

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Aqui caberia um museu: uma análise sobre as itinerâncias na exposição “*Esto no es un museo/ Isto não é um museu*”

Ana Beatriz Marques Penna

Brasília
2023

Ana Beatriz Marques Penna

Aqui caberia um museu: uma análise sobre as itinerâncias na exposição “*Esto no es un museo/ Isto não é um museu*”

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade de Brasília (UnB), como requisito para a obtenção do título de Mestra em Artes Visuais – Área de concentração: Educação em Artes Visuais (EAV).

Orientador: Prof. Dr. Cayo Honorato

Brasília
2023

AGRADECIMENTOS

Agradeço, sobretudo, à Universidade de Brasília e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais pela oportunidade do percurso.

Também deixo um agradecimento especial ao meu orientador Cayo Honorato, pelo convite à reflexão sobre os caminhos e descaminhos da mediação e dos museus, pelo apoio e incentivo a seguir tateando até que a pesquisa aparecesse, assim como pelo cuidado e disponibilidade com que me orientou desde o primeiro e-mail trocado.

Meus sinceros agradecimentos aos professores Emerson Dionísio e Luciana Loponte que, na banca de qualificação, me presentearam com palavras que não somente aterraram a pesquisa, mas me permitiram descobrir um outro caminho para minhas inquietações.

Não posso deixar de agradecer ao Francione Carvalho, que desde a graduação é fonte inesgotável de acolhimento e incentivo, e que em meio aos desafios de cursar um Mestrado em Brasília, me ofereceu vias para minimizá-los.

Agradeço ainda à minha família, Dayse, Amanda e Flávio, que nunca tiveram medo de estrada e são meus melhores faróis, co-pilotos e mapas, desde que me entendo por gente. Por causa deles, a estrada é suave e nada é tão longe, muito menos Brasília de Juiz de Fora.

Também agradeço ao Paulo e ao Vinicius, por me ensinarem os atalhos para entender o que existe, o que não existe e as coisas que poderiam existir.

Agradeço imensamente ao Icaro, pelas horas que passou fotografando cada uma das imagens do catálogo utilizado na pesquisa, que infelizmente foram mais do que as que passamos juntos no último ano.

Ao Matheus, por ter sido casa em Brasília, e nos recebido com pamonhas e cuscuzes que nunca mais encontramos igual.

Ao Luís, pela companhia de todos os dias, pelas infinitas horas de escuta, pela confiança e apoio, pela alegria que sinto em dividir com ele a estrada.

Às arte-educadoras que me acompanham, aos tropeços, nessa jornada de viver de arte.

Aos queridos do CAEd por estarem perto e comemorarem comigo cada pequeno passo dado.

Aos meus amigos, por me abastecerem de cafés e papos sempre que preciso.

Aos meus colegas de Mestrado e Doutorado, que dividem comigo as angústias e alegrias que apenas a pesquisa pode oferecer.

Aos que itineram e deixam que o caminhar os transforme.

*procura uma parede
no auge
do ar.*

*como não há,
inventa.*

– Arnaldo Antunes

RESUMO

Esta dissertação propõe uma análise dos casos de museus de arte itinerantes vinculados à exposição “*Esto no es un museo/ Isto não é um museu*”, elaborada a partir de três camadas de investigação: uma primeira dedicada especificamente ao ato expositivo, amparada por estudos sobre o caminhar como prática estética (Careri, 2013), a crítica institucional (Fraser, 2008) e os modelos de exibição articulados pela Museologia Pós-crítica (Dewdney; Dibosa; Walsh, 2013); uma segunda que busca mapear as dinâmicas dos públicos, a partir das formulações de Warner (2016), dos Estudos de Públicos e da ideia de “museu distribuído” de Dewdney, Dibosa e Walsh (2013); e uma terceira que se volta exclusivamente à mediação cultural, à luz de Larrosa (2017), Hoff (2014) e Hoff e Honorato (2018), além de pesquisas do campo da itinerância, como Xavier (2012) e Gonzalez (2022). Com curadoria de Martí Peran, a exposição que delimita a amostra de casos investigados nesta pesquisa foi realizada no Centro Cultural São Paulo (CCSP), em 2015, e pode representar um dos maiores esforços de catalogação de artefatos móveis concebidos como instrumentos alternativos à instituição artística. Desse modo, a pesquisa pretende contribuir com análises significativas e potencialmente mais amplas do fenômeno da itinerância no contexto das artes visuais, com interesse nos gestos de instituir e mediar dos artefatos móveis, que acenam para uma possível dinâmica de democracia cultural.

