REVISTA DA FUNDARTE
ANO 24
NÚMERO 60
JULHO A SETEMBRO DE 2024
FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE ARTES DE MONTENEGRO



REVISTA 59
PROCESSOS E REGISTROS EM ARTE:
AÇÕES DO COTIDIANO EM REFLEXÃO

FABULAÇÕES POSSÍVEIS “EM TEMPOS DE OPACIDADE”: O LÓCUS EDUCATIVO DE UMA EXPOSIÇÃO DE ARTE

POSSIBLE FABULATIONS IN TIMES OF OPACITY: THE EDUCATIONAL LOCUS OF AN ART EXHIBITION

Cleberson Diego Gonçalves Maddox
Universidade Estadual de Maringá - UEM, Maringá, PR/Brasil

Roberta Stubs
Universidade Estadual de Maringá - UEM, Maringá, PR/Brasil

Resumo: A partir da exposição de Arte *Em Tempos de Opacidade*, realizada com obras do acervo do MAC-PR (Museu de Arte Contemporânea do Paraná), que ocorreu na cidade de Maringá, PR, nasceu um deslocamento para ações educativas pensadas para conectar e aproximar as pessoas em torno de um debate urgente e também novo para o contexto local. Com a exposição, a ação educativa toma conta dos espaços e movimenta toda uma estrutura para que as obras sejam acionadas e ativadas a partir da constituição de um pensamento crítico, livre e disposto diante das complexidades que cercam nosso mundo e nossa vida cotidiana. Trazemos aqui o caminho percorrido, pensado e orquestrado para que arte e educação trabalhassem simultaneamente.

Palavras chave: Arte e educação. Exposição de arte. Educativo em exposições.

Abstract: From the Contemporary Art exhibition "In Times of Opacity," featuring works from the collection of MAC – PR/Museum of Contemporary Art of Paraná, held in the city of Maringá – PR, a shift towards educational actions emerged, conceived to connect and bring people together for an urgent and novel discussion within the local context. The exhibition facilitated the takeover of educational initiatives in spaces, mobilizing an entire structure to activate the artworks through the establishment of a critical, free-thinking stance in the face of the complexities surrounding our world and daily lives. We present the path taken, thought out, and orchestrated to allow art and education to work in tandem.

Keywords: Art education. Art exhibition. Educational initiatives in exhibitions.

Os vórtices *Em Tempos de Opacidade*

No ano de 2022, entre os meses de Março a Maio, a cidade de Maringá, localizada ao norte do Estado do Paraná, exibiu dezesseis (16) obras de arte do



acervo permanente do MAC-PR – (Museu de Arte Contemporânea do Paraná), com sede em Curitiba, capital do Estado no Centro de Arte e Cultura (CAC de Maringá. As obras recebidas compuseram uma narrativa traçada pela curadora Roberta Stubs[1], a qual, em meio aos turbilhões de pensamentos e, diante da situação pós-pandêmica[2], conduziu uma reflexão que determinou o título da mostra como sendo *Em Tempos de Opacidade*.

Participaram dessa exposição artistas de diferentes gerações e regiões do Brasil, sendo reunidas diversas obras cujas materialidades, tempos, temas, processos e linguagens tramaram leituras possíveis sobre o presente e o modo como ele nos atravessa. Dentre os artistas participantes constaram: Antonio Dias, Amilcar de Castro, Bruno Moreschi, Carlos Zílio, Cleverson Salvaro, Dulce Osinski, Eduardo Freitas, Eliane Prolik, Elida Tessler, Guita Soifer, Ivens Fontoura, Marcello Nitsche, Marcos Chaves, Rodrigo Braga, Túlio Pinto e Vânia Mignone.

Tendo como disparador de reflexões as ativações educativas realizadas durante a exposição, este artigo propõe pensar sobre a função das ações educativas dentro de museus e nas exposições. Contudo, antes de mergulharmos nessa análise histórica e teórica, consideramos aprofundar o entendimento sobre a concepção da exposição *Em Tempos de Opacidade*, bem como explorar como essa concepção se interliga com os trabalhos expostos.

O desafio inicial da curadoria, foi lançar luz para um presente que não é dado à simplificação. Opacidade foi o termo que guiou o olhar da curadora para compreender um momento histórico repleto de tensões e complexidades. Édouard

[1] Artista, pesquisadora e psicóloga com doutorado em psicologia com ênfase em arte, gênero e produção de subjetividade pela Universidade Estadual Paulista (Unesp) de Assis. Possui graduação em Psicologia pela Universidade Estadual de Maringá (2005), especialização em Saúde Mental e mestrado em História da Educação pela mesma instituição. Líder do DOBRA - grupo de pesquisa em arte, subjetividade, educação e diferença.

[2] Em 11 de março de 2020, a COVID-19 foi caracterizada pela OMS (Organização Mundial da Saúde) como uma pandemia, neste sentido, milhões de pessoas ficaram isoladas dentro de suas residências por meses, as atividades comuns e rotinas cotidianas foram afetadas, o mundo todo estava em estado de alerta. Milhares de pessoas vieram a óbito, no Brasil, mais de 665 mil pessoas morreram. Para mais informações acessar: https://www.paho.org/pt Acessado em 08 de mai de 2024.

Cleberson Diego Gonçalves Maddox, Roberta Stubs - FABULAÇÕES POSSÍVEIS “EM TEMPOS DE OPACIDADE”: O LÓCUS EDUCATIVO DE UMA EXPOSIÇÃO DE ARTE. Revista da FUNDARTE. Montenegro, v.59, nº59, p. 1- 34, e1342, 2024.
Disponível em https://seer.fundarte.rs.gov.br



Glissant (2021) foi o autor que serviu de base para a articulação teórica e artística da exposição. No livro *Poética da Relação*, o autor se põe a pensar sobre a Opacidade e defende que em "tempos opacos", tanto a clareza quanto a transparência são postas em questão. Glissant (2021) afirma que há na "transparência" um desejo de compreender o mundo pela ótica da verdade e da dominação, que reduz e simplifica a complexidade e a polissemia dos fenômenos e das relações.

Se por um lado, o autor implica com essa vontade de verdade, tão presente no pensamento moderno-ocidental, por outro ele defende que o Opaco refere-se a um estado de coisas não redutíveis, capaz de ativar uma lógica de participação e confluência. Portanto, sob a perspectiva da opacidade, entende-se que a complexa trama da existência humana deve ser percebida através da coexistência de inúmeras singularidades distintas, o que impede sua simplificação em qualquer forma de narrativa única. O diverso e o múltiplo se tornam motores que instauram mundos singulares, ambíguos e contraditórios. Na opacidade, coexistir e confluir são verbos que operam para aproximar instâncias também da ordem das diferenças e das dissidências. Confluir sem reduzir foi uma das forças motrizes dessa exposição, que colocou em diálogo obras bastante dissonantes em sua linguagem, processo criativo e campo de sentido capaz de instaurar.

A exposição *Em Tempos de Opacidade*, foi organizada em três vórtices de forças abertas e intercambiáveis, sendo: *Tempos Transversos, Frágil Equilíbrio* e *Fala Inacabada.* A escolha do termo vórtices, portanto, não é casual. Ela reflete uma tentativa de capturar a essência de processos, situações ou estados que são caracterizados por uma intensidade, complexidade e dinamismo que desafiam descrições mais lineares ou simplistas. O vórtice, com sua natureza simultaneamente destrutiva e criativa, oferece uma metáfora poderosa para expressar ideias que estão em constante movimento e transformação, sugerindo profundidade e a possibilidade de serem absorvidos por um processo ou pensamento de maneira total e intensa.



Tempos Transversos sintetiza o furor do primeiro vórtice no qual transver se tornou operador de descompassos na ilusão das aparências. O nome desse vórtice foi emprestado do título da obra de Guita Soifer, um lençol feito bandeira, tomado por marcas de ferrugem que podia ser visto logo na entrada da exposição. Ainda, nesse agrupamento de trabalhos, temos a obra de Dulce Osinski, um conjunto de 16 fotografias de "arminhas de brinquedo" que atraem nosso olhar ao serem redimensionadas. Ao abrir mão de seu estatuto de miniatura, essas "armas" se confundem com a realidade e fazem da dúvida a força motriz de reflexão. Posicionada de modo quase espelhado no trabalho de Osinski, temos uma pintura de Carlos Zílio, realizada em 1973, período no qual a ditadura militar regia o Brasil. O contexto dessa obra nos interessa como modo de lançar luz para um presente permeado por um discurso político que tenta ocultar seu histórico de violência.

