

# Produção de públicos: um olhar sobre as instituições culturais e a arte contemporânea

Audience formation: a view at cultural  
institutions and contemporary art

Producción de audiencias: una mirada a  
las instituciones culturales  
y el arte contemporáneo

**Ana Beatriz Marques Penna<sup>1</sup>**

---

<sup>1</sup> Licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2020) e Bacharel em Artes e Design pela mesma instituição (2017). Atua como artista e educadora em espaços não formais e no desenvolvimento de projetos curatoriais, dentre eles: Memento (2019); Lugar de Memória e Arte; Rastros de uma escola normal (2019) e Sobre microposicionamentos das coisas (2019).

E-mail: [ana.penna@design.ufjf.br](mailto:ana.penna@design.ufjf.br);

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8163302754739248>;

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3128-6980>

**Resumo**

O artigo pretende compreender como se situa a questão dos públicos nas instituições culturais na atualidade. Para isso, discute a importância da vivência compartilhada para a experiência estética, o papel da mediação cultural nesse processo, o museu como lugar privilegiado para que esse tipo de experiência aconteça e a noção de que a presença de públicos diversos é vital para a sustentabilidade e sobrevivência do(s) mundo(s) da arte. Sendo assim, que estratégias contemporâneas têm sido adotadas para a produção de novos públicos? Um estudo do caso da ativação "Descoloração Global", proposta pelo artista Maxwell Alexandre durante sua exposição individual "Pardo é Papel", no Museu de Arte do Rio, em 2020, pode trazer respostas para possíveis transformações no modo como instituímos e endereçamos a arte e a cultura.

**Palavras-chave**

PÚBLICOS; INSTITUIÇÕES CULTURAIS; ARTE CONTEMPORÂNEA.

**Abstract**

The article intends to comprehend how the issue of audiences is set in cultural institutions nowadays. Therefore, it discusses the importance of shared experience for the aesthetic experience, the role of cultural mediation in this process, the museum as a privileged place for this type of experience and the notion that the presence of diverse audiences is vital for sustainability and survival of the art world(s). Thus, which contemporary strategies have been adopted for the production of new audiences? A case study of the activation "Descoloração Global" (Global Bleaching), proposed by the artist Maxwell Alexandre during his solo exhibition "Pardo é Papel" (Pardo is Paper), at the Museu de Arte do Rio, in 2020, can give answers to possible transformations in the way we establish and address art and culture.

**Keywords**

AUDIENCES; CULTURAL INSTITUTIONS; CONTEMPORARY ART.

**Resumen**

El artículo pretende comprender cómo se ubica el tema de las audiencias en las instituciones culturales en la actualidad. Para ello, se discute la importancia de la experiencia compartida para la experiencia estética, el papel de la mediación cultural en este proceso, el museo como lugar privilegiado para que suceda este tipo de experiencias y la noción de que la presencia de públicos diversos es vital para la sostenibilidad y supervivencia del (de los) mundo(s) del arte. Entonces, ¿qué estrategias contemporáneas se han adoptado para la producción de nuevas audiencias? Un estudio de caso de la activación "Descoloração Global" (Decoloración global), propuesto por el artista Maxwell Alexandre durante su exposición individual "Pardo é Papel" (Pardo es Papel), en el Museu de Arte do Rio, en 2020, puede dar respuesta a posibles cambios en la forma en que instituímos y abordamos el arte y la cultura.

**Palabras clave**

AUDIENCIAS; INSTITUCIONES CULTURALES; ARTE CONTEMPORÁNEO

**ISSN: 2447-1267**

## INTRODUÇÃO

Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovadloff, levou-o para que descobrisse o mar.

Viajaram para o Sul. Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando.

Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas da areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto o seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza.

E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai:

- Me ajuda a olhar!

(GALEANO, 2017 p. 15)

No dia 3 de fevereiro de 2020, o Rio de Janeiro amanheceu com a seguinte notícia: “MAR [o Museu de Arte do Rio] vai platinar cabelos cariocas para o Carnaval”.

Diante dessa manchete do Diário do Porto (MAR, 2020, p.1), algumas perguntas podem ser feitas: o que leva um museu de arte a promover uma ação como essa? Quais são os públicos a quem essa ação se destina? Qual a potência desse tipo de estratégia para tornar a arte ativa culturalmente? De que forma a crítica institucional contemporânea pode contribuir para a transformação dos modos como instituímos e endereçamos a arte? O campo da educação configuraria hoje o lugar dessa crítica?

Antes de discorrer sobre os pontos a serem tratados pelo presente artigo, a ação à qual o jornal se refere, objeto de análise deste trabalho, trata-se da “Descoloração Global”, uma ativação proposta pelo artista Maxwell Alexandre (1990) durante sua exposição individual “Pardo é Papel”. O termo “ativação” é utilizado no contexto de exposições para estratégias para “colocar a arte em uso, em movimento, para funcionar”, ou seja, viabilizar um espaço de experiência estética e social do público com a arte a partir de algum dispositivo (SOUZA, 2004, p. 38-43). Para a ação, que, nesse caso, possibilita “ativar” a exposição do artista, foram convocados cabeleireiros para platinar os cabelos do público com pó descolorante e água oxigenada, prática comum nas favelas da cidade em ocasiões de confraternização entre os moradores das comunidades (MUSEU, 2020a). Essa ação torna-se relevante por sua potência para a produção de novos públicos para a arte, possibilitando imaginar outras formas de instituir que sejam coerentes com as transformações sociais que as instituições culturais dizem buscar. Inicialmente, procura-se aqui compreender a importância da vivência compartilhada para a experiência estética e a consciência do olhar, o papel da mediação nesse processo e o museu (ou instituição cultural) como lugar privilegiado para que esse tipo de experiência aconteça.

