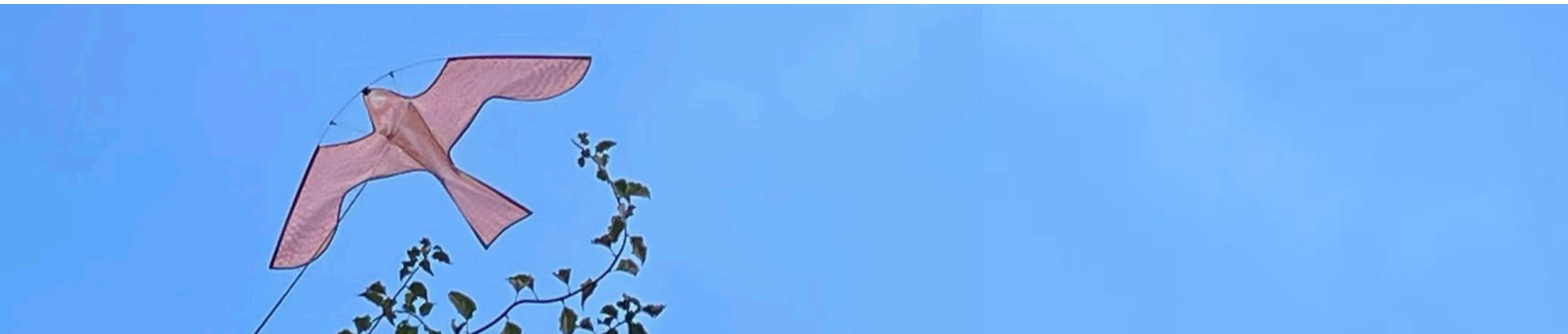




PARA QUEM SE DESTINA A ARTE CONTEMPORÂNEA?

Julia Rocha Pinto¹

WHO IS CONTEMPORARY ART FOR?

¿PARA QUIÉN ESTÁ DESTINADO EL ARTE CONTEMPORÁNEO?

¹ Professora da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), coordenadora do Grupo de Pesquisa Entre - Educação e arte contemporânea. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1973788294795614>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9135-5912>. E-mail: pjuliarocha@gmail.com.

RESUMO

A arte contemporânea se configura como um espaço de experimentação e de transformação de paradigmas, mas ainda permanece acessível a um público restrito, especialmente no contexto escolar. Essa distância evidencia a necessidade de refletir sobre os limites da mediação e da curadoria na ampliação do acesso. O presente artigo tem como objetivo discutir possibilidades de democratização da produção artística contemporânea sem reduzir sua complexidade conceitual. Para isso, adota-se uma análise crítica de práticas curatoriais e educativas em instituições museais, considerando suas potencialidades e limitações. Os resultados evidenciam estratégias institucionais que promovem a participação ativa dos públicos e ampliam a compreensão da arte contemporânea. Conclui-se que sua democratização requer a reconfiguração das propostas museais, a valorização dos saberes comunitários e ações de mediação que formem públicos mais diversos e críticos.

Palavras-chave: sistema da arte; públicos; arte contemporânea, arte/educação.

ABSTRACT

Contemporary art is configured as a space for experimentation and paradigm transformation, but it still remains accessible to a restricted audience, especially in the school context. This distance highlights the need to reflect on the limits of mediation and curatorship in expanding access. This article aims to discuss possibilities for the democratization of contemporary artistic production without reducing its conceptual complexity. To this end, a critical analysis of curatorial and educational practices in museum institutions is adopted, considering their potentialities and limitations. The results show institutional strategies that promote the active participation of audiences and broaden the understanding of contemporary art. It is concluded that its democratization requires the reconfiguration of museum proposals, the appreciation of community knowledge, and mediation actions that foster the formation of more diverse and critical audiences.

Keywords: art system; public; contemporary art, art/education.

RESUMEN

El arte contemporáneo se configura como un espacio de experimentación y de transformación de paradigmas, pero aún permanece accesible a un público restringido, especialmente en el contexto escolar. Esta distancia evidencia la necesidad de reflexionar sobre los límites de la mediación y del comisariado en la ampliación del acceso. El presente artículo tiene como objetivo discutir posibilidades de democratización de la producción artística contemporánea sin reducir su complejidad conceptual. Para ello, se adopta un análisis crítico de prácticas comisariales y educativas en instituciones museísticas, considerando sus potencialidades y limitaciones. Los resultados muestran estrategias institucionales que promueven la participación activa de los públicos y amplían la comprensión del arte contemporáneo. Se concluye que su democratización requiere la reconfiguración de las propuestas museísticas, la valorización de los saberes comunitarios y acciones de mediación que favorezcan la formación de públicos más diversos y críticos.

Palabras-clave: sistema de arte; público; arte contemporáneo, arte/educación.

