MEDIAÇÃO EDUCACIONAL E SISTEMA DA ARTE [i]

Cayo Honorato, FE/USP

RESUMO:

Neste texto, discuto a posição da mediação educacional no sistema da arte, segundo suas circunstâncias atuais e possibilidades para interferir no processo de legitimação do que seja arte. Para tanto, discuto o modo como o público existe para a arte e a configuração recente do sistema da arte.

Palavras-chave: mediação, sistema, conhecimento, metodologia, acontecimento.

***ABSTRACT*:**

In this paper, I discuss the position of educational mediation within the art system, according to its current circumstances and possibilities to intervene in the legitimation process of what would be art. For so, I discuss the way how public exists for art and the recent configuration of the art system.

Keywords: *mediation, system, knowledge, methodology, event*.

No Brasil, a mediação educacional da arte vem se consolidando como prática e teoria, segundo propostas e abordagens específicas, principalmente sob o pensamento da Arte/Educação, pelo menos desde o final da década de 1980. A esta altura, talvez fosse possível dizer que, descontadas as nossas defasagens sócio-econômicas em relação aos centros financeiros do mundo, e o problema da concentração de recursos no sudeste do país, a mediação educacional configura uma instância relativamente profissionalizada, se levarmos em conta sua atuação e presença, como um setor, nas principais instituições culturais e exposições de arte no país – é claro, isso ainda não implica condições de formação, nem de trabalho favoráveis a uma carreira, que inexistem para a quase totalidade dos mediadores. Além disso, recentemente, outros parâmetros têm surgido internacionalmente e, em parte, sido aqui discutidos: ao menos três recentes edições de importantes exposições de arte contemporânea – 6ª Bienal do Mercosul, Documenta 12 e Manifesta 6 – parecem sinalizar uma redefinição do *status* da mediação educacional nessas situações. Nelas, a mediação integra o projeto

curatorial desde o seu início, não mais portanto como um serviço posteriormente agregado à concepção da exposição, tendo suas questões, em um ou outro caso e de certa maneira, sido incorporadas ao próprio projeto curatorial.[ii]

Todavia, quanto à questão sobre a participação da mediação educacional no processo de legitimação do que seja arte, não me parece que ela, em comparação com as demais instâncias do sistema, tenha até o momento uma posição muito decisiva. Para tanto, há certamente instâncias com maior poder ou prestígio: o museu, a curadoria, a história da arte, a crítica, o mercado, etc. É claro, a cada vez, há uma hierarquia ou uma permutabilidade entre essas instâncias, o que faz desse processo algo complexo, ao mesmo tempo, demarcado e difuso. Mas tudo se passa como se a mediação recebesse pronto o que seja arte, para então torná-la próxima e acessível a um público abrangente. Eis a sua função mais estrita, inevitável a sua própria terminologia: "ligar" arte e público – que tende a determinar sua posição nesse sistema como um mero serviço. Embora muitos mediadores trabalhem no contraponto disto, dessa posição decorre a redução do público a cliente e consumidor, logo, a ausência de qualquer diálogo efetivo entre arte e público. Diante desse quadro, quais as possibilidades de a mediação assumir uma posição mais interferente nesse processo de legitimação?

O artista e o público

Mas antes, para que essa questão não se reduza a uma simples reivindicação, de que modo o público existe para o que o artista faz como arte? No texto *A origem da obra de arte*, Martin Heidegger afirma que a possibilidade de a obra ser acessível em si é a mais autêntica intenção do artista. Entretanto, quando as obras se transferem para o âmbito da tradição e da conservação, portanto, desde o momento de sua legitimação ou instituição sócio-cultural, elas "(...) não são mais o que foram. São elas mesmas, é certo, que se nos deparam, mas são aquelas que já foram (die Gewesenen)".[iii] Para ele, nesse âmbito, apenas o ser-objeto das obras é acessível, mas não o seu ser-obra, justamente, aquilo que importa reconhecer como arte. Não se trata aqui de depreciar as funções do museu, por exemplo, a de constituir referências de identidade sócio-cultural, embora elas devam oportunamente ser questionadas, mas, se a obra disponível é sempre *o que já foi*, como o "acontecimento da verdade" (o ser-obra da obra – o que é talvez outro nome para a

