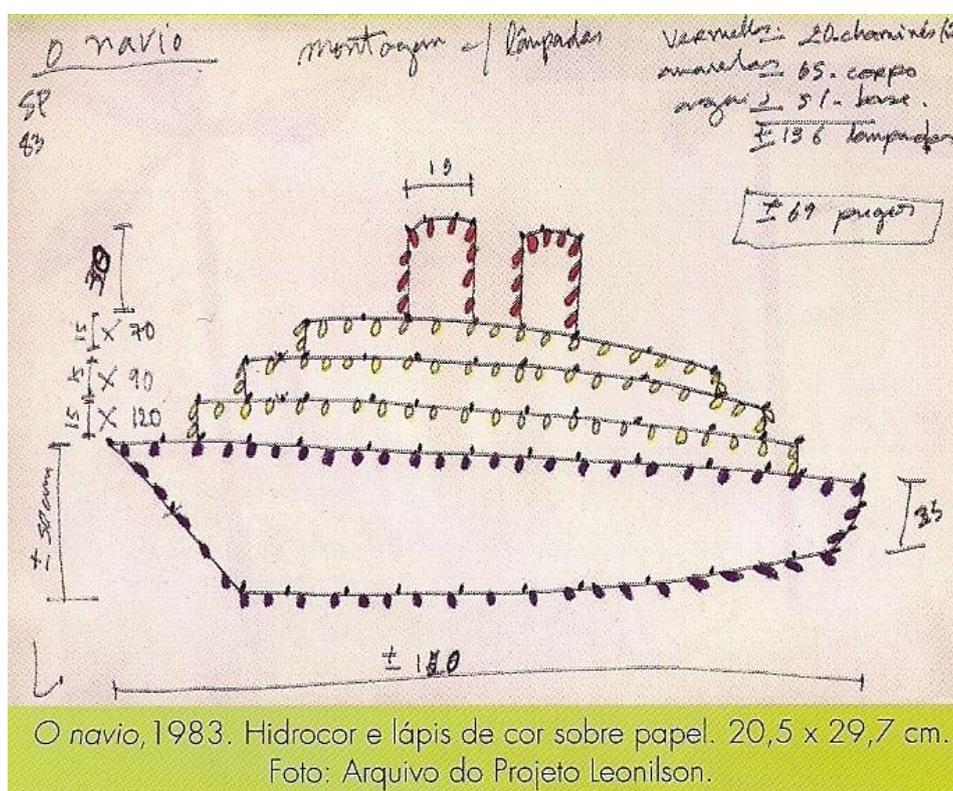


FIGURA 11. Projeto de instalação da obra “O navio” doado ao MAC CE pela família do artista plástico Leonilson em 2005. A obra nunca foi montada pelo artista.
Imagem Arquivo IACC.

Em entrevista para o Jornal O POVO (Caderno Vida e Arte, 2005), Resende queixa-se da escassez dos recursos financeiros, mas argumenta possibilidade de recortes curatoriais: “na falta de mais dinheiro para implantar exposições de produção própria para o museu, a saída é essa: ‘formar um acervo pra gente realmente poder trabalhar’. Com a vinda de Leonilson, isso vai dar um fôlego maior pra gente formar um núcleo em volta dos

artistas dos anos de 1980”.

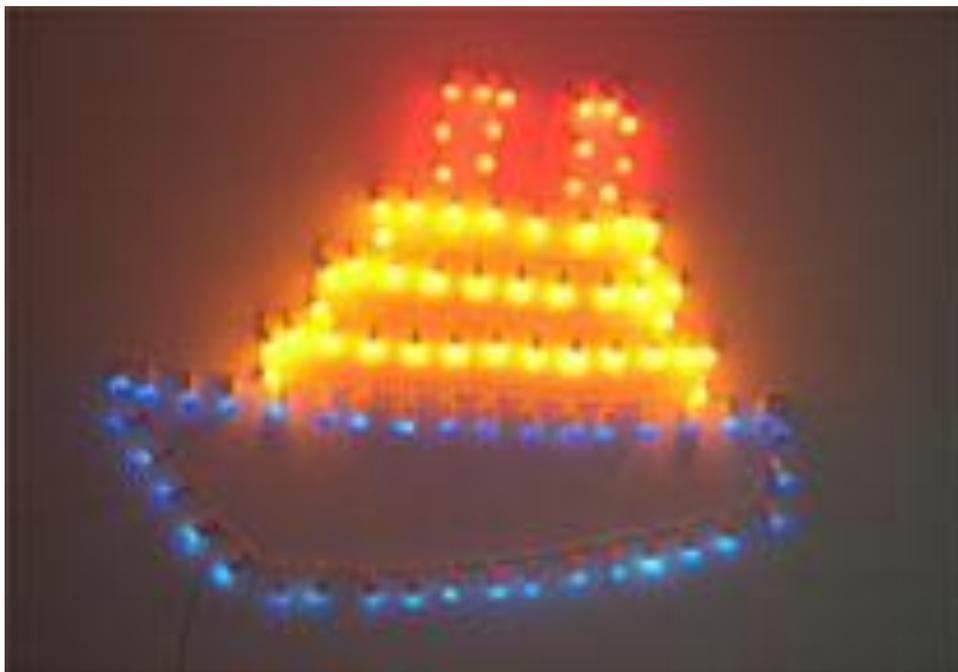


FIGURA 12. Obra “O Navio” em exposição no MAC CE montada pela primeira vez pela equipe técnica do Museu (2005).
Foto do Arquivo IACC.

Tal iniciativa obteve resultados bastante significativos não apenas em quantidade de obras para a instituição cearense, mas provocou uma série de diálogos a respeito do papel social do museu de arte, dos critérios para formação de acervos e do conceito de arte contemporânea que o MAC CE potencializava mediante a exposição das obras recém adquiridas.

Quanto à política de exposições, as mostras eram organizadas bimestralmente ou trimestralmente e ficavam em cartaz em média por 45 dias. O espaço expositivo do MAC era dividido entre uma exposição em maior destaque e as demais que dialogassem com os outros projetos do museu, tais como: Artista Invasor, o qual consistia em um convite à experimentação plástica e conceitual por meio de um artista convidado que ocupava uma das salas expositivas, possibilitando provocações sobre a produção contemporânea; Projeto Paredão, que consistia na ocupação por um artista de renome nacional do vão central da escadaria interna que interliga os dois pisos do museu; Doações Recentes, exposição que apresentava novas obras do museu obtidas por meio de doações; e Obras em Destaque, exposição que apresentava o acervo do museu por meio de uma curadoria compartilhada entre educadores e profissionais do MAC e CDMAC.

Dentre os projetos, o Artista Invasor teve grande contribuição dos artistas cearenses, participaram: Jared Domício, Solón Ribeiro, Daniel Maillet (artista russo, radicado em Fortaleza), Robézio Marques (atualmente integrante do Grupo Acidum). Destacam-se algumas exposições, como a mostra-homenagem ao artista plástico Hélio Oiticica, “Mitos Vadios”, apresentando fotos inéditas que o artista cearense Solón Ribeiro fez do último acontecimento urbano poético de Oiticica, chamado “Delírium Ambulatório” (1978). Outro destaque: a exposição do artista cearense Yuri Firmeza ao propor uma exposição de um artista invisível chamado “Souzousareta Geijutsuka”, promovendo um debate sobre a estrutura em torno das artes visuais e a manipulação e o poder da imprensa. O artista que recebeu uma projeção nacional foi destaque nos principais jornais de circulação do país (como, por exemplo, Jornal Folha de São Paulo, Jornal O Globo), mantendo matérias em jornais por semanas após abertura da exposição, produziu posteriormente uma publicação sobre esta ação. Tais exposições se configuraram como uma pauta importante do Museu, pois suas proposições partiram do contexto local.

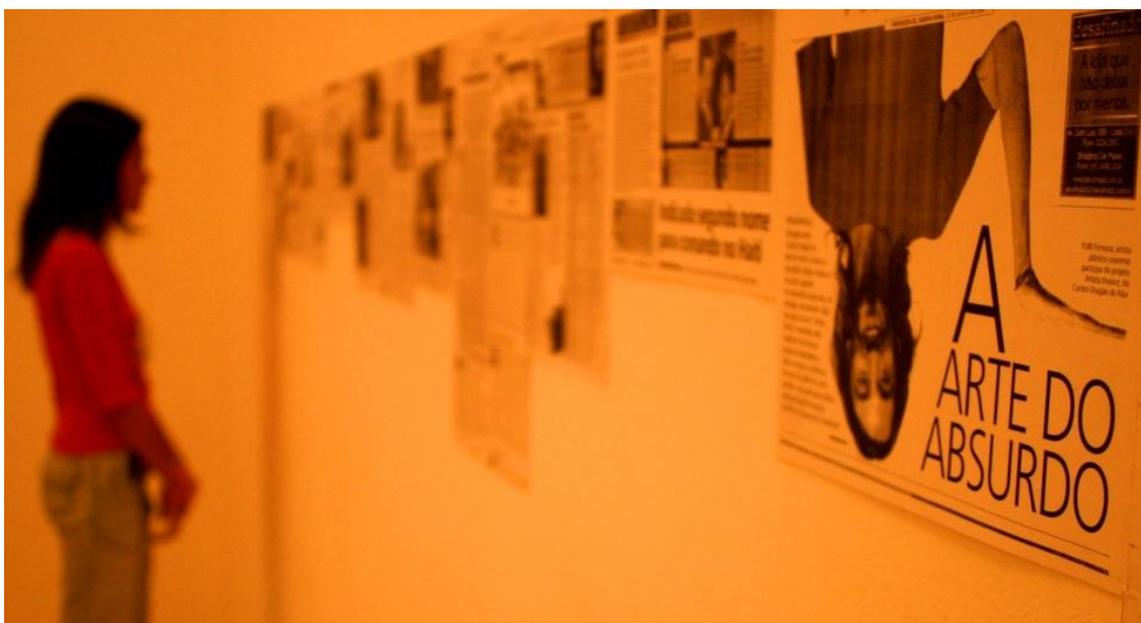


FIGURA 13. Curadoria e processos contemporâneos.
Foto da exposição “Artista Invasor”, com Yuri Firmeza, imagem cedida pela administração do MAC CE.

Tal gestão oxigenou o circuito de artes visuais da cidade, provocando uma aproximação maior com a comunidade artística. Consta no mesmo relatório de gestão que cerca de 180 artistas foram ao MAC CE mostrar seus trabalhos para doações, deixar currículo e portfólio, que ficaram disponíveis na Biblioteca de Artes Visuais Leonilson, a

primeira biblioteca de artes do Estado do Ceará. Criada em 2005, inicialmente já oferecia ao público um acervo de 1500 livros e 400 catálogos, dispoindo publicação em Museologia, História da Arte, Teatro, Filosofia, Dança, Arquitetura e Urbanismo, Moda, Design e Fotografia etc. Além de oferecer serviços com internet possibilitando acesso a livros “digitais”, bibliotecas “virtuais”, centros de pesquisas etc. Nomeada em homenagem ao artista cearense, assegura como objetivo de “melhorar a deficiência no estado de bibliotecas dedicadas a publicações de artes visuais, neste caso, contemporâneas”.

Outro mecanismo de diálogo com o público na gestão foram os eventos Fala das Sete e Chá com Porradas, eram momentos de debate e reflexão entre artistas, curadores, críticos, historiadores e o público do MAC CE, com a participação de curadores e artistas locais e nacionais. Tais programações possibilitaram muitos debates que marcaram a produção contemporânea da cidade. Com uma atualização periódica, o Museu disponibilizava textos dos curadores das exposições e dos convidados em sua revista virtual.



FIGURA 14. Documento/obra contemporâneo.

Foto da exposição “Mitos Vadios”, com Sólon Ribeiro, 2005, imagem cedida pela administração do MAC

Oferecer ao público tal programação também faz parte de sua proposta curatorial,

ao fomentar no campo da arte contemporânea um espaço para discussões pertinentes a diversas linguagens, os convidados apresentavam suas produções e pesquisas que contribuem para sua disseminação estimulando intercâmbios com o público.

O caráter formativo na gestão de Resende acompanhou todas essas ações, oferecendo oficinas, cursos, palestras etc., principalmente no campo da museologia, área muito carente no estado. Educadores, curadores, pesquisadores e demais profissionais do museu participaram juntos desses momentos fortalecendo uma prática de formação continuada e dialógica. Foram oferecidos cursos como: Plano Museológico – Implantação, Gestão e Organização de Museus, Educação em Museus de Arte, Projeto de Montagem de Exposição Artística, Catalogação e Conservação de Acervos de Arte.

Este breve relato não tem a intenção de traçar um panorama complexo sobre as gestões da instituição, mas indicar momentos significativos da gestão de 2005 a 2007, que com suas experiências curatoriais traçou caminhos importantes para o delineamento da inserção do Museu dentro do circuito nacional. Neste sentido, tais indicativos apresentam uma reflexão da instituição com a sociedade por meio de suas exposições e de debates em torno do que se está produzindo atualmente.

Se em 2004 o acervo do Museu constava em 54 obras, em 2006 passou a conferir mais de 600 obras em sua reserva técnica. Sabe-se que as exposições foram pautadas, sobretudo na publicização do acervo, deste modo ao analisá-las podem indicar referências para construção de uma possível compreensão da produção artística contemporânea em Fortaleza.

Na tentativa de realizar uma maior aproximação com estas experiências curatoriais deste período foram analisados folders, artigos e matérias em jornais e sites, clipping, textos de parede (plotados) das exposições, fotos, vídeos de palestras, etc. Poucos catálogos ou outro tipo de impresso semelhante foram produzidos nestes dois anos.

Dentre um leque de publicações sobre o CDMAC, há poucas publicações existentes específicas sobre o MAC CE. Uma grande contribuição em pesquisa sobre a instituição foi a produção do Núcleo de Pesquisa em Artes Visuais do MAC CE (NPAV). Sendo criado em 2008, o núcleo desenvolveu projetos de pesquisas que abarcavam suas respectivas linhas de estudo, foram três: políticas de cultura, arte-educação e cultura visual. Os pesquisadores organizaram duas publicações com artigos com discussões no âmbito da arte contemporânea. Entre os capítulos, em sua maioria tratavam sobre os

projetos de exposições e ações desenvolvidas no MAC CE. O primeiro livro intitulado “Arte contemporânea e seus públicos” foi lançado em 2011; a segunda e última publicação em 2012, “Museu, arte e conhecimento: o MAC como lugar de pesquisa”, sobretudo tratava dos projetos e ações desenvolvidas pelo Núcleo. Parte das pesquisas podem ser encontradas em anais de eventos científicos⁸.

O Núcleo tinha o intuito de compor uma história da arte no Ceará, com seus desdobramentos contemporâneos, a partir da análise do acervo do MAC, enfocando a produção artística cearense no período compreendido pela década de 60 a atualidade. No projeto Imagens Contemporâneas: a elaboração do sentido nas políticas de cultura a partir das ações de formação/publicização de acervo desenvolvidas pelo Museu de Arte Contemporânea (MAC) em Fortaleza que contempla a linha de Política de Cultura, realizado em 2008, pode-se ter uma compreensão maior sobre a formação do acervo do museu sobre a perspectiva de todas as gestões.

8 DIPRACS - I Colóquio Discurso e Práticas Culturais, XV Semana Universitária da UECE, Sociedade Brasileira de Sociologia, VI Semana de Humanidades da UFC, I Encontro Internacional de Imagens Contemporâneas.

2º CAPÍTULO
MEDIAÇÃO CULTURAL E CURADORIA

Ao iniciar este capítulo, um questionamento é pertinente: mediação cultural está apenas relacionada ao trabalho daquele responsável em fazer uma intervenção entre o público e a obra de arte em uma exposição? Assim, acrescenta-se outra questão: o que está entre o público e a produção artística no espaço expositivo é apenas esse mediador?