Muitas exposições de arte contemporânea realizadas em museus ou centros culturais são gratuitas, oferecem descontos para professores ou reservam horários e dias específicos para incentivar a visita de formadores. Ainda nesse sentido, essas mesmas instituições, ao inaugurarem uma nova exposição, frequentemente promovem ações formativas, disponibilizando materiais didáticos voltados ao público escolar e aos educadores - considerados pelas instituições como multiplicadores das ações destinadas aos visitantes. Ademais, textos de parede, folders e outros recursos de mediação são utilizados como dispositivos de acesso, buscando aproximar diferentes públicos desses espaços.

No entanto, essas iniciativas, embora relevantes, ainda parecem insuficientes para transformar os professores, os estudantes e o público escolar em participantes efetivos do circuito da arte e protagonistas dos endereçamentos dos projetos culturais. Um dos principais entraves para que a relação de aproximação direta entre sistema da arte e público escolar é o distanciamento do discurso produzido pelas instituições culturais, que muitas vezes adota uma abordagem direcionada predominantemente a um público já erudito ou iniciado no campo da arte. Essa barreira linguística e discursiva dificulta o envolvimento de educadores e estudantes, que frequentemente não encontram conexões entre as exposições e suas próprias experiências formativas.

Outro aspecto somado aos entraves está na centralização dos grandes espaços expositivos em determinados contextos culturais do país, concentrados, em sua maioria, em capitais e regiões economicamente privilegiadas, o que reforça a desigualdade de acesso e exclui parte significativa da população da possibilidade de participação. Mesmo dentro das cidades localizadas fora desses eixos, as instituições museais e culturais costumam se localizar em áreas centralizadas, distantes da realidade cotidiana de grande parte dos estudantes da rede pública, tornando a visita algo esporádico e/ou descontextualizado.

Outro fator determinante é a falta de conexão entre o que essas instituições promovem e a forma como o ensino da arte se desdobra nas escolas. Muitas vezes, as práticas pedagógicas voltadas à arte ainda se baseiam em um modelo modernista ou fortemente arraigado numa perspectiva histórica (Menezes, 2007), que não dialogam com as experiências contemporâneas propostas pelos museus e galerias. Sem uma articulação mais estruturada entre esses espaços e o ambiente escolar, o potencial formativo das exposições se dilui, tornando-se um evento isolado em vez de uma experiência integrada ao processo educativo.

Diante dessas questões, é necessário perguntar: para quem se destina a arte contemporânea? Quem de fato tem acesso não apenas físico, mas simbólico, às produções, debates e circuitos da produção artística e dos sujeitos que a potencializam? Essas reflexões orientam este texto, que busca problematizar as relações entre as instituições culturais, os públicos educacionais e os mecanismos que delimitam quem pode ou não participar ativamente do sistema da arte.

Capital cultural como delimitador do acesso às instituições

O modo como nos relacionamos com a produção artística e cultural é diretamente influenciado pelo repertório de conhecimento e referenciais adquiridos ao longo da vida. Esse conjunto, definido por Pierre Bourdieu como capital cultural, é socialmente construído e moldado pela influência familiar, pelos hábitos e práticas cultivados desde a infância e pela trajetória de formação e instrução. Para o sociólogo (2007a, p. 9), todas as práticas culturais que exercemos, desde a frequência a museus e exposições, até os hábitos de leitura e o consumo de música e concertos, estão estreitamente associadas a dois fatores: “[...] ao nível de instrução (avaliado pelo diploma escolar ou pelo número de anos de estudo) e, secundariamente, à origem social”. Dessa forma, a escolaridade e a classe social desempenham um papel determinante na constituição dos consu-

midores de produções artísticas e na definição dos perfis de público que acessam os bens culturais.

Para o autor, relacionar-se com obras de arte pressupõe o domínio de um conjunto de regras que caracterizam o conhecimento próprio do campo artístico. O repertório necessário envolve a compreensão do sistema da arte, dos agentes que o constituem e da linguagem específica daqueles que dominam e pertencem a esse universo. Assim, distingue-se quem detém o *habitus* e se insere nesse campo específico. Como afirma Bourdieu (2007a, p. 9-10),

A definição da nobreza cultural e o pretexto para uma luta que, desde a século XVII até nossos dias, não deixou de opor, de maneira mais ou menos declarada, grupos separados em sua ideia sobre a cultura, sobre a relação legítima com a cultura e com as obras de arte, portanto, sobre as condições de aquisição, cujo produto e precisamente estas disposições: a definição dominante do modo de apropriação legítima da cultura e da obra de arte favorece, inclusive, no campo escolar, aqueles que, bem cedo, tiveram acesso a cultura legítima, em uma família culta, fora das disciplinas escolares; de fato, ela desvaloriza o saber e a interpretação erudita, marcada como “escolar”, até mesmo, “pedante”, em proveito da experiência direta e do simples deleite.