experiência estética) poderia ser atualizado? Heidegger chama de *salvaguarda* (*Bewahrung*) a condição ou o modo de recepção necessários para que a obra, uma vez criada, se torne presente em seu caráter-de-obra. Embora sem esclarecer como a salvaguarda poderia violar o âmbito da tradição e da conservação, que justamente a impossibilita, entende-se por ela uma espécie de saber, que não é um mero conhecimento ou a representação de algo, mas um permanente querer, como "*de-cisão* do *ir-além-de-si-mesmo* existente". Também ela não é a ação decidida de um sujeito que se põe a si próprio como fim, mas a sóbria persistência no "abismo de intranqüilidade" dessa *verdade* que acontece na obra. Aquele que salvaguarda se expõe a uma abertura, instalada como um combate em que se jogam decisões históricas. Ela não é, pois, uma vivência individual, mas o pertencimento à verdade que funda o *ser-com-e-para-os-outros*.[iv] Desse modo, o ser-criado da obra distingue dois momentos: a criação (pelo artista) como instituição da verdade em uma forma e a salvaguarda (pelo público) como o que leva o ser-obra a acontecer. Através deles, respectivamente, a arte é devir e acontecer da *verdade*.

Portanto, o ser-obra da obra não está alojado nos objetos e imagens. Certamente, é acessível a partir deles, de sua forma, mas não está em seu caráter de coisa transmissível ou guardável, por assim dizer. A condição de sua experiência não está assegurada pelo simples acesso à obra, nem pela aquisição do objeto, mas é possível através da salvaguarda (*Bewahrung*), desse movimento de percepção ativa. E porque é semelhante à criação, com a diferença de que ele não necessariamente fixa essa experiência numa forma, esse modo de percepção tem pouco a ver com o "conhecimento", ao menos no sentido de que ele não corresponde uma experiência a um conceito dado de antemão, ou um objeto a uma proposição, tampouco se reduz à aquisição de informações. Poderíamos dizer dessa experiência de percepção-criação como uma *abertura*, como presença a si do sentimento mais ou menos intenso, embora cotidianamente obstruído, de estar vivo no mundo com os outros. Ou ainda, lembrando Kant, como despertar simultâneo e manutenção em jogo das capacidades cognitivas, sem uma finalidade determinada.[v] Ou talvez, parafraseando Maurice Blanchot, como aparecimento a si de uma questão que faz girar aquilo pelo que ela pergunta e que, nesse giro, ao mesmo tempo o irradia e esconde, mas que é sobretudo disponibilidade para buscar e desejo do pensamento.[vi] Também essa experiência não teria a ver com a "comunicação",

segundo Deleuze, no sentido da propagação de um conjunto de palavras de ordem, daquilo que "a obra quer dizer". A obra de arte é, nesse sentido, *contra-comunicação*, porque tem uma afinidade estreita, embora misteriosa, com a resistência às formas de controle, com a luta dos homens.[vii] O museu trabalha com a idéia da arte como identidade sócio-cultural, portanto, freqüentemente, mais com a sua normatização, do que evidenciando seu caráter disruptivo, que religa uma "corrente elétrica". Talvez desse caráter a mediação pudesse aproximar o público.

A potência do público

O fundamental dessas considerações me parece o seguinte: não é somente *para* o público que a arte existe, mas também *por* ele. E não porque lhe seja franqueado "participar" ou "interagir" com a obra, nem porque ele produz uma demanda de necessidades a serem satisfeitas. Tal como adverte o artista catalão Antoni Muntadas, "a percepção requer empenho". Aliás, o público que faz com que a obra de arte aconteça como arte não se constitui de indivíduos que se confirmam empiricamente, tal como existem, mas daqueles que se expõem a um movimento de transformação que os excede. Como disse Deleuze, "não há obra de arte que não faça um chamado a um povo que ainda não existe", mesmo que essa relação não seja muito clara.[viii] O público seria então aquele que, pela experiência da obra, corresponde a esse chamado, como se sentindo-se insuficiente em relação às suas próprias possibilidades, ao mesmo tempo em que apresentado ao exercício dessas possibilidades, no que a obra significa.