De fato, esse termo é bem comum e coerente ao ser utilizado nos espaços museológicos e centros culturais que promovem ações educativas em exposições. No entanto, mesmo não sendo evidente ao público comum, há uma cadeia produtiva que intervém entre a obra de arte e o visitante, cada qual contribuindo para uma possível experiência estética, construindo um discurso que compreende um pouco de um todo da produção de conhecimento do campo da arte. No caso dos espaços expositivos, pode-se citar como exemplos: curadores, pesquisadores, professores, equipes educativas, montadores, cenógrafos, etc. E, são instrumentos de mediação estética: texto crítico, catálogos, folders, material educativo etc.

Segundo Franz (2008), o termo mediação cultural é utilizado em diversos contextos, não apenas o museal, mas no que tange aos espaços expositivos em artes o termo designa a “ação educativa” que busca a educação para a compreensão das artes visuais e seu relacionamento entre o mais diverso público e o educador. A autora contextualiza historicamente o termo mediação como ação educativa fazendo referência aos anos sessenta do século XX, onde o diálogo entre o educador e o educando visa o desenvolvimento da consciência crítica, da autonomia e da cidadania, inspirado nos ideais desenvolvidos pelo educador Paulo Freire. Em oposição às práticas educativas bancárias ligadas a tendências pedagógicas da Escola Tradicional, Tecnicista.

O mediador cultural é, sim, aquele que está entre a produção artística e o público, sendo responsável pelas diversas formas de se relacionar com ele, indo além da prática de apenas receber o público por visitas guiadas de maneira informativa. No caso, será o tema dissertado aqui nesta parte da pesquisa.

Outro ponto importante para esclarecer é a nomenclatura mais apropriada a este profissional, pois como está destacado no texto, muitas vezes é chamado de mediador ou educador. No entanto, erroneamente, é chamado também de guia ou monitor. Tal questão traz consigo alguns conflitos, pois há uma luta histórica e simbólica em torno de que lugar ele se encontra na instituição cultural, “em arte e em educação, problemas semânticos nunca são apenas semânticos, mas envolvem conceituações” (BARBOSA, 1997, p. 33).

Utilizar o termo “guia” indica um trabalho relativo a dar instruções, tais como: não pegar na obra, não fotografar, não ingerir alimentos no museu, etc. Quanto ao termo “monitor”, lembra-se de monitoramento, relativo à segurança das obras.

O termo transita entre educador e mediador, Franz (2008) salienta que a palavra mediar tem um sentido próximo de educar. Nesse sentido, é a nomenclatura que mais consente com o trabalho que irá ser tratado nesta pesquisa, no caso: o trabalho daquele que é responsável pelo relacionamento com o público nos museus de arte e instituições culturais.

2.1. Mediação cultural em museus de arte

A educação não-formal se configura com ações que acontecem fora do sistema padronizado de educação. Segundo Marques (2008), a transmissão de conhecimento, a fixação dos tempos, sequencialidades e outras etapas referentes à funcionalidade do sistema de ensino formal acontecem com uma organização própria, independente dos direcionamentos oficiais.

Inserida dentro do contexto da educação não-formal, a mediação cultural em museus de arte tem como característica um trabalho de perspectiva interdisciplinar, com ausência de um currículo padronizado, onde a produção de conhecimento é empírica, visando uma troca de conteúdos do público com os especialistas na área e vice-versa – um caminho de mão dupla.

Atualmente, as ações educativas, com o intuito de atender a seus diversos públicos propõe uma série de atividades que compreendem as visitas mediadas, programação de oficinas e cursos, programas para professores e atendimentos a públicos especiais. Nesta pesquisa será utilizado o termo “ação educativa”, no singular, para tratar deste conjunto de ações que foram mencionadas anteriormente.

Nem sempre a ação educativa em museus de arte se organizou neste formato. Segundo Barbosa (2009), as primeiras experiências com educativos no Brasil com formato de atendimento ao público e formação de professores aconteceu na década de 50 do século XX. No entanto, foi na década de 90 do mesmo século que de fato se caracterizou como um “boom” de criações de setores educativos. Importante salientar que há registros de criações de escolinhas e ateliês no início do século XX, com o

modernismo, no entanto, apresentavam um formato diferente dos educativos realizados na última décadas do século XXI.

Hoje, quem são os mediadores que desenvolvem o trabalho com o público no museu? Existe uma formação específica? Como é desenvolvido o trabalho deste educador?

Como já foi mencionado no início desta pesquisa, há poucas formações específicas no campo da educação formal para esses profissionais e elas se configuram de forma diferente em cada região do país. No Nordeste, há particularidades que variam até mesmo em cada Estado. No Ceará consta apenas um curso de graduação em artes visuais que oferece uma disciplina em torno da educação não-formal, o Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Regional do Cariri Cearense - URCA, localizado na região Sul do estado. Na cidade de Fortaleza, onde o MAC CE está localizado, campo de estudo desta pesquisa, ainda não consta formação institucionalizada. Apenas cursos com o formato de curta duração, mas que lamentavelmente não são oferecidos com uma periodicidade.

Em museus de artes visuais ou instituições culturais voltadas para este tipo de produção artística, em sua maioria, os mediadores estão cursando graduação em artes ou ciências humanas e sociais. Assim, “os processos de formação acompanham o desenrolar dos trabalhos” (Barbosa, 2009, p.09), acontece no cotidiano do museu, na interdisciplinaridade das áreas, no intercâmbio dos conhecimentos e experiências.

Os museus promovem constantes atividades para o aprimoramento desta formação, como encontros com artistas e curadores, estudos com leituras dirigidas, reuniões sobre a prática profissional do educativo, reuniões de estudos sobre os instrumentos de mediação para a exposição, etc. O trabalho do educador é um processo de experimentações.

Assim, sendo responsável em receber os grupos, o educador procura realizar uma visita com objetivos educativos que são traçados a partir de cada público. Nessa perspectiva, possibilita um diálogo sobre o que está em exposição, as visitas cumprem o objetivo de tornar significativo o acervo em exposição por meio de uma relação dialogal entre a obra de arte e o espectador. Além disso, contribuem para a formação de novos públicos.



FIGURA 15. Um espaço de partilha.

Foto da exposição “Art Digital Video”, 2004, imagem cedida pela administração do MAC CE.

Durante o ano de 2004, o MAC CE disponibilizava uma sala de leitura aos visitantes, tornando acessíveis catálogos e materiais educativos para pesquisa.

Há vários tipos de visita, dirigindo principalmente a demandas específicas dos visitantes. Há visitas que são interativas, propondo atividades sobre a exposição, busca-se uma participação do grupo agendado, elabora-se um roteiro para a realização da visita. Procura-se saber com antecedência dos objetivos educacionais e interesses do grupo, com o intuito da visita ter os conteúdos que sejam mais significativos ao visitante. Para esse tipo de acolhimento, o público muitas vezes é composto por crianças e/ou adolescentes que visitam o museu por meio da escola, assim como, tem grupos de universitários, de pessoas de terceira idade, de famílias, de pessoas com necessidades especiais, etc.

Há visitas também com um formato mais voltado para “palestras”, onde o visitante busca ouvir, possui um caráter mais explanatório. Até propõe ser uma conversa, mas se desenvolve com poucos diálogos. São visitas voltadas mais para um público especializado, como pesquisadores, que podem estar inseridas numa programação com debates, oficinas. Enfim, a participação lúdica e a discussão de conteúdos críticos, tudo

isso está relacionado à ação educativa.

Longe de ter a pretensão de oferecer um conjunto definitivo de metodologias para o desenvolvimento das ações educativas no museu, o que se pretende aqui é, inicialmente, levantar algumas considerações acerca da experiência dos mediadores, tomando como referencial teórico alguns educadores que realizam estudos nessa perspectiva. Assim, contribuem para expansão do pensamento sobre estas práticas as reflexões de Ana Mae Baborsa e Rejane Galvão Coutinho (2009), Teresinha Franz (2001), Luiz Vergara (1996), Mirian Celeste (2005).

De todo modo, a mediação está associada à interpretação. O entendimento de uma produção artística é orquestrado pelo repertório de experiências do receptor e dos valores da época. É necessário que o mediador estimule a leitura subjetiva do visitante, evitando que este faça apenas uma leitura contemplativa: “mais do que dar respostas, ele deve ensinar a fazer boas perguntas, a problematizar, ele deve levar o aluno a mobilizar seu próprio potencial em torno da obra apresentada”. (FRANZ, 2001. p. 50).

A arte-educadora Ana Mae Barbosa contribuiu para uma nova configuração no ensino das artes no Brasil, tornando a arte-educação um campo específico de ensino por meio da criação de uma abordagem chamada *Proposta Triangular*⁹, uma referência bastante difundida em museus e centros culturais do país, assim como, nas escolas, por meio da sua incorporação aos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) do MEC. Muito utilizada na educação não-formal¹⁰, a abordagem que foi sistematizada no MAC USP (1987 a 1993), propõe a democratização do conhecimento em arte e a construção deste para o rompimento com uma prática tecnicista. Inicialmente, esta proposta foi desenvolvida por três pontos: conhecer a arte, contextualização da obra, buscando a construção de um conhecimento tendo em vista seu contexto, tempo e espaço; apreciação da arte, leitura da obra de arte em que visa uma análise da produção artística visual, educando o senso estético; e, por fim, o fazer artístico, momento para criação, tem a proposta de desenvolver uma imagem expressiva. Posteriormente, a autora revê a proposta, em que abrange um leque maior de produção imagética que a obra de arte e história da arte, para abranger artefatos culturais, imagens veiculadas nos meios de comunicação, etc.

9 A expressão anteriormente era chamada de “Metodologia Triangular”. A autora propôs uma correção ao termo, substituindo para uma abordagem mais dialógica.

10 A proposta foi sistematizada no MAC USP (1987 a 1993).

Para que esta proposta seja satisfatória, é necessário criar estratégias para um bom diálogo, um diálogo-conquistador, para que o visitante ou grupo procure ofertar alguns instantes a mais para pensar sobre aquelas novas questões de visualidades em seu entorno. Ao propor uma leitura de imagens é importante elaborar perguntas ao público que motivem uma descoberta, um interesse daquele tema.

O mediador deve participar oferecendo mais subsídios ao visitante para que ele possa fazer leituras e compreensões e até mesmo provocar outras inquietações para o público pensar sobre a obra. Assim, deve evitar promover um diálogo estranho ou intimidador com o visitante, como por exemplo, responder uma dúvida do público com uma pergunta que pode inspirar receio: “O que você acha que é?” ou “O que você acha do que a obra se trata?”.



FIGURA 16. O que podemos observar? O que sentimos?

Foto da abordagem da mediadora com um grupo escolar em 2005, imagem cedida pela administração do MAC CE.

Em consonância com este pensamento de propósito crítico, ao lidar com as práticas culturais relacionadas ao olhar e as maneiras culturais de olhar o mundo que nos cerca na contemporaneidade, deve destacar também a Cultura Visual. Campo de estudo conhecido também como “estudos visuais” que ganhou uma maior notoriedade no final do século XX, sobretudo com a produção de artigos científicos, livros e publicações em geral

sobre suas abordagens educativas. O termo “refere-se a uma diversidade de práticas e interpretações críticas em torno das relações entre as posições subjetivas e as práticas culturais e sociais do olhar” (HERNANDEZ, 2007, p.22)

Assim, segundo o autor, a construção do conhecimento e análise crítica do que nos rodeia são tópicos imprescindíveis para promover alguma produção expressiva do educando e uma mudança significativa em suas opções políticas, estéticas e éticas.

Na publicação “Educação da cultura visual: narrativas de ensino e pesquisa”, organizada pelos educadores Irene Tourinho e Raimundo Martins (2009), estes apresentam narrativas investigativas e práticas educativas no campo da cultura visual no ensino básico e superior. Sendo um campo de estudo crítico que analisa e interpreta as múltiplas manifestações visuais em uma cultura, Tavin (2009) adverte que os estudiosos não acolhem uma metodologia predeterminada, pois cada projeto ou disciplina pode focar em vários aspectos. No entanto, o campo de estudos apresenta questões sobre as práticas do ver que direcionam suas práticas educativas, esquivando ? de olhares e pensamentos tradicionais de ver, produzir e refletir sobre arte, tais como: quem é o produtor das imagens; quem é o receptor (consumidor) das imagens; quem está sujeito a aprovado ou não por meio desta visibilidade; quais os contextos históricos que circulam como representações visuais.

Assim, “o mediador, cujo trabalho é habitar esse espaço tenso entre as obras e os públicos, experimenta essa necessidade de deslocamento a que as obras sujeitam todo aquele que se põe a percebê-las” (BUTKUS, 2009, p. 40). O trabalho do mediador é, antes de tudo, uma faculdade de pensar sem fronteiras.

As artes visuais agora como compreensão e exercício da diversidade, ou seja, entendida como uma linguagem simbólica, poética, que seja contextualizada historicamente, apresenta-se como uma plataforma que, organizada em uma exposição, enseja diferentes olhares, permite várias leituras, promove discussões diversas sempre a partir do lugar do espectador, dos saberes que traz consigo para dentro do espaço da exposição. A capacidade do indivíduo de fazer sentido de uma experiência é possibilitada, limitada e mediada a partir de seu lugar na vida social, ou seja, por sua cultura, valores, tradição e momento histórico, mas é também enriquecida pelos saberes, percepção, falas de seus pares, do grupo que o acompanha nessa experiência.” (WILDER, 2009, p. 23).

As questões aqui tratadas perpassam o cotidiano dos museus. Questões estas também compartilhadas em publicações organizadas por mediadores e educadores. No Nordeste, é importante destacar a atuação da Rede de Educadores no Ceará (REMCE) e em

Pernambuco (REMIC-PE), tais como: “Anais Seminário REM-CE” e “Diálogos entre Arte e Público”.

2.2. Mediação Cultural e Curadoria

A curadoria e o educativo são duas esferas que pensam os relacionamentos possíveis entre o público e a arte contemporânea, e por meio de seus discursos ampliam um leque de possibilidades de diferentes leituras, contextos e significados diante da exposição que é organizada. O público intervém na prática artística e redimensiona o trabalho. Afinal, uma obra de arte não está finalizada assim que o artista a termina, pois é a partir do envolvimento com o público que ela ganha mais vida por meio de impressões, leituras, significados, apropriações, releituras, etc. No entanto, estes dois campos no espaço museológico, a curadoria e o educativo, ora são colaborativos, ora são conflitantes.

Ana Mae Barbosa (2009) destaca o diretor da Tate Gallery, Nicholas Serota, ao defender, por meio de sua prática profissional, um conceito bem mais amplo de educação, que compreende também a curadoria e o design. Certamente a forma de expor, a disposição das obras, a escrita do texto crítico, ou seja, a disposição dessas informações no espaço contribui na formação do olhar. Os propósitos da curadoria e a finalidade da exposição influem na fruição artística, mas só essa preocupação não basta. Nesse sentido, o educador, ao participar do processo, contribui na articulação dos nexos que foram reunidos nas escolhas das obras para oferecer possibilidades de interpretação ao público que interage com a produção, cumprindo o objetivo de comunicação com os visitantes. Assim, o trinômio museal está articulado: preservação, comunicação e pesquisa.

No entanto, o conflito está sobretudo na falta de diálogo na concepção da exposição. O mediador acaba por seguir as coordenadas do curador, que já opera sob as circunstâncias curatoriais, sob suas decisões e escolhas.

Há vários tipos de curadoria e curadores. No que tange o caráter institucional, ganha características específicas de acordo com o museu. É preciso estar atento as potencialidades da instituição. Afinal, cada museu tem suas particularidades, um acervo específico, um tipo de programação e embora seja aberto a todo público, existem ações específicas para o circuito cultural no qual está inserido.