A distinção entre aqueles que consomem ou não artefatos artísticos e culturais, definida pelo acúmulo de atributos que compõem o capital cultural, vai além dos sistemas de formação escolar. Isso se torna ainda mais evidente quando consideramos que os próprios professores formadores provêm de contextos sociais diversos, carregando consigo repertórios culturais heterogêneos. Assim, a relação entre instrução e acesso à arte não se estabelece de maneira automática, pois, mesmo diante de processos formativos e oportunidades de contato com a produção artística, a conexão entre os públicos e os artefatos culturais nem sempre se efetiva.

Dado que a frequência aos circuitos artísticos e culturais não é ampla e difundida, é fundamental compreender que os diferentes níveis de capital cultural funcionam como filtros que restringem o acesso de determinados grupos a esse universo. Como consequência, perpetua-se um público específico nos determinados espaços, reforçando discursos, linguagens e repertórios que operam dentro da lógica interna do sistema da arte.

Tratando especificamente do contexto dos museus, na pesquisa apresentada em *O Amor pela Arte* (2007b), Pierre Bourdieu e Alain Darbel investigam as motivações que levam as pessoas a frequentar espaços museais de arte. Com base em estatísticas coletadas na década de 1960 em museus de cinco países europeus - Espanha, França, Grécia, Holanda e Polônia -, os autores analisam os fatores que facilitam ou dificultam o acesso do público a esses espaços. A partir da investigação, Bourdieu (2007b) revela um paradoxo já imaginado pelo que foi acima mencionado: embora os museus sejam instituições públicas e, em tese, acessíveis a todos, a experiência de fruição artística ainda permanece restrita a uma parcela da sociedade.

A pesquisa evidencia que a apreensão da obra de arte não ocorre de forma imediata, mas depende de condições específicas. Compreender e valorizar um objeto artístico exige um domínio prévio de códigos culturais, adquiridos por meio da comunicação pedagógica, do ambiente familiar e da instrução escolar. Assim, a experiência estética não se resume ao contato direto com a obra, mas requer um repertório construído ao longo do tempo, ou seja, o capital cultural é delimitador do acesso e entrada nas instituições, mas também definidor da tipologia de experiência ocorrida neles.

A análise dos questionários aplicados aos visitantes dos museus revela que, no contexto das instituições pesquisadas, o acesso às produções artísticas segue sendo um privilégio das classes mais instruídas. Como observa Bourdieu (2007b, p. 69), “a estatística revela que o acesso às

obras culturais é privilégio da classe culta; no entanto, tal privilégio exhibe a aparência da legitimidade”. Em outras palavras, os indivíduos pertencentes a esse grupo social não apenas possuem um capital cultural elevado, mas também estão mais inseridos no campo artístico, o que lhes permite transitar com maior familiaridade nesses espaços e interpretar os discursos ali produzidos.

Entretanto, além da formação cultural, há outro fator determinante para o acesso à arte, que Bourdieu (2007b, p. 69) denomina “necessidades culturais”. A distância entre aqueles que frequentam museus e aqueles que não os frequentam não se deve apenas à disponibilidade de tempo ou recursos, mas à ausência do *habitus culto*, que impede muitos indivíduos de reconhecerem a importância simbólica daquilo que é exposto. O autor enfatiza (2007b, p. 71), “a obra de arte considerada enquanto bem simbólico não existe como tal a não ser para quem detenha os meios de apropriar-se dela, ou seja, de decifrá-la”. Para o autor (2007a, p. 10):

A lógica do que, às vezes, é designado - em linguagem tipicamente “pedante” - como a “leitura” da obra de arte, oferece um fundamento objetivo a esta oposição. A obra de arte só adquire sentido e só tem interesse para quem é dotado do código segundo o qual ela é codificada. [...] O espectador desprovido do código específico sente-se submerso, “afogado”, diante do que lhe parece ser um caos de sons e de ritmos, de cores e de linhas, sem tom nem som.

Esse processo reforça um círculo vicioso: apenas aqueles que já possuem familiaridade com o campo artístico se sentem convidados a explorar esses espaços, enquanto os que não possuem esse repertório tendem a se afastar. Isso significa que, para ampliar o público frequentador de museus e espaços culturais, é necessário criar estratégias que tornem essas instituições mais acessíveis - não apenas fisicamente, mas também no nível simbólico e discursivo.

Diante desse cenário, como tornar os museus espaços verdadeiramente inclusivos para públicos diversos? Além das iniciativas pedagógicas, é fundamental que as instituições culturais repensem suas estruturas internas. A articulação entre os diferentes setores - curadoria, mediação e comunicação - impacta diretamente a forma como o público interage com o espaço. Quando há um alinhamento entre essas áreas, aumentam as chances de engajar novos visitantes e incentivar a participação daqueles que, normalmente, não se identificam com esse ambiente.