Palavras-chave: Museu. Itinerância. Democracia cultural. Mediação cultural. Acesso cultural.

ABSTRACT

This dissertation proposes an analysis of cases of itinerant art museums associated with the exhibition 'Esto no es un museo/ Isto não é um museu.' This analysis is constructed through three layers of investigation: the first layer is specifically dedicated to the exhibition act, drawing upon studies of walking as an aesthetic practice (Careri, 2013), institutional critique (Fraser, 2008), and exhibition models articulated by Post-critical Museology (Dewdney; Dibosa; Walsh, 2013). The second layer seeks to map audience dynamics, drawing from Warner's formulations (2016), Audience Studies, and the concept of a 'distributed museum' by Dewdney, Dibosa, and Walsh (2013). The third layer focuses exclusively on cultural mediation, informed by the work of Larrosa (2017), Hoff (2014), and Hoff and Honorato (2018), as well as research in the field of itinerancy, such as Xavier (2012) and Gonzalez (2022). Curated by Martí Peran, the exhibition that defines the sample of cases investigated in this research was held at the Centro Cultural São Paulo (CCSP) in 2015. This exhibition may represent one of the most significant efforts in cataloging mobile artifacts conceived as alternative instruments to the art institution. Consequently, this research aims to contribute to meaningful and potentially broader analyses of itinerancy in the context of visual arts, with a focus on the acts of instituting and mediating in mobile artifacts, which hint at a potential cultural democracy.

Keywords: Museum. Itinerancy. Cultural democracy. Cultural mediation. Cultural access.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AC/E	Acción Cultural Española
CCEMiami	Centro Cultural Espanhol en Miami
CCEMx	Centro Cultural de Espanha em México
CCSP	Centro Cultural São Paulo
CNA	Cinéma Numérique Ambulant (Cinema Digital Móvel)
CPAC	Centro Portátil de Arte Contemporânea
EIA	Experiência Imersiva Ambiental
EMT	Ecomuseo Transurbano
EUA	Estados Unidos da América
FMA	Free Music Archive
GIAI-AE	Grupo de Investigación Acción Interdisciplinaria en Arte y Entorno
Ibram	Instituto Brasileiro de Museus
ICOM	Conselho Internacional de Museus
MAFI	Mapa Fílmico de un país
MASP	Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
MSU	Mobile Stealth Unit 002
OBEC	Observatório da Economia Criativa da Bahia
UM-NI	Unidad Movil Nonoaico I
UMPA	Unitat Mòbil de Préstecs d'Art
V&A	Victoria and Albert Museum
VICO	Videoclub de operación expandida

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – “Current Recorder” [54]	21
Figura 2 – “The Museum of Censored Art” [59].....	25
Figura 3 – “Museo” [30].....	26
Figura 4 – “CPAC (Centro Portátil de Arte Contemporânea)” [05]	30
Figura 5 – Bancos e mesas em “Museo” [30], de Theo Craveiro	34
Figura 6 – Banco em museu de arte tradicional.....	35
Figura 7 – “Mesa Rodante Móvil” [04]	36
Figura 8 – “Spacebuster” [11].....	37
Figura 9 – “Galeria Callejera” [01]	38
Figura 10 – “MÓVIL: En rodaje” [80], em exibição no Hospital Regional de Concepción, no Chile	39
Figura 11 – “Museo de la Calle” [03]	40
Figura 12 – Museu de Arte de São Paulo (MASP).....	41
Figura 13 – Interior do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro	42
Figura 14 – Sketches do “Centro Cultural Nómade” [32].....	46
Figura 15 – “Fiteiro Cultural” [23]	48
Figura 16 – “Fiteiro Cultural” [23] em circulação	49
Figura 17 – “Piratão” [95]	50
Figura 18 – Comercialização de videoarte no projeto “Piratão” [95]	50
Figura 19 – “Le CNA (Cinéma Numérique Ambulant) Dans les villages” [21]	51
Figura 20 – “Laboratório de Afetos” [93].....	61
Figura 21 – Obra <i>Somos imperio</i> , de Victor Hugo Bravo, no “Circuito Temporal” [79]	64
Figura 22 – Mediação diante da obra <i>Seis Cuadros de una proyección</i> , de Sebastián Jatz Rawicz, no “Circuito Temporal” [79].....	65
Figura 23 – “Escuela Panamericana del Desasosiego” [33].....	68
Figura 24 – “Biblioteca de Nezahualcóyotl” [25].....	70
Figura 25 – “UMPA – Unitat Mòbil de Préstecs d’Art” [10]	71
Figura 26 – Inauguração da exposição “ <i>The Museo del Prado in the streets</i> ”, em Tomelloso, Espanha, em 2023.....	75
Figura 27 – “Espacio Público Erosionado: Caparazón” [62].....	77
Figura 28 – “Ciza Muzej – Pushcart Museum” [52] sendo transportado e detalhe..	78

