



# (I)MEDIÇÕES - MUSEUS E OUTRAS FORMAS DE FALAR SOBRE HISTÓRIA DA ARTE<sup>1</sup>

## (I)MEDIATIONS - MUSEUMS AND OTHER FORMS OF TALKING ABOUT ART HISTORY

Julia Rocha<sup>2</sup>

### Resumo

Refletindo sobre o processo de invisibilidade construído na sistematização da história da arte e evidenciado com as coleções dos museus, este texto repensa o conceito de mediação como a prática de recepção dos públicos gerais de instituições culturais, para trabalhar com a ideia de imediação. A compreensão do que está no arredor e marginalizado passa a ser o ponto central dos processos educativos, que, reverberando concepções da decolonialidade, abre-se para novas vozes e outras escutas em relação ao que se compreende como arte.

### Abstract

*Reflecting on the process of invisibility built in the systematization of the history of art and evidenced with the museum collections, this text rethinks the concept of mediation as the practice of receiving the general public of cultural institutions, to work with the idea of immediacy. The understanding of what is around and marginalized becomes the central point of educational processes, which, reverberating conceptions of decoloniality, opens up to new voices and other listening in relation to what is understood as art.*

Diante do convite para ministrar uma conferência no VII Colóquio de Arte e Pesquisa dos Alunos do Programa de Pós-Graduação em Artes da Ufes, tomei como ponto de partida a questão inicial do próprio evento, “Há um lugar para a arte?”. Iniciei a reflexão em torno desta pergunta, problematizando, no primeiro momento, a própria construção da frase, que, ao indicar “lugar” e “arte” como singulares parece deixar inaparentes e invisibilizadas múltiplas leituras possíveis a partir destes lugares das artes. Em sequência, passei a problematizar esta ideia de lugares definidos para as produções artísticas, considerando um percurso excludente de documentação e historicização das artes e levando em conta

---

<sup>1</sup> Versão em formato de ensaio da conferência homônima proferida pela autora no VII COLARTES 2019: Há um lugar para a arte?, realizado na Cidade de Vitória, Estado do Espírito Santo, de 20 a 22 de agosto de 2019, nas dependências do Centro de Artes, Cemuni IV, da Universidade Federal do Espírito Santo.

<sup>2</sup> Julia Rocha é Doutora em Educação Artística pela Universidade do Porto, Mestre em Artes e Educação pela Universidade Estadual Paulista e Licenciada em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Atualmente é professora da Universidade Federal do Espírito Santo. Realiza pesquisa sobre o ensino da arte na contemporaneidade, mediação cultural, relações entre museus e escolas, avaliação de propostas educativas no campo das artes visuais e formação de professores. Coordenadora do Núcleo de Artes Visuais e Educação do Espírito Santo - NAVEES e do Grupo de Pesquisa Entre - Educação e Arte contemporânea. Contato: [pjuliarocha@gmail.com](mailto:pjuliarocha@gmail.com).



pontuais exemplos de processos educativos e curatoriais que visam rever uma postura colonialista de narrativa histórica.

A partir dessa reflexão decidi abordar o conceito de (i)mediação, transformando a concepção de educação como mediação. No lugar de estar no centro, entre arte e público, aqui penso nas acepções do termo imediação, que podem remeter tanto para “o fato ou ato de ser ou estar próximo, imediato; contiguidade, proximidade”, indicando aquilo que está mais perto, quanto para “região localizada ao redor de núcleo populacional ou urbano; arredor, cercania, redondeza”. Na presente reflexão considero a segunda significância, pensando em imediação como aquilo que está ao redor, correndo em paralelo, marginal. A associação com o termo problematiza a obliteração de determinada produção durante a documentação da dita história da arte, propondo um olhar para as práticas contemporâneas de remediar as coleções excludentes de instituições culturais que afirmam retratar a história da humanidade.

Em pesquisa produzida a partir dos onze livros de história da arte adotados nas disciplinas de mesmo nome em universidades brasileiras Ananda Carvalho, Bruno Moreschi e Gabriel Pereira (2019) deflagram a falta de representatividade que artistas negros e mulheres têm nesses volumes, representando uma lacuna no que diz respeito ao processo de catalogação da produção ocidental (porque ainda que estes livros afirmem retratar a história da arte de maneira geral, restringem-se ao processo de documentação de parte da população mundial). O projeto A História da \_rte (2016) fez um levantamento que demonstra que nos livros existe uma prevalência de representação de artistas do sexo masculino, caucasianos, europeus ou norte-americanos, apontando como continuamente somos formados nos cursos de história da arte a partir de uma lógica excludente e colonial em termos de conteúdo e discurso.