A importância do discurso na arte contemporânea

No contexto da produção artística contemporânea, a dificuldade de acesso ao discurso institucional pode ser analisada a partir das reflexões de Bourdieu sobre a inacessibilidade simbólica, mas também pela perspectiva das transformações próprias do sistema da arte sugerida por Nathalie Heinich (2014). Com a mudança de paradigma que marca a arte contemporânea, a socióloga argumenta que o foco da produção artística se desloca da materialidade da obra para a construção discursiva que a sustenta. Isso significa que a legitimação de uma produção na contemporaneidade não depende apenas de suas características visuais, técnicas ou estéticas tradicionais, mas do contexto conceitual e institucional em que ela se insere. Para o público, isso implica a necessidade de compreender as regras contextuais que estruturam essa produção.

Assim, interpretar e analisar a arte contemporânea parece não pressupor somente reconhecer os elementos estéticos que a compõem, mas também identificar o conjunto conceitual e parte da linha temporal que justifica sua existência, o que demanda um capital cultural e uma aproximação com o campo da arte. Heinich (2019, p. 57) afirma que:

O próprio conceito de “paradigma” consiste, de fato, em abranger não apenas a dimensão cronológica da periodização, comum na historiografia da arte, e a dimensão genérica da classificação, característica da estética, mas também os discursos sobre a arte, a economia, o direito, as instituições, os valores, as condições de circulação e a compreensão das obras.

Na arte contemporânea, segundo a autora, o que define algo como arte não é mais a obra em si, mas o sistema de validação que a envolve - um conjunto de fatores que inclui discursos críticos, textos curatoriais, intenções do artista e o reconhecimento de instituições, como feiras, bienais, curadores e os próprios artistas. Identificar esses agentes e compreender seus papéis exige uma inserção no sistema da arte, o que nos faz retomar a pergunta inicial: para quem se destina a arte contemporânea?

Diferentemente da arte clássica e da arte moderna, na qual a fruição visual e estética desempenhava um papel central, na arte contemporânea a camada discursiva torna-se não apenas presente, mas essencial para a compreensão das obras e para a participação no campo artístico. Essa dimensão não se limita à interpretação das criações, mas se estende a uma série de dispositivos que estruturam o próprio sistema da arte e determinam sua recepção. Como afirma Heinich (2019, p. 183):

[...] a importância do discurso na arte contemporânea: ele não apenas auxilia na elucidação – ou mesmo na construção – do significado das obras, mas também condiciona o acesso a elas. Como afirma Yves Michaud, “essas novas formas de arte também costumam exigir a presença de um manual de instruções que precisa ser lido. Assim, ocorre uma transição considerável da pura contemplação para a explicação”.

Os chamados manuais de instrução funcionam como barreiras invisíveis para o público não iniciado, que muitas vezes não possui as

ferramentas necessárias para acessar as múltiplas camadas de leitura das obras. Heinich destaca que o acompanhamento do discurso não está restrito a um gênero específico da arte contemporânea, mas se estende a diversas modalidades, como *ready-mades*, arte conceitual, instalações, performances e até mesmo pinturas. Qualquer obra pode vir acompanhada por um discurso articulado por diferentes “operadores verbais”, como o próprio artista, um crítico ou a instituição responsável (Heinich, 2019, p. 184). Para os frequentadores habituais dos espaços de arte, esses discursos são tão recorrentes que acabam se tornando quase imperceptíveis.

No entanto, há uma série de recursos discursivos que se tornam evidentes. Heinich nomeia alguns dos dispositivos utilizados na arte contemporânea, começando pela titulação das obras, que já carregam um sentido implícito. Mesmo quando uma obra é intitulada *Sem título*, esse processo de nomeação gera pistas de interpretação, criando uma camada inicial de discurso que os artistas consideram nas suas obras. Outro recurso mencionado pela socióloga é a nomeação de gênero, utilizada pelos próprios artistas, como os “*ready-mades*”, de Duchamp, as “ferramentas visuais” de Daniel Buren e o conceito de “não-lugar” de Robert Smithson. O que antes, na arte clássica e moderna, era atribuído aos historiadores de arte, críticos ou galeristas, agora também passa a ser papel dos artistas, tornando-se uma camada complementar.

Algumas obras de arte incorporam a palavra como elemento fundamental, introduzindo o discurso como parte integral da produção, especialmente na arte conceitual, como exemplificado por artistas como Jenny Holzer e Marilá Dardot. Também ocorre dos próprios artistas se tornarem teóricos, como aponta Heinich (2019), propondo textos com reflexões complementares às suas obras ou relacionadas à produção de outros artistas. As entrevistas são mais uma categoria comum de discurso, assim como revistas, catálogos ou livros dedicados à poética e produção dos artistas. Esses materiais permitem uma análise mais profunda das trajetórias de produção, descrevem detalhes e oferecem

elementos interpretativos. Como sinaliza a autora, os materiais complementares desempenham um papel duplo: são instrumentos de promoção e também signos de reconhecimento no mundo da arte.