Vale ressaltar que há algumas experiências de curadorias em instituições museais que contam com a presença do educativo na concepção das exposições. Pode-se citar aqui a exposição “Contidonocontido”, realizada no MAMAM no Recife pelas curadoras Clarissa Diniz e Maria do Carmo Nino. A exposição tinha como centro de discussão o processo de aquisição de obras para o acervo do museu, onde os mediadores participaram do processo curatorial como pesquisadores e o público era convidado a contribuir com as discussões acerca do recorte curatorial. Sendo constituída por três recortes curatoriais, cada um inaugurado dentre dois meses, a mostra foi configurada como uma “exposição-processo”.

Outro exemplo é o Projeto “Obras em Destaque”, que foi realizado no MAC CE, no qual funcionários e educadores do museu eram convidados a conhecer a sua reserva técnica por meio de uma visita explanatória sobre a formação de seu acervo, e cada convidado escolhia uma obra para compor a exposição. Esta experiência curatorial será descrita e analisada nesta pesquisa.

Experiências curatoriais como estas são de grande valia e contribuem em uma mudança significativa nas práticas educativas desenvolvidas no museu, pois muitas vezes “a educação nos museus define-se como provedora de serviços e programas mais do que geradoras de políticas de museus e de formas de pesquisa sobre os discursos e práticas (BARBOSA, 2009, p.53).

Tendo em vista uma prática com mais consistência no âmbito da pesquisa, o mediador atua com mais autonomia nesta construção coletiva, resultando numa abordagem com o público sobre o discurso da exposição mais expressivo no qual ele também fez parte.

No entanto, tais exposições se configuram como práticas isoladas. Além disto, mesmo inserindo o educador em um novo posicionamento, ou seja, no mesmo grau que o curador, a escolha do posicionamento do educador na exposição já foi um direcionamento do curador, daquele que detém o “poder” da decisão.

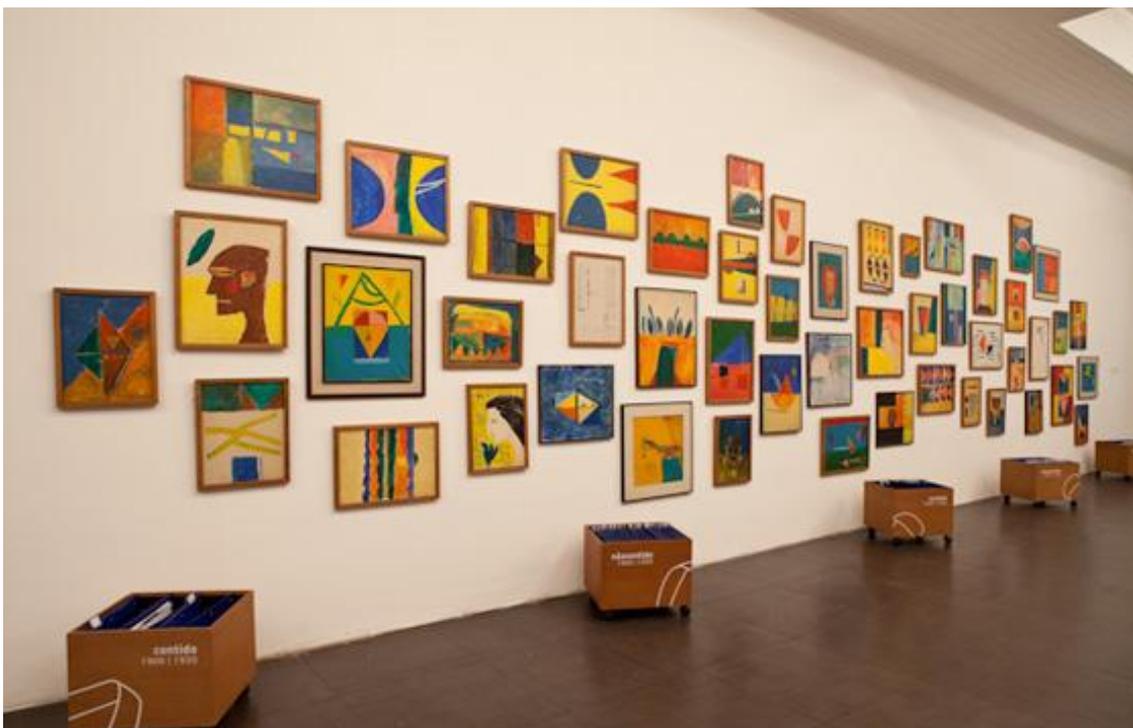


FIGURA 17. Compartilhar, colaborar, participar.

Foto da exposição “Contidonaõcontido” em seu 3º recorte, 2010, disponibilizada em http://www.mamam.art.br/index.php?option=com_content&view=article&id=182&Itemid=258

Sabe-se que é imprescindível apontar que o papel educacional do museu é detentor de uma grande responsabilidade social, mas para que a curadoria e o educativo sejam colaborativos é necessário compreender que a ação educativa deve se configurar em forma curatorial também. O mediador também problematiza o conhecimento.

“Conceber, desenvolver, supervisionar e avaliar o Programa Educativo e Cultural do museu é a primeira e necessária curadoria de qualquer Setor Educativo de uma instituição museológica” (CABRAL, 2006, p. 165). Ao propor a curadoria como prática educativa pretende-se a construção de um trabalho mais consistente e colaborativo, com pesquisa e direcionamentos que atendam os objetivos institucionais, contribuindo com as perspectivas do público nas ações que a instituição promove.

Porém, surgem outras inquietações. Tendo em vista que a exposição é resultado de um trabalho coletivo que regem muitas forças, é preciso que a curadoria esteja em diálogo com os demais setores da instituição, principalmente o educativo, afinal, cada um em sua posição agrega significado ao patrimônio cultural musealizado. Ou seja, a curadoria com fins educativos não está à margem da curadoria dita “oficial”, aquela que define os artistas na exposição, e sim em consonância. Tal direcionamento seria utópico?

Alguns estudiosos vêm potencializando a prática curatorial na dimensão educativa.

Mesmo sem apresentar uma metodologia específica, compreendem a curadoria em torno dos objetivos educativos com um comprometimento em torno do conceito de educação e das teorias educacionais adotadas (CABRAL, 2006).

Pode-se encontrar algumas pesquisas e experiências com eventos de artes visuais que utilizam o termo “curadoria educativa” ou “curadoria pedagógica”. Segundo o site da Biblioteca Digital Brasileira de Dissertações e Teses¹¹, constam duas pesquisas com um dos temas centrais do texto sendo “curadoria educativa”.

A primeira pesquisa refere-se a uma dissertação intitulada “Exposição e texto na arte contemporânea”, defendida em 2013, com autoria de Thaís Macedo Gurgel. Propõe discussão em torno da produção escrita exibida nas exposições, oferecendo um panorama histórico desta prática e características comuns sobre seu formato atual. Sendo o texto um importante instrumento de mediação com o público, a autora problematiza também como ele se configura sobre a função educativa da exposição.

A segunda pesquisa refere-se à dissertação “Curadoria, pedagogia e colaboração social”, defendida em 2012, de autoria de Mara Pereira Santos. O estudo discute sobre formas colaborativas e educacionais de fazer arte e curadoria envolvendo vários agentes culturais, artistas ou não-artistas, assim como comunidades, escolares, etc. Sendo um estudo de caso, tem como campo de estudo o projeto Cadernos de Viagens, realizado na 8º Bienal do Mercosul.

Este evento é uma referência no que pulsa à “curadoria pedagógica”. A cada edição, o curador pedagógico materializa-se de diferentes maneiras. Porém, nas últimas edições do evento, as propostas educativas se configuraram como um processo pedagógico contínuo, de ação permanente, pensando “a própria Bienal não como um espaço, mas como um tempo de trabalho” (Hohh, 2012, p.118). Ao buscar uma construção de um percurso cada vez mais sólido em torno destas questões, para a Bienal do Mercosul

a curadoria pedagógica garantiu um locus de reflexão sobre educação e a possibilidade de construção de um projeto pedagógico verdadeiramente eficiente, no sentido de abrir-se às demandas da comunidade, realizando um trabalho contínuo e permanente. (Hoff, 2012, p.116).

Em sua 8º edição, realizada em 2011, o curador pedagógico conquista novas

11 <http://bdtd.ibict.br/> , última visualização em 7/2/2014.

atribuições, sendo este inserido na comissão curatorial da seleção dos artistas, na definição das composições expositivas e é responsável conceitualmente por um dos projetos expositivos e pelas ações educativas. Na edição anterior, não constava sua participação na definição dos artistas.

Assim, a cada edição, a Bienal do Mercosul afirma uma postura séria e comprometida com uma relação dialógica entre os interesses da arte e da educação, tornando a produção de conhecimento em torno da arte acessível a um público diversificado.

A pesquisa de Santos (2012) entra em consonância com o pensamento do educador Luiz Guilherme Vergara, que utilizou pela primeira vez o termo “curadoria educativa”, em 1996, no encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), referenciando uma prática que “tem como objetivo explorar a potência da arte como veículo de ação cultural” (VERGARA, 1996, p. 03). Ou seja, propor um trabalho que se caracteriza por gerenciar oportunidades de fortalecimento da identidade cultural por meio de acesso a espaços em que a cultura possa ser vivenciada, aprendida e cultivada.

A ação cultural corresponde a um trabalho de inclusão social e cultural. Ao traçar um diálogo entre arte e educação, diante de experiências no trabalho no espaço expositivo, compreende-se que o olhar crítico e sensível às artes visuais é construído por meio de ações delineadas por um processo educativo e político. Ou seja, tais ações são mediadas por um processo de reflexão crítica que propicie a produção de conhecimento. Sendo este o fio condutor para a apropriação e a valorização da arte, a comunidade compreende o universo sociocultural no qual está inserida, transformando-o e fortalecendo assim, sua própria identidade.

Por fim, sabe-se que estas considerações no campo da prática da curadoria educativa ou pedagógica não são a realidade do cotidiano das instituições museais no Brasil, são experiências pontuais e bem recentes. Embora, se pode observar que mesmo de forma tímida, o campo da mediação cultural vem conquistando aos poucos seus espaços de atuação, gerando mais reflexões por meio das problematizações em torno das experiências de seus agentes culturais.

No próximo tópico segue algumas considerações sobre as produções em torno de práticas curatoriais que visam uma experiência compartilhada.

2.3. Considerações sobre curadoria compartilhada.

Muitas experiências na produção cultural contemporânea evidenciam o trabalho em "rede" que aparece com frequência em discussões, potencializando uma compreensão maior sobre o que se diz ser "coletivo". Em consonância com estas questões, outro termo que vem sendo problematizado na instância do universo da arte e seu ensino é o "compartilhado".

Utilizar esse conceito "compartilhado" aliado ao da "curadoria" significa ter uma prática curatorial em que todos os participantes do projeto de exposição possuem o mesmo poder simbólico de legitimar um discurso por meio das escolhas das obras e direcionamentos no espaço expositivo?

Esta não é uma questão tão simples, há uma rede de interesses que fomentam e direcionam o circuito de artes visuais, que legitimam uma curadoria. Ao pensar nas transformações das exposições de arte ocorridas durante as últimas décadas do século XX, tais mudanças estão

acarretadas na produção artística e aliado a isto, nas formas de expor. No entanto, essas mudanças não são apenas questões técnicas, que responderiam perguntas de como montar ou como expor. A disposição das obras e o espaço expositivo estão associados a valores sociais, políticos e econômicos.

Porém, por mais que se almeje uma horizontalidade em seus participantes, neste tipo de curadoria organizada por um grupo com objetivos educacionais, há ainda sim um curador "líder", ou melhor, um curador orientador. No entanto, o compartilhar está entre um curador mais experiente orientar e propiciar oportunidades de construir um pensamento de forma coletiva, pois "o conhecimento é construído a partir da ação do sujeito sobre o objeto de conhecimento, interagindo com ele, sendo as trocas sociais condições necessárias para o desenvolvimento do pensamento." (CABRAL, 2006, p.162).

Compartilhar significa partilhar algo com alguém; no caso, de experiências curatoriais, é um intercâmbio cultural que proporciona um crescimento pessoal e profissional. Dentre as funções do museu de arte, naquela de ser instrumento que favorece a educação para a compreensão das artes visuais, um projeto de exposição de arte nesta configuração apresenta singularidades em sua prática museográfica. Assim, surgem algumas indagações ao museu: Como são realizadas as práticas expositivas?

Quais os agentes culturais envolvidos neste processo? Como são elaborados os discursos ou narrativas? Como as curadorias compartilhadas se articulam?

Ao propor algo “compartilhado” a relação não se baseia entre aquele “que sabe” e o “que não sabe”, e sim, segundo a educadora Mirian Celeste “estar entre muitos”. A curadoria compartilhada não é um método, no entanto, ocasiona desdobramentos teóricos e estimula o interesse na pesquisa cada vez maior pelas suas ações provocadoras. Segundo o site da Biblioteca Digital Brasileira de Dissertações e Teses¹² constam duas pesquisas tendo como um dos temas centrais a “curadoria compartilhada”.

A primeira refere-se à dissertação com o título “Curadorias compartilhadas: um estudo sobre as exposições realizadas no Museu da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2002 – 2009)”, defendida em 2012, de autoria de Maria Cristina Padilha Leitzke. Seu como objetivo consistiu na análise de quatro exposições do museu universitário e atuação de professores-pesquisadores da universidade com curadorias, evidenciando alguns elementos que confirmam ou negam a alegação de que as curadorias realizadas no Museu podem ser consideradas compartilhadas.

A segunda pesquisa é também uma dissertação intitulada “ 27ºª Bienal de São Paulo: é possível viver juntos? Os profissionais de bastidores e a arte contemporânea”, defendida em 2008, com autoria de Gilberto Garcia da Costa Junior. A pesquisa apresenta o olhar dos profissionais de bastidores (seguranças, mediadores, faxineiros e montadores) da 27ºª Bienal de São Paulo. Tendo em vista que a arte atinge as pessoas e de que todos podem compartilhar de uma experiência estética independentemente do conhecimento prévio sobre o campo da arte, esses profissionais que também criam discursos se percebem (segundo os depoimentos) alheios a este universo no qual eles estão inseridos.

Trazer estas experiências têm um propósito de “mapear” o que vem sendo investigado no campo acadêmico sobre o assunto, mas sabe-se que as problematizações em torno das experiências não se esgotam por aqui, as questões em torno desta prática são muitas.

Portanto, por meio da realização desta dissertação, pretende-se discutir sobre o processo de curadoria do Projeto “Obras em Destaque” realizado no MAC CE, que tem a assertiva de serem consideradas compartilhadas. O próximo tópico destaca como o

12 <http://bdtd.ibict.br/> , última visualização em 7/2/2014.

educativo do MAC se configurou na gestão do período de 2005 a 2007, como surgiu o projeto. O próximo capítulo é dedicado ao estudo mais detalhado de duas exposições que compuseram o Projeto “Obras em Destaque”, apresentando os depoimentos dos agentes que participaram da experiência.

2.4. Educativo no MAC CE (2005 – 2007)

O MAC CE, desde sua criação, apresenta um corpo de funcionários responsáveis pela ação educativa. Mesmo ainda não sendo institucionalizado um perfil para estes tipos de atividades, os monitores (nomenclatura utilizada pela instituição na época, por isso justifica-se a sua utilização neste tópico do capítulo) eram responsáveis pela acolhida do público no Museu e pela visita guiada.

Não caberá aqui traçar a história do educativo do MAC CE, e sim trazer momentos significativos na gestão de 2005 a 2007. No entanto, ao realizar as entrevistas com os agentes que compuseram as exposições do MAC CE para esta pesquisa, tendo em vista que alguns deles começaram seus trabalhos logo no início das atividades do CDMAC, tais depoimentos contribuíram para a construção de uma narrativa mais ampla sobre as ações de educação desenvolvidas no MAC CE.