Partindo da premissa de que a presença dos públicos é vital para a

sustentabilidade do(s) mundo(s) da arte, questiona-se aqui por que esse campo ainda é o elo menos estudado da cadeia produtiva do setor artístico. Se toda produção de exposição é a produção de um público, como a arte contemporânea, e nesse caso, a crítica institucional contemporânea, têm absorvido essas questões? Recorre-se para isso a dois artistas que, em seus trabalhos, tensionam a questão dos públicos e das instituições: Maxwell Alexandre e Raphael Escobar. No fim das contas, para que se tenha uma estrutura econômica sustentável para a arte e a cultura, é fundamental que se estude os públicos, não apenas para a discriminação de seus perfis, mas para negociar que tipo de ocupação esse público pretende para os espaços culturais.



Fig.1. Foto: João Victor Medeiros; Ativação Maxwell Alexandre, Exposição Pardo é Papel, Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro/RJ, 2020. Fonte: portfolio online do artista (<https://www.jvmedeiros.com/>)

## Parte I: Experiência estética, mediação e os públicos

Na crônica de Galeano intitulada *A função da arte/1* (2017, p. 15), Diego, o menino que não conhecia o mar, estonteado com sua imensidão e fulgor, pede ao pai: “-Me ajuda a olhar”. Dentre as inúmeras formas de interpretar esse pedido, interessa-nos aproximá-lo do que Vergara (2018) e Donnat (2011) salientam como “experiência estética”. Para o primeiro autor, a ideia de experiência estética está diretamente ligada à construção da “consciência do olhar”, ou seja, a consciência do que se sente, percebe e imagina ao se relacionar com um outro (no caso de

Diego, o mar), sendo ela, portanto, codeterminada por este outro. Ainda segundo o autor, a arte contemporânea se manifesta, principalmente, como espaço de reflexão sobre “as transformações na relação sujeito/objeto, sujeito/mundo” por meio da materialização de um espaço metafórico de experiência, no qual o sujeito (o público) é parte pungente da obra, que “torna-se matéria filosófica, matéria mental e poética pura” (VERGARA, 2018, p. 41).

Essa noção do sujeito como componente fundamental da obra de arte, entretanto, não é recente. Segundo Duchamp, “o ato criador não é consumado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato da obra com o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desse modo, acrescenta sua contribuição ao ato criador” (DUCHAMP, 1986, p. 74). Deste modo, não é difícil afirmar que a arte só existe se houver um público com o qual ela se relacione, que a experimente. E experimentá-la não é estabelecer com ela uma relação certa ou errada, mas percebê-la com seu estilo próprio, delineado por uma história pessoal, uma sensibilidade individual e uma orientação cultural (BRETON, 2016, p. 14-16). A arte, enfim, já não pode ser separada daquele que a percebe. Ela só existe porque existe um olhar que nela investe e a torna digna de ser percebida, a torna comunicável, e por isso, social.



Fig.2. Foto: João Victor Medeiros; Ativação Maxwell Alexandre, Exposição Pardo é Papel, Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro/RJ, 2020. Fonte: portfolio online do artista (<https://www.jvmedeiros.com/>)

Para voltar à crônica de Galeano e chegarmos ao que propõe Donnat, quando o menino solicita a ajuda paterna para olhar, parte da construção da consciência desse olhar se dá na interação com o pai, que, já tendo conhecido o mar previamente, se torna um mediador da relação que Diego começa a estabelecer com aquilo que vê. Assim, a experiência estética, de acordo com Olivier Donnat, é uma atividade necessariamente social onde o prazer experimentado é frequentemente um prazer compartilhado:

Não esqueçamos nunca que as experiências estéticas sempre são também atividades sociais, como salienta judiciosamente Dominique Pasquier quando nota que “a ida à ópera é por vezes menos uma relação com as obras do que com os outros”. O prazer experimentado no contato com as obras é frequentemente um prazer compartilhado [...]. Como no amor, no domínio cultural o desejo pode nascer do desejo do outro, e são inúmeros os meios de alimentar esse desejo tanto no plano da organização do espaço quanto no plano da atitude do pessoal encarregado da mediação (DONNAT, 2011, p.29).

Não sendo, deste modo, mera satisfação psicológica, a experiência estética ocorre quando o público se relaciona também entre si, tendo seu olhar estendido pelo olhar do outro. “O seu olhar melhora o meu”, diz Arnaldo Antunes em composição citada por Mirian Celeste (2011, p. 315) em seu artigo “Arte, só na aula de arte?”, em que a autora reforça que “o melhor são os intercessores”. Segundo ela, a mediação cultural alicerça o lugar para a troca, para a conversação, sem excluir o olhar do sujeito leitor, seja ele quem for. Não é o convite à adivinhação ou à explicação, mas à leitura compartilhada, ampliada por múltiplos pontos de vista.