Os dispositivos escritos podem ser produzidos pelos próprios artistas, mas são amplamente difundidos por críticos de arte, curadores e colecionadores. Esses sujeitos descrevem os meandros do circuito da arte, criam sentidos a partir das obras e estabelecem diálogos entre elas, atuando na comercialização, exposição e circulação da produção. O discurso especializado enriquece as discussões sobre o campo da arte, conectando a produção contemporânea com a história da arte e sugerindo interseções com outros campos do conhecimento, como literatura, filosofia ou antropologia. Heinich (2019, p. 188) defende que:

O sucesso na arte contemporânea passa, necessariamente, pelo discurso de um especialista, idealmente um discurso amplamente transmissível e sustentável ao longo do tempo – ou seja, um discurso escrito, em vez de uma mera opinião expressa oralmente em uma conversa sobre a obra ou em uma comissão de especialistas. É nesse ponto que entram os críticos de arte, cuja função é justamente publicar suas reflexões sobre as obras.

Os críticos de arte teorizam em torno da produção dos artistas contemporâneos e reinterpretam suas obras, enriquecendo a camada discursiva que as envolve. No entanto, essa não é uma atividade exclusiva do presente. Documentada desde o século XVIII, durante os salões de pintura, a crítica de arte se sistematizou com a arte moderna e se expandiu ainda mais no período contemporâneo, em parte pela possibilidade anteriormente mencionada de os próprios artistas escreverem sobre suas obras e disseminarem essas informações. No presente, esse processo cresce significativamente, ampliado pelo potencial das mídias digitais, que facilitam a propagação do trabalho dos artistas, por meio de crônicas e artigos de opinião.

Retornando aos museus e espaços culturais e ao papel que assumem na formação dos públicos, todas as camadas discursivas citadas que permeiam a produção artística contemporânea se centram e articulam no espaço das instituições. Um visitante, ao ter contato com uma obra de arte em um museu ou em uma instituição dedicada à difusão artística, potencialmente identifica que todo tipo de produção em torno da palavra se torna essencial para ampliação de repertório, possibilidade de acesso e construção de capital cultural. Contudo, para adequar o formato das narrativas e a possibilidade de abertura efetiva das instituições, seria preciso rever o modo como o discurso é elaborado e disponibilizado, afim de articular-se com potenciais públicos, e não somente os visitantes iniciados e previamente preparados para adentrar ao espaço.

Para quem se endereçam os discursos produzidos nos títulos, gêneros, textos curatoriais, entrevistas, revistas ou catálogos? Que linguagem utilizam? Chegam a considerar a adequação do repertório para adequar-se para o público geral? Ou a arte contemporânea requer um repertório específico para ser apreciada? Heinich (2019, p. 193) observa que existe nos materiais curatoriais produzidos para o público uma recorrência nos diferentes textos que, além das variações de contexto e conteúdo, transformam esses discursos sobre a arte contemporânea em um gênero literário específico. Por específico, podemos compreender dominado por um conjunto de leitores versados no formato de texto.

Em decorrência da inacessibilidade do discurso, o domínio desse gênero permanece restrito a um determinado conjunto de consumidores desses textos e materiais, não alcançando o público em geral. Isso ocorre porque não está entre os objetivos das referidas produções permitir que o público-alvo desenvolva uma autonomia interpretativa em relação ao seu conteúdo. A respeito disso, Heinich (2019, p. 194) refere-se à “insistência hermenêutica” como a recorrência de um formato que isola o intérprete da compreensão:

A expressão “insistência hermenêutica” não é exagerada para descrever a repetição, a persistência e o caráter sistemático do processo de busca por significado, associado à atribuição desse significado à própria obra interpretada, em vez de ao trabalho do intérprete. “O que essas obras costumam representar” (ou “expressar”) é uma das formulações mais recorrentes nos discursos sobre a arte contemporânea, pressupondo uma intencionalidade da obra em si, como se transmitisse um sentido que faria a mediação entre a mente do artista e a do espectador, ignorando o momento de produção desse sentido – ou seja, o momento em que intervém o comentarista, o mediador entre a obra e o público. E, no entanto, toda a arte do comentário reside, precisamente, na renovação constante das figuras interpretativas, no virtuosismo com que o autor do texto maneja os referenciais da interpretação.

A ênfase nos sentidos atribuídos pelas obras ou pelos autores reforça uma limitação construída que esses mesmos autores pressupõem no leitor, ignorando a potencialidade da produção de sentido que pode ser feita de maneira autônoma, autoral e independente, a partir do próprio capital cultural do espectador. Diante desse quadro, convém a reflexão: como ampliamos o público da arte contemporânea sem esvaziar seu significado? De acordo com Heinich (2019, p. 199), “A importância da mediação é diretamente proporcional ao grau de especialização e inovação da criação, ou seja, ao nível de ‘autonomização’ do ‘campo’ artístico” - retomando dois conceitos essenciais de Pierre Bourdieu.