Nesse vórtice, temos também o trabalho de Cleverson Salvaro, composto por inúmeros bonequinhos de plástico que se camuflam ao espaço e instauram um jogo de esconde-esconde que a um só tempo ativa o espectador e o engana constantemente. Por fim, temos as cruzadas de Eliane Prolik, uma obra composta por um emaranhado de tesouras que, destituídas de sua função, não servem para cortar, frustrando a expectativa de utilidade. É com esse conjunto de obras que um primeiro enunciado espacial se instaura, revelando um campo de tensão e um certo anacronismo entre um discurso de aparente inocência e uma realidade política e cultural de ordem do intolerável.

Cleberson Diego Gonçalves Maddox, Roberta Stubs - FABULAÇÕES POSSÍVEIS "EM TEMPOS DE OPACIDADE": O LÓCUS EDUCATIVO DE UMA EXPOSIÇÃO DE ARTE. Revista da FUNDARTE. Montenegro, v.59, nº59, p. 1- 34, e1342, 2024.
Disponível em https://seer.fundarte.rs.gov.br



Figura 1 – Vórtice *Tempos Transversos* (exposição *Em Tempos de Opacidade*), 2022
Disponível para download e Fonte: https://www.mac.pr.gov.br/Pagina/Guia-para-Educadores-0

Já no segundo vórtice, o arranjo dos trabalhos de Tulio Pinto, Eduardo Freitas, Marcos Chaves e Bruno Moreschi criam uma zona de tensão e vulnerabilidade. As obras evidenciam um *Frágil Equilíbrio*, nome dado a esse segundo vórtice da exposição. Ocupando o centro do espaço expositivo, temos o trabalho de Túlio Pinto — uma estrutura arquitetônica formada por duas pedras brutas, ligadas por uma corda, que transpõem uma placa de vidro e uma escada de metal destituída de sua função. Todos esses elementos se equilibram no risco de queda que ameaça a estabilidade dos diferentes pesos e medidas que constituem a obra. A tensão dessa instalação deixa as pessoas, que caminham pela sala, em estado de alerta e com o corpo atento e desperto. Ainda, neste mesmo vórtice, os espectadores são tragados pela obra de Marcos Chaves — uma placa de ferro de um metro quadrado coberta por fita de sinalização na cor preta e amarela. Colada na placa, de modo espiralar, essa fita cria uma sensação de vertigem e subverte a função de proteção e isolamento comumente atribuída ao material. Se por um lado, o trabalho de Túlio Pinto mobiliza uma tênue estabilidade, por outro temos uma sensação de turbulência e vertigem que aciona uma certa opacidade por combinarem sensações aparentemente opostas.

Num outro ponto da sala, ainda nesse vórtice, avistava-se uma curva domesticada: um cabo de aço, com mais de cinco metros de altura, tensionado em formato de arco, a perfurar uma almofada suspensa na parede. Em *Aparato para domesticar curvas*, Eduardo Freitas lida com materialidades rígidas como o aço e a cerâmica. Da rigidez do aço, o artista extrai a flexibilidade da curva; e na solidez da cerâmica, ele imprime o conforto e a maciez de uma almofada que poderia muito bem poderia muito bem ser da casa de nossas avós. No campo da ilusão e da ficção que o trabalho de Bruno Moreschi acontece. Em *Art book*, o artista cria um livro composto por cem artistas contemporâneos inventados por ele. No livro, temos a biografia dos artistas, suas obras e outras informações forjadas para traírem nossa percepção, que demora para entender que o que temos diante de nossos olhos é uma realidade inventada. Caminhar por essas obras é um modo de questionar a certeza do visível e a estabilidade das aparências.



Figura 2 – Vórtice *Frágil Equilíbrio* (exposição *Em Tempos de Opacidade*), 2022
Disponível para download Fonte: https://www.mac.pr.gov.br/Pagina/Guia-para-Educadores-0

Com os trabalhos de Elida Tessler, Rodrigo Braga, Vânia Mignone, Marcello Nitsche, Amilcar de Castro, Antonio Dias e Ivens Fontoura, chegamos então ao terceiro vórtice que mobiliza um corpo sensível, exposto e vivo. Ao adentrarmos na exposição, avistamos um corpo volumoso e orgânico suspenso na parede. Trata-se de um imenso emaranhado de fios de algodão e estopa, desenvolvido por Elida



Tessler e intitulado de *Fala Inacabada*, que nomeia também o terceiro vórtice. O processo de produção da obra nos chama muito atenção. De acordo com a artista, a feitura da obra se deu no decorrer de vários dias. Enquanto ela conversava com outros artistas e interlocutores, a artista se punha também a enrolar a estopa e fazer crescer o corpo de seu trabalho. A obra é, portanto, uma espécie de adensamento de afetos e de ponto de convergência de encontros e conversações. Inacabado é, portanto, um termo que nos convoca à continuidade das trocas. Diz de uma aliança com o outro que supera rivalidades, pois opera numa lógica de "dar-se com". É justamente na direção da aliança que Glissant (2021) aponta quando diz que, em tempos opacos, o gesto de "dar com" é capaz de criar aberturas numa totalidade, por vezes, nebulosa.

Dar-se com, nos faz pensar em comunhão, uma força que opera na obra de Rodrigo Braga quando evoca uma relação entre o humano e outros animais sencientes. Glissant (2021), afirma que na opacidade, forças ambivalentes e idiossincráticas coexistem em sua ambivalência. É essa coexistência incômoda, porém necessária, que encontramos na série *Comunhão* de Rodrigo Braga, composta por três fotografias nas quais o artista posa nu, com um bode já sem vida. É no circuito dos afetos e das intensidades que esse último vórtice se lança, posto que mobiliza uma política sensível e de cuidado. Com uma toada mais subjetiva, esse vórtice nos aciona para pensar as múltiplas maneiras como a opacidade do presente atravessa nosso corpo e sua subjetividade.

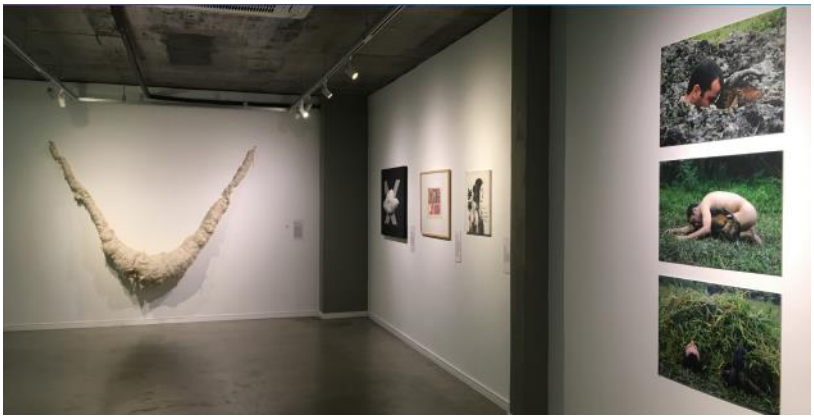


Figura 3 – Vórtice *Fala Inacabada* (exposição *Em Tempos de Opacidade*), 2022
Disponível para download Fonte: https://www.mac.pr.gov.br/Pagina/Guia-para-Educadores-0

Ativando um corpo vivo e vibrante, esta exposição convidou o público a duvidar da ordem das aparências, a fim de criar perspectivas poéticas e fabular futuros. O crítico de arte Ronaldo Brito (1983), afirma que a Arte Contemporânea constrói ilusões de verdade da mesma forma que as destrói, ou seja, ela abala as verdades absolutas, contesta a certeza do visível e investe na fabulação de outros modos de sentir, pensar e imaginar a vida. Nesse sentido, se em *Em Tempos de Opacidade* a perspectiva de imaginar horizontes nos é subtraída, as confluências e as fricções entre os trabalhos reunidos na exposição se mostraram como força motriz de complexidades e cintilâncias para tatear um presente complexo e composto de muitas possibilidades.

Orientados pela dúvida e incerteza, a proposta curatorial buscou instigar o público a refletir sobre um tempo que nos desafia a seguir vivendo, apesar do luto. Como modo de facilitar e ampliar as reflexões disparadas pelas obras, a exposição contou com um conjunto de ativações educativas que, sob coordenação do artista-professor Maddox (Cleberson Diego Gonçalves[3]), se configurou como um braço

[3] Cleberson Diego Gonçalves ou nome social Maddox. Doutor em Educação pela Universidade Estadual de Maringá - UEM. Professor do Departamento de Artes Visuais da FAP/UNESPAR – Faculdade de Artes do Paraná. Atua nas linhas de arte decolonial, subjetividades e Sexualidade no grupo de pesquisa NUDISEX - Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Diversidade Sexual, e atua em Estéticas decoloniais, poéticas subversivas, dissidências e decolonização do pensamento no grupo DOBRA - grupo de pesquisa em arte, subjetividade, educação e diferença.



crucial para o desenvolvimento social, político, cultural e formativo, que faz de uma exposição de Arte Contemporânea, algo mais acessível e potente.