Para além dos públicos, os educadores, artistas e curadores (podendo incluir ainda outros atores) são igualmente aprendizes, não sendo papel da mediação “conectar” arte e público, como se este último fosse desprovido de arte e de cultura. Etimologicamente, a palavra mediação descende de *mediare*, que, em latim, significa estar no meio, dividir em partes iguais, o que não supõe conciliar, afirmar, convencer ou ensinar. Apesar disso, esse diálogo unidirecional, ou, nos termos de Paulo Freire, essa “educação bancária” (FREIRE, 1987, p. 34), é o formato adotado pela maioria das instituições, que ao se referirem às transformações possibilitadas pela arte, julgam que essas mudanças devam transcorrer apenas no público, perdendo a oportunidade de revisão e reinvenção de seu papel.

A mediação da arte não é, nem nunca foi (só) sobre obras de arte e processos autorreferentes do campo da arte, mas sobre tomar partido das coisas: agir politicamente e produzir conhecimento; conhecimento este que é enviesado, social, político, cultural e, em alguma medida, também estético e/ou artístico (HOFF; HONORATO, 2018, p.168)

Há quem diga que a crítica institucional contemporânea ocuparia atualmente os educativos de museus, já que estes, responsáveis pelo debate direto com os públicos e pelo que há de mais político e democrático dentro das instituições, são a

instância mais extra institucional no organismo do qual fazem parte, como apontam Hoff e Honorato (2018). Ainda assim, para que isso de fato se concretizasse, seria preciso que os setores educativos deixassem de lado princípios conciliatórios e se percebessem como espaços públicos, catalisadores de processos de transformação social. Vale evidenciar que não se está falando de uma mediação conflitiva que incite disputas e combates, mas uma que admita os dissensos e desencontros, assumindo-os como ponto de partida para suas conversas, transformando-se num lugar de autoanálise da instituição, não de apaziguamento. Por fim, ainda nas palavras de Hoff e Honorato, é preciso que “a mediação aprenda a ensinar a instituição a ser a instituição mediadora na qual ela quer acreditar” (HOFF; HONORATO, 2018, p. 171) e que, assim, proporcione experimentos radicais de uma democracia cultural, “ou sua relevância sociocultural estará seriamente comprometida” (idem, p.181).



Fig.3. Foto: João Victor Medeiros; Ativação Maxwell Alexandre, Exposição Pardo é Papel, Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro/RJ, 2020. Fonte: portfolio online do artista (<https://www.jvmedeiros.com/>)

Tendo isso em vista, para que as instituições culturais superem sua posição histórica de reprodutora de desigualdades e renegociem sua inserção nessa rede como um espaço privilegiado para a construção da consciência do olhar, a arte deve, acima de tudo, se tornar ativa culturalmente, ou seja, acessível a um público diversificado (VERGARA, 2018, p. 42). Contudo, essa democratização cultural (ou inclusão cultural, ou ainda, democratização do acesso), bordão largamente utilizado pela maioria das políticas e estratégias voltadas à ampliação do acesso à arte, pode ser duramente questionada, pois o que tem proporcionado é uma espécie de desaparecimento

dos públicos (ênfatiza-se, aqui, a ideia do plural). Isso porque, ao vê-los como um público único e homogêneo, essas instâncias os consideram como destituídos de arte e cultura, e, por isso, merecedores de ajuda e ensinamentos para que consigam estar nesses espaços e consumir sua “arte erudita”. Educar aqui assume o significado de convencer, reativando em muitos sentidos mecanismos conhecidos de dominação (HONORATO, 2013, p. 8).

Por fim, para que a instituição realmente incorpore novos setores sociais, a educação não pode ser concebida como instrução, simplificação. Precisa, ao contrário, colocar o público num lugar ativo para negociar que tipo de ocupação pretende para os espaços culturais.

### **Instituições culturais, a crítica institucional e a arte contemporânea**

De acordo com Tony Bennet, historicamente, o museu consiste em um espaço de experiência no qual redes de conexões são estabelecidas a partir de um complexo expositivo formado pela arquitetura, a disposição das obras, as coleções e a publicidade (produção de exposições e curadoria) (apud SHEIKH, 2009, p. 78). Além disso, os museus serviriam à preservação dos registros memoriais das classes mais abastadas, como “dispositivos ideológicos do Estado e também para disciplinar e controlar o passado, o presente e o futuro das sociedades em movimento.” (CHAGAS; NASCIMENTO, 2008a, p.59). Atualmente ele representa um dos agentes culturais basilares do mercado de arte, sendo a exposição o principal veículo de apresentação da arte contemporânea.