Diante desse distanciamento, surge a necessidade de repensar o papel das instituições e dos sujeitos envolvidos, com foco numa perspectiva curatorial e gestora que repense práticas de formação de público como parte de sua estrutura. Torna-se imperativo revisar as políticas de acesso e comunicação, para repensar como a educação pode ocupar um papel preponderante nas instituições, compondo de forma integrada o discurso curatorial e crítico.

O paradoxo da democratização: Quem tem direito à produção artística?

Considerando que o sistema da arte contemporânea, especialmente nas instituições museais, tende a manter uma exclusividade discursiva e afastar certos públicos, surge a necessidade de repensar essa lógica para ampliar o acesso. Nesse sentido, é importante reconfigurar o papel dos sujeitos e mediadores envolvidos, permitindo que os públicos escolares possam se apropriar das instituições e assumir um lugar ativo, participando na construção e fruição das narrativas ali produzidas. Assim, os museus poderiam se tornar locais onde esses públicos não apenas consomem, mas também contribuem para o desenvolvimento e a redefinição das histórias que são contadas nesses espaços.

Existem instituições museológicas que estão desenvolvendo abordagens alinhadas com perspectivas contemporâneas, buscando repensar aspectos que historicamente têm isolado os visitantes. Claire Bishop (2013) analisa algumas dessas instituições, destacando três em particular: o Van Abbemuseum, em Eindhoven, na Holanda, o Muzej sodobne umetnosti Metelkova (MSUM), em Ljubljana, na Eslovênia, e o Museu Reina Sofía, em Madri, na Espanha. Para a crítica de arte, esses museus representam uma abordagem alternativa e crítica à lógica predominante nos museus de arte contemporânea. Em vez de se concentrarem na espetacularização da arte e sua mercantilização, práticas comuns em muitas instituições contemporâneas, esses três exemplos adotam estratégias que questionam as estruturas neoliberais, promovendo um engajamento mais político e social com o público.

Existe um modelo de museu amplamente disseminado que pressupõe uma construção imponente e intimidadora, com formas de exposição baseadas em um modelo institucionalizado, em que saberes são cristalizados e distantes dos espectadores. Para Bishop (2013, p. 6), “Hoje, no entanto, um modelo mais radical de museu está se formando: mais experimental, menos determinado arquitetonicamente e oferecendo um

engajamento mais politizado com o nosso momento histórico”.

Os três museus analisados por Bishop adotam uma abordagem que busca reestruturar sua lógica museológica, redesenhando seus discursos curatoriais, expositivos e educativos. Essa reconfiguração possibilita uma maior identificação do público com a arte contemporânea que essas instituições guardam em suas coleções. Dessa forma, esses museus estão conseguindo articular uma postura contemporânea tanto em suas práticas institucionais quanto no conteúdo que expõem.

Um primeiro aspecto desenvolvido pelos três museus é o questionamento do cânone discursivo da história da arte, buscando incluir narrativas não hegemônicas tanto em suas coleções quanto nas formas como interagem com as obras. Considerando os contextos locais de cada instituição, esse processo se revela fundamental para a revisão das políticas de aquisição e para uma reflexão sobre o contexto histórico dos países, permitindo uma interlocução das obras em termos temporais e anacrônicos. De acordo com Bishop (2013, p. 6),

Eles não falam em nome do um por cento, mas tentam representar os interesses e as histórias das comunidades que estão (ou estiveram) marginalizadas, à margem e oprimidas. Isso não significa que subordinem a arte à história de modo geral, mas que mobilizam o mundo da produção visual para inspirar a necessidade de estar do lado certo da história.

Uma segunda perspectiva de revisão nos três museus analisados por Bishop é que, ao contrário de outros espaços, eles desafiam a lógica de consumo da arte como espetáculo. Como observa a crítica, “Observando esse panorama global de museus de arte contemporânea, o que os une não é tanto a preocupação com uma coleção, uma história, uma posição ou uma missão” (Bishop, 2013, p. 12). Ela continua, destacando que “a contemporaneidade está sendo encenada no nível da imagem: o novo, o cool, o fotogênico, o bem projetado, o economicamente bem-sucedido”.

A crescente incorporação das instituições museais ao neoliberalismo, associando a arte como produto de desejo, tem sido cada vez mais evidente nesse contexto.

Um terceiro aspecto importante, especialmente no que diz respeito às práticas de mediação voltadas para os visitantes, é a forma como o Van Abbemuseum, o MSUM e o Reina Sofía buscam engajar o público de maneira ativa, rompendo com a ideia de uma apreciação passiva da arte. Cada um desses museus adota estratégias curatoriais, pedagógicas e institucionais que transformam o visitante de um espectador passivo para um sujeito envolvido na construção de significados.