É bastante comum a idéia de que há sempre uma intenção do artista, à qual o julgamento do público devesse corresponder. Embora procedente como afirmação de que a obra de arte não é aleatória, essa idéia, no que ela tem de absoluto, esconde uma condição importante à habilitação do poder do público. No ensaio *O ato criador* (1965), Marcel Duchamp escreve que artista e público são os dois pólos da criação artística. No ato criador, o artista passa da intenção subjetiva à realização objetiva da obra de arte. Entretanto, essa passagem mantém uma diferença entre intenção e realização, de que o artista não tem plena consciência: há algo do intencionado que não foi realizado, bem como algo no realizado que não foi intencionado. Ou seja, a obra de arte é ao mesmo tempo limitada e excessiva em relação às intenções do artista. Essa diferença, que ele chama de "coeficiente artístico", deve ainda ser *refinada*

pelo público, a quem caberia determinar o peso da obra de arte nessa balança. Desta maneira, porque ele estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas "qualidades intrínsecas", o público contribui com o ato criador. Ou seja, o artista não executa o ato criador sozinho, devendo esperar pelo julgamento do público para que sua obra tenha um valor social.[ix]

Entretanto, convém ressalvar que ainda estamos tratando dessas questões de maneira um tanto abstrata e que o empoderamento do público pretendido aqui tem um estatuto meramente conceitual. Outra vez, lembrando Deleuze, para criar, é preciso ter uma idéia, mas uma idéia é sempre algo específico, uma idéia em algum lugar.[x] Portanto, se o "público em geral", que é cada vez maior, porém cada vez mais *ausente*, por diversos motivos (hedonismo, consumo passivo, vontade de ascender culturalmente, enfim, por indiferença à criação), não domina os códigos da arte, nem mesmo reconhece os lugares de efetuação da arte, seja o sistema da arte ou o processo histórico-cultural, ele pouco poderia ressoar em si o movimento criador que a obra de arte significa – daí a necessidade (e o objeto) da formação do público, em sentido educacional: informá-lo desses lugares, ao mesmo tempo em que abrindo-o para a experiência. Talvez neste momento fosse o caso nos perguntarmos: quais são os parâmetros da legitimação? Pelo que se interessa o processo de legitimação?

O próprio Duchamp nos apresenta uma ressalva: "a História da arte [uma instância do sistema] tem persistentemente decidido sobre as virtudes de uma obra de arte, através de considerações completamente divorciadas das explicações racionalizadas do artista".[xi] E pergunta: "como poderá ser descrito o fenômeno que conduz o público a reagir criticamente à obra de arte?" Haver-se com essa questão, precedida pela ressalva de que o público deve conhecer os códigos e lugares da arte, me parece fundamental ao trabalho da mediação, se não constitui sua própria razão de ser. Ao que então acrescentaríamos, lembrando agora a questão sobre a posição da mediação no sistema: quem têm se encarregado daquele *refinamento*: o público ou o sistema?

O incontornável sistema

Para a arte de vanguarda, o público sempre foi o alvo de uma provocação; a ele competia "formar e transformar a imagem do artista e da arte".[xii] Mas e hoje? Não

teríamos chegado a um momento em que as instâncias dominantes do sistema (peso maior para o mercado e as redes comunicacionais), se não em função das próprias transformações produzidas pela arte contemporânea, mais do que se encarregarem daquele refinamento, operam uma verdadeira nublagem daquelas "qualidades intrínsecas" da obra de arte, alterando radicalmente as relações entre a arte e o público? Para Anne Cauquelin, no contexto da globalização,

> (...) o público, confrontado com a dispersão dos locais de cultura, com a diversidade das 'obras' apresentadas e seu número sempre crescente, com o número também crescente de revistas, jornais, anúncios, atraído por cartazes, atirado de um lado para o outro por críticos de arte, acumulando catálogos, parece desnorteado diante da arte contemporânea.[xiii]

Diante dessa realidade surda, o público corre o risco de emudecer.