Em seu artigo “Exposições como arenas de poder”, Mirtes de Oliveira (2019) discute como as exposições configuram o espaço da luta pela “determinação do que é ou não arte, de quem é ou não artista e se o designado como tal produz arte boa ou ruim” (OLIVEIRA, 2019, p. 44). Segundo a autora, essas diferentes instâncias do sistema da arte disputam a todo momento o protagonismo simbólico e econômico do campo, condição impossível de superar uma vez que, o próprio sistema do capital implica em uma inconstância permanente:

A definição do que é arte e suas qualidades positivas ou negativas é um exercício sobre as lutas sociais pelo poder simbólico, no qual a exposição – em certa medida, espaço público e coletivo em que instituições, obras e observadores se encontram – tem importância máxima. (OLIVEIRA, 2019, p. 44)

A partir dos anos 1960, como consequência da relação que estava posta entre artistas, museus e o mercado, surge a Crítica Institucional. Esse termo foi cunhado pelo historiador da arte Benjamin Buchloh, por volta de 1989, quando a definiu como uma proposta que descendia da arte conceitual e que estaria empenhada em “expor as engrenagens políticas e ideológicas das instituições culturais, questionando muitas

vezes sua função” (MOSQUEIRA, 2018, p. 1). Os artistas dessa primeira geração se colocavam, em seus trabalhos, em oposição direta às instituições, ora ironizando o funcionamento dos museus, ora clarificando a inexistência de sua neutralidade, mas sempre se apropriando de seus formatos.



Fig.4. Foto: João Victor Medeiros; Ativação Maxwell Alexandre, Exposição Pardo é Papel, Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro/RJ, 2020. Fonte: portfolio online do artista (<https://www.jvmedeiros.com/>)

Porém, entre os anos 1980 e 1990, as obras passam a ser pensadas não tanto em oposição, mas a partir do contexto institucional, onde os artistas se compreendem também como parte dos museus, galerias e centros culturais. De acordo com Pablo Helguera, em entrevista a Helen Reed, muitos artistas da crítica institucional “modificam determinados aspectos do interior do espaço, que, de repente, fazem com que percebamos que algo está acontecendo. Ao fazer isso, se alteram os protocolos, as expectativas habituais” (HELGUERA 2018, p. 80). A artista Andrea Fraser, que tem seus trabalhos como grandes expoentes desse momento, entende que, para causar transformações nas formas de se relacionar dentro do sistema artístico, o artista precisa se entender como parte formadora do sujeito das instituições (MOSQUEIRA, 2018, p. 1). Ao constatar que a obra de Fraser é finalmente exposta em galerias, Helguera continua: “ao mesmo tempo, percebo que essas críticas também se institucionalizaram, e os museus, de fato, adoram que isso aconteça” (HELGUERA 2018, p. 80) e completa: “minha conclusão foi que a melhor maneira de ser revolucionário é aprendendo a ser institucional” (ibidem).

Pode-se dizer, com isso, que os museus sustentam hoje uma série de crises. A economia da experiência em que vivemos delinea que o espetáculo é a toada na construção de suas ações, exposições e eventos, onde comunicação e conectividade são as protagonistas. Esse fato evidencia um grande desinteresse pela qualidade da experiência subjetiva e interações proporcionadas, colocando em dúvida os projetos educativos empreendidos pelas instituições, que mostram-se frágeis e, por vezes, fictícios. Somado a isso, num momento em que as funções e o controle desses espaços têm sido disputados por forças libertadoras e conservadoras, vemos ser fabricado um espetáculo heterogêneo, uma celebração da diferença, que em nada garante mudanças estruturais e leva a uma neutralização do conteúdo político das práticas artísticas (MOSQUEIRA, 2018, p. 1).

Apesar disso, muitos artistas contemporâneos têm dedicado seus trabalhos às tensões existentes entre instituições e públicos. De certa forma, esses embates possibilitam o estímulo de uma poética contemporânea que não deixa intacto o “cubo branco”, e é obrigado a definir também novas tolerâncias e potencialidades discursivas. Em seu trabalho “Open Bar” (2016), o artista Raphael Escobar (1987-) cria um alambique como objeto de mediação que possibilita a entrada de moradores de rua na instituição artística. Dessa maneira, ao serem convidados a adentrar o espaço expositivo para pegarem gratuitamente a cachaça fabricada na própria instalação, evidencia-se a falta de permeabilidade desses espaços com grupos mais pobres que quase nunca sentem que aquele é um lugar que podem frequentar. Além da pinga, o trabalho também conta com uma série de panfletos com informações sobre a distribuição da bebida, espalhados para moradores de rua, no entorno da região onde está exposto.

O Museu de Arte do Rio (MAR), citado na manchete da introdução (“MAR vai platinar cabelos cariocas para o Carnaval”), foi inaugurado em 2013 e se apresenta como uma instituição comprometida com “uma leitura transversal da história da cidade, seu tecido social, sua vida simbólica, conflitos, contradições, desafios e expectativas sociais” (MUSEU, 2020b, p. 1). Além das exposições de longa e curta duração, uma das principais missões desse museu envolve sua Escola do Olhar, um projeto que integra arte e educação a partir de seu programa curatorial, buscando aprofundar sua dimensão pública por meio da discussão de questões emergentes da contemporaneidade tanto no campo da arte quanto no da cultura. Esse programa é voltado principalmente para a rede pública de ensino da cidade do Rio de Janeiro, onde o museu está situado, podendo atender também artistas, pesquisadores, produtores culturais, museólogos e demais membros da comunidade artística e acadêmica (ibidem).