O MSUM, localizado em Ljubljana, na Eslovênia, por exemplo, realiza exposições que priorizam processos colaborativos entre curadores, artistas, comunidades e coletivos locais, transformando as mostras em espaços de experimentação. Dessa forma, as práticas curatoriais são dinâmicas e coletivas, além de enfatizarem artistas e práticas que desafiam o *status quo* político e social, resistindo ao modelo mercadológico dominante do sistema da arte. O museu se configura menos como um espaço expositivo e mais como um local de debates e ações ativistas, como Bishop descreve em sua análise.

Localizado em Eindhoven, na Holanda, o Van Abbemuseum busca se posicionar como um espaço democrático e aberto ao debate. Assim como o MSUM, adota curadorias participativas e desenvolve projetos focados em acessibilidade e decolonização, desafiando o modelo eurocêntrico e o discurso dominante da arte. O museu destaca perspectivas não ocidentais e questiona o próprio papel da arte no contexto atual. Além disso, propõe instalações imersivas e interativas, proporcionando experiências mais engajadas e convidando os visitantes a participarem ativamente da produção de significados.

Por sua vez, o Museu Reina Sofía reconfigura sua lógica expositiva ao romper com o modelo tradicional de museu que organiza a história da arte de maneira cronológica. Ao reinterpretar sua coleção, o museu

integra documentos e outras linguagens não necessariamente relacionadas às artes visuais, criando um diálogo mais amplo. Suas exposições são apresentadas de forma temática e politizada, conectando a arte a momentos históricos de resistência e lutas sociais. O programa educativo do Reina Sofía envolve artistas e educadores, que questionam e problematizam o próprio ato da mediação. Grupos de estudo, debates e colaborações com movimentos sociais fazem parte da rotina do museu, que também ativa constantemente os espaços públicos com ações que ultrapassam os limites físicos da instituição, estabelecendo conexões diretas com a sociedade.

Possibilidades para a museologia radical no contexto brasileiro

A partir das três instituições analisadas por Bishop (2013), que propõem uma reestruturação do papel dos museus, é possível refletir sobre como quebras de paradigmas também podem ser observadas no Brasil. Para ampliar o olhar além dos exemplos europeus e destacar experiências que vêm transformando as relações entre instituições culturais e seus públicos no país, serão apresentadas duas iniciativas que colocam a educação no centro de suas práticas: o Acervo da Laje, em Salvador, e o Sertão Negro, em Goiânia.

O Acervo da Laje é um espaço de memória artística, cultural e de pesquisa sobre o subúrbio ferroviário de Salvador, idealizado por José Eduardo Ferreira Santos e Vilma Santos. Localizado em duas casas que abrigam bibliotecas, hemeroteca e coleções diversas - incluindo conchas, tijolos, azulejos, artefatos históricos, esculturas em madeira e alumínio, fotografias e objetos do cotidiano -, o acervo se configura como um território de preservação e produção de conhecimento. Mais do que um espaço expositivo, ele articula documentação, arte e cultura em diálogo com a comunidade, promovendo oficinas, adquirindo obras, colecionando objetos e visibilizando a dimensão estética e histórica do território onde está inserido.

Na concepção do Acervo da Laje, há uma relação intrínseca entre casa, museu e escola, configurando-se como um espaço de convívio e troca com as comunidades. Suas ações incluem a criação de um centro de documentação da coleção, oficinas de educação patrimonial voltadas para jovens negros e moradores de comunidades periféricas, mostras de filmes, contação de histórias para a valorização das identidades étnico-raciais e oficinas para a democratização das linguagens da arte. Além disso, o acervo mantém um estreito diálogo com a formação de professores, em parceria com a Universidade Federal da Bahia.

O caráter expositivo do Acervo da Laje também se manifesta na constituição de sua coleção, formada ao longo de mais de dez anos de atuação. Um de seus principais objetivos é possibilitar o encontro entre o público, as obras e os artistas, estimulando pesquisas e promovendo a ressignificação da imagem da periferia. Ao evidenciar seus valores, memórias, cultura e produções estéticas, o espaço reafirma seu compromisso com a comunidade, estruturando-se como um centro cultural em que a arte e a educação estão em permanente diálogo.

O segundo exemplo brasileiro, o Sertão Negro, foi idealizado pelo artista visual Dalton Paula e pela pesquisadora Ceíça Ferreira, iniciando suas atividades em 2022 no Loteamento Shangrilá, na Região Norte de Goiânia. Fundamentado nos princípios dos terreiros, subúrbios e quilombos, o espaço se configura como um centro artístico-cultural voltado para a criação, a relação com a natureza e o fortalecimento dos saberes ligados ao bioma Cerrado.