Tendo em vista o compromisso social do museu e uma perspectiva freiriana de fomentar a autonomia do público a partir de seus próprios saberes, desdobramos nossas reflexões acerca das ativações educativas a partir das seguintes perguntas: De que forma essas ativações foram articuladas a partir de obras do MAC-PR? Entre poéticas e práticas, como a ideia de opacidade agiu a favor de um encontro que envolvesse a comunidade para um deslocamento crítico diante das complexidades das obras, das narrativas e da acessibilidade? Essas são algumas das reflexões e experiências que compartilhamos nesse texto como modo de expandir as forças micropolíticas (DELEUZE; GUATTARI, 2014) que agem em nossa comunidade e afetaram dezenas de pessoas que visitaram a exposição.

O educativo em exposições como lócus de ação micropolítica

Ter obras do acervo do MAC–PR, na cidade de Maringá, representa um grande avanço no modo como obras do acervo de grandes museus (concentrados nas capitais) deslocam-se para o interior e acionam um tipo de comunicação e acessibilidade com um público que, talvez, por motivos diversos, dificilmente teriam a oportunidade de vivenciar, visualizar e acessar essas obras. No momento presente, um dos compromissos projetados para os museus é o de participarem ativamente do desenvolvimento da sociedade, bem como de estarem a serviço da mesma. Deste modo, a função social atribuída ao museu potencializa seu lócus comunicativo em relação às urgências que atravessam nossa realidade por meio da poética inserida no seu interior (CHAGAS, 2006).

Foi pensando em ampliar a equidade de um público que, em sua grande maioria, foram pela primeira vez numa exposição de Arte Contemporânea, desenvolvemos uma série de ações educativas, as quais denominamos de “Vórtices



de Forças Criativas". No contexto de Maringá, cidade do interior do Estado do Paraná, o educativo mostrou-se como um fator difusor do pensamento e da experimentação artística ao criar um laboratório que instigou o aprender, o ensinar e também a construção de saberes sem opor-se à autonomia de ação desenvolvida por parte do público diante das obras expostas (FREIRE, 1997). Isso também ocorreu porque, a partir da função social do museu, o educativo torna-se um potencializador de forças que devem ser pensadas para que diferentes públicos sejam envolvidos em torno de seu debate.

As ações educativas, assim como a própria proposta curatorial, foram pensadas numa lógica de micropolítica, no sentido de se configurarem como uma forma de luta contra forças autoritárias e de desinformação que se imiscuem de forma muito sinuosa nas práticas mais corriqueiras, nas instituições e na nossa subjetividade. Segundo Deleuze e Guattari (2014), a dimensão micropolítica ganha mais tônus quanto maior o coeficiente de desterritorialização que fomenta, ou seja, quanto maior o nível de deslocamento do território do clichê e que uma obra, um acontecimento e/ou experiência é capaz de provocar, mais [...]. Ainda, para os autores, a dimensão micropolítica ou minoritária, é tanto mais potente quanto maior sua proporção política e coletiva.

Tendo a arte como motor e disparador de reflexões e pensamentos, é nessa direção micropolítica que as ativações educativas foram pensadas, uma aposta para se praticar a vida contra os investimentos de um tipo específico de desejo que nos conduz/direciona à ignorância. O educativo, se configurou então, como uma força que desequilibra os modos de organização social sedimentados, possibilitando deslocamentos num público que buscou favorecer o pensamento crítico e inventivo diante daquilo que está posto como opacidade.

Pensar e executar as ações educativas nos exigiu um olhar didático e artístico, bem como expositivo e político frente aos conceitos/práticas que permeiam e atravessam os espaços de arte, para que, deste modo, as pessoas fossem



provocadas a frequentar tal lugar e se comungar daqueles saberes e poéticas que se disponham diante delas. Para orientar o contato do público à exposição, cada obra contava com uma etiqueta expandida[4] na qual constava a ficha técnica dos trabalhos e um texto no qual o próprio artista discorria sobre a sua obra. No caso de artistas já falecidos, constava na etiqueta um breve texto elaborado/a por algum/a curador/a e/ou crítico de arte acerca da obra. Outra medida, foi a presença constante de mediadores[5] que permaneceram no espaço expositivo em tempo integral para que, desta forma, disseminar com o público informações sobre as obras, os artistas e outros aspectos referentes à História da Arte e à Arte Contemporânea. Um folheto impresso com o texto curatorial expandido e com a relação dos artistas participantes da exposição também estava disponível aos visitantes.

As ações acima mencionadas, constituem uma noção do e sobre o que é educativo em exposições de arte. Mário Chagas, autor do livro "*Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade*" (2006), apresenta o pensamento de Andrade sobre as questões expositivas, sendo essas algumas concepções modernas de como o museu era observado no período de 1917-1945. Algumas abordagens de Chagas (2006) correspondem às funções educativas nos espaços de museus, quando o mesmo entende essas ações educativas como algo que deve servir às classes trabalhadoras catalisando forças para constituição de uma identidade cultural (CHAGAS, 2006). Desta forma, a ação educativa não é algo para a perpetuação de um tipo vigente de poder constituído,

[4] As etiquetas expandidas, produzidas pelo Museu de Arte Contemporânea do Paraná – MAC, fornecem orientações detalhadas sobre a obra, incluindo nome, data, materiais empregados, dimensões e, adicionalmente, um breve texto do artista acerca de seu trabalho. Tal etiqueta orienta os observadores a experimentarem uma aproximação com o processo e olhar do artista sobre seu próprio trabalho e percurso.

[5] A mediação é parte da ação educativa de museus e espaços expositivos. Consiste em formar pessoas para que possam criar diálogos e mediar conversas entre obra/artista e expectador (PEREIRA, 2007). A exposição "Em tempos de Opacidades" contou com mediadoras do Cursos de Artes Visuais da Universidade Estadual de Maringá - UEM, que, ao longo da exposição, difundiram saberes com alunas das escolas públicas da cidade e visitantes.



mas sim, uma prática dentro de um espaço expositivo e móvel que visa o laboratório, a pesquisa e a reflexão. Trata-se de um instrumento para a liberdade e a construção do pensamento.

Acessando o pensamento curatorial, o educativo buscou compreender que *Em Tempos de Opacidade* emergiu de um espaço expositivo com a proposta de "criar clarões que revelem campos de tensão nos quais presente, passado e futuro se encontram na encruzilhada do agora" (STUBS, 2022, p. 17). A partir desta correlação, e buscando a função educativa, entendemos que, para alcançar a complexidade das questões lançadas pela curadoria das obras, precisávamos de algo que, como dizia Mário de Andrade, fosse vivo ou de "visitas vivas" (CHAGAS, 2006, p.95).

Ainda, dialogando com a perspectiva museológica do poeta, este que já demonstrava preocupação em como atender o público, a busca por ações que impulsionaram o desejo pela vida, pelo ensinamento ativo e pelo fôlego, emerge numa dimensão na qual entendemos a exposição como um agente que visava a transformação de um contexto social ou como ainda dizia Mário de Andrade, uma exposição como "lócus de ação" (CHAGAS, 2006, p.91). O lócus de ação, atrelada a ideia de micropolítica (DELEUZE; GUATTARI, 2014) funciona como uma junção de forças que visam a multiplicidade do pensamento, e que sejam capazes de produzir fissuras num espaço-tempo marcado pela opacidade.

As ativações educativas se configuraram, pois, como um lócus de ações micropolíticas voltadas para insurgir e alimentar um pensamento crítico diante das obras expostas. Porém, longe de querer elucidar questões a partir da perspectiva de uma vontade de verdade, retomamos Glissant (2021) quando afirma que o opaco é da ordem da complexidade, da ambivalência e da aliança de diferenças e divergências. Foi nessa direção que, tanto a curadoria quanto o educativo, operaram como um catalisador num lócus de ação micropolítica pós-pandemia.