Entrevistar o curador Bitú Cassundé é exemplo desta constatação. Atual diretor e curador do MAC CE, mas que atuou anteriormente em várias instâncias no CDMAC desde o início das atividades, seus depoimentos contribuíram para um melhor entendimento das experiências vivenciadas naquele período com o educativo. Tais depoimentos preenchem lacunas que se formam ao pesquisar os poucos registros e documentações oficiais. Assim, pode-se ter uma compreensão melhor do perfil dos mediadores e como era desenvolvido o seu trabalho.

O MAC CE abre ao público em agosto de 1998, com um número de monitores que não comportou atender o grande fluxo de visitação que o CDMAC conquistou. Assim, em setembro, houve uma nova seleção para o educativo visando atender a necessidade dos museus do centro (MCC e MAC).

Cassundé relata que iniciou seu trabalho como monitor nesta segunda seleção, em que o pré-requisito pra concorrer a uma vaga era ter realizado um dos cursos oferecidos pelo

Instituto Dragão do Mar, não havia restrição por área. Ou seja, para compor o educativo não era necessário ter um conhecimento prévio ou específico sobre a tipologia do museu, para ingressar no MAC CE não havia necessidade da formação em artes visuais e a maioria da equipe foi formada por profissionais de teatro.

Deste modo, formou-se a segunda equipe de monitores. Alguns selecionados ainda encontram-se trabalhando em outros setores no CDMAC atualmente. Na época, foram, no total, vinte monitores selecionados, sendo dez para cada museu do centro cultural. Segundo Cassundé, de início, a divisão foi arbitrária. Os monitores encaminhados para o MAC CE receberam um pequeno material sobre a exposição “Ceará e Pernambuco - Dragões e Leões” e acompanharam uma visita com o diretor do Museu na época, o artista plástico José Guedes, além de receberem orientações com algumas condutas para recepcionar o público.

Para estudo das exposições seguintes foi realizado uma espécie de minicurso para os monitores de dois ou três dias, ministrado pelo artista plástico e curador Roberto Galvão antes da abertura da exposição. A preocupação estava em torno da transmissão de conhecimento sobre as obras, mais precisamente, do que pensar em possibilidades pedagógicas de como tratar as questões “desconhecidas” ou “estranhas” inerentes à relação da arte contemporânea com o grande público. A visita guiada aos grupos de escolas se caracterizava como “uma visita muito rápida pela exposição e tinha o caráter mais explicativo, nada muito aprofundado”.

Em 1999, o MCC organiza uma formação específica no campo de educação em museus com a museóloga Maria Célia Santos, um momento de grande relevância para os monitores das duas instituições. No entanto, o “divisor de águas no Dragão” foi a exposição do artista Auguste Rodin, que modificou o formato do educativo¹³. Nesse momento, o CDMAC organiza uma nova seleção tendo como pré-requisito ser universitário (nem todos os monitores anteriormente possuíam uma formação acadêmica em andamento), cursando graduação na área de ciências humanas e sociais. A equipe se torna de universitários, mas não se tinha organizado um núcleo do educativo.

13 Texto extraído da entrevista realizada em outubro de 2011.



FIGURA 18. Qual o papel do mediador/educador?
Monitora com um público, exposição do artista Auguste Rodin, 1999. Foto Arquivo IACC.

O Centro recebeu profissionais de renome nacional para a seleção e formação dos monitores, que durou cerca de um mês. A seleção era constituída por uma entrevista com o presidente do CDMAC na época, Antônio de Pádua Araújo, e pela participação na formação. A escolha final foi definida pelos profissionais que realizaram a formação. Mesmo aqueles monitores que já atuavam no educativo passaram novamente por esta seleção. Os educadores selecionados também foram ao Recife, em visita ao Museu de Arte Moderna Aluizio Magalhães (MAMAM), onde a exposição estava em cartaz, para conferir os trabalhos dos mediadores e compreender a dinâmica que possivelmente também teriam em Fortaleza.

De fato, a equipe recebeu uma boa estrutura para desenvolver o trabalho. O educativo foi bem satisfatório, atendendo à demanda da exposição.

A partir desta experiência com a exposição do Rodin, Cassundé acrescenta que o núcleo educativo de fato foi melhor estruturado em 1999, conquistando uma coordenação para organizar suas atividades. Porém, devido ao esvaziamento de público que se instalou com o “pós-Rodin”, ocorreu uma estagnação no processo educativo no MAC CE,

no desenrolar da programação das exposições não aconteceram outras ações ousadas.

Deste modo, com um fluxo de monitores estagiários que possuíam um período estabelecido de trabalho na instituição, assim como a mudança de pessoal na coordenação, as propostas de ações educativas se apresentavam descontínuas, se configurando em um trabalho pouco consistente a longo prazo.



FIGURA 19. Como receber o público no Museu?

Grande fluxo de visitante na exposição do artista Auguste Rodin, 1999, imagem cedida pelo Arquivo IACC.

Sobre o período anterior à gestão de 2005 a 2007, quem estava à frente do educativo em 2004 como “coordenador da monitoria” era o artista plástico Jared Domício, que acompanhava o trabalho dos monitores nas visitas, gerenciava atividades sobre temas das exposições e leituras para discussão. Junto à coordenação do educativo do MCC, na época a historiadora Ana Lú, organizava encontros com professores no intuito de apresentar as atividades do CDMAC, e as particularidades de cada espaço expositivo, bem como seu acervo. Nestes encontros realizava-se uma palestra expositiva e uma visita ao MCC e ao MAC. Na época, o CDMAC oferecia um pacote para visita dos dois museus e o Planetário. Assim, os grupos agendados vinham com a intenção de conferir esta programação.

Para isso, era distribuído um material intitulado “Conhecendo e aprendendo com os museus: uma expedição em busca de novos conhecimentos”, que foi organizado pelo Núcleo de Ação Cultura Educativa, em 2002. Um material de apoio ao mediador, elaborado e confeccionado especialmente para os professores e demais educadores que pretendiam levar seus alunos para uma visita. Um instrumento de mediação cultural, segundo os organizadores visava contribuir com os professores a “identificar as oportunidades educativas que os mesmos oferecem e posteriormente trazerem seus alunos para esta expedição em busca de novos conhecimentos” (CDAMC, 2002, p. 02).

Assim, Jared foi o responsável pela realização da última seleção de monitores em 2004. A entrevista elaborada para o ingresso do trabalho no educativo era dividida em dois momentos: uma entrevista individual e a escolha de uma obra para apresentar ao grupo que participava da seleção – na época a exposição em cartaz era “Fotografia Contemporânea Paraense”. Os monitores eram contratados ainda como estagiários, com uma carga horária de 25 horas semanais, com um tempo de trabalho estabelecido por no máximo dois anos na instituição. O educativo era formado por estagiários dos cursos de graduação na área de artes, ciências humanas e afins. Trata-se de uma característica recorrente na maioria dos museus de artes, sobretudo, no Nordeste. A região Sudeste já se configura um pouco diferentemente, de fato, existem profissionais formados que são contratados com carteira assinada como educador.

Em março de 2005, inicia-se uma nova gestão, um ponto importante refere-se à consolidação do setor da ação educativa. Primeiro fato a constatar isto foi a mudança da nomenclatura de “monitor” para “educador”, que ocorreu especificamente nessa gestão do MAC CE.

Com isso, houve a formação de uma geração de educadores bem particular, pois além da mediação cultural realizada com o público agendado e espontâneo, os educadores participavam de vários cursos e palestras, da elaboração de textos e exercícios de curadoria, em meio ao auxílio em montagens de exposições.

O caráter formativo na gestão de Resende acompanhou toda a programação de exposições, oferecendo oficinas, cursos, palestras, etc., principalmente no campo da museologia, área muito carente no Estado. Foram oferecidos cursos como: Plano Museológico – Implantação, Gestão e Organização de Museus. Educadores, curadores, pesquisadores e demais profissionais do museu participaram juntos desses momentos,

fortalecendo uma prática de formação continuada e dialógica.

No Estado do Ceará não constava formações no campo museológico e apresentava poucos profissionais especializados na área. Devido as políticas do IBRAM esse campo tornou-se mais amplo, porém não consta formações específicas na campo acadêmico.



FIGURA 20. Educador participando da montagem da exposição do projeto Artista Invasor em abril de 2006.
Foto Arquivo IACC.

Ao assumir a coordenação do educativo, a arte-educadora Aline Albuquerque desenvolveu reuniões constantes com os educadores sobre a dinâmica no Museu, promoveu leitura e discussão de livros, pesquisas de temas para exposição, atividades práticas relativas à exposição e visita ao ateliê de artistas.



FIGURA 21. Em abril de 2005, no uniforme ainda utiliza-se o nome “monitor”.
Foto disponível pela administração do museu.

Os educadores puderam idealizar e realizar ações que extrapolaram a dinâmica de atividades em torno das exposições. A educadora Meire Guerra (na época estudante em artes visuais) criou um novo fardamento para equipe, trazendo uma aparência mais “descolada”. Houve também a criação de um personagem chamado “Draco”, um dragão que vivia no Museu e interagia com os educadores e o público, e a construção de histórias em quadrinhos desenvolvidas pela educadora Nathália Forte (na época, estudante em artes visuais), tornando-se um instrumento da mediação cultural com o intuito de aproximar a produção artística contemporânea a um público infanto-juvenil.



FIGURA 22. Visita “guiada” aos funcionários do CDMAC mediada pelo Educativo do MAC CE em julho de 2005. Mudança da farda, exclusiva para o educativo, elaborada por uma educadora.
Foto Arquivo IACC.

Uma das contribuições para divulgar as atividades da Ação Educativa, Conservação e Acervo do MAC CE e Biblioteca de Artes Visuais Leonilson se realizou por meio de uma publicação on-line da Revista MAC. A revista era composta por seções de eventos, cursos oferecidos pelo MAC CE, exposições em cartaz, dicas culturais, entrevistas, links de instituições afins, exercícios de leitura de obras em exposição, receitas para fazer arte. Com uma atualização periódica pelo educativo, a Revista disponibilizava textos dos curadores das Exposições e dos convidados dos eventos Fala das Sete e Chá com Porradas. Tais eventos eram momentos de debate e reflexão entre artistas, curadores, críticos, historiadores e o público do MAC CE. Ao fomentar no campo da arte contemporânea um espaço para discussões pertinentes a diversas linguagens, os convidados apresentavam suas produções e pesquisas. Tais programações possibilitaram muitos debates que marcaram a produção contemporânea da cidade. O “Fala das Sete” era uma continuação do programa “Fala de Artista”, implantado na gestão anterior.

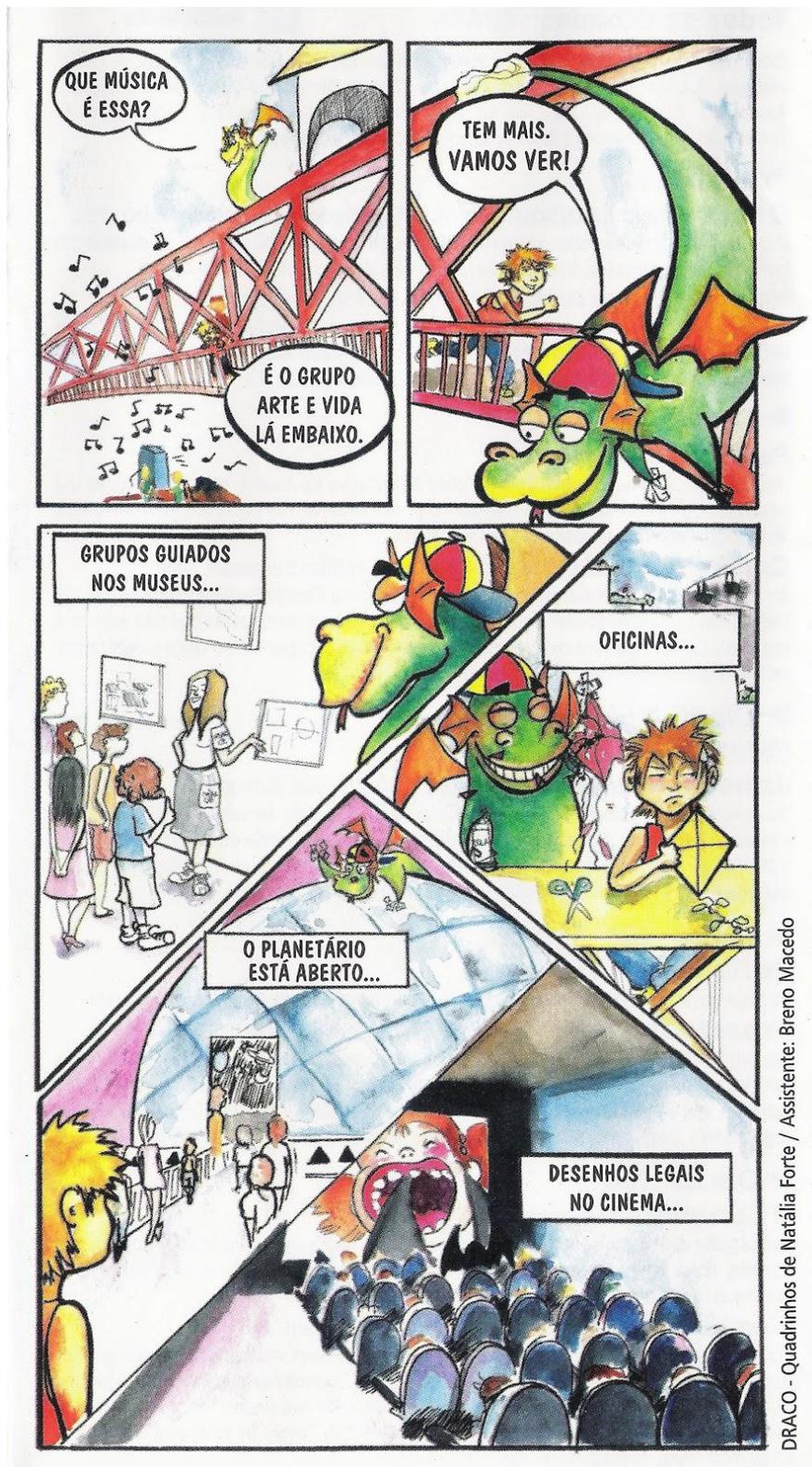


FIGURA 23. Projeto Draco.

Imagem disponibilizada pela artista Nathália Forte.

Tendo em vista um comprometimento social, o Educativo desenvolveu atividades

com comunidades localizadas próximo ao CDMAC “visando um maior estreitamento museu-comunidade”, tais como o Projeto Arte no Bairro (bairro Pirambu em 2005), que consistiu em levar os museus do CDMAC (MAC e MCC) até a comunidade, e trazer a comunidade até os museus. Foram realizados debates sobre a identidade do bairro e também oficinas ministradas pelos educadores do museu de gravura em isopor. Realizado no mês de julho de 2005, teve parceria com a Associação ArteVida, do bairro Pirambu, contando com a participação de aproximadamente 50 jovens.

Já o Projeto Pintando no Entorno (2006), durante todos os sábados do mês de julho de 2006 foram realizadas atividades livre de pintura a guache, desenvolvida em quatro comunidades carentes localizadas no entorno do CDMAC.

No que tange a curadoria, pode-se mencionar o projeto “Obras em Destaque”, uma das exposições que mostra uma estratégia diferente de como apresentar as novas doações. Com iniciativa do Núcleo Educativo, o projeto tinha como objetivo “trazer ao público o acervo com novos olhares virgens dos vícios acadêmicos para obras que muitas vezes ficam relegadas à Reserva Técnica por questões conceituais e estéticas”, ou seja, consistia em um convite a uma experiência estética singular. O museu convidava a conhecer a sua Reserva Técnica (as doações e o acervo da Pinacoteca do Estado sob guarda do MAC CE), e cada convidado escolhia uma obra que comporia a exposição desse projeto no Museu. As obras eram expostas junto aos depoimentos dos convidados.