Esse museu foi palco da ativação “Descoloração Global” proposta pelo artista Maxwell Alexandre durante sua exposição individual “Pardo é Papel” (2019), que conseguiu levar para dentro da instituição um público preto e periférico, numa “estratégia profética de ascensão e tomada de poder” (ALEXANDRE, 2020, p. 35), objeto de análise deste artigo por sua potência para a produção de novos públicos para a arte. Nas palavras do artista:

É importante não só o artista negro ocupar seu local de representatividade num momento como este, mas também que a comunidade o ocupe fisicamente, porque a presença do corpo negro nesses espaços é política. Penso que a convivência real é a fronteira mais eficaz para desconfigurar estereótipos, caricaturas racistas, e por aí vai. Ter o negro apenas em pintura, bidimensional, ou em qualquer representação plástica não é suficiente. (ALEXANDRE, 2020, p. 35)



Fig.5. Raphael Escobar; Open Bar, 2016, Instalação, Alambique caseiro e distribuição gratuita de pinga, São Paulo/SP. Fonte: portfolio online do artista (<http://raphaelescobar.weebly.com/open-bar--2016.html>)

Maxwell Alexandre, também conhecido pela sigla MW, é um pintor carioca, morador da Rocinha, que iniciou sua trajetória artística profissional há pelo menos cinco anos, quando concluiu sua graduação em Design pela PUC-Rio. Naquele período está seu primeiro conjunto de autorretratos em papel pardo, uma importante marca não apenas de sua virada em direção à figuração, mas também do uso recorrente desse suporte (MAZZUCHELLI, 2019, p. 2). Segundo MW,

Realmente havia uma sedução estética muito potente, mas somente quando fui fazer a quarta pintura me dei conta do ato político e conceitual que eu estava articulando ao pintar corpos negros sobre papel pardo, uma vez que a cor parda foi usada durante muito tempo para velar a negritude. (ALEXANDRE, 2020, p. 28)



Fig.6. Raphael Escobar; Panfleto da instalação Open Bar, 2016, São Paulo/SP. Fonte: portfolio online do artista (<http://raphaelescobar.weebly.com/open-bar-2016.html>)

Essa dimensão conceitual e simbólica de seu trabalho faz referência ao momento histórico em que o termo “pardo” passa a ser usado oficialmente para classificar os cidadãos de origem mestiça, como um mecanismo de branqueamento. A autoidentificação como pardo levaria a uma ideia equivocada de ascensão na hierarquia socioeconômica de um país que sofre um processo violento de marginalização sistêmica da população preta. Contudo, na busca de desconstruir esse argumento, a cada dia há um esforço em reiterar que o grupo pardo integra a categoria de negros (pretos + pardos), fazendo com que mais de 50% da população brasileira seja identificada como negra. Assim, ao pintar corpos negros em papel pardo, Maxwell consolida uma ideia de negritude e celebra a autoestima através de “contranarrativas complexas, poderosas e divertidas” (MAZZUCHELLI, 2019, p. 6).

Com dimensões extensas, a escala de seus trabalhos evoca as grandes pinturas históricas, sendo habitadas, no entanto, por personagens, objetos e cenas apropriadas

do cotidiano da favela, do uniforme das escolas públicas cariocas à padronagem das piscinas de plástico Capri, que adquirem novos sentidos no espaço simbólico da pintura.

Ao levar o trabalho de Maxwell para o museu, o MAR pretendeu fortalecer as heranças de sua vizinhança e de sua cidade, ratificando “os modos, sensações e lugares com os quais interessa dialogar: a escola, a diversão, o museu, a laje, a sala familiar, a rua, a igreja”, como afirma Carlos Gradim no catálogo da exposição. E continua:

O museu, então, se repensa como signo de distinção, e nele a inclusão passa a ser meta. Historicamente um lugar de ostentação de bens, o museu que nos interessa continuar deve reverter a periferização, transformando-a em autoestima. E, sobretudo, aceitar a pletora de cores já mais do que vivenciada pela cidade que se repensa a cada dia, na luta, no azul-celeste dos uniformes escolares e das padronagens das piscinas, onde nos refestelamos aos domingos. (ALEXANDRE, 2020, p. 16)

Resta avaliar, diante disso, se de fato o desejo da instituição de se tornar o lugar de afirmação de novas identidades, de reconhecimento de novos protagonismos e de habitação de corpos periféricos, conseguiu sair do campo do discurso, ou se ela, ao contrário, parafraseando Mônica Hoff (2018, p. 176), permanece “brincando de casinha” dentro dela mesma e não percebe.