A formação nos cursos de ensino superior segue a lógica de um olhar centralizado no retrato do hemisfério norte como aquele que domina a construção do pensamento e do repertório imagético. Em contrapartida, proponho aqui a elaboração de um discurso no sentido decolonial, o que “Implica legitimar formas de pensar e conhecer gestadas apesar dos silenciamentos/apagamentos teóricos e da hierarquização que inferioriza pensadores e



pensadoras de outros contextos”, como coloca Eduardo Moura (2017, p. 28). Enquanto a pesquisa de Carvalho, Moreschi e Pereira (2019, p. 43) demonstra que “A História da Arte é a área das ciências humanas em que se constrói uma narrativa sobre a criação de objetos e experiências realizados, em sua maioria, por homens, brancos, europeus e estadunidenses (alguns, gênios)”, a lógica do pensamento artístico e educativo contemporâneo implica em uma mudança de pensamento.

Em diálogo direto com o recorte que se documenta como o ato de historicizar a arte produzida, os museus resultam por ser a evidência desse processo excludente de documentação da história. Os museus contam a história de quem? Quem está representado em maior escala nas coleções museais? Os mesmos sujeitos que alcançaram as páginas dos livros de história. Contudo, em paralelo às discussões sobre decolonialidade que têm sido engendradas, as instituições museológicas têm tentado reverter o percurso de invisibilidade que construíram em suas trajetórias, revendo suas coleções em doses homeopáticas.

Se trata do caso, por exemplo, do Museu de Arte de Baltimore, nos Estados Unidos. Álex Vicente informa no jornal El país (2018) que o museu, fundado em 1914, gerou grande espanto da mídia ao informar que venderia sete obras de sua coleção, contendo entre as elas, obras de Andy Warhol e Robert Rauschenberg, visando capitalizar a compra de outras peças pertencentes a artistas pouco representados no seu acervo, envolvendo sobretudo artistas mulheres e afro-americanos. “Trata-se de ‘corrigir ou rescrever o cânone artístico do pós-guerra’, diz o diretor do museu, Christopher Bedford, um escocês de 40 anos que chegou ao Museu há dois anos com a deliberada vontade de sacudir as estruturas”.

Em um primeiro momento a notícia causa a impressão de que as discussões sobre decolonialidade e a necessidade de revermos nossas referências parecem começar a atingir seus objetivos, contudo é urgente identificar o caráter comercial e político que estratégias como essas atingem. A matéria informa que o Museu venderá sete obras afim de financiar novas aquisições, porém quantas obras serão compradas pelo mesmo valor dessas dos artistas previamente reconhecidos? O preço de mercado levará em conta a valorização desses novos artistas adquiridos para o acervo da instituição? Ou será que a ação mais



parece uma barganha de marketing para dar maior visibilidade à instituição e não aos artistas até então invisibilizados?

Uma estratégia diferente com objetivos semelhantes tem sido empenhada na Tate British, em Londres, na Inglaterra. A instituição promove um olhar diferenciado para parte das obras disponíveis na sua exposição de longa duração. Por meio do site da instituição e da identificação de parte das obras, propõe um novo olhar, a partir dos lugares de fala e problematizando o discurso dos sujeitos até então dominados. São exemplos dessa iniciativa os programas BAME network - que apresenta leituras de pessoas negras, asiáticas e de minorias étnicas -, Women and power - com narrativas de mulheres - e A queer walk through British art - valorizando análises da comunidade LGBTQIA+. Obras são identificadas na exposição como parte desses programas e apresentam leituras que questionam a representação que cada uma destas minorias invisibilizadas enfrentaram ao longo da produção artística britânica.

Novamente, questiona-se a veracidade das intenções em rever o posicionamento da instituição, uma vez que os textos que problematizam as interpretações realizadas até então só estão disponíveis no site do Museu. Ao mesmo tempo que esse olhar permite que o acesso das publicações seja para todos, no percorrer da exposição não se identifica um discurso de igualdade, porque a problematização não está nas salas de visitas do museu e requer uma investigação para além do processo de visitação que todos fazem na Tate.

No contexto brasileiro também se identificam tentativas de reverter a obliteração que artistas tiveram no processo histórico de colecionismo da arte. Desde que Adriano Pedrosa assumiu a direção do Museu de Arte de São Paulo, em 2014, novos olhares têm sido desenvolvidos para o acervo e para as exposições temporárias. Uma ação curatorial de grande relevância foi feita durante a semana que envolvia o dia da mulher, de 5 a 10 de março, em 2019, quando todas as obras produzidas por homens foram colocadas no verso dos cavaletes de vidro da exposição "Acervo em transformação". Pensando na ideia de "Mulheres à frente" o museu evidenciou a imensa lacuna que têm em sua coleção no que diz respeito à artistas mulheres e deu visibilidade para a estatística levantada pelas Guerrilla



Girls de que mesmo que mulheres não sejam autoras das obras, são, na maior parte das vezes, alvo de representação, sobretudo com exploração de seus corpos.

O mesmo museu também possibilitou um olhar decolonial para sua coleção quando propôs em parceria com o Instituto Tomie Ohtake a exposição Histórias Afro-atlânticas, entre junho e outubro de 2018, com curadoria de Adriano Pedrosa, Ayrson Heráclito, Hélio Menezes, Lilia Moritz Schwarcz e Tomás Toledo. Assumindo a importância da construção de uma identidade africana no continente americano, a exposição apresentou 450 trabalhos de 214 artistas, do século XVI ao XXI. E como desdobramento da ação ocorrida em março deste ano, no presente momento o MASP exhibe a exposição “Histórias feministas: Artistas depois de 2000”, representando a produção de artistas mulheres do século I ao XIX.