Figura 29 – “Urbanografias m3viles” [74]	83
Figura 30 – “Fala dos confins” [22] em exib33o nas ruas de S33o Paulo.....	84
Figura 31 – “Fala dos confins” [22] em exib33o no Centro Cultural S33o Paulo	85

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
Sobre as experiências de itinerância em museus de arte – um estudo de caso	13
“Esto no es un museo/ Isto não é um museu”	16
1. O ato expositivo	19
1.1 Primeiras definições	19
1.2 A mobilidade como eixo temático ou a história da vontade de caminhar na arte	20
1.3 A crítica institucional	24
1.4 A museologia pós-crítica: one-way x many-to-many	30
1.5 As qualidades de uma expografia “pobre”	41
2. As coreografias dos públicos	46
2.1 Algumas noções e disposições	46
2.2 Os públicos, os museus e o problema do acesso à arte	52
2.3 O museu distribuído e os novos públicos	56
2.4 Sair do museu para encontrar outros públicos: tática ou desespero?	62
3. Mediação em movimento	66
3.1 Caminhar e educar	66
3.2 As andanças da itinerância como artefato pedagógico	68
3.3 As andanças da mediação cultural em museus de arte	76
3.4 Dispositivos itinerantes como dispositivos de mediação: uma mediação autocontida?	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	91

INTRODUÇÃO

Se “caminhar é ter falta de lugar”, como coloca Michel de Certeau (1998, p. 183), uma forma de pensar a itinerância de museus de arte poderia considerar que as andanças do ato expositivo se efetivam como uma espécie de reação a um estado de *não-caber*. Nesse sentido, uma iniciativa que adota a itinerância como recurso é um projeto que vê na mobilidade, com todas as suas especificidades, uma forma de *caber*, isto é, – de encontrar um lugar para o que, em outros contextos, não caberia. Isso que não cabe nos museus, mas que caberia em iniciativas itinerantes, vai das formas de exibição de arte à relação que se pretende estabelecer com os públicos. Mas, certamente, assim como os perfis de museus são variados, os perfis das itinerâncias também são.

No final do século XIX e início do século XX, quando os primeiros serviços itinerantes começaram a aparecer no contexto museológico, essas andanças se realizavam apenas entre museus, aproximando-se muito mais de uma ideia de exposição temporária ou circulante – como é o caso do Serviço de Empréstimos de Obras do Victoria and Albert Museum (V&A) – do que efetivamente de um dispositivo móvel de exibição de arte. Com o passar do tempo, esse caminhar passa a extrapolar os limites institucionais tradicionais, e as exposições artísticas começam a ser exibidas em locais como centros culturais, associações de moradores, sindicatos, parques, praças e escolas (Xavier, 2012, p. 69).

Na Mesa Redonda de Santiago do Chile, em 1972, os debates sobre um novo fazer museológico já começam a apontar para a itinerância como um importante instrumento de democratização do acesso cultural, tendo em vista que as instituições museais estavam concentradas nos centros urbanos e, portanto, afastadas das comunidades rurais tanto pela distância geográfica, quanto pelos ritmos de trabalho e da vida cotidiana, pelas preocupações ou pela linguagem (Xavier, 2012, p. 105). Hugues de Varine (1979), museólogo francês responsável pela teorização de formas experimentais de museus nas discussões da Nova Museologia, se interessa pela itinerância como uma ferramenta que não somente faz chegar as produções culturais a quem está geograficamente distante, mas que trabalha para um desenvolvimento local e a valorização da comunidade, vivificando o patrimônio e a cultura das regiões em que se instala. Além disso, destaca a proximidade e participação dos públicos na elaboração desse tipo de exposição, concluindo que quanto mais uma exibição é

concebida e realizada perto de seus públicos, maior é a sua chance de cumprir suas três missões de comunicação, informação e educação (1979, p. 3).