Fig.7. Foto: João Victor Medeiros; Ativação Maxwell Alexandre, Exposição Pardo é Papel, Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro/RJ, 2020. Fonte: portfolio online do artista (<https://www.jvmedeiros.com/>)



Fig.8. Foto: João Victor Medeiros; Ativação Maxwell Alexandre, Exposição Pardo é Papel, Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro/RJ, 2020. Fonte: portfolio online do artista (<https://www.jvmedeiros.com/>)

## A produção de públicos e o trabalho de Maxwell Alexandre

Um público é produzido, segundo Simon Sheikh (2009, p. 79), pelo “modo de endereçamento” de uma determinada exposição (ELLSWORTH, 2001). A produção de um público é também a imaginação (ou a instituição) de um mundo, que contém normas, valores, língua, mecanismos, indivíduos e métodos próprios.

Contudo, no campo da arte, para alguns atores, ainda existe um certo desconforto com relação à ideia de preestabelecer um público. Apesar da definição de um público-alvo ser etapa fundamental no planejamento de qualquer atividade pedagógica, não é raro encontrar artistas e curadores que considerem essa prática redutora, propensa a erros e que levaria a uma possível restrição dos impactos do trabalho. Pablo Helguera, em oposição, considera que “as ideias e as obras de arte possuem públicos implícitos”, visto que “nós construímos porque as audiências existem. Nós construímos porque buscamos alcançar os outros, e eles virão porque se reconhecem naquilo que construímos” (2011, p. 43). Tendo, portanto, uma identidade bastante concreta, torna-se impossível produzir algo voltado à participação de um público sem fazer suposições sobre seus perfis, interesses e formas de engajamento (HELGUERA, 2011, p. 44).



Fig.9. Foto: João Victor Medeiros; Ativação Maxwell Alexandre, Exposição Pardo é Papel, Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro/RJ, 2020. Fonte: portfolio online do artista (<https://www.jvmedeiros.com/>)

O que nos traz de volta, finalmente, à ação “Descoloração Global”. Além de sua realização no MAR, ela ocorreu também em outras duas oportunidades, uma em 2018, na galeria A Gentil Carioca, e outra em 2019, na Rocinha, como um ritual para a virada do ano. Nessa ativação nos pilotis do museu, entre piscinas de plástico, lavatórios e copos “guaravita” com pó descolorante e água oxigenada, o público é convidado a platinar os cabelos como forma de confraternização e resistência, desafiando “as regras criadas pelo establishment para determinar quais estilos de cabelo eram aceitáveis para moradores da favela” (MAZZUCHELLI, 2019, p. 3). Isso porque descolorir o cabelo, de acordo com o artista, é uma cultura forte na favela, mas, ao mesmo tempo, já foi muito associada ao estilo de vida das facções: “se você era negro e pintava o cabelo de loiro, acabava atraindo a atenção da polícia, de racistas e todo tipo de preconceito”, afirma MW (ALEXANDRE, 2020, p.39).

Pra mim, Descoloração Global é também um comentário de liberdade, de podermos ser o que quisermos ser. É uma afirmação de rebeldia e empoderamento diante de qualquer estrutura discreta e indiscreta de aprisionamento do corpo negro. Uma grande referência que tenho desde pequeno e me ajuda a ratificar essa estética é o famoso anime Dragon Ball Z, que marcou minha geração; seus personagens tinham cabelo preto mas ficavam loiros quando atingiam níveis superiores e viravam supersayajins, aumentando seus superpoderes. (idem, p.38)



Fig.10. Foto: João Victor Medeiros; Ativação Maxwell Alexandre, Exposição Pardo é Papel, Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro/RJ, 2020. Fonte: portfolio online do artista (<https://www.jvmedeiros.com/>)

Além de uma ótima ocasião para se reunir e confraternizar, algo que ocorre com bastante frequência no próprio estúdio de Maxwell, fazer com que ela ocorra dentro de uma instituição cultural configura uma tentativa formidável para tornar a arte ativa culturalmente (VERGARA, 2018, p. 42) e, portanto, um experimento potente para uma democracia cultural, principalmente ao levarmos em conta que menos de um terço dos brasileiros acessam esses espaços. Dados da pesquisa Cultura nas Capitais de 2017<sup>1</sup>, que buscou mapear o consumo, interesse e acesso à arte e à cultura nas capitais brasileiras, apenas 31% dos brasileiros foram a museus naquele ano, e as principais barreiras ao acesso foram a falta de tempo e o desinteresse. Se a arte não é possível sem os públicos, e o imprescindível são de fato os intercessores, como é possível que no(s) mundo(s) da arte os públicos sejam, ainda hoje, o elo menos estudado?

Considerar os públicos e as barreiras simbólicas que dificultam o acesso às manifestações artísticas e culturais é essencial quando a vida cultural da população é a razão do engajamento dos poderes públicos em políticas de suporte ao setor. Apesar disso, entre nós, é ainda o elo menos estudado da cadeia criação/produção, circulação/difusão, fruição/consumo. (BOTELHO, 2011, p. 8)

Esse desinteresse, tanto dos públicos pela arte, quanto da cena cultural pelos

públicos, pode ter fundamento numa ideia recorrente de que criação e consumo seriam dois mundos completamente separados, o que leva à sensação de que grande parte das obras e exposições sejam produzidas exclusivamente para o “mundo da arte” e seus membros, e não públicos em geral. Disso decorre a percepção de certa inacessibilidade dos seus conteúdos, principalmente da arte contemporânea e a avaliação sobre esse universo como um lugar paralelo e arbitrário (OLIVEIRA, 2019, p. 44).