O caráter educativo do museu e de suas exposições, não são (ou não deveriam ser) novidades. No decreto n.º 5.264, de 5 de novembro de 2004, que institui o "Sistema Brasileiro de Museus e dá outras providências", em seu Art. 2º, define que são características das instituições museológicas, dentre outras, o seu trabalho permanente com o patrimônio cultural, a disponibilidade de acervos e exposições ao público para que seja possível uma construção identitária, uma elaboração crítica da realidade cultural do país e os estímulos para a produção de saberes. Ainda, conta com ações para a elaboração de projetos, programas e ações que utilizem o patrimônio cultural como recursos educativos e de inclusão social.

Portanto, quando um grande museu desloca suas obras de arte do centro para regiões mais afastadas do Estado, ele não apenas facilita o acesso à população, mas também deve integrar-se a um ambiente de ação —que consideramos igualmente micropolítico— capaz de incentivar as pessoas a explorarem seu espaço e engajarem nas discussões propostas pela curadoria e pelas expressões artísticas apresentadas. É essencial que exista uma mediação que oriente a interação com as obras, permitindo que o público se aproprie de maneira significativa das diversas materialidades disponíveis para reflexão. Este processo de mediação não apenas aproxima o público das obras, mas também ativa um diálogo contínuo entre as narrativas artísticas e os/as visitantes, fomentando um espaço de troca e de construção de conhecimento coletivo.

Tendo consciência da função educativa dos museus, atrelamos a essa missão um compromisso também micropolítico, no sentido de ampliar o alcance e o entendimento da exposição para além do espaço expositivo. Quando se parte do acervo de um museu, se desloca de um centro urbano para o interior do estado, para uma cidade pouco familiarizada com expressões artísticas contemporâneas, é fundamental o desenvolvimento de ações que facilitem o acesso e a compreensão das obras. Iniciativas educativas, juntamente com medidas como a atuação de mediadores/as e o uso de etiquetas explicativas detalhadas, são cruciais para

Cleberson Diego Gonçalves Maddox, Roberta Stubs - FABULAÇÕES POSSÍVEIS "EM TEMPOS DE OPACIDADE": O LÓCUS EDUCATIVO DE UMA EXPOSIÇÃO DE ARTE. Revista da FUNDARTE. Montenegro, v.59, nº59, p. 1- 34, e1342, 2024.
Disponível em https://seer.fundarte.rs.gov.br



engajar um público que se sensibilize com a arte, mesmo fora do contexto de espetáculo ou entretenimento puro. A maioria dos visitantes não tem contato frequente com a Arte Contemporânea em seu dia a dia, carecendo de exposição a espaços dedicados à arte contemporânea ou a expressões visuais fora de sua rotina e experiência educacional, seja no âmbito escolar ou acadêmico.

A ação educativa, no contexto da exposição *Em Tempos de Opacidade*, funcionou como um catalisador, promovendo a exposição e ampliando seu alcance junto a um público diversificado em uma cidade que normalmente não tem o costume, as condições ou o privilégio de frequentar museus de grandes centros. Essa iniciativa também se propôs a combater e questionar valores fascistas e negacionistas que desafiam os conhecimentos científicos, as diversas identidades, as expressões de gênero não conformes e os corpos que divergem dos padrões convencionais.

É diante dessas complexidades que nos envolvemos não somente em pensar ações que convidaram o público para pensar a exposição, mas também de investigar o modo como os educativos em outros tempos se constituíram para a democratização de um tipo específico de linguagem e comunicação, a arte.

Digressões históricas sobre o educativo em museus

Em 1857, John Ruskin, um crítico de arte inglês, já traçava propostas que visavam uma função mais educativa ao museu, em suas palavras, o museu deveria “apresentar os objetos com visão crítica e não puramente expositiva” (SUANO, 1986, p.39). Nos anos seguintes da proposta de Ruskin, em 1870, foi criado o *Metropolitan Museum of Art* (New York), e desde sua fundação, o mesmo vem apresentando boletins informativos e propostas de atividades de suas exposições voltadas para o ensino escolar num modo de aproximar tal público às suas atividades (LOURENÇO, 1999).



As práticas educativas não são novidades do tempo presente, é certo que elas se intensificaram com o passar dos anos e com o surgimento de novos museus, principalmente com o boom estadunidense na criação do *Metropolitan Museum of Art* (MoMA em 1929, seu roteiro arte educativo fomentado por ideias de John Dewey e o aspecto renovador e vanguardista (BARBOSA, 2005).

As concepções introduzidas por Dewey (1974) influenciaram profundamente o sistema de arte-educação brasileiro. Suas ideias abordavam uma experiência estética que, de acordo com o autor, poderia ser alcançada através da ação, interação, percepção e reflexão com a arte. Desta forma, propunha que as pessoas se conectassem com conhecimentos previamente acumulados na construção social e na experiência de vida. Fundamentado nas teorias de Dewey (1974), temos a colaboração de Thomas Munro e Jane Grimes (1952), filósofos americanos de Arte e professores de História da Arte na *Western Reserve University*, que trabalharam também como Curadores de Educação do *The Cleveland Museum of Art* por trinta e seis anos. Durante este tempo, defendeu que alunos/as só entrariam em contato com determinadas obras de arte se seus professores/as permitissem que tal aproximação ocorresse, ainda sugeriu um papel para arte-educador/a dentro do museu, de uma exposição, como sendo alguém que catalisasse, mediasse e ensinasse Arte (MUNRO; GRIMES, 1952).

Nas breves imersões realizadas até aqui, trouxemos, tanto a influência de Dewey (1974) quanto a de Munro e Grimes (1952), que sugerem um papel para aquele professor/a que irá propiciar ao/à aluno/a acesso à Arte, e ao arte-educador/a que, a partir do lócus de ação de uma exposição, irá provocar um olhar transformador e estimulante no processo de ensino e aprendizagem do/a aluno/a. Os atravessamentos dessas ideias no Brasil podem ser percebidos de forma (ainda) singela e modesta dentro dos museus quando, no fim da década de 1940, com a criação do MASP – Museu de Arte de São Paulo (1947), do MAM-SP – Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948) e MAM-RJ – Museu de Arte Moderna do Rio de



Janeiro (1948), esses espaços se abrem ao público ofertando oficinas destinadas às crianças, jovens e adultos, visando instituir um maior interesse destes pela arte (LOURENÇO, 1999).

Em 1959, o trabalho de Lina Bo Bardi no Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA) marcou um ponto de virada nas práticas museológicas brasileiras, aproximando-as de uma pedagogia popular. Este movimento visava estabelecer uma conexão mais forte com as classes menos favorecidas, em contraste com o modelo tradicional do "cubo branco[6]".

A expressão "cubo branco" refere-se a um tipo de galeria de arte caracterizada por suas paredes brancas e espaços despojados, que, embora visasse destacar a arte sem distrações, muitas vezes era percebida como elitista e inacessível a um público mais amplo. O trabalho de Bo Bardi, portanto, representou uma ruptura significativa, ao buscar democratizar o acesso à arte e engajar comunidades que tradicionalmente eram marginalizadas pelo circuito artístico. Lina (1959) pensava o museu articulado como um “centro, movimento, escola” (FERRAZ, 2018, p.41), deste modo, um lado mais humanista e crítico ao aristocratismo e ao conservadorismo (da cultura brasileira) seriam questionados e combatidos com mais eficácia (LOURENÇO, 1999, p.181).

O trabalho de Lina Bo Bardi (1959) só foi possível porque a mesma articulou-se com apoio da academia em geral e estudantes na execução de ações que fomentaram um espaço de trocas e saberes para todas as pessoas. A exposição "Em Tempos de Opacidade" exemplifica uma colaboração notável entre o mundo acadêmico e o setor cultural, destacando a parceria entre a curadora, que

[6] “No interior do cubo branco” é um texto de Brian O’Doherty publicado na revista Art Forum em 1970 e 1980. De forma irônica, o autor critica as relações visíveis e intrínsecas presentes dentro dos espaços expositivos e o contexto em que as obras de arte, a partir do modernismo, desejam-se inserir. Um fato curioso é que, apesar de termos discutido ferozmente esses textos dentro da Universidade, no âmbito acadêmico, a cidade de Maringá, local que recebeu a exposição com obras do acervo do MAC – PR, nunca teve ou têm tem um cubo branco para tecer críticas ou chamar de seu. Isso não significa que tais críticas não sejam relevantes, mas que a grande maioria de nossos alunos e artistas locais nunca estiveram em um “cubo branco”, deste modo, o contato com tal cubo também é necessário para que a crítica tenha uma validade e experiência empírica.]



também atua como professora na Universidade Estadual de Maringá (UEM), e o Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR). Esta interação entre a UEM e o MAC-PR, desenvolvida em conjunto com a Secretaria Municipal de Cultura (SEDUC), ilustra um modelo de cooperação interinstitucional focado na promoção da arte e da cultura.