O Sertão Negro reúne diferentes áreas de produção artística, com destaque para a cerâmica, a gravura e a pintura, além de oferecer residências para artistas e dispor de uma ampla área verde. Seu funcionamento é estruturado em quatro eixos principais: educação e pesquisa, produção cultural, gestão ambiental e soberania alimentar, e emancipação financeira de artistas. Para além da prática artística, o espaço busca integrar a sustentabilidade à sua gestão, produzindo insumos que garantam sua autonomia.

A relação com a comunidade é central para o projeto, que promove oficinas de gravura, cerâmica e história da arte, seminários de integração, ateliês abertos com artistas residentes e sessões de filmes em cineclube. Essas iniciativas ampliam as possibilidades de atuação institucional, aproximando o Sertão Negro da lógica da escola e do espaço de troca e produção, em vez de limitá-lo à fruição e ao debate sobre a arte.

Essas duas experiências, o Acervo da Laje e o Sertão Negro, demonstram como, no contexto brasileiro, práticas institucionais vêm sendo reconfiguradas a partir de uma perspectiva formativa, promovendo o envolvimento ativo do público e estimulando a construção de sujeitos críticos, conectados com suas vivências e repertórios.

Considerações finais

As instituições culturais, incluindo (e destacando) os museus, frequentemente reforçam hierarquias sociais, mesmo quando buscam ser inclusivas. Bourdieu (2007a; 2007b) aponta que o acesso a esses espaços e a compreensão de seus códigos exigem um capital cultural prévio, o que limita a participação de diferentes públicos e mantém a arte restrita àqueles que já dominam suas linguagens e valores. Heinich (2019; 2014) complementa essa questão ao afirmar que, embora a arte contemporânea se legitime pela ruptura e transgressão, essas características acabam criando um discurso altamente especializado, compreensível apenas para iniciados no campo artístico.

Bishop (2013) propõe enfrentar esse dilema por meio de uma museologia radical, que busca reconfigurar as relações entre público e obra, estimulando maior engajamento e participação ativa. No entanto, mesmo essas abordagens exigem uma reinterpretação de códigos e práticas que podem continuar inacessíveis para muitos. Dessa forma, embora ampliem possibilidades de participação, não eliminam completamente as barreiras da distinção cultural.

Uma alternativa para repensar a relação entre os visitantes e a arte contemporânea é colocar a formação de público no centro das ações institucionais, em vez de tratá-la como um desdobramento final do processo. Isso implica o desenvolvimento de estratégias educativas que ampliem repertórios sem simplificar a arte, promovendo um envolvimento mais crítico e inclusivo. Programas educativos horizontais e curadorias interativas, por exemplo, podem reduzir a distância entre os espectadores e as obras, permitindo que cada visitante encontre pontos de conexão a partir de seu próprio repertório.

Nesse contexto, valorizar o conhecimento prévio dos espectadores torna-se essencial. Exposições que dialogam com movimentos sociais e histórias locais, como sugere Bishop, criam pontes entre a produção artística e as vivências do público, ampliando as possibilidades de interpretação e engajamento. Isso não apenas reconhece os saberes do público, mas os incorpora na construção coletiva de significados. Para que essa mudança seja efetiva, é necessário repensar o papel das instituições culturais, que muitas vezes operam como reprodutoras de distinção social. Em vez de apenas validar a arte, os museus podem se tornar espaços de co-construção do conhecimento, onde o público não apenas consome, mas participa ativamente da criação e interpretação das obras. Isso exige uma reestruturação significativa na forma como a arte é apresentada e vivida, tornando os espaços culturais mais democráticos e acolhedores, onde o valor da arte é construído coletivamente, e não elaborado de maneira impositiva.

Referências:

ACERVO da Laje. Disponível em: <<https://www.acervodalaje.com.br/>>. Acesso em: 10 Mar. 2025.

BISHOP, Claire. **Radical museology** or, What's 'contemporary' in museums of contemporary art? Londres: Koenig Books, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**. São Paulo: Edusp, RS: Zouk, 2007a.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. O amor pela arte – Os museus de arte na Europa e seu público. Porto Alegre/RS: Zouk, 2007b.

HEINICH, Nathalie. **El paradigma del arte contemporáneo** - Estructuras de una revolución artística. Madrid: Casimiro Libros, 2019.

HEINICH, Nathalie. Práticas da arte contemporânea: Uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. **Revista Sociologia&antropologia**. Rio de Janeiro, v. 04.02, p. 373 - 390, Out., 2014.

MENEZES, Marina Pereira. A arte contemporânea como fundamento para a prática do ensino de artes. In: **Anais do 16º Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas** "Dinâmicas epistemológicas em Artes Visuais", 2007. Florianópolis: ANPAP, 2007, p. 1002-1011.

SERTÃO Negro. Disponível em: <<https://sertaonegro.com/>>. Acesso em: 10 Mar. 2025.

Data de submissão: 05/07/2025

Data de aceite: 25/09/2025

Data de publicação: 28/10/2025