E ainda, considerando aspectos exclusivamente econômicos, não é possível conceber uma oferta que não se atente à construção de uma demanda. Mesmo que a oferta cultural esteja no cerne das intenções dos financiamentos públicos e privados, e também das instituições que se ocupam em proporcionar o acesso à arte (como é o caso dos museus), não necessariamente a demanda dos públicos está sendo privilegiada e estimulada nesses projetos.

Mesmo se deixarmos de lado [...] os argumentos de ordem ética ou social que constituíam o fundamento da política de democratização para nos concentrarmos apenas nos argumentos financeiros ou econômicos, resta uma verdade da qual muitos procuram fugir: a sobrevivência de faixas inteiras da vida cultural – e, portanto, dos artistas e das obras – passa pela ampliação dos públicos que a ela acedem. (DONNAT, 2011, p. 20)

Ainda segundo Olivier Donnat, é necessário que seja implantada uma “verdadeira política da demanda” para que o impasse em que se encontra a “política de apoio à oferta” seja superada. O problema parece estar, justamente, na compreensão e definição dos grupos para os quais se pretende falar, e na tomada de “medidas conscientes para alcançá-los de maneira metódica e construtiva” (HELGUERA, 2011, p. 44).

## Considerações finais

O trabalho de Maxwell, por fim, poderia ocupar esse lugar da crítica institucional contemporânea, ou da arte socialmente engajada, ou da mediação comprometida com a transformação social e a produção de novos públicos. Mas apenas enquadrá-lo em alguma definição ou atrelá-lo a algum movimento não é a pretensão deste trabalho. “Os artistas já não querem fazer coisas que falam do mundo, mas que sejam atos no mundo” (HELGUERA, 2018, p. 86), e nesse mundo, o que a “Descoloração Global” fez foi redesenhar as fronteiras do que pode ser arte e de quem pode ser seu público.

A falta de interesse das periferias e favelas por arte contemporânea é um programa construído. Esse é um segmento de elite e também de distinção social mesmo entre os ricos. [...] Para além do capital financeiro, o campo da arte contemporânea é, sobretudo, detentor de um grande capital intelectual. Tendo esse fator mapeado, eu entendi que a reivindicação desses lugares

tem relação direta com uma posição de poder. Porque é nesses espaços que a história é legitimada, que narrativas e construção de imagens são manipuladas. (ALEXANDRE, 2020, p. 34)



Fig.11. Foto: João Victor Medeiros; Ativação Maxwell Alexandre, Exposição Pardo é Papel, Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro/RJ, 2020. Fonte: portfolio online do artista (<https://www.jvmedeiros.com/>)

Muitas razões levam um museu a promover uma ação como essa, mas se ele pode de fato ser imaginado como um auto-falante, se comunicando através de seus programas e atividades como coloca Helguera (2011, p. 44), é a clareza de seus interlocutores que vai contribuir para a definição do tom dessa fala.

Vimos que o campo da arte é constituído por uma série de tensões. A disputa pelo poder de afirmar aquilo que é ou não arte, quem é ou não artista, está sempre em questão. Muitas vezes, delegamos às instituições esse poder de definição simplesmente por ser mais fácil assim. E essa facilidade de abrir mão desse poder vem da falta de repertório, da ausência de um ensino respeitável em arte e cultura, da escassez de políticas públicas sérias voltadas à formação de hábitos culturais. A conta não parece ser tão difícil. Algo só se torna importante quando um grande número de pessoas considera-o importante. Para que algo seja consumido, é estritamente necessário que alguém o consuma. O que fazer para que a educação entre na conta como algo essencial para a sustentabilidade do mercado de arte, da atuação artística, da estrutura cultural, dos agentes todos da cadeia? A arte em nosso país parece sobreviver por aparelhos, aos tropeços, e a questão de sua importância deveria estar

sendo respondida por cada pessoa que se propõe a estar num espaço expositivo.

Assim como Diego, na crônica de Galeano, as instituições culturais, diante da arte, também precisam de ajuda para olhar. Precisam pedir aos públicos que as ensinem. E é apenas dessa forma que conseguirão se reinventar e possibilitar que seus espaços permitam enxergar, também, novos mares, novas perspectivas.

## Referências

ALEXANDRE, Maxwell. Maxwell Alexandre: **Pardo é papel** / Maxwell Alexandre... [et. al]; Organização: Instituto Inclusartiz. - Rio de Janeiro: Instituto Inclusartiz: Instituto Odeon, 2020. Catálogo publicado em decorrência da exposição realizada no Museu de Arte do Rio no período de novembro de 2019 a maio de 2020. Textos em inglês e português.

BOTELHO, Isaura. Os públicos da cultura: desafios para as políticas culturais. **Revista Observatório Itaú Cultural**, São Paulo, v. 12, p. 8-18, maio/ago, 2011.

BRETON, David Le. **Antropologia dos Sentidos**. Tradução de Francisco Morais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016. p. 11-20.

DONNAT, Olivier. Democratização da cultura: fim e continuação? **Revista Observatório Itaú Cultural**, São Paulo, v. 12, p. 19-34, maio/ago, 2011.