Na mesma lógica de valorização da produção feminina e buscando dar visibilidade para aquelas que durante muito tempo não estiveram representadas nos livros de história da arte, a Pinacoteca de São Paulo apresentou entre agosto e novembro de 2018 a exposição Mulheres radicais. Visando dar conta de uma lacuna que a produção artística apresenta por conta da falta de espaço para a produção destas mulheres, com curadoria de Cecília Fajardo-Hill e Andrea Giunta, a exposição deu visibilidade para práticas artísticas experimentais realizadas por artistas mulheres e latinas, destacando a influência de sua produção no mercado internacional de arte.

A curadora Andrea Giunta também engendrará outro exemplo de exposição realizada no contexto brasileiro que dará visibilidade para produções de artistas mulheres, além de promover a discussão do feminismo como temática na produção artística. Será com a Bienal do Mercosul, a ser realizada em Porto Alegre em 2020. Assumindo, como em edições anteriores, um compromisso muito forte com a educação e a formação dos públicos, a Bienal proporá um olhar que discute a presença da mulher na arte, como produtora e como tema, relacionando-se com as questões aqui propostas.

Diante da reflexão construída, a partir da identificação de uma política revisionista por parte dos museus, que estão buscando reconfigurar discursos e coleções, questiono: de que forma a reconstrução das práticas se reflete nos públicos dos museus? Em resposta ao ato de se refazer como discurso e coleção, o processo educativo realizado para e com os públicos



também se reconfigura? Como a política revisionista das coleções resulta no processo de educação dos públicos?

Problematizo, em primeira instância, uma possível dissociação entre o campo da arte e o da educação, compreendendo que as práticas curatoriais e artísticas assumem nas instituições um caráter também educativo, pensando nos visitantes como o ponto de uma cadeia de relações que se estabelecem. Nesse sentido, a postura de reconfiguração das coleções já propõe o conceito de imediação, de atender as questões que até o momento estiveram à margem, ao redor. Tornando as discussões de gênero e etnia pontos centrais da gestão dos museus, encontram-se reverberações também nas práticas educativas, possibilitando aos públicos uma maior identificação com o conteúdo tratado pelos museus, pelas exposições.

Para além das ações estruturais que têm modificado o sistema e o recorte das coleções, uma mudança importante tem sido feita também com a amplificação das práticas dos setores educativos destas instituições. Evidência do tensionamento no limite que definia a distinção entre a arte e a educação está na ação “Arte em diálogo”, que propõe uma espécie de respiros na exposição “Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo”. Em diálogo direto com as obras do acervo da instituição, o educativo propõe novas curatorias, ao conectar trabalhos de arte moderna e contemporânea com as temáticas das 11 salas de exposição e colocar questões ao visitante que constituem-se como práticas mediadas autônomas.

Ao promover uma visita dos públicos descentrada do percurso promovido pela curadoria, o educativo conquista um diálogo direto com o visitante, mesmo que não seja em processos de visitas mediadas com educadores. A equiparidade entre narrativa curatorial da instituição e equipe da ação educativa evidencia um olhar descentralizado e que questiona o poder do discurso continuamente perpetuado nas instituições museais. Habitualmente relegados a posição de tradutores e explicadores, os mediadores nesse processo tornam-se mais uma voz de contato com visitantes, possibilitando a amplificação de discursos e a descentralização de um olhar feito no fluxo colonizador-colonizado.

A construção de processos educativos de imediação se fazem na reconstrução do discurso dos museus, pensando em novas maneiras de contar a história da arte, que refaçam o



processo de documentação e que busquem, por políticas de aquisição, por exposições temporárias ou pela construção de materiais escritos, ressignificar o processo de invisibilidade traçado no percurso da arte. A elaboração de novos discursos depende da abertura das instituições para propostas que tensionem os limites que a história da arte impôs até o presente.

### Referências

CARVALHO, Ananda; MORESCHI, Bruno; PEREIRA, Gabriel. A história da arte: principais resultados e primeiras ações. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, nº 8, São Paulo, 2019.

MOURA, Eduardo. Inquietações, decolonialidade e desobediência docente formação inicial de professores/as. **Revista Papeles**v.9(18) Jul-dez. 2017.

PINACOTECA DE SÃO PAULO. **Arte no Brasil**: uma história na Pinacoteca de São Paulo. São Paulo: 2011.

TATE. A walk through British Art by TATE's BAME networkDisponível em: <<https://www.tate.org.uk/visit/tate-britain/walk-through-british-art-tate-bame-network>>. Acesso em: 27 Set. 2019.

VICENTE, Álex. **O museu que vende 'warhols' para comprar obras de mulheres e negros**. El país, 2018. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2018/07/30/cultura/1532973858\\_357433.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/07/30/cultura/1532973858_357433.html)>. Acesso em: 27 Set. 2019.