O projeto evidenciava um dentre os processos curatoriais desenvolvidos pelo MAC CE. Ao possibilitar o contato com o acervo, o museu permitia aos convidados fazerem suas interpretações, construir significados. Porém, a singularidade dessa ação museográfica estava, sobretudo, na participação do setor educativo em todo o processo da prática curatorial do projeto. Assim, por meio de uma “experiência compartilhada”, a ação educativa tinha por base a apropriação dos conteúdos e formas que configuravam a exposição, o que se refletia numa mediação em que os educadores sentiam a exposição como fruto de uma criação da qual eles também participaram. Segundo o relatório de gestão:

(...)a equipe de educadores escolheu dentre as obras do acervo do MAC os trabalhos que gostariam de ver expostos, elaborou textos relativos aos trabalhos escolhidos e auxiliou na montagem final da exposição. A intenção é fazer com que a equipe se familiarize com todas as etapas da montagem de uma exposição, como um exercício de curadoria, passando por todos os setores do museu, desde a Reserva Técnica até a finalização com a Equipe de Montagem. (2007p. 58)

Tendo em vista que muitas vezes a formação existente no campo da mediação cultural é pautada na experiência, o projeto se enquadra como uma ação ligada a uma possibilidade formativa no museu, pois propõe aos convidados uma experiência bem incomum nas instituições culturais, a experiência do exercício curatorial.

Por fim, dentre essas experiências, há poucas publicações existentes específicas sobre o MAC CE. Sobre seu educativo consta uma monografia de um curso de especialização intitulada “O museu como espaço educativo em arte: interação entre os escolares e o patrimônio cultural”, de autoria de Carolina Vieira, artigos científicos publicados no livro da REMCE e na Revista Tatuí de crítica de arte, além de anais de eventos científicos.

Novamente, uma contribuição em pesquisa sobre a instituição foi a produção do Núcleo de Pesquisa do museu, o NPAV. O projeto “Ampliando o olhar – a experiência de formação de mediadores de exposições no MAC/CDMAC”, realizado em 2009, com pesquisadores que participavam do Núcleo Educativo do MAC e MCC. Abrangendo a linha de pesquisa “arte-educação”, tinha como objetivo a compreensão dos elementos que se acham envolvidos no processo de formação do olhar de um público bem específico – os mediadores de exposições – ao universo visual delineado pela arte contemporânea.

Para um museu que pretendia ser um espaço de formação, fomentação e publicização da produção visual local, nacional e internacional, o projeto “Obras em Destaque” possibilitava um olhar atencioso para os estudos no campo museológico, sobretudo, com as pesquisas desenvolvidas sobre uma instituição que fez convergir de modo muito particular a dimensão comunicativa e educativa. Assim, no próximo capítulo será abordada a prática da curadoria compartilhada tendo em vista a sua contribuição na constituição de um museu como espaço de construção de conhecimento, de formação.

CAPÍTULO III

PROJETO OBRAS EM DESTAQUE: EDUCATIVO NO PROCESSO CURATORIAL DO
MAC CE.

Diante das políticas museológicas da gestão (2005-2007) já mencionadas nos capítulos anteriores, teve início o projeto “Obras em Destaque”. Com iniciativa do Núcleo Educativo, o projeto tinha como objetivo “trazer ao público o acervo com novos olhares virgens dos vícios acadêmicos para obras que muitas vezes ficam relegadas à Reserva Técnica por questões conceituais e estéticas” (texto extraído da programação do Museu de Arte Contemporânea do Ceará de agosto de 2005), ou seja, consistia em um convite a uma experiência estética singular. O museu convidava a conhecer a sua Reserva Técnica (as doações e o acervo da Pinacoteca do Estado sob guarda do MAC CE), e cada convidado escolhia uma obra que comporia a exposição desse projeto no Museu. As obras eram expostas junto aos textos ou depoimentos dos convidados.

O projeto evidenciava um dos processos curatoriais desenvolvidos pelo MAC CE. Ao possibilitar o contato com o acervo, o museu permitia aos convidados fazerem suas interpretações, construir significados. Porém, a singularidade dessa ação museográfica estava, sobretudo, na participação do setor educativo no processo da prática curatorial do projeto. Assim, por meio de uma “experiência compartilhada”, a ação educativa tinha por base a apropriação dos conteúdos e formas que configuravam a exposição, o que se refletia numa mediação em que os educadores sentiam a exposição como fruto de uma criação da qual eles também participaram.



FIGURA 24. Foto da exposição “Obras em Destaque” – 3ª edição, 2005. Imagem cedida pelo Arquivo IACC.

Durante as edições do projeto, o Educativo do MAC CE passou a se preocupar com a necessidade de pensar o trabalho de curadoria desenvolvido como prática dialógica. Neste caso, a experiência de curadoria compartilhada foi fundamental, ao articular os setores educativo e curatorial a fim de interligá-los em torno de uma proposta de mediação dialogada. Nesse sentido, a Coordenação do Núcleo Educativo salientava que “este trabalho quebra fronteiras profissionais dentro da instituição, nos permite uma maior compreensão de nossas funções e atividades”¹⁴.

Tal discurso opõe-se à postura do mediador que, em sua relação com o público, apenas atende visitantes de maneira informativa e por meio do agendamento após a montagem da mostra; opõe-se a posturas de curadores que muitas vezes pouco se interessam pela formação estética do visitante; como também se opõe à postura passiva do público no museu, apenas recebendo informações das obras em exposição. No MAC CE foi imprescindível firmar “condições e competências para demonstrar que a contribuição da área educativa é necessária em todas as atividades do museu e, principalmente, na concepção e montagem de exposição” (CABRAL, 2006, p.166).

A primeira edição desse projeto, ainda em fase experimental daquilo que seria realmente seu conceito e sua prática aconteceu com o objetivo principal de expor os primeiros trabalhos doados para o museu no ano de 2005. A exposição realizada no início do ano, entre os meses de abril a junho, apresentava uma instalação com duas peças escultóricas do artista Paulo Climachauska.

Essa experiência inicial teve como convidada a equipe técnica do MAC CE, que além desta mostra, organizou paralelamente outra, com obras de Antônio Bandeira, pertencentes ao acervo já sob a guarda do MAC CE. Na época, os funcionários participavam de cursos e outras formações na área museológica, começando a pensar com mais consistência sobre as questões museais, a divisão dos setores dessas instituições e suas respectivas funções. A participação da equipe do MAC CE representou um ensaio da concretização dessa formação do acervo, articulada aos seus novos projetos de exposições.

Em cada edição, o projeto foi ampliando suas possibilidades de atuação, se fortalecendo dentro da instituição e principalmente, dentro do centro cultural, que passou

14 Texto extraído da entrevista realizada em outubro de 2011, com Aline Albuquerque.

a contribuir para sua consolidação, envolvendo profissionais de outros setores. Aline Albuquerque, então coordenadora do serviço educativo, em entrevista, lembra que “acontecia muito que o MAC era pouco visitado, pouco conhecido pelos próprios funcionários do Dragão. Tinha essa vontade de chamar as pessoas da secretaria, da tesouraria para participar, e de outras áreas de conhecimento”¹⁵.

Assim, a segunda edição ganhou o formato particular do projeto. Nos meses de julho e agosto de 2005, apresentou como convidado o Coordenador de Literatura do CDMAC, na época, Carlos Augusto Lima, que escolheu a obra “Cidade”, s/d, do artista Antônio Bandeira, que faz parte do acervo da Pinacoteca do Estado. O coordenador elaborou um texto crítico que foi exposto junto com a obra. Sua participação também foi articulada com as reuniões do educativo em que apresentou poetas com o fim de contribuir para o exercício de leitura das obras.

Nesse caso, as obras de escritores e poetas como Ítalo Calvino e Manoel de Barros acompanharam os estudos realizados naquela edição, contribuindo para a mediação com o público. Em especial, subsidiou esse trabalho a imaginação inspirada do poeta Manoel de Barros por meio do seu livro intitulado “O livro das ignorâncias”, o qual apresenta uma lenda de um canoeiro Apuleio. A lenda conta que ao enfrentar uma enchente, o canoeiro vagou por três dias e três noites sem comer e sem dormir. Após o fato, teve um “delírio frásico” e em um caderno deixou algumas anotações. Ao deparar-se com o caderno, o poeta encontrou nas últimas folhas frases soltas.

Curiosamente, as frases apresentavam um grande estranhamento, ocasionando uma leitura cheia de descobertas e de novos significados. O poeta, ao levar o caderno para casa, imaginou que a experiência sofrida com a enchente tinha provocado no canoeiro a ruptura com a normalidade das palavras. Esta lenda compõe a segunda parte do livro nomeada de “Os deslimites da palavra”, em que o autor apresenta o resultado do encontro das frases do caderno em forma de poesia – “passei anos penteando e desarrumando as frases. Desarrumei o melhor que pude” (BARROS, 1994, p.33).

A poesia fugia das definições e fronteiras de significação dos verbos, sujeitos, substantivos, adjetivos etc. Nesse sentido, a ruptura da normalidade das palavras do canoeiro está ligada à arte contemporânea que anuncia uma nova referência de práticas e discursos artísticos, provocando estranhamentos no público. Neste caso, como incitar o

público a experimentar os “deslimites” na arte contemporânea?

Tendo como fio condutor tal questionamento, que subsidie a construção de um olhar mais atento e crítico dos visitantes por meio das artes visuais, era nesse momento que o educativo iniciava seu trabalho junto com a curadoria, desde a concepção à montagem da exposição. Portanto, cabia ao museu oferecer essa possibilidade, dando aos mediadores as condições necessárias para uma maior qualificação em sua relação com as obras e com o público, pois “o conhecimento é construído a partir da ação do sujeito sobre o objeto de conhecimento, interagindo com ele, sendo as trocas sociais condições necessárias para o desenvolvimento do pensamento.” (MINC / IPHAN, 2006, p.162).



FIGURA 25. Visitantes no projeto “Obras em Destaque” – 5ª edição, 2006.
Foto Arquivo IACC.

Assim, sendo o setor educativo responsável pela mediação entre a obra de arte e o visitante, o educador “deve levar o apreciador a mobilizar seu próprio potencial em torno da obra apresentada”. (FRANZ, 2001, p.53). Deste modo, ele é constantemente solicitado a atuar de modo a ampliar o olhar do público em relação à produção visual contemporânea.

Desta forma, para a terceira edição, nos meses de setembro e outubro, os convidados foram os próprios educadores (nessa gestão, eram nove educadores), sendo realizado um exercício de curadoria, tendo como campo de estudo os acervos do MAC CE e da Pinacoteca do Estado que se encontravam sob a guarda do museu. Resende acompanhou todo o processo: visitou a reserva técnica com os educadores, explanando

sobre os tipos de curadoria e o papel do curador; orientou a construção da escrita, esclarecendo as possibilidades de um texto para a exposição. Sendo assim, nessa etapa o projeto apresentava-se como um curso, uma formação sobre possibilidades curatoriais. Naquele momento, a exposição ocupou boa parte do primeiro piso do museu.



FIGURA 26. Projeto “Obras em Destaque” – 3ª edição, 2005.
Foto Arquivo IACC.

Para a quarta edição, nos meses de novembro e dezembro, o MAC CE convidou cinco moradores da comunidade Poço da Draga, situada no entorno do CDMAC. Eram eles: Rocilda Cristina Lima Ferreira, Vanusa Machado, Isabel Cristina Lima Ferreira, Francisco Efrázio e José Ribamar dos Santos.



FIGURA 27. Projeto “Obras em Destaque” – 4ª edição, 2005.
Foto Arquivo IACC.

Essa edição foi bem diferenciada, era a primeira vez que o MAC CE convidava olhares externos ao museu, olhares estes pouco familiarizados com as artes visuais, pois alguns dos convidados nunca tinham entrado naquele espaço museológico. Diante de todo o desenvolvimento e investimento do CDMAC, esta comunidade que acompanhou todo o processo de construção do centro cultural vivia em condições precárias.

Estes moradores do Poço da Draga presenciaram, há cerca de seis anos, uma ‘invasão’ de seu território por homens e máquinas que puseram velhas construções abaixo, tomaram terrenos baldios e construíram um majestoso conjunto de edifícios que trouxeram transformações significativas e positivas para a região e para a cidade. Esta é a primeira oportunidade que representantes dessa comunidade terão, agora no caminho inverso, de invadir, no bom sentido da palavra, um dos principais equipamentos do Dragão, o Museu de Arte Contemporânea do Ceará¹⁶.

Segundo a professora Dra. Maria Célia Santos, “o trabalho dos museus com a comunidade, ou seja, com os grupos com os quais estejamos realizando projetos, construindo troca, no respeito mútuo, é o resultado de concepções de Museu e Museologia que adotamos.” (SANTOS, 2000, p.3). A partir dessa edição, o MAC CE pretendia tornar-se um lugar efetivamente vivo para o grande público. Um lugar onde a sociedade poderia entrar e participar, opinar e pensar junto com sua equipe técnica.

Nessa edição, foram recolhidos pelos educadores os depoimentos dos convidados para serem expostos junto com as obras. Eles escolheram a partir de suas vivências, suas memórias. Aline Albuquerque lembra:

16 Texto de Ricardo Resende extraído da programação do MAC em novembro de 2005.

Tem muitos desdobramentos isso. Eles podiam desse contato com o acervo pensar nas mudanças da cidade, pensar neles próprios, pensar no investimento que foi feito com o Dragão do Mar iferentemente com o que se faz no Poço da Draga. Eu acho que a partir desse encontro eles puderam pensar em várias coisas que eu acho que isso que é legal, quando ela [a arte] consegue fazer que você pense sobre você mesmo, sobre a vida, sobre a cidade, sobre o passado, a memória...”¹⁷

Izabel Cristina, moradora da Comunidade Poço da Draga e atual coordenadora da Ação Educativa da diretoria da Ação Cultural no CDMAC relata a participação de um dos moradores:

Eu já tinha uma relação com o acervo, mas muitos moradores da comunidade não conheciam. Ficaram achando que o museu era só aquela coisa velha, aquela coisa guardada nos nossos antepassados. E quando eles adentraram o departamento, o setor do acervo, ficaram maravilhados, e perceberam o quanto aquilo eram próximo deles. Uma das coisas que eu nunca me esqueci foi o Sr... conhecido como Chico da Rosa, que é o seu Francisco Eufrásio, quando ele viu um quadro que falava sobre o... não me recordo o nome do artista que ele escolheu mas ele viu lá o peixe, o pescador chegando ao mar... então ele começou a relembrar a vida dele, sabe? Que ele iniciou esse ofício a partir dos dez anos, o pai levou ele para o mar. Ele se viu muito naquele trabalho que tava lá guardado naquele acervo.¹⁸

Convergindo com a proposta da nova museologia, o projeto “Obras em Destaque” tornou-se um espaço de diálogo com a população, inspirando a construção de interpretações, significados e sentidos do acervo do MAC CE pelos convidados e futuros visitantes da comunidade. Resende ressalta que “o museu, no nosso entendimento, não deve assumir uma posição passiva diante do que poderia ser o seu público em potencial, e se colocar a espera; pelo contrário, a instituição deve ir ao encontro dele.”¹⁹. Assim, buscando maior estreitamento na relação museu-comunidade, projetos como este, que extrapolavam as paredes brancas do museu, contribuíam efetivamente para a construção e formação de novos públicos. Esta era a política cultural do MAC CE na época. Segundo Cury:

...quando o museu reconhece o público visitante e não visitante como sujeitos, revelam-se, concomitantemente, vários outros sujeitos de processo, além daquelas ‘autoridades’ museais já reconhecidas como tais. Ao público foi atraído o papel de sujeito quando conquistou o seu lugar de ator social ativo, participante e criativo nos processos culturais. Aos profissionais de museu foi atribuído o papel de sujeitos quando deflagrou-se a complexidade de participação do público e, por consequência, foi-lhe atribuído um papel de

17 Texto extraído da entrevista realizada em outubro de 2011.

18 Texto extraído da entrevista realizad

19 Texto extraído da programação do MAC em novembro de 2005.

sujeito que atua interdisciplinarmente. Se a participação do visitante atinge o nível de leitura/interpretação/ resignificação e, portanto, de criador, todo profissional, que como enunciador do discurso museológico é igualmente ator, participante ativo e criativo, é criador do museu como produto cultural. Todos, profissional e público, somos sujeitos do museu, porque somos atores. O sujeito é o protagonista. Todos somos sujeitos, todos somos protagonistas” (Cury, 2009, p 96).