Tais parcerias são necessárias para que juntas possam produzir conhecimento, solucionar problemas e, principalmente, democratizar e fornecer acesso de qualidade ao público no espaço expositivo. Observa-se, então, que o trabalho de Bo Bardi em 1959 transcende gerações, evidenciando um desafio persistente no Brasil em ampliar os investimentos em políticas públicas para facilitar o acesso da periferia ao consumo e à reflexão crítica sobre as produções artísticas. Na esfera da Arte e da Cultura, muitos projetos só se tornam realidade através de uma ampla rede de colaborações e esforços conjuntos. Eles se materializam quando diversas entidades e indivíduos se empenham tanto na execução quanto na promoção. Isso não representa uma limitação, mas sim destaca como certas questões ainda são pouco valorizadas no cenário social e político.

Ao expor brevemente esses fatos, observamos como as práticas educativas da exposição *Em Tempos de Opacidade* foram se construindo partindo de uma lógica temporal que aciona ações na História da Arte e na educação das práticas educativas em espaços de exposição. De acordo com Ferraz (2018), no Brasil, a Arte e a Educação foram se incorporando nos museus e em algumas (raras) exposições a partir dos anos de 1970, no mesmo período que foi fundado o MAC – PR. Os trabalhos arte educativos dos anos de 1970 atrelavam-se a grande influência inglesa de livre expressão propagadas por Herbert Read (1931), estas disseminadas nas escolinhas de arte espalhadas pelo país, difundidas também pelo modelo de governo da ditadura brasileira e política da época, na qual, as pessoas sofriam forte repressão e censura à expressão de pensamento e opinião (BARBOSA, 2003).



Tais evidências fornecem informações que denunciam o modo tardio como a Arte e a Educação são trabalhadas dentro das escolas e também nos espaços expositivos, pois apresenta uma falta de fundamentação educacional das duas instituições (escola e museu) em dialogar. Essas questões educacionais fazem parte do modo como Arte e Educação foram sendo trabalhadas no processo de construção do Brasil, ou seja, estamos lidando com um fator violento de apagamentos, imposições, ditaduras e práticas colonialistas do saber, poder e do imaginário ao longo de nossa história (MADDOX, 2021).

Somente a partir de 1980 que teremos um deslocamento metodológico nas práticas exercidas dentro dos museus e exposições de arte. As primeiras mudanças no cenário brasileiro são percebidas com o trabalho da arte-educadora Ana Mae Barbosa e o seu investimento educativo dentro do MAC- SP[7]. Apesar da importância e relevância, bem como a tenacidade da educadora com os métodos de leitura de imagem, releitura, elaboração de aulas com criticidade, História da Arte entre outros, observou-se um equívoco no modo como arte-educadores/as estavam aderindo ao seu método/abordagem triangular. A própria autora sinalizou tempos depois, que estavam utilizando de forma errônea e esvaziada de seu sentido proposto e que, no fim, apresentavam em suas práticas e aulas, respostas superficiais que não contribuíam para um desenvolvimento da criticidade (MADDOX, 2021). A prática da triangulação no Ensino da Arte, como ela é compreendida no sistema de Educação, pode ser interpretada como um legado dos anos de ditadura que persiste em nosso imaginário e nas abordagens metodológicas até os dias atuais.

Tal crítica, é embasada pela própria Ana Mae Barbosa (2007), quando a mesma entende que houve uma interpretação redutiva sobre a sua proposta, pois,

[7] Para ler mais sobre o trabalho educativo de Ana Mae Barbosa ver: ver: BARBOSA, A.M. Cronologia da dependência. In: BARBOSA, A.M. **John Dewey e o ensino da arte no Brasil**. 3.ed. rev. e aum. São Paulo: Cortez, 2001. Ana Mae Barbosa explica também que sua proposta se chama "triangular", e é embasada em três abordagens de ensino da arte (Contextualização da arte, fazer artístico/prática artística e apreciação da arte), sendo elas inspiradas nas "*Escuelas al Aire Libre* mexicanas, o *Critical Studies* inglês e o Movimento de Apreciação Estética aliado ao DBAE (*Discipline Based Art Education*) Americano" (BARBOSA, 2007, p.33-34).



para a autora, o fazer artístico é trabalhado como um tipo raso de releitura, ou melhor cópia. A autora aborda o modo que arte-educadores/as transformaram a contextualização em uma aula de história da arte totalmente hegemônica, sendo que, para a educadora, tal contexto da obra deveria ser relacionado não somente com a sua questão histórica, mas também a antropológica, a ecológica, a biológica, a social, a geográfica e a política. No entanto, apesar dos equívocos por parte de arte-educadores/as e de pessoas que tiverem interpretações errôneas do trabalho de Barbosa, podemos dizer que tal proposta foi um divisor de águas, tanto no modo com a arte-educação era empreendida dentro das escolas e museus, quanto no desenvolvimento de atividades acadêmicas e formação de professores/as.

Podemos dizer então que, o educativo de *Em Tempos de Opacidade* abordou tais lacunas ao entender a contextualização como um firmamento de relações que transbordam o engessamento do pensamento diante da obra de arte. Percebemos a necessidade de uma interlocução com o Ensino da Arte e outros debates (estes também percebidos pela curadora ao selecionar obras que percorreram temas diversos) que constituem uma catarse de conhecimentos essenciais para o desenvolvimento de uma perspectiva crítica acerca do período histórico que estamos experienciando. Até mesmo para que a herança da ditadura, frequentemente revivida em nosso meio, seja não apenas combatida, mas também submetida a um processo de transformação profunda, orientando-a para a instauração de um estado de consciência elevado, acompanhado por práticas sociais renovadas e fundamentadas em valores democráticos e de respeito mútuo.

O educativo, por meio da exposição *Em Tempos de Opacidade*, foi pensado como um ativador do pensamento crítico inspirado nos três vórtices projetados pela curadoria — *Tempos Transversos*, *Frágil Equilíbrio* e *Fala Inacabada* —, instituindo, deste modo, programas e projetos imersos na elaboração criativa e crítica das obras e da contemporaneidade. Superando as expectativas, mais de mil e duzentas



pessoas passaram oficialmente pela exposição[8] e tiveram a oportunidade de vivenciar [a experiência proposta pela exposição. O educativo por meio da mediação, da elaboração de pesquisas, da formação de professores/as e dos encontros criativos a partir das obras expostas. Tal feito foi possível porque políticas educacionais foram acionadas para que houvesse um deslocamento e também a ativação de uma exposição como um lócus de ação micropolítica num contexto social e cultural no interior do Estado.

Ativações educativas: os vórtices vivos de Em Tempos de Opacidade

Para desempenhar um papel de agente transformador social, museus e exposições de arte devem estar comprometidos com o âmbito educacional. Nesse contexto, o MAC – PR destaca-se ao expandir suas fronteiras para além do centro, permitindo que indivíduos de regiões mais distantes, que talvez não tivessem a oportunidade de interagir com seu acervo, possam agora construir uma experiência empírica significativa dentro de sua própria geografia. Santos (2008) afirma que todas as ações de museus e exposições de arte deveriam ser pensadas e praticadas como educativas e comunicativas, pois, caso não fossem acionadas deste modo, elas não passariam “de técnicas que se esgotam em si mesmas” (SANTOS, 2008, p.141), e não contribuíram para a educação pensada pela exposição.

Partindo da premissa de Santos (2008) e alinhando aos estudos de Barbosa (2005), a autora destaca que existe uma certa recusa das instituições de arte em utilizar o termo educação em suas exposições, principalmente quando parte de

[8] No contexto cultural da cidade de Maringá, que não possui museus de grande porte ou salas expositivas já consolidadas, consideramos esse número de visitação bastante alto e significativo. Em se tratando de uma exposição de Arte Contemporânea marcada por uma toada crítica e repleta de trabalhos cuja linguagem escapa da tradicional pintura ou escultura da ordem da representação. Avaliamos o número de 1270 assinaturas no livro de visitas, um grande feito, como um trabalho importante de formação de público em Arte Contemporânea na cidade de Maringá (GUIA EDUCATIVO, 2022).



artistas-professores/as universitários/as, talvez, porque querem manter a Arte como algo não-pedagógico ou ainda num nível elitista de consumo. A arte-educadora denuncia que museus e exposições, bem como alguns centros culturais, preferem designar as atividades educativas com outras nomenclaturas que não estejam associadas à educação, deste modo, elas não assumem o papel da cultura como algo educativo (BARBOSA, 2005).