Nesse sentido, trataremos da itinerância de museus, compreendendo-a como uma forma de buscar outros públicos, indo em direção a eles, em vez de esperar por eles. Nesse mover-se, os diferentes museus itinerantes encontram caminhos, também distintos, de se comunicar, de se inserir nos espaços por onde circulam, de acolher o outro e também de ser acolhido por uma comunidade.

É interessante que, de imediato, há um movimento, na itinerância, recíproco – e antitético – de ir e receber, pois ambos, museus e públicos, vão em direção a um outro e são recebidos por um outro, simultaneamente. Desse modo, a itinerância do ato expositivo parece já pressupor uma relação de cooperação com seus públicos, o que pode vir a contribuir imensamente para a construção de modelos expositivos mais democráticos e horizontais, que ofereçam aos públicos um lugar de maior protagonismo.

Sobre as experiências de itinerância em museus de arte – um estudo de caso

A pesquisa teve como principal objetivo analisar experiências de itinerância de museus de arte com interesse nas condições e características do ato expositivo que se dá nesses contextos; nas formas de envolvimento e enunciação dos públicos; e nas estratégias de mediação que articulam, se o fazem. Apesar das formas itinerantes de exibição de arte não pretenderem substituir as formas edificadas, um objetivo complementar dessa pesquisa esteve na comparação entre os dois formatos, com o intuito de verificar se há alguma relação entre os limites percebidos por autores como Dewdney, Dibosa e Walsh (2013) nas políticas de ampliação do acesso cultural e as formas estáticas de exibição em museus de arte convencionais. Ao explorar tal comparação, torna-se possível traçar um conjunto de aprendizagens factíveis aos museus em geral, decorrentes das dinâmicas próprias dos deslocamentos do ato expositivo, que podem contribuir para projetos interessados em buscar os públicos em vez de esperar por eles.

Apesar do fenômeno da itinerância não ser recente, as discussões a respeito da itinerância em museus de arte ainda parecem bastante difusas. Mesmo em

documentos ou bancos de dados oficiais que reúnem informações sobre esse fenômeno no contexto brasileiro, aparecem em destaque mais iniciativas ligadas a uma democratização do acesso à ciência e à tecnologia do que à arte ou à cultura. Uma suspeita para tal ausência pode estar no próprio estabelecimento de critérios para se definir um dispositivo móvel como um museu de arte itinerante, que em muitos casos poderia ser melhor categorizado como uma instalação, um *happening*, uma performance, uma ação educativa extramuros, entre outras. Desse modo, como as fronteiras entre as linguagens artísticas contemporâneas são difusas, um primeiro problema da pesquisa foi justamente com relação à delimitação da amostra de casos que seriam analisados.

Assim, a amostra foi delimitada a partir da exposição “Isto não é um museu”, com curadoria de Martí Peran, com base na oportunidade oferecida pela exposição, que reuniu quase uma centena de casos de dispositivos móveis ligados ao contexto das artes visuais, que não necessariamente se veem como museus, mas que cabem (às vezes) nessa categoria para as análises que propusemos nesta pesquisa. Desse modo, foram definidas unidades de análise para verificar quais casos comporiam de forma mais significativa o objeto da pesquisa e, dentre as unidades definidas, interessaram três movimentos específicos próprios da itinerância do ato expositivo, a saber, o de instituir, o de buscar o outro e o de mediar.