Para a quinta edição, ocupando o espaço expositivo nos meses de janeiro a março de 2006, apresentou-se novamente como convidada a equipe técnica e o educativo do MAC CE. Desta vez, cada funcionário escolheu uma ou duas obras do acervo do museu, dentre as 85 doações que foram recebidas no ano de 2005. Após dez meses de trabalho, a direção do MAC CE novamente realizou uma exposição com a curadoria de sua equipe buscando evidenciar sua política de formação de acervos e, acima de tudo, apresentar uma parte do resultado de suas conquistas. Segundo o texto da exposição produzido de forma compartilhada:

(...) para apresentarmos esta coleção de 85 trabalhos doados no período de 10 meses, decidimos que ela deveria ser feita pelos funcionários do próprio museu, a exposição resulta do olhar da equipe do MAC CE sobre o acervo doado em 2005, cada membro escolheu uma ou duas obras revelando um recorte significativo de 42 trabalhos. Sentimos que o espírito de equipe que hoje prevalece no ambiente do MAC CE é que nos leva a esta conquista, que também deve ser partilhada com quem nos tem prestigiado nestes quase 7 anos do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura. (2006)

A dedicação da direção do museu e de sua equipe técnica demonstra um momento fértil para a cena artística local, motivando artistas, curadores e agentes culturais a debater em torno dessa expansão do acervo, podendo se considerar esta uma contribuição efetiva à preservação e renovação no campo das artes visuais da cidade.



FIGURA 28. Foto do Projeto “Obras em Destaque” – 6ª edição, 2006.
Foto Arquivo IACC.

Em abril e maio de 2006, a sexta edição já apresentava como convidados quatro jovens músicos da Associação ARTEVIDA, situada no Bairro do Pirambu. Esta foi outra edição bem particular, também apresentando olhares distantes das artes visuais, mas bem próximos do universo musical.

Indo além do trabalho realizado com a Comunidade do Poço da Draga, o educativo do MAC CE concretizou, naquele momento, uma ação mais significativa, tendo em vista que os educadores tiveram a oportunidade de conhecer a ONG e as atividades desenvolvidas em sua sede. Nesse local, foram produzidas atividades artísticas como desenho, isogravura e oficinas de quadrinhos. Muitos desenhavam a praia, a jangada, os coqueiros ou suas casas, eram imagens extraídas de seu cotidiano. Considerada uma das edições que tiveram mais destaque pela coordenadora do educativo, ela lembra:

No educativo a gente fez um trabalho no Pirambu. Onde a gente ia até o Pirambu, eles mostravam o Pirambu pra gente e a gente mostrava o Museu para eles. Partindo dessa relação, a gente chamou três ou quatro crianças ou adolescentes, eu acho, pra escolherem os trabalhos. Lá no Pirambu, nessa ONG, eles tocavam e aprendiam música, e nessa edição no Obras em Destaque, essas crianças escolheram os trabalhos, e eles tinham que relacionar com a música. Na abertura da exposição eles tocaram as músicas que eles achavam que tinham relação com os trabalhos escolhidos. Eu achei muito legal porque realmente é uma coisa efetiva que você quer fazer. Não é só pra ficar bonito, aquilo realmente foi importante para aquelas crianças. Eu acho que eles se sentiram mais familiarizados, mais íntimos do museu, acho que isso foi bem efetivo, que não ficou apenas de uma vontade de fazer, mas que realmente todas as edições a gente conseguiu fazer isso²⁰.

Nesta edição, as escolhas das obras foram subsidiadas pela relação desse público com a composição musical do repertório que apresentavam. No dia da abertura da exposição, os jovens apresentaram uma performance musical.

Em junho de 2006, em sua sétima edição, o MAC CE convidou novos olhares, curiosos e silenciosos, tão próximos que muitas vezes passam despercebidos. As convidadas desta edição foram três mulheres que trabalhavam na equipe que presta serviço de segurança no CDMAC. São elas:

Andréia Oliveira, Cláudia Magalhães e Gilmara Martins.



FIGURA 29. Abertura da exposição do Projeto “Obras em Destaque” – 5ª edição, 2005.
Foto Arquivo IACC.

Nesse caso, percebe-se que este projeto não tinha um público qualquer, a relação museu-público não era aleatória, pois tratava-se de um público específico, muitas vezes chamado de “invisível”, nos bastidores do museu. Compreendendo grupos estes que não eram atingidos no cotidiano do museu por estarem condicionados as suas divergentes atividades profissionais e não tinham oportunidade de participar das experiências artísticas e, muito menos, curatoriais que a instituição abrigava.



FIGURA 30. Obra do artista Klaus Schneider escolhida por uma segurança do CDMAC, 2006.
Foto Arquivo IACC.

Com este projeto, o educativo manifestava o “desejo de trazer a comunidade para

dentro do museu, não só como espectadora, mas como parceira de realizações”²¹. Esse projeto foi uma maneira de articular esta parceria no museu. As mulheres faziam o trabalho de segurança e limpeza das salas, porém nunca tinham a oportunidade de entrar e discorrer sobre aquelas obras guardadas.

Por fim, esta foi a última edição do projeto “Obras em Destaque” realizada no MAC CE. Ao final do ano de 2006 e início de 2007, o período destinado à gestão de Ricardo Resende, por meio da seleção pública terminava. Devido ao final da gestão do Governo do Ceará na época, a direção do MAC CE mudou, assim como o processo de seleção para o novo gestor da instituição, que voltou a ser nomeado por indicação do Governo e não mais por um Conselho Curador. O fato do MAC CE ser uma instituição governamental afeta um pouco a construção e o seguimento das atividades, pois a cada mudança de governo há, normalmente, uma mudança de pessoal nos cargos administrativos nesse tipo de instituição.

Para investigar sobre o processo curatorial das edições do projeto e suas repercussões na ação educativa do museu, foi realizado um trabalho de campo com coleta de dados junto ao Núcleo de Documentação do CDMAC (NUDOC) e ao Núcleo de Ação Educativa do MAC CE. Assim, foram coletados: fotos, folders, artigos em jornais, clipping, livros de assinatura, questionários realizados ao público, catálogos, textos críticos (de parede) das exposições, etc.

Para esta pesquisa, foi delimitado o estudo de duas exposições, 3ª e 6ª edição, que tiveram a participação dos educadores e dos profissionais do MAC CE, apresentando em seguida uma análise. O recorte das edições foi traçado para ter uma compreensão das mudanças ocorridas na formação profissional de cada participante, se esta experiência de fato tinha essa assertiva de compartilhamento, quais foram os desdobramentos deste projeto no museu, tendo em vista a postura profissional de cada um. Nesse sentido, consiste no estudo profundo e exaustivo de poucos objetos, de maneira que permita seu amplo e detalhado conhecimento. (Gil, 2008).

Sendo uma pesquisa qualitativa, o trabalho de campo exigiu a realização de entrevistas individuais semiestruturadas, utilizando como instrumento a história de vida e o depoimento pessoal, com os agentes que compuseram a dinâmica de duas edições mencionadas do projeto de exposição.

21 Texto extraído da programação do Museu de Arte Contemporânea em junho de 2006.

A entrevista tinha um “tópico guia” abrangendo os temas centrais da pesquisa. De forma individual, foram elaboradas perguntas sobre a trajetória do entrevistado no museu, a participação no projeto “Obras em Destaque” e questões conceituais a respeito do mesmo. Seguem as perguntas feitas aos educadores e equipe técnica:

- Como foi sua trajetória profissional no MAC?
- Como a experiência no MAC contribuiu para experiências profissionais posteriores?
- Na gestão de 2005 a 2007, o educativo participou de várias etapas nos projetos de exposições. Como tais ações contribuem no cotidiano do museu?
- Há um projeto específico na gestão que apresenta o educativo como protagonista, o projeto “Obras em Destaque”. Como projetos nesse formato podem reconfigurar a ação educativa do museu?
- Sobre o projeto “Obras em Destaque”, como foi sua participação? Lembra de alguma experiência particular de alguma edição? Acompanhou a visita à reserva técnica de algum convidado que participou do projeto?
- Como você percebe esse projeto no qual convida olhares não especializados em curadoria a participar de uma experiência curatorial?
- Como você compreende esse tipo de curadoria?

Embora se apresente um conjunto de perguntas predeterminadas, não se buscou padronizar as respostas dos entrevistados em categorias específicas. As perguntas se apresentam de forma que os entrevistados possam desenvolver uma fala livre, cada qual no seu tempo de resposta, citando fatos e considerações de sua relevância. Para alguns dos entrevistados, surgiram questões específicas a partir das suas falas, se configurando como uma conversa. Porém, uma conversa sem fugir do interesse delimitado em torno da pesquisa.

A estratégia para a seleção dos entrevistados não partiu de questões quantitativas. Embora houvesse o desejo da escuta das narrativas de todos aqueles que participaram do projeto de exposição, um número menor de entrevistados já foi suficiente para ter uma compreensão detalhada das exposições. Assim, a escolha dos educadores partiu do princípio de conversar com aqueles que tiveram outras experiências no Museu, ou seja,

outras atribuições profissionais. De nove educadores que participaram das atividades na época, foram escolhidos três para esta pesquisa: a curadora Cecília Bedê, a ilustradora e artista plástica Nathália Forte e o professor Paulo Henrique. Da equipe técnica, foram entrevistados: o professor Michel Platini, na época assistente de direção; Fernando Marques, ainda assistente responsável pela conservação e catalogação do acervo; Fernando Xavier, responsável pela produção na montagem das exposições, também exerce o mesmo cargo; e o curador Bitú Cassundé, assistente responsável pela conservação e catalogação do acervo, atualmente diretor do MAC CE. A escolha também partiu do tempo de trabalho na instituição e por participarem de outras atribuições no museu.

O critério de eleger aqueles que tiveram outras experiências além do projeto pesquisado ou apresentar um tempo longo de trabalho na instituição, procede em ter uma compreensão mais ampla do que o Museu vem produzindo a longo prazo. Deste modo, foram definidos os sujeitos da pesquisa. Vale ressaltar que algumas pesquisas foram realizadas no ano de 2011 e em sua maioria, no ano de 2013. Embora em períodos diferentes, as entrevistas tinham o mesmo foco de interesse: o projeto “Obras em Destaque”.

Além dos entrevistados das edições escolhidas como estudo de caso, para um melhor conhecimento do desenvolvimento do projeto, soma a este processo os depoimentos da Aline Albuquerque (coordenadora do Educativo), Izabel Lima (coordenadora de ação cultural do CDMAC) e Ricardo Resende (diretor MAC CE). Ressalta-se também que algumas falas foram elencadas por meio de outras fontes, tais como: participação em palestra, entrevista em jornais e documentos produzidos pela própria instituição.

Com o intuito de protagonizar a equipe, dar vez e voz aos atores desta experiência, que por sua vez contribuem com seus relatos de memórias nesta pesquisa, justifica-se aqui o porquê dos nomes dos sujeitos não sejam ou não serem fictícios.

Por fim, após esta descrição da situação em estudo e a metodologia aplicada, os depoimentos que seguem destacaram direcionamentos para as seguintes questões: “como foi a experiência da curadoria compartilhada neste museu?”; “como esta experiência repercutiu na ação educativa?”; “como avaliam hoje a curadoria compartilhada?” e “como provoca questionamentos para o processo de mediação

cultural?”.

3. 1. Exposição dos educadores

Paulo Climachauska
por Mariana Ratts²²

Como é que você constrói subtraindo? Como construir desconstruindo?
Será que a realidade está sendo invertida?
Ou será que o mundo é construído sempre da mesma forma?
O pensamento que governa o mundo é de sempre termos mais, o sistema capitalista pede isso: quantidade, acumulação.
E quanto mais pensamos em soma maior é a subtração, pois nem todos somam, mas a grande maioria é excluída.
E você, como constrói o mundo?

Paulo Climachauska
por Leimisson Cassimiro²³

Paulo Climachauska apodera-se de paredes dos museus para realizar com o mínimo de recursos seus trabalhos de cunho conceitual, constrói desenhos a partir de operações matemáticas de subtração sendo o resultado sempre igual a zero.
Neste trabalho ele utiliza como suporte pequenas garrafas de areias coloridas, material muito comum em nossa região litorânea.
Que diferenças seriam essas? O que nos remete a subtração de Climachauska em seu trabalho? Você seria capaz de construir algo desconstruindo?

Paulo Climachauska
por M. Platini²⁴

Tantas coisas a dizer. Mas não temos certeza. E esse grito que teima em não sair...
será medo, rancor, ou será solidão?
Serão pessoas que não entram? Palavras que não saem?
Talvez o instinto contido, talvez desespero.
Às vezes acho melhor exprimir, às vezes acho melhor calar.
“(...) se tua voz tivesse força igual à imensa dor que sentes teu grito acordaria não só a tua casa, mas a vizinhança inteira”
R. Russo

Os educadores participaram do projeto “Obras em Destaque” em dois momentos (3ª e 6ª edição), porém suas participações apresentaram particularidades. Na primeira edição, cada educador escolheu a sua obra²⁵ e junto a esta experiência realizou uma

22 Texto desenvolvido para a exposição do Projeto “Obras em Destaque” – 5º edição – 2005.

23 Texto desenvolvido para a exposição do Projeto “Obras em Destaque” – 5º edição – 2005.

24 Texto desenvolvido para a exposição do Projeto “Obras em Destaque” – 5º edição – 2005.

25 Obra “Olhando o Eclipse I” (1995) do artista Francisco de Almeida; obra “em Título” (1993) do artista Sebastião de Paula; obra “Sem Título” (2000) do artista Herbert Rolim; obra “Sem Título” (2000) do artista Sérgio Lima; obra “Sem Título” s/data; do artista Zé Pinto, obra “Sem Título” (2000); do artista Eduardo Frota, obra “Jangadeiro” (1944); do artista Raimundo Cela, obra “Noturno” /data; do artista Jean Pierre Chabloz, obra “Sem Título” (1999); do artista Sérvulo Esmeraldo, obra “Sem Título”(1973); do artista

pesquisa sobre o artista, elaborando um pequeno texto para ser incorporado na exposição. Na outra edição, além da escolha da obra²⁶, o texto já apresentava outro formato, oferecendo uma possibilidade de leitura da obra ao visitante, com questões mais conceituais em torno da poética do artista.

De modo geral, nas entrevistas com os educadores, alguns indicativos foram comuns em seus depoimentos, tais como: a importância do contato com a reserva técnica, a oportunidade de participar de uma experiência curatorial, a compreensão mais ampla das atividades que o museu desenvolvia na época e a abordagem com o público.