Contrariando essa perspectiva, reconhecemos que o aspecto educativo na exposição "*Em Tempos de Opacidade*" desempenhou um papel crucial na aproximação e familiarização de uma comunidade local com o universo da arte contemporânea. É neste movimento de perceber o elo arte e educação que nos perguntamos de que modo as políticas educacionais poderiam estar atreladas ao projeto expositivo *Em Tempos de Opacidade* do MAC-PR, e, como um museu deste porte poderia executar uma exposição a partir de seu acervo trazendo e possibilitando visualizar o tempo presente e suas narrativas.

As ações que constituíram o educativo da exposição se sustentaram sobre dúvidas que antecedem sua elaboração, como por exemplo, partindo da premissa das políticas educacionais e do deslocamento do MAC-PR para o interior do Estado, como se dariam tais ações educativas no espaço expositivo? Que ações seriam desenvolvidas? Quais problemas foram encontrados pelo educativo no desenvolvimento das ações? O que fundamentou tais ações naquele espaço?

Considerando as questões lançadas pela proposta curatorial, a singularidade das obras e levando em conta também o contexto de Maringá, PR, pensamos em quatro frentes de trabalho, algumas estavam planejadas previamente, outras foram acontecendo conforme a exposição foi ganhando corpo. São elas: formação de mediadoras que estariam orientando as visitas no espaço expositivo; a realização de um laboratório de pesquisa por parte de alunos do ensino médio de um colégio público; agendamento de visitas mediadas com escolas públicas; atividades de estágio com alunos/as do curso de graduação em Artes Visuais da

UEM que ofereceram oficinas práticas no espaço expositivo para o público externo a partir do tema da exposição. Foi por meio dessas quatro frentes de ações formativas que o espaço da exposição também se transformou em sala de aula, entendido aqui como local de enunciações e práticas emancipatórias.

As ações educativas se iniciaram com a organização dos conteúdos, artistas e propostas de atividades práticas inseridas no material educativo (2022) *Em Tempos de Opacidade* disponível para acesso no site do MAC –PR. O material foi pensado e escrito pelo Educativo, coordenado pelo Prof. Dr. Maddox e pela curadora Roberta Stubs. O Guia Educativo dispõe do histórico do MAC-PR como também do Centro de Ação Cultural - CAC, lugar que recebeu a exposição na cidade de Maringá, PR. Além disso, ele apresenta os vórtices, os artistas, as questões que orbitaram a construção curatorial e de seleção das obras, bem como as propostas de ações práticas que poderiam (e foram) desenvolvidas pelos/as arte-educadores/as durante a mostra.

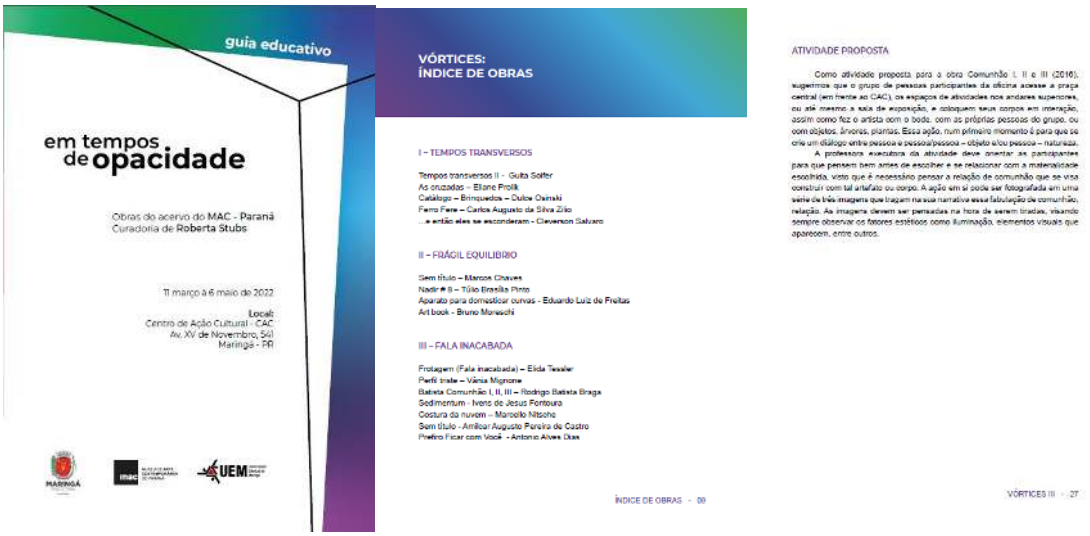


Figura 4 – Guia Educativo *Em Tempos de Opacidade*, 2022
Fonte: https://www.mac.pr.gov.br/Pagina/Guia-para-Educadores-0



A equipe de mediadores/as da exposição *Em Tempos de Opacidade* foi formada antes do início da mostra, durante a montagem das obras, e continuou seu desenvolvimento ao longo do evento. Essa abordagem se justifica pelo entendimento de que o conhecimento é dinâmico, permitindo que os mediadores absorvam continuamente novas percepções e insights oferecidos pelo público em interação com as obras, configurando um processo de construção e reavaliação de saberes. Ao acompanhar a chegada e a disposição das obras no espaço expositivo, bem como ao observar a formação dos vários núcleos que estruturavam a exposição, os mediadores puderam se familiarizar profundamente com a narrativa espacial proposta pela curadoria, enriquecendo a experiência de mediação.

Todo o percurso de formação dos/as mediadores/as foi acompanhado pela curadora Roberta Stubs e, durante a montagem da exposição, pela diretora do MAC-PR Ana Rocha. O fato de a mediação estar acompanhando todo processo de escolha das obras, do modo como elas estariam dispostas no espaço e participando das conversações entre a curadora e a diretora do museu, fez com que a equipe fosse construindo uma bagagem teórica com propriedade para lidar com toda a carga de visitas e oficinas que ainda iriam acontecer.

Com a equipe de mediação preparada e a exposição devidamente montada, era necessário planejar a maneira como acolheríamos os visitantes, cujo interesse havia sido despertado pelas primeiras iniciativas do setor educativo. Primeiramente, tínhamos em frente um grupo de mais de 650 alunos do ensino médio da rede estadual pública que, sob mediação do Prof. Dr. Maddox, iriam realizar um laboratório de pesquisa. Os/As alunos/as, por serem menores de idade, foram convidados/as a visitar o espaço no contraturno e muitos apareceriam com suas famílias no local. Hooper-Greenhill (1998) sugere em seus estudos que os espaços expositivos devem estar atentos às necessidades apresentadas por esse público em potencial, principalmente, porque estamos falando de pessoas com diferentes faixas etárias e camadas sociais. A proposta, realizada pelo Prof. Dr. Maddox, era de um



tipo de pesquisa articulada com a conversação entre obra, tema da exposição e elaboração de um pensamento crítico. Ao propor a concepção de um diálogo, iniciada e conduzida através da linguagem e da mediação. Esses elementos eram fundamentais para viabilizar tal forma de interação.

Percebe-se essa relação barulhenta, de um diálogo sem fim, na fala de uma das mediadoras:

> Experiência barulhenta e estranha. Barulhenta pelo trânsito de carros e de pessoas, afeta/altera os sentidos. Barulhenta, pois a grande maioria do público que recebemos nunca estiveram dentro de um espaço expositivo. Estranha pelo manifesto de estranhamento de ver por três dias seguidos uma obra pela primeira vez. E perceber isso estranhamente como um vulcão e seu legado, não num sentido heroico, mas mais como uma tentativa de irrupção fora da violência ou o que Castiel Vitorino propõe com as criações de espaços perecíveis de liberdade. (NASCIMENTO *apud* STUBS, 2022, p. 92).

Ao insistir num estranhamento, numa “fala inacabada”, nos deparamos diante de uma relação construtiva com os coletivos de alunos/as e seus familiares que chegavam em bando, num susto, e enchiam aqueles vórtices de dúvidas e opiniões no espaço expositivo. Hooper-Greenhill (1998) propõe em seus escritos que os museus deveriam sugerir ações educativas para grupos (de alunos/as e famílias, por exemplo) que apresentassem desafios para serem solucionados juntos, num modo de insistir que conversassem e pudessem trocar ideias. Essa realização foi viável nesta exposição porque as obras, por sua própria natureza, convidam ao diálogo e à conversação. Elas são marcadas por numerosas lacunas enunciativas que propiciam o desdobramento de uma linguagem inquieta, ansiosa e imersa na saliva da dúvida.