Do ponto de vista do sistema, poderíamos pensar que *o que seja arte* resulta de uma discussão mais ou menos ampla, sempre passível de revisão, uma vez que não se pode demonstrá-lo por provas, mas nem sempre atenta aos interesses do artista e do público ou à singularidade da obra. Entretanto, os "critérios concretos", que deveriam fundamentar esse julgamento, (tais como: qualidade e pertinência da produção, relevância das idéias apresentadas, coerência da trajetória de um artista)[xiv] são apenas a ponta de um complexo de relações materiais e de significações imaginárias, cuja articulação não é fácil de perceber, e no qual se jogam os parâmetros tanto para a inscrição de uma produção num processo histórico-cultural, quanto para seu eventual sucesso mercadológico ou midiático.

Segundo Cauquelin, a complexificação do sistema de arte, determinada pela multiplicação das instâncias intermediárias, ou mais recentemente, pelo advento das redes comunicacionais, implicam uma nova configuração, decorrente da velocidade de transmissão das informações, da antecipação do signo sobre a coisa e da colocação entre parênteses das intenções do artista: em vez da estável linearidade "produção-distribuição-consumo" (sistema), circularidade e permutabilidade entre essas instâncias (rede). Dessa forma, o sistema-rede tende a se sobrepor à possibilidade de determinação dos valores supostamente intrínsecos do que se propõe como arte. A incompreensão desses valores tende a ser atribuída a um suposto hermetismo das obras, em vez de evidenciar um problema de distribuição dos saberes e poderes no sistema. A questão é que, em vez de intrínsecos, os valores da arte contemporânea são determinados no sistema, não exatamente pelo

sistema, mas num movimento de referenciação da obra ao sistema e vice-versa. Portanto, essas transformações não afetam apenas o modo como as obras circulam, mas seu próprio conteúdo:

> (...) se desejamos permanecer na análise do mercado contemporâneo, devemos levar em conta justamente a lei da comunicação, que exclui qualquer 'intenção' da parte dos atores, e privilegiar o continente, ou seja, seus papéis e seus lugares, em vez de seus conteúdos intencionais.[xv]

Por sua vez, os museus, que mais freqüentemente designam para o público o que seja arte e que teriam alguma autonomia em relação à especulação mercadológica, também não podem ficar fora da rede: ainda que constituam redes parciais, são alimentados pelo mesmo fluxo de comunicação.[xvi]

Nada disso pretende totalizar o sistema da arte, mas nos resta saber quais as possibilidades, diante dessa situação, de o *processo histórico-cultural*, em contraponto ao sistema, ser referência à legitimação de uma produção (e eu gosto de pensar que a mediação educacional, assim como o museu, poderia levar isso em conta), isto é, se as avaliações estéticas e o reconhecimento social ainda têm algum peso, na medida em que afirmassem uma espécie de liberdade, em que significassem um movimento de emancipação e de subjetivação, uma dimensão pública em vez de uma mera exposição pública, uma redistribuição dos poderes sociais, uma corrosão das formas de dominação e de controle. O que está em jogo, portanto, são as posições do artista e do público a respeito da desmobilização em curso da função crítica da arte, interessadas ou não na constituição do que é *comum*.