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

ELLSWORTH, Elizabeth. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz T. (Org.). **Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 7-76.

ESCOBAR, Raphael. Open Bar. 2016. Disponível em: <<http://raphaelescobar.weebly.com/open-bar--2016.html>>. Acesso em: 15 jan. 2021.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 1987.

GALEANO, Eduardo. A função da arte/1. **O livro dos abraços**. Porto Alegre: L&PM, 2017. p.15.

HELGUERA, Pablo. Uma má educação. [Entrevista concedida a] Helen Reed. In: CERVETTO, Renatta; LÓPEZ, Miguel A. (org.); Tradução de José Feres Sabino. **Agite antes de usar: deslocamentos educativos, sociais e artísticos na América Latina**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018. p. 79-90.

HELGUERA, Pablo. Educação para uma arte socialmente engajada. In: HELGUERA, Pablo; HOFF, Mônica (org.); tradução de Camila Pasquetti, Camila Schenkel, Carina Alvarez, Gabriela

Petit, Francesco Settineri, Martin Heuser e Nick Rands. **Pedagogia no campo expandido**. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011. p.35-44.

HOFF, Mônica; HONORATO, Cayo. Mediação não é representação: uma conversa. In: CERVETTO, Renatta; LÓPEZ, Miguel A. (org.); Tradução de José Feres Sabino. **Agite antes de usar: deslocamentos educativos, sociais e artísticos na América Latina**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018. p.165-181.

HONORATO, Cayo. **Tem alguém, algo aí?** O público, os públicos, um público. Seminário Reconfigurações do Público: Arte, Pedagogia e Participação. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <[https://cayohonorato.weebly.com/uploads/8/4/7/3/8473020/2012\\_ensaio\\_seminarioii\\_honorato.pdf](https://cayohonorato.weebly.com/uploads/8/4/7/3/8473020/2012_ensaio_seminarioii_honorato.pdf)>. Acesso em: 8 jan. 2020.

JLEIVA CULTURA & ESPORTE. **Cultura nas Capitais**. 2017. Disponível em: <<http://www.culturanascapitais.com.br/>>. Acesso em: 15 jan. 2021.

MAR vai platinar cabelos cariocas para o Carnaval. Diário do Porto. Rio de Janeiro, 3 fev. 2020. Carnaval, p. 1-1. Disponível em:<<https://diariodoporto.com.br/mar-vai-platinar-cabelos-cariocas-para-o-carnaval/>>. Acesso em: 20 jan. 2021.

MARTINS, M. C. F. D. **Arte, só na aula de arte?** Educação, v. 34, n. 3, 20 out. 2011.

MAZZUCHELLI, Kiki. **Maxwell Alexandre - O mundo é nosso**. 2019. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2019/04/Texto-de-Kiki-Mazzucchelli.pdf>>. Acesso em: 25 fev. 2021.

MOSQUEIRA, Bernardo. Crítica institucional: produção de arte-crise na luta contra a barbárie. Select, nº da edição: 37, 19 jan. 2018. Disponível em: <<https://www.select.art.br/critica-institucional/>>. Acesso em: 03 fev. 2021.

MUSEU de Arte Do Rio (Rio de Janeiro). Descoloração Global, com Maxwell Alexandre. 2020a. Disponível em: <<http://museudeartedorio.org.br/programacao/descoloracao-global-com-maxwell-alexandre>>. Acesso em: 20 jan. 2021.

MUSEU de Arte Do Rio (Rio de Janeiro). O Museu. 2020b. Disponível em: <http://museudeartedorio.org.br/o-mar/o-museu/>. Acesso em: 20 jan. 2021.

NASCIMENTO, Júnior José do; CHAGAS, Mário de Souza. Diversidade museal e movimentos sociais. In: NASCIMENTO Júnior, José do (org.). IBERMUSEUS 2: **Reflexões e comunicações**. Brasília/DF: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais, 2008a.

OLIVEIRA, Mirtes Marins de. Exposições como arenas de poder. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, São Paulo, n. 9, p. 42-51, nov. 2019.

SOUZA, Iara Regina da Silva. **A gambiarra na cena: uma poética de iluminação para ativação de obras de arte em belém do pará**. 2011. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação

em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2011. p. 38-43. Disponível em: <http://ppgartes.propesp.ufpa.br/disserta%C3%A7%C3%B5es/2009/IARA%20REGINA%20DA%20SILVA%20SOUZA.compressed.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2021.

VERGARA, Luiz Guilherme. Curadoria educativa: percepção imaginativa/ consciência do olhar. In: CERVETTO, Renatta; LÓPEZ, Miguel A. (org.); Tradução de José Feres Sabino. **Agite antes de usar**: deslocamentos educativos, sociais e artísticos na América Latina. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018. p.39-45.

SHEIKH, Simon. Sobre a produção de públicos ou: arte e política em um mundo fragmentado. In: CAMNITZER, Luis; PÉREZ-BARREIRO, Gabriel (org.). **Arte para educação/educação para a arte**. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2009. p. 74-88.

Submissão: **01/03/21**

Aceitação: **15/03/21**