Um dos desafios que foram encontrados pelo educativo no desenvolvimento das ações e o que fundamentou tais ações naquele espaço certamente foi grande o número de pessoas que acessaram o espaço expositivo.

A demanda foi muito alta, e ficou mais evidente quando uma escola entrou em contato agendando visitas guiadas com turmas inteiras e ao mesmo tempo,



revelando tanto a ansiedade em aproveitar a exposição quanto a ausência de um espaço mais adequado para receber grandes públicos e exposições. Tínhamos então mais um processo educativo acontecendo para além dos grupos de alunos/as e famílias, ou seja, agora turmas de alunos/as acompanhados/as de seus/uas professores/as. O espaço expositivo em Maringá, onde a exposição foi sediada, não era suficientemente amplo para acomodar um grande número de visitantes. A cidade carece de locais adequados para a realização de eventos de grande escala no campo das Artes Visuais.

Além da questão do espaço, havia uma preocupação com a conservação das obras, bem como com a segurança e a integridade física dos visitantes. Esta atenção se estendia não apenas ao ambiente expositivo em si, mas também à maneira como as obras seriam apresentadas e interagidas pelo público, garantindo que tanto as peças artísticas quanto as pessoas presentes estivessem protegidas de possíveis danos ou situações de risco. Como contornar tais situações sem negar o acesso ao público? Mesmo com a determinação de capacidade máxima de vinte pessoas no espaço, não queríamos limitar o acesso dos grupos visitantes. Preparamos um material educativo com atividades para serem experimentadas na escola a partir dos vórtices da exposição, enviamos o material para os professores responsáveis pelas turmas, organizamos as visitas com turmas cheias, reforçamos a segurança nas obras e convocamos mais ajuda na mediação. O material educativo foi de grande, pois além de ambientar alunos e professores no espaço, já antecipava muito do que seria visto/observado e experimentado, ativando ainda mais a curiosidades daqueles que estavam realizando a visita guiada.

O Guia Educativo também foi utilizado na formação de professoras de Arte, ou seja, na formação das acadêmicas do curso de graduação em Artes Visuais que, a partir das ações propostas no Guia Educativo, ofereceram oficinas para o público externo e plural (idosos, refugiados, crianças, jovens). Com o material educativo em mãos, num primeiro momento, arte-educadores que iriam trabalhar com o público



geral tiveram uma formação diferenciada com a presença da curadora e uma visita guiada mediada também pela equipe de mediadores da exposição. Essa formação consistia em quatro etapas: leitura do material educativo e mediação guiada na exposição; realização de práticas em arte a partir de um dos três vórtices com professoras de arte; aplicação de oficinas com o público externo e devolutiva dos resultados da experiência.

A observação do material e o percurso realizado diante das obras culminaram em um processo de reflexão profunda acerca das materialidades empregadas pelos artistas, assim como propiciaram uma análise epistemológica sobre o tema *Em tempos de opacidade*. Tais ações contribuíram para um melhor entendimento da proposta curatorial e os vários modos possíveis de articular uma exposição com a prática educativa, sendo este, um tema atravessador das muitas questões levantadas durante a formação. Como trabalhar na prática a arte contemporânea e seus discursos?

Após essa aproximação com o processo curatorial e com contextos históricos, materiais e processos das obras, as futuras professoras experimentaram três ações práticas educativas oferecidas pela mostra (presentes no Guia Educativo) e, para além do debate e da articulação teórica, puderam criar a partir das obras expostas. As práticas ofertadas às professoras mostravam uma articulação possível da relação entre algumas questões lançadas pela exposição e pelas obras com os grupos que iriam visitar *Em Tempos de Opacidade*. A ideia para que professoras de arte levassem um público diverso para participarem de oficinas práticas a partir da exposição. Observou-se uma elaboração crítica, uma nova relação com a Arte e com os espaços expositivos, bem como um novo interesse que surgisse em cada um/a, fazendo-os acessar uma imersão não colonizadora na sala de aula (MADDOX, 2021).





Figura 5 – Formação dos arte-educadores na exposição *Em Tempos de Opacidade*, 2022.
Fonte: Acervo dos autores.

Após a formação com a curadoria e a mediação, três grupos foram organizados para realizar e experimentar as atividades propostas no material educativo. Cada atividade proposta correspondia a um dos artistas dos três vértices escolhidos pela equipe do Educativo.

No primeiro vórtice: *Tempos Transversos*, a partir da obra *Brinquedos* (2002) de Dulce Osinski, as professoras deveriam criar uma Assemblage com narrativas de suas próprias demandas subjetivas e/ou coletivas. No segundo vórtice: *Frágil Equilíbrio*, a partir da obra *Aparato para domesticar curvas* (2016) de Eduardo Freitas, as professoras receberam a proposta de realizar uma *fotoperformance*, ou seja, uma prática artística híbrida na qual a performance é concebida exclusivamente para ser apresentada em fotografia. As participantes deveriam, a partir dos retalhos de tecidos e objetos levados para a oficina, montar sobre seus corpos (como se fizessem um enchimento embaixo de suas roupas) um outro corpo, domesticando, deste modo, as curvas naturais que formam sua anatomia [...]

No último e terceiro vórtice: *Fala Inacabada*, a partir da obra *Comunhão I, II, III* (2006) de Rodrigo Braga, as professoras foram instigadas a colocarem seus corpos em comunhão (assim como fez o artista com o animal em sua obra), com as próprias pessoas do grupo, ou com objetos, árvores, plantas. A ação em si poderia ser fotografada ou filmada a fim de que se criasse uma narrativa, uma fabulação de comunhão/relação.



Figura 6 – Oficinas com arte-educadores a partir do Guia Educativo *Em Tempos de Opacidade*, 2022. Acervo dos autores.



Figura 7 – Resultados visuais de práticas do educativo, 2022
Fonte: imagem do acervo Acervo dos autores.

As imagens (Fig. 7) revelam o empenho que arte-educadores/as e o educativo podem exercer para que se aproveite ao máximo os elementos que uma obra pode oferecer em termos de reflexão crítica, sensível e inventiva. Além de elevar as discussões para o campo epistêmico, das questões urgentes que atravessaram a proposta curatorial, a prática e o uso de materialidades para experimentação é importante para que os/as participantes possam experimentar a produção e as linguagens.

Para além das atividades práticas, das experimentações com arte-educadores/as e da aplicação de oficinas abertas ao público em geral, composto por imigrantes do Haiti e da Venezuela, idosos, adolescentes, graduandos/as; enfim, um público diverso que se reuniu na exposição e, a partir dela, deram-se início a

práticas que traduzem o pensamento crítico emergente das obras expostas. Alunos/as de escolas públicas também acessaram a exposição por meio de convites direcionados e atividades de pesquisa aplicada a turmas do Ensino Médio da rede pública. Mais de 690 alunos receberam mediação guiada na exposição e realizaram pesquisas sobre o tema, as obras, os/as artistas e a expografia.



Figura 8 – Público na exposição, 2022
Fonte: Acervo dos autores.

Em uma das escritas, resultantes das pesquisas realizadas pela rede pública e às quais tivemos acesso, uma aluna do 2.º ano do Ensino Médio diz: “A exposição demonstra politicamente um discurso que atravessa o sentido democrático, distorce a verdade e a manipula, seja em pequenas coisas às quais não nos atentamos ou sobre a ignorância, que nos faz acreditar em uma solução através da violência e da tortura. Até onde vão os limites humanos? É realmente o caminho? Essas são algumas das reflexões que faço”. Em outro material acessado, um aluno afirma: “O que vemos não é realmente o que vemos, pois o material vai além da perspectiva tangível que conhecemos como normal e cotidiano; busca enganar nosso olhar, pesos e medidas se estabilizam ou não. Parece que estou em queda, numa busca por incertezas e por sentidos contrapostos do futuro”. Tais considerações escritas pelos alunos e alunas só foram construídas e sustentadas porque cada grupo teve uma extensiva mediação entre os vértices. Alguns grupos permaneceram mais de três horas na exposição, conversando e dialogando sobre as possibilidades discursivas de cada obra.