Entretanto, segundo Cauquelin, apesar de a rede excluir a figura individual de um autor de mensagem, o artista ou a sua representação tradicional, como criador de valores singulares, não são instados a desaparecer. O que o público vê não são tanto obras singulares, produzidas por autores, mas uma auto-imagem da rede, que produz a obra como "singular" e, ao mesmo tempo, como amostra da arte contemporânea em geral. O artista que "é posto" na rede é obrigado a se renovar e se individualizar permanentemente, sob o risco de desaparecer dentro de um movimento perpétuo de nominação (classificação, rotulação, enquadramento).[xvii]

Por outro lado, embora procedente como atitude, a marginalidade como posição não tem mais qualquer efetividade. A exigência por legitimação (racionalidade e

profissionalização) junto ao sistema-rede é cada vez mais incontornável. Ao público, restaria concordar com o que lhe é oferecido como arte, ou recusá-lo, mas não criticamente, e sim pelo ressentimento de não compreender ou ser afetado pelo que lhe parece um imperativo cultural.

É claro, quanto ao caráter disruptivo da arte, importa reconhecer que hoje a questão não é mais simplesmente se opor ao sistema, sobretudo, porque esse sistema admite e assimila tudo, segundo uma lógica da "sustentabilidade", uma filosofia da "abertura". Vivemos a própria institucionalização da função crítica. Trata-se então de ter idéias, por compromisso ou por força daquilo para o que somos arrastados, decididamente ou dando passagem ao fluxo de intensidades. Mas além disso, trata-se de significá-las estrategicamente, sob o risco de não serem entendidas ou de serem neutralizadas. Fazer com que algo aconteça como arte se torna cada vez mais difícil, nem por isso menos desejável e necessário. Também esse me parece um dos papéis da mediação.

---

[i] A primeira versão deste artigo, inédito para efeito desta publicação, foi apresentada como palestra no III Encontro *Diálogos entre Arte e Público*, realizado na cidade do Recife, entre 29 e 31 de maio de 2008.

[ii] Para saber mais, cf. Cayo Honorato. *Expondo a mediação educacional*.

[iii] Martin Heidegger. *A origem da obra de arte*, p. 31.

[iv] Cf. Martin Heidegger. Op. cit., p. 53ss.

[v] Cf. Kant. *Crítica da faculdade do juízo*.

[vi] Cf. Maurice Blanchot. *A conversa infinita*, p. 41ss.

[vii] Cf. Gilles Deleuze. *¿Qué es el acto de creación?*

[viii] Cf. Deleuze. Op. cit.

[ix] Cf. Marcel Duchamp. *O ato criador*, p. 71-74.

[x] Cf. Deleuze. Op. cit.

[xi] Cf. Marcel Duchamp. Op. cit., p. 72.

[xii] Anne Cauquelin. *Arte contemporânea*, p. 51.

[xiii] Anne Cauquelin. Op. cit., p. 09.

[xiv] Cf. Pinacoteca & IMPAES. *Arte+*, p. 05.

[xv] Anne Cauquelin. Op. cit., p. 66.

[xvi] Cf. Anne Cauquelin. Op. cit., p. 70.

[xvii] Cf. Anne Cauquelin. Op. cit., p. 73-77.

Referências

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*; tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea*: uma introdução; tradução de Rejane Janowitzer. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DELEUZE, Gilles. *¿Qué es el acto de creación?* [1987]. Disponível em: <http://www.proyectotrama.org/00/trama/SaladeLectura/index.html>. Acesso em 29/04/2008.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCOCK, Gregory. *A nova arte* – 2.ed. – São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 71-74.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*; tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Ed. 70, s.d.

HONORATO, Cayo. *Expondo a mediação educacional*. Revista Ars. São Paulo, nº 09, ECA/USP, junho de 2007, p. 103-114.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*; tradução de Valério Rohden e António Marques – 2.ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

PINACOTECA do Estado de São Paulo & IMPAES. *Arte +*. São Paulo, 2007.

Cayo Honorato

Pesquisador em Educação e Arte Contemporânea, doutorando em Educação pela Universidade de São Paulo, na linha de Filosofia e Educação, com pesquisa sobre a formação do artista, financiada pela FAPESP. Em 2009, foi bolsista do Programa de Desenvolvimento de Estágio no Exterior (Doutorado Sanduiche) da CAPES, na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Granada, na Espanha.