Analisando suas narrativas, percebe-se que antes do desenvolvimento o projeto “Obras em Destaque” ocorria uma frágil articulação dos setores do museu com o educativo, resultando uma compreensão limitada dos educadores sobre o desenvolvimento das ações pela equipe técnica. Nesse sentido, a educadora Nathália comenta sobre a experiência: “tive a real dimensão do trabalho do museu e do circuito das artes visuais”.

Ao ter maior compreensão sobre as práticas do museu, a educadora destaca um ponto relevante: a “desmitificação da reserva técnica”. Sendo um espaço muito restrito no museu, tanto relacionado ao seu acesso como também a conduta “ideal” que se deve apresentar no espaço, foi devido ao projeto que teve oportunidade de compreender sua dinâmica, suas questões estruturais e arquitetônicas, e o funcionamento sobre acondicionamento e catalogação das obras. Devido a esta oportunidade, a educadora passou a esclarecer aos visitantes e aos convidados do projeto a justificativa de ser um espaço não permitido ao grande público. Em convergência com o pensamento da educadora, o educador Paulo Henrique também utiliza a mesma expressão “desmitificar”.

Na mesma perspectiva de desfazer-se do mito, a “aura” em torno do ofício do curador também foi redimensionada. Segundo Nathália, “a posição do curador é muito envolta de uma certa aura (...) Você quando democratiza o processo, desmitifica a

Aldemir Martins.

26 Artista Regina Silveira por Meire Guerra; artista Mônica Nador por Magnólia Serrão; Sandra Tucci por Magnólia Serrão; artista Paulo Climachauska por Mariana Ratts; artista Leda Catunda por Cecília Bedê, artista Paulo Climachauska por M. Platini, artista Leya Mira Brander, por George Alexandre; artista Florian Raiss e Guilherme de Faria, por Natália Oliveira, artista Frans Krajcberg, por Nathália Forte; artista Efrain Almeida, por Wanessa Bastos; artista Paulo Climachauska, por Leimisson Cassimiro; artistas Márcia Xavier e Nair Benedicto, por Juliana Almeida; artistas Mabe Bethônico e Marta Strambi, por Paulo Henrique; artistas Gustavo Rezende e Guto Lacaz, por Aline Albuquerque; artistas Marco Paulo Rôla, por Fernando Xavier; artista Rosana Ricalde, por Robézio Marques; artista Leonilson, por Bitu Cassundé.

função”. Sobre curadoria, para Paulo:

Eu acredito que toda curadoria tem um propósito específico (...). Você tem um estabelecimento entre curador e a exposição, propondo algo para o público específico (...). Talvez a ideia, a minha leitura do Projeto “Obras em Destaque” era justamente inverter, desconstruir essa relação que já é preestabelecida, digamos assim, consolidada por muito tempo. A figura do curador que justifica suas escolhas daquela exposição, aquela obra específica. Essa estrutura não mudou, o que mudou foi a figura que fez essa escolha. Na verdade, não é um curador de formação, mas é alguém que tem uma escolha, uma opinião a respeito de uma coleção. Uma escolha bem particular, mas que também tem o seu valor.

Para Cecília:

Acredito que o resultado final dessa atividade pode ser chamado de curadoria, porém, tomaria cuidado, pois não poderia afirmar que a pessoa convidada fez uma curadoria. Em se tratando de artes visuais, é necessário realmente um conhecimento prévio para tal ação. Nesse caso, a seleção das obras é feita justamente pelo exercício do olhar, do gosto, da afinidade, desprendida de elaboração de ideias e conceitos reunidos ou projeto poético.



FIGURA 31. Obra do artista Paulo Klimachauska escolhida pela educadora Mariana Ratts, 2006.
Foto Arquivo IACC.

Entre as novas percepções que os educadores passam a apresentar sobre as práticas museais, destaca-se uma pauta no discurso dos entrevistados que refere-se à abordagem diferenciada com o público. Com a participação na concepção e montagem do projeto, a mediação tornava-se mais afirmativa e consistente, pois as estratégias de

construção de pensamento sobre a arte era um desdobramento das atividades no qual os educadores também se sentiam criadores. Em diálogo com os visitantes, eles também abordavam sobre suas experiências no museu.

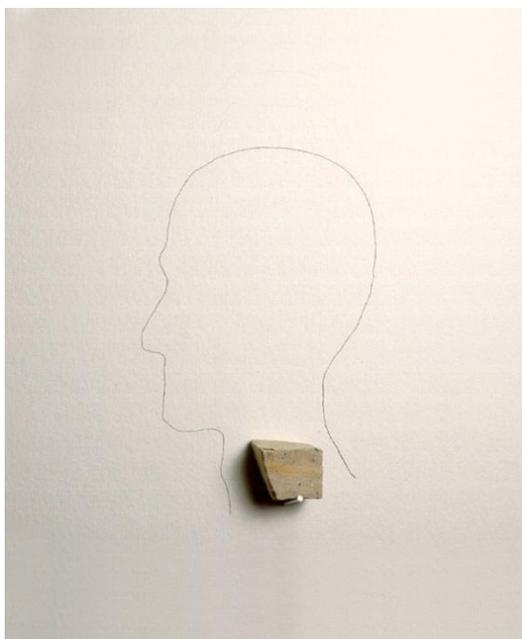


FIGURA 33. Obra do artista Paulo Climachauska escolhida pelo assistente de direção M. Platini, 2006. Foto Arquivo IACC.

Tendo em vista que a programação das exposições era pautada, sobretudo, na publicização do acervo do museu, para o educador compreender a dinâmica da reserva técnica, conhecer o acervo e as questões conceituais pertinentes ampliava seu olhar em torno das possíveis exposições a serem concebidas. O estudo em torno das exposições configurava-se a longo prazo, na contramão do imediatismo das habituais “formações” anteriores à abertura da mostra. Nesse sentido, a educadora Cecília Bedê acrescenta:

Um museu se faz como tal através de seu acervo. Museu sem acervo não existe. O educador, assim como todos os funcionários do museu, deve conhecer o acervo. A pesquisa aprofundada sobre as obras e artistas evita aquele rápido e superficial estudo prévio das obras de uma exposição que vai abrir. O conteúdo é absorvido a longo prazo, dando ao educador o tempo de absorção da obra e não tenha que se sentir pressionado em saber o que a obra quer dizer. Cria-se um prolongamento do tempo, onde a ação educativa pode criar outras atividades e não apenas focar na exposição seguinte.

Assim, no desenrolar das entrevistas, ao relatar o desenvolvimento dos projetos, surgem novas nuances sobre o trabalho do educativo, aparecem os indícios de como novas atividades foram sendo traçadas. Sendo este fato uma assertiva de uma nova

configuração do trabalho do educador.

De modo geral, percebe-se que o projeto foi uma contribuição para a formação para os educadores. Para o cotidiano interno do museu, foi uma operação que buscou “romper com uma estrutura dentro do museu”, segundo Paulo. Nathália fala que “foi uma ação estratégica,(...) uma ação de integração. Fica muito mais fácil trabalhar com todo mundo, quando todo mundo sabe como a coisa funciona, é uma questão de empoderamento também”.

FIGURA 34. Obra do artista Paulo Climachuska escolhida pelo educador Leimisson Cassimiro, 2006. Foto Arquivo IACC.

Por fim, compreende-se que o desenvolvimento do projeto foi de grande valia para a formação dos educadores, contribuindo assim para o surgimento de novos interesses e perspectivas de atuação. Bedê resume de forma objetiva um sentimento que perpassou nas falas dos entrevistados sobre como repercutiu o projeto:

Acredito que é um exercício de formação educativa para a consciência do que seja a curadoria e da atuação do museu como um todo, de como se forma uma exposição por exemplo. Claro, considerando que a longo prazo, ações nesse sentido possam gerar envolvimento futuro com a profissão.

De fato, a experiência no educativo no MAC CE foi geradora de novos interesses em outros trabalhos posteriores. Bedê fala sobre a edição que participou: “Foi meu primeiro contato com a escrita sobre arte. Foi o momento em que percebi o quanto gostava de escrever, a partir daí começo e sigo até hoje na busca de especialização em texto crítico”.

Sobre o período em que trabalhou no MAC CE e desenvolveu o personagem Draco por meio de ilustrações em história de quadrinhos, Forte afirma: “Foi por causa do projeto do Draco que eu hoje trabalho com ilustração”. Até o ano de 2013, Paulo foi assistente de direção no MAC CE. Cassundé destaca sobre a gestão: “um modelo que eu gostaria ter por perto (...) possibilitar as pessoas que estão num determinado processo formativo desempenhar determinadas funções”. Assim, destaca que passou a desenvolver pesquisa sobre curadoria no museu a partir desse contato de trabalho com a gestão de Resende e do interesse de proporcionar processos formativos.

3. 2. Exposição da equipe do MAC CE

Mabe Bethônico
por Paulo Henrique

Marta Strambi
por Paulo Henrique

Parece estranho ver objetos comuns utilizados de outro modo? Desligue-se da realidade. Imagine-os como chaves capazes de abrir novas possibilidades de visão. Muito complicado? Então feche os olhos para o mundo lá fora e veja como você pode se encontrar nestas gravuras.

Marco Paulo Rôla
por Fernando Xavier

A diversidade de técnicas na concepção dessa obra torna-a peculiar, foi utilizada a seguinte sequência para sua composição (pintura, fotografia, xilogravura, modelagem e serigrafia) para revelar personagens que habitam um mundo de uma poética marginal e sombria, com elementos que oferecem uma diversidade de leituras e possibilidades para o olhar de um espectador atento e curioso.

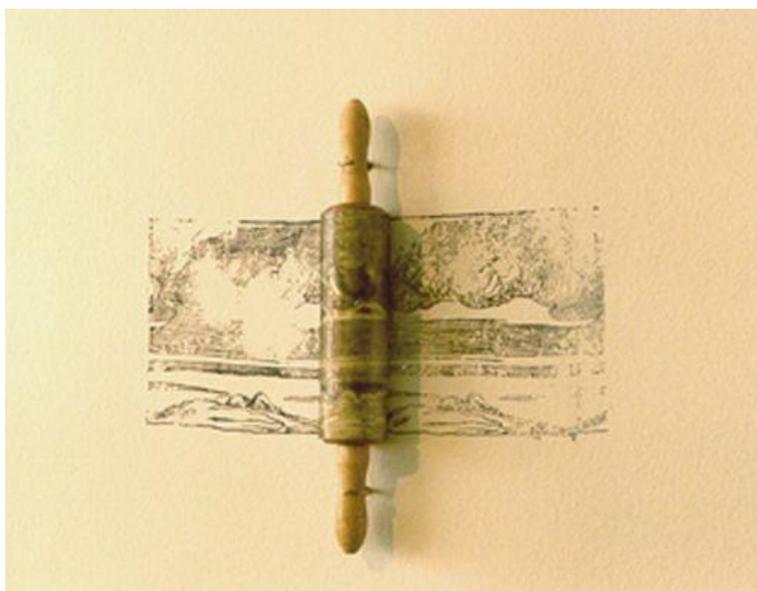


FIGURA 35. Obra da artista Mabe Bethônico escolhida pelo educador Paulo Henrique, 2005.
Foto Arquivo IAC.



FIGURA 36. Obra da artista Marta Strambi escolhida pelo assistente de direção Paulo Henrique, 2005. Foto Arquivo IAC.

Nas entrevistas com a equipe técnica do museu, algumas questões também foram recorrentes, tais como: o acesso à reserva técnica, os desdobramentos dos processos formativos, a formação dos educadores e a experiência de curadoria compartilhada.

Ao analisar os depoimentos pela equipe técnica do museu, percebe-se um sentimento diferente da euforia dos educadores em conhecer a reserva técnica. Fernando Marques, responsável pelo trabalho com o acervo no que tange a produção da montagem das exposições, inicialmente, foi resistente ao projeto. Em sua narrativa, há a afirmativa sobre a importância da reserva técnica como espaço de pesquisa e estudo. No entanto, devido à sua formação e política museológica, não admitia a entrada do público na reserva técnica. Havia uma preocupação maior com o comportamento do público, por causa da segurança e o acondicionamento do acervo. Marques conta de forma divertida sobre as percepções do projeto e que, por fim, achou o projeto interessante:

(...) Eu acho horrível e até hoje acho (...): não aceitar o público ir na reserva técnica. Eu ainda acho um lugar sagrado. (...) Devido aos cursos que a gente faz lá fora. Por conta do calor, do contato, bolsas, pessoas, tipo de perfume, tipo de comportamento de uma pessoa na reserva técnica: isso me preocupa muito. Pela segurança do acervo eu tenho muita reserva de levar as pessoas. (...) Me perguntava: por que uma pessoa totalmente leiga se

interessa a conhecer uma reserva técnica? Olha como eu tinha preconceito nisso. 'Será que ele é gabaritado?' Que besteira minha! (risos) Eu achava que tinha que ser especialista, que tinha que ter uma noção de arte (...) mas eu achei super importante abrir a reserva técnica pro público conhecer (...) acho importante os educadores irem à reserva.

Já apresentando outra perspectiva interpretativa, tendo em vista uma nova política nas práticas museológicas na gestão, Fernando Xavier, responsável pela conservação do acervo, comenta:

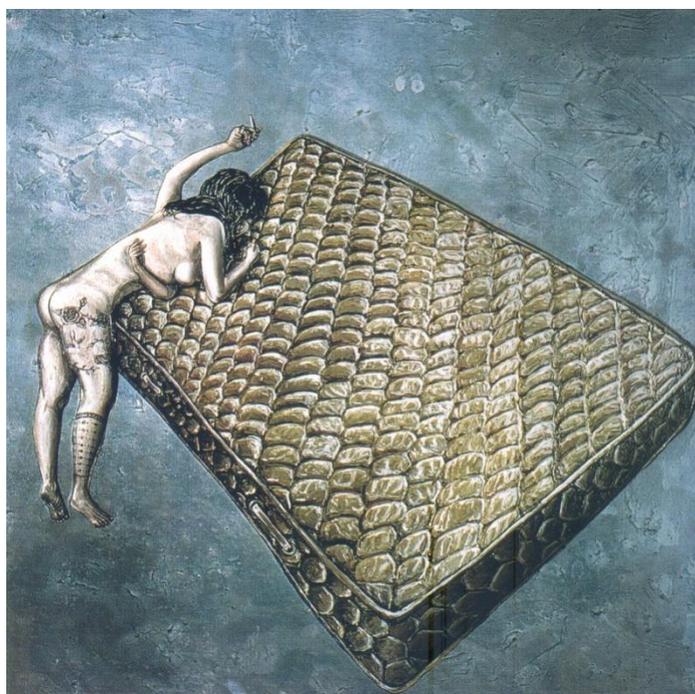
A abertura do acervo para o projeto, eu achei muito legal pelo seguinte: porque eu acho esse modelo burguês de museu que a gente tem 'meio' obsoleto. É um modelo que existe, a gente não pode negar isso, mas a gente não pode negar as experiências dos museus comunitários que abrigam todo esse conhecimento e a sabedoria popular na criação dos seus acervos, das expografias e tudo mais. Eu gostei muito dessas experiências porque caminhou nesse sentido, de abrir o museu para o conhecimento com outras pessoas, outras realidades, a partir do que elas teriam para trocar com a gente. Achei incrível.

Xavier iniciou seu trabalho como educador no MAC CE em 1998. Após a exposição do artista Auguste Rodin, mudou de função e assumiu o cargo de assistente no núcleo de conservação e catalogação do acervo, acompanhando a formação e processo de catalogação desde seu início. Com um olhar mais crítico sobre o educativo, Xavier ao apresentar o descompasso que há nas relações entre o educativo e o restante da equipe do MAC CE cita um indicativo político:

Tem uma coisa que emperra muito, uma excelência no trabalho do educador, que é a questão do vínculo empregatício. Como eu entrei na qualidade de educador, eu já era funcionário do Dragão, me dava um vínculo maior, uma responsabilidade, um compromisso e um desejo de chegar a essa excelência. Depois que chegaram e colocaram os educadores como estagiários, eu sinto o educador muito desligado do museu, ele vem querendo cumprir sua carga horária porque ele tem essa necessidade na questão do currículo, mas a alma dele parece que não está ali. Não vou generalizar e dizer que são todos, mas no geral é isso. Deveria haver um maior contato entre nós e o educador, justamente para enriquecer o trabalho dele. Reuniões, trocas de experiências. Eu acho isso, mas a gente não tem muita oportunidade de colocar isso, o que a gente acha.