As múltiplas potencialidades de uma exposição, quando enriquecida por um programa educativo, ficam evidenciadas pelas ações que anteriormente mencionamos. Assim, a implementação de um viés educativo em exposições que se expandem do centro para regiões mais afastadas não se revelou apenas como um vetor de forças essenciais à construção de conhecimentos, mas também como uma oportunidade para educar novos públicos e maximizar o uso do espaço expositivo. Este último não se limita a ações puramente expositivas, mas abrange práticas que integram diversos setores da sociedade simultaneamente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao pensar a Opacidade, a partir de Édouard Glissant (2021), Roberta Stubs, curadora da exposição, pensou possibilidades para que fosse traçado um tipo de compreensão e desejo por um educativo que buscasse ler o mundo por outras lentes, por outros tempos, por noções de verdade e questionamentos do domínio de um tipo específico de poder que atormenta, segrega e desvalida a vida. As obras, os vórtices e as ações estabelecidas na exposição *Em Tempos de Opacidade,* salientam a ativação de uma lógica capaz de pensar na participação e confluência por meio de pensar aquilo que em tempos de opacidade anestesiam as existências, os pensamentos críticos, a vontade de aprender, de ser e estar nas multiplicidades e nas multidões.

O programa educativo, através de abordagens que estimulam a criatividade, almejou disseminar e amplificar as diversas facetas, atuando como propulsores de mundos únicos que emergem em nossa contemporaneidade. Por mais que as obras apresentassem diferentes linguagens, materialidades, formas e narrativas, elas foram capazes de instaurar um novo olhar para aquilo que estava se desfazendo diante de nossos olhos: o desejo pela democracia, a validação da ciência e da



educação, o direito às diferenças, enfim, um contexto pós-pandêmico que anestesiou o sistema como um todo.

Assim como em *Fala Inacabada* (2002), obra de Elida Tessler, nossa língua tinha muito o que dizer, e de fato se fez falar com a ação educativa como um corpo vivo, um espaço pulsante, que fabulou perspectivas e delineou um outro tipo de atividade que a cidade deveria comportar, resultando, também, em uma cobrança maior, por parte das políticas públicas, em aderir ações educativas como parte das exposições.

Como um vetor de amplificação das forças concebidas em prol das diversidades que definem a cidade, os corpos que transitam pelas ruas, edifícios e praças foram convocados, impulsionados por uma espécie de urgência para debater o presente e o futuro por meio de visualidades de outros tempos que são e virão, como um fantasma que nos assombra. Que as opacidades possam, entre as frestas e lacunas de um educativo, fomentar ainda mais o desejo pela vida democrática, em que cada pessoa existe em coletivo com as dissidências.

Referências:

BARBOSA, Ana Mae (Org.). *Arte-Educação no Brasil:* das origens ao modernismo. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BARBOSA, Ana Mae. Dilemas da arte/educação como mediação cultural em namoro com as tecnologias contemporâneas. In: BARBOSA Ana Mae. (Org.). *Arte/ educação contemporânea:* consonâncias internacionais. São Paulo: Cortez, 2005.

BARBOSA, Ana Mae (Org.). *Inquietações e mudanças no ensino de arte.* 2. ed. São Paulo: Cortez, 2003.

BRITO, Ronaldo. Contra o culto da ignorância. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, nº. 335, p. 6-7, 19 jun. 1983. Folhetim.

BRASIL. Decreto n° 5.264, de 5 de novembro de 2004 - Institui o Sistema Brasileiro de Museus e dá outras providências. In: MINISTÉRIO DA CULTURA. *Política*



Nacional de Museus: relatório de gestão 2003-2006. [Brasília]: MinC/ IPHAN/ DEMU, 2006.

CHAGAS, Mário de Souza. *Há uma gota de sangue em cada museu:* a ótica museológica de Mário de Andrade. Chapecó: Argos, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo:* Capitalismo e Esquizofrenia. Tradução de Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho. Rio de Janeiro: Assírio & Alvim, Lisboa, 2014.

DEWEY, John. Tendo uma experiência. In: JAMES, Willian. *Pragmatismo:* textos selecionados. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Coleção Os pensadores).

EXPOSIÇÃO EM TEMPOS DE OPACIDADE. *Guia Educativo*. Maringá, Editora independente, 2022. Disponível em https://www.mac.pr.gov.br/Pagina/Em-tempos-de-Opacidade#:~:text=EM%20TEMPOS%20DE%20OPACIDADES&text=Gesto%20que%20j%C3%A1%20se%20destina,se%20prop%C3%B5e%20a%20criar%20clar%C3%B5es. Acesso em 08 mar. 2024.

FERRAZ, Marcelo Carvalho (Org.). *Lina Bo Bardi*. 5ª edição, São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, Romano Guerra, 2018.

FREIRE, Paulo*. Professora sim, tia não*. São Paulo: Ed. Olho d' Água. 1997.

GLISSANT, Édouard. *Poética da relação.* Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.

HOOPER-GREENHILL, Eilean. *Los museos y sus visitantes.* Gijón: Trea, 1998.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem o moderno.* São Paulo: Edusp, 1999.

MADDOX, Cleberson Diego Gonçalves. *Decolonização do pensamento em arte e educação.* Maringá, 2021. Tese de Doutorado. Disponível em http://www.ppe.uem.br/teses.htm Acesso em 21 mai. 2022.

MUNRO, Thomas; GRIMES, Jane. *Educational Work at Cleveland Museum of Art*. Cleveland. The Cleveland Museum of Art, 1952. Disponível em https://www.jstor.org/stable/428133 Acesso em 19 mai. 2022.



PEREIRA, Júnia Pereira. *Escola e museu* – Diálogos e práticas. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura – Superintendência de Museus / Cefor, 2007.

READ, Herbert. *The Meaning of Art*. 1. ed. London: Faber and Faber, 1931.

SANTOS, Maria Célia T. Moura. Museu e educação: conceitos e métodos. In: *Encontros museológicos:* reflexões sobre a museologia, a educação e o museu. Rio de Janeiro: MinC/IPHAN/DEMU, 2008.

STUBS, Roberta. *Em tempos de opacidade* [livro eletrônico] / curadoria de Roberta Stubs. Maringá, PR: Roberta Stubs, 2022. Disponível em: https://www.mac.pr.gov.br/Pagina/Em-tempos-de-Opacidade. Acesso em 21 mai. 2022.

SUANO, Marlene. *O que é museu*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

Cleberson Diego Gonçalves Maddox
Cleberson Diego Gonçalves ou nome social Maddox. Doutor em Educação pela Universidade Estadual de Maringá - UEM. Mestre em Educação pela Universidade Estadual de Maringá - UEM. Especialista em Gênero e Diversidade na Escola pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Especialista em Metodologia do Ensino da Arte pela Faculdade de Administração, Ciências, Educação e Letras FACEL. Graduado em Artes Visuais pela Fundação Vizinhança Vale do Iguaçu (bolsista PROUNI). Professor Assistente do Departamento de Teoria e Prática da Educação da Universidade Estadual de Maringá - UEM. Atua nas linhas de arte decolonial, subjetividades e Sexualidade no grupo de pesquisa NUDISEX - Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Diversidade Sexual, e atua em Estéticas decoloniais, poéticas subversivas, dissidências e decolonização do pensamento no grupo DOBRA - grupo de pesquisa em arte, subjetividade, educação e diferença. Desde 2009 tem experiência docente na Educação Infantil e séries Iniciais, séries Finais e Ensino Médio, tendo atuado na rede Municipal e Estadual de Ensino do Paraná.
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3347-1768
E-mail: maddoxcircus@gmail.com

Roberta Stubs
Artista, pesquisadora e psicóloga com doutorado em psicologia com ênfase em arte, gênero e produção de subjetividade pela Universidade Estadual Paulista (Unesp) de Assis. Possui graduação em Psicologia pela Universidade Estadual de Maringá (2005), especialização em Saúde Mental e mestrado em História da Educação pela mesma instituição. Líder do DOBRA -Grupo de Pesquisa em Arte, Subjetividade, Educação e Diferença. Professora do curso de Artes Visuais da Universidade



Estadual de Maringá. Com trabalhos em fotografia, vídeos, instalações e objetos, a artista tem explorado temas como o corpo, o tempo, a memória, o vazio e o transbordamento subjetivo. Possui experiência na área de psicologia, arte contemporânea e gênero, com ênfase em processos de subjetivação na contemporaneidade e políticas inventivas da vida.
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1089-5499
E-mail: robertastubs@gmail.com

Disponibilidade dos dados da pesquisa: o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo está publicado no próprio Artigo.
Recebido em 16 de novembro de 2023
Aceito em 11 de março de 2024
Editor responsável: Júlia Maria Hummes
ISSN 2319-0868
Qualis A1 em Arte, Educação, Filosofia, História, Interdisciplinar, Linguística e Literatura

Creative Commons Não Comercial 4.0 Internacional de Revista da FUNDARTE está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional.
Baseado no trabalho disponível em https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte.
Podem estar disponíveis autorizações adicionais às concedidas no âmbito desta licença em https://seer.fundarte.rs.gov.br/