Aqui, cabem alguns questionamentos. Como se configura essa mudança do serviço profissional dos educadores no CDMAC? Quais são as consequências dessa mudança? Por que não há uma política de contratação de educadores? Embora esta pesquisa não busque responder estas problematizações, este é um ponto imprescindível quando se trata de processos formativos e a dimensão empírica que envolve as práticas de educação em museus.

Entre as provocações sobre o processo de mediação cultural, todos da equipe mencionam a importância dos educadores conhecerem a reserva técnica para seu processo formativo. Destacam que, as coordenadoras que estão à frente do educativo, depois da gestão de 2005 a 2007, são “ex- educadoras” do Museu. Devido a suas experiências, organizam com os educadores visitas na reserva técnica, mesmo sem a realização do projeto “Obras em Destaque”. Esta também é uma repercussão do projeto na ação educativa. Marques afirma que “tem o prazer de sempre recebê-los em uma visita na reserva técnica, que é prazeroso receber uma turma, falar sobre as obras (...) Eu fico muito feliz”. Como ponto de análise, observa-se uma consequência mais duradoura, que é atributo de uma ação formadora, na concepção e ação do museu para além da gestão de 2005-2007. Prova da eficácia do projeto como ação formadora/transformadora. Transformadora sim, de acordo com os depoimentos coletados e práticas subsequentes. No que tange a experiência da curadoria compartilhada, de modo geral, a equipe do museu destaca como característica da gestão 2005-2007 ter sido “generosa”, pontuando alguns trabalhos compartilhados, como por exemplo: curadoria das exposições “Doações Recentes” e a autoria compartilhada do texto em exposição no museu.



Obra do artista Marco Paulo Rôla escolhido por Fernando Xavier.
Foto Arquivo IAC.

Valorizar os depoimentos desses agentes aponta, por fim, o fato de que a história

das práticas de educação no setor museológico encontra-se ainda, em boa medida, na dimensão da memória e das manifestações orais. Uma reflexão em torno de tais elementos certamente possibilita um olhar aprofundado e foi capaz de revelar particularidades de tais experiências.

Nesse sentido, o projeto se configura como uma experiência curatorial bem particular, pondo em evidência duas instâncias de mediação cultural: curadoria e educativo. O projeto propõe uma comunicação museal diferente ao inserir de textos como instrumentos de mediação com o público e uma mediação diferenciada, pois evidenciava não apenas questões pertinentes às obras em exposições ou questões conceituais da arte contemporânea em geral. Sobretudo, oferecia um debate sobre o museu e suas práticas, conferindo ao visitante uma atenção maior à importância daquele equipamento para a dinâmica cultural da cidade. Barbosa (2009) afirma que “o esforço que se emprega para ampliar o contato, o discernimento, o prazer da população com a cultura que a cerca, resultam em benefícios sociais como qualidade das relações humanas e compreensão de si e dos outros”.

De fato, é preciso fazer uma consideração no que pulsa as questões curatoriais. O projeto se apresenta como um importante encontro de formação para todos os profissionais proporcionando experiência com pesquisa, escrita e construção de ideias sobre os critérios que orientam a escolha das obras. Nesse sentido, resulta, no final, a experiência que pode ser chamada de curadoria. No entanto, vale ressaltar que não configura seus participantes como curadores ou que cada um isoladamente elaborou uma curadoria. Esse não era o objetivo do projeto de exposição.

Tendo em vista que esta experiência de curadoria compartilhada atua de forma direta na função comunicativa da exposição, ao expressar ideias e discursos mediante a proposta curatorial indispensavelmente partilhada pelo núcleo educativo, a recorrência desta prática no projeto “Obras em Destaque” parece ter influenciado na reconfiguração das ações educativas do MAC CE e da reserva técnica.

As edições se configuravam como um processo formativo, a formação estava em compreender uma prática curatorial, e não formar um curador. O intuito não era o seu “fim”, ou seja, a exposição, e sim, o processo criativo. Assim, é nesse sentido, que se tem outra assertiva sobre a reconfiguração da ação educativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ter participado do projeto “Obras em Destaque” do MAC CE (2005 a 2007) e ingressar no mestrado no ano de 2012 com o intuito de desenvolver maiores reflexões sobre esta experiência aparentava ser uma trajetória tranquila, sem grandes percalços ou desassossegos, embora não tenha sido aplicada recentemente, a experiência desta gestão no museu ainda parecia bem nítida em mente, pois sua prática de processo formativo me levou a tê-la como referência em outras práticas profissionais posteriores.

No entanto, chegando ao fim desta trajetória, da conclusão do mestrado, a primeira consideração que posso apresentar é que pesquisar é uma operação impulsionada por inquietações. Pesquisar é descobrir novos olhares e novas problematizações sobre o objeto em estudo, perceber que quanto mais se estuda e se especifica sobre um campo de conhecimento mais conexões surgem e poderão ser esboçadas.

Para realizar esta dissertação foi necessário pensar primeiramente sobre o meu olhar em torno do já conhecido, e desta forma, promover um distanciamento do que já me era íntimo. Buscar uma nova conduta diante do que já se conhece (o museu e o projeto no qual eu tinha participado) provocava rever minhas práticas, reler autores já conhecidos buscando mais criticidade, e a ter atenção em dobro na coleta de dados e depoimentos para não considerar apenas o que já me parecia óbvio. Para elaborar as entrevistas, descrevê-las e analisá-las foi preciso estar aberta ao que as narrativas poderiam convergir e divergir do meu objetivo de pesquisa.

Foi necessário ainda para o desenvolvimento desta investigação conhecer novos autores, novos instrumentos de pesquisa, compreendendo que esta experiência curatorial estudada não está isolada, há uma rede de estudiosos que direta e indiretamente contornam o tema.

Esta foi a primeira pesquisa sobre o MAC CE com um recorte da gestão de 2005 a 2007 sobre a prática de curadoria compartilhada. Nesse estudo se pretendeu compreender o processo histórico das ações nesta gestão e provocar reflexões em torno do que se configura a ação educativa do museu, sobretudo o trabalho no qual o educador desenvolve na instituição.

Compreende-se que no período da gestão ocorreu um alargamento da perspectiva do trabalho destes educadores. O trabalho dos mediadores se apresentava em torno dos estudos sobre o artista e suas obras em exposição, e se concentrava antes da abertura da mesma, e a recepção dos grupos agendados. Algumas mudanças foram evidenciadas,

como por exemplo: os educadores passaram a acompanhar a montagem das exposições, pois anteriormente neste período de “portas fechadas” para o público do MAC CE os mediadores eram “emprestados” ao outro museu do CDMAC para a recepção do público em outras exposições que não eram do/o seu perfil de estudo. Voltando ao museu apenas quando a exposição estivesse pronta para abrir ao público, onde aconteceria uma visita com os educadores sobre as obras.

A iniciativa da coordenação do educativo da realização do projeto com os educadores ocasionou uma participação mais ativa dos educadores no museu. Conceber uma exposição, participar da montagem, praticar a escrita sobre as obras, compreender a dinâmica de formação e acondicionamento do acervo, realizar cursos com profissionais de renome nacional conferindo um conhecimento sobre as experiências em outras instituições, todas essas ações afirmam a assertiva de uma reconfiguração das ações educativas.

Então, cabe uma concisa explanação sobre o prefixo “re”-utilizado no verbo “configurar”, pois muitas vezes oferece uma interpretação de “repetição”. Segundo Medeiros (2012, pág 584), o prefixo indica “repetição do evento descrito pelo verbo de base”. No entanto, este ato de repetir não está apenas na “reprodução” ou “imitação” de uma ação, pois o verbo “configurar” condiz com uma conotação de “dar forma”, “representar”, “ajustar ou definir opções ou parâmetros num programa”, segundo o dicionário virtual Priberam²⁷.

Ou seja, neste caso, o ato de repetir a ação deste verbo permite ajustes. Assim, para esta pesquisa utilizo o termo “reconfigurar”, no sentido de repercutir ajustes às atividades de ação educativa. Ajustes estes com fim de uma prática educativa visando uma formação de um olhar crítico e sensível dos educadores, dos demais profissionais do museu e do público à rede de interesses às artes visuais.

Em consonância com esta explanação, utilizo o termo “reconfigurar” também pelo fato de que embora o projeto tenha ocasionado mudanças no cotidiano do museu, há ainda necessidade de outras mudanças a serem conquistadas e preconceitos a serem quebrados, resultando no fato da urgência de outras “repetições de ajustes”.

Uma nova configuração surge de um parâmetro existente, por mais que tenha o interesse de construir uma nova abordagem, o novo acontece mediante uma referência

ao antigo. O importante é que estes ajustes sejam elaborados tendo em vista uma política de gestão a longo prazo, ação museológicas delineadas por um processo educativo e político contínuo. Assim, a reconfiguração pode estar relacionada a novas problematizações e novos olhares diante de um contexto.

Quanto a outros desdobramentos do projeto, observa-se que mesmo sem a continuidade deste, a experiência que permaneceu nos profissionais que prosseguiram suas atividades no museu após a mudança de gestão influenciou o cotidiano da instituição. Sabe-se que houve uma “quebra”, um “estacionamento” das atividades recorrentes, prática comum quando ocorre mudança de gestão em instituição pública devido a questões partidárias, mas há resquícios do projeto. Como por exemplo, a continuidade das visitas à reserva técnica com os educadores, a busca da escrita sobre as obras em exposição. Tendo em vista que a coordenação do educativo foi assumida em sua maioria por ex-educadores do museu.

Para concluir, pode-se reconhecer a formação de uma geração de educadores bem particular. Em sua maioria, a experiência na gestão elevou o interesse em dar continuidade a algum trabalho específico no que pulsa o campo das artes visuais ou da museologia. Nesse sentido, posso evidenciar a minha trajetória e o interesse despertado em continuar o debate sobre esta experiência compartilhada.

Há ainda muito que se pesquisar sobre a mediação cultural, sobretudo o relacionamento entre o educador e o público. Ao traçar um diálogo entre as artes visuais e a educação, diante de tais experiências no trabalho no museu, espero que a investigação possa ser uma contribuição com a história no campo da mediação cultural em artes visuais ainda pouco registrado, principalmente, na cidade de Fortaleza. Contribuir com os educadores no campo de arte-educação e memória sobre as ações educativas no âmbito dos espaços culturais destinados a exposições de arte (complementação da ideia!!!). Uma contribuição em termos científicos, práticos e sociais também para as instituições museais do Nordeste.

Por fim, espero que esta pesquisa possa venha a contribuir para incentivar novos olhares e problematizações. Que o debate seja continue.

REFERÊNCIAS

BARBOSA. A. M.; COUTINHO. R. G. Arte/Educação como mediação cultural e social. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

BELTING, H. O fim da história da arte. Cosac Naify, 2012.

BUTKUS. Vitor. Caminhando: descrição do lugar de atuação do mediador. In: MUSAS – Revista Brasileira de Museus e Museologia, nº4. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Museus, 2009. P.38 – 49.

CAUQUELIN, A. Arte Contemporânea: uma introdução. São Paulo: Martins, 2005. (Coleção Todas as artes)

CHIARELLI. T. (ORG.) Grupo de estudos sobre curadoria. MAM SP. 1998-1999.

CINTRÃO. R. As montagens de exposições de arte: dos Salões de Paris ao MoMA. In: RAMOS, Alexandre Dias (ORG.). Sobre o ofício do curador. Porto Alegre, RS: Zouk, 2010.

CELESTE, M. Curadoria educativa: inventando conversas. Reflexão e Ação. In: Revista do Departamento de Educação/UNISC – Universidade de Santa Cruz do Sul, 2006. P. 9 - 27.

CURY, M. X. Exposição: concepção, montagem e avaliação. São Paulo: Annablume, 2005.

CURY, M. X. O sujeito do Museu. In: MUSAS – Revista Brasileira de Museus e Museologia, nº4. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Museus, 2009. P.86 - 97.

FRANZ, T. S. Educação para a compreensão da arte: Museu Victor Meirelles. 1. ed. Florianópolis: Insular, 2001.

FRANZ, T.S. Mediação cultural, Artes Visuais e Educação. Santa Catarina: UDESC, 2006.

GIL. A. C. Como elaborar projeto de pesquisa. 4ª ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Entre Cenografias: O museu e a Exposição de Arte no Século XX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ FAPESP, 2004.

HERNÁNDEZ. F. Catadores da Cultura Visual. Porto Alegre: Mediação, 2007.

HOFF. M. Curadoria pedagógica, metodologias artísticas, formação e permanência: a virada educativa da Bienal do Mercosul. In. Pedagogia no campo expandido. Porto Alegre: Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011. P. 111-120

MARQUES, L. O ensino de artes em ONGs. São Paulo: Cortez, 2008.

MARTINS, R.;Tourinho, I.Educação da Cultura Visual: narrativas de ensino e pesquisa. Santa Maria. Ed. Da UFSM, 2009.

MARTINS, A.; ALVES, C.; RATTTS, M. Anais I Seminário REM-CE. Experiência & reflexões. Fortaleza: Museu do Cará, Secretaria do Estado de Cultura do Ceará, 2010.

MARTINS, A.; ALVES, C.; Passos, M.; RATTTS, M. Anais II Seminário REM-CE. Museus & pesquisa: memória e contextos contemporâneos. Fortaleza: Museu do Cará, Secretaria do Estado de Cultura do Ceará, 2011.

OBRIST, H. U. Uma breve história da curadoria. São Paulo. BEI Comunicação, 2010.

O'DOHERTY, B. No interior do Cubo Branco: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RAMOS, A. D. (org.). Sobre o ofício do curador. Porto Alegre, RS: Zouk, 2010.

SANTOS, A. P. (org.) Diálogos entre arte e público: educadores entre museus e salas de aula: que diálogos são esses? Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2009.

SANTOS, A. P. (org.) Diálogos entre arte e público: acessibilidade cultural: o que é acessível e para quem? Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2010.

TAVIN, K. Contextualizando visualidades no cotidiano: problemas e possibilidades do ensino da cultura visual. In. MARTINS, R.;Tourinho, I.Educação da Cultura Visual: narrativas de ensino e pesquisa. Santa Maria. Ed. Da UFSM, 2009. P. 225 – 240.

TEJO. C. (coord.) Panorama do pensamento emergente. Porto Alegre, RS: Zouk, 2010.

VERGARA. L. G. Curadoria Educativa: percepções imaginativa/consciência do olhar. ANPAP. 1996.

Wilder, Gabriela Suzana. Inclusão social e cultural: arte contemporânea e educação em museus. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

DISSERTAÇÕES:

GARCIA. G. C. J. 27º Bienal de São Paulo: é possível viver juntos? Os profissionais de bastidores e arte contemporânea. 2008. Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2008.

LEITZKE, M. C. P. Curadorias compartilhadas: um estudo sobre as exposições realizadas no Museu da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2002 – 2009), 2012. Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

GURGEL, T. M. Exposição e texto na arte contemporânea. Universidade de São Paulo.

Faculdade de Educação, São Paulo, 2013.

SANTOS, M.P. Curadoria, pedagogia e colaboração sócia. Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2012.

VÍDEO:

Itaú Cultural: <http://www.youtube.com/watch?v=DnSB5H2kHdM>