Esses três movimentos que orientam as análises têm origem nas experiências e inquietações reunidas em meu itinerário pessoal e profissional, que envolvem andanças em museus, escolas e em vivências diversificadas com a educação não formal em artes. Da atuação como mediadora em um museu histórico bastante tradicional, guardo os limites impostos às formas de promover um encontro com a arte, assim como os dilemas organizacionais, os jogos de poder institucionais, mas também o entendimento de que a experiência com a arte nesses contextos é muito mais uma experiência social do que puramente estética. Da atuação em escolas, guardo um projeto de extensão específico do qual fiz parte durante a graduação, que lidava todos os dias com o desafio de instituir uma galeria de arte em um corredor de seu prédio. Nesse laboratório de práticas curatoriais “de guerrilha”, com materiais precários e a vontade de inventar um museu no qual acreditássemos, inauguramos exposições e ativações artísticas que coubessem no intervalo das aulas. Da atuação como arte-educadora, em oficinas livres, projetos independentes e festivais, guardo a disposição, o cuidado e a paciência que se deve ter para buscar o outro. O convite à

participação é desafiador e a oportunidade do encontro é delicada, mas acredito estarem nessas trocas a vivacidade da cultura.

Com relação a metodologia adotada nas investigações, podemos dizer que ela passa por um exercício de fazer caber uma ideia de museu nos artefatos móveis analisados, com interesse nos encaixes e desencaixes produzidos por tal exercício. Desse modo, recusamos uma postura puramente contrária à instituição, implícita no título da exposição “Isto não é um museu”, que olha para os dispositivos como uma alternativa aos museus. Ao insistirmos na ideia de que “caberia um museu” em um artefato móvel, destacamos uma disposição que pretende explorar como uma dinâmica (a institucional edificada) pode aprender com a outra (a móvel) e vice versa, em um sentido de complementaridade ou extensão. Ao dizer que “aqui caberia um museu”, há uma vontade de democratizar o gesto de instituir – o que segue uma ideia de Pablo Helguera (2018, p. 89) de que “a melhor maneira de ser revolucionário é aprendendo a ser institucional”.

Nesse sentido, entende-se por instituição

tudo que, em uma determinada sociedade, assume a forma de um dispositivo organizado que busca o funcionamento ou a reprodução dessa sociedade, a partir de uma vontade original (ato de instituir) e de uma adesão, ao menos tácita, à sua suposta legitimidade (Bonte; Izard, 1991 apud Canclini, 2021).

Esta dissertação pode ser lida como um ensaio crítico, no qual os casos vão sendo trazidos ao longo do texto por meio de descrições, apontamentos das potências e obstáculos de suas empreitadas, e possíveis correlações com a teoria, amparadas pela bibliografia consultada.

Desta forma, encontramos nos dispositivos paramuseísticos móveis uma reformulação e reimaginação da ideia tradicional de museu, considerando-o simultaneamente como dispositivo de exibição e de mediação. Por fim, a pergunta que se pretende responder ao longo desse afluxo de ideias é: o que ainda se pode aprender com os deslocamentos do ato expositivo?

“Esto no es un museo/ Isto não é um museu”

A amostra de casos de atos expositivos itinerantes analisada nessa pesquisa foi definida a partir da exposição “*Esto no es un museo/ Isto não é um museu*”¹, com curadoria de Martí Peran, e colaboração entre a Acción Cultural Española (AC/E) e a ACVic Centre d’Arts Contemporànies, exibida no Centro Cultural São Paulo (CCSP), no ano de 2015. É provável que esse projeto represente um dos maiores esforços de catalogação de artefatos móveis concebidos como instrumentos alternativos à instituição artística, ainda que, segundo Peran (2015, p. 22), o projeto não seja proveniente de uma investigação exaustiva.

Outras propostas de catalogação, como o ensaio “Micromuseos” de Tomás Ruiz-Rivas Aguado (2011), ou até mesmo o banco de dados oficial do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) “Museusbr”² (2023), também foram consultados. Ainda assim, em termos quantitativos, a exposição desenhada por Peran conseguiu reunir mais de 50 casos em sua primeira exibição, e nos anos em que circulou por outros países, esse acervo se expandiu, chegando a quase uma centena de casos. Por esse motivo, tanto o espectro quanto o volume de casos registrados consolidam o interesse em delimitar a amostragem a partir desse inventário, que pode contribuir para análises significativas e potencialmente mais amplas do fenômeno da itinerância no contexto das artes visuais.

Entretanto é importante frisar que o projeto de Peran não tinha somente esse caráter arquivístico. Durante o período em que se realizou, a exposição se tornou um catalisador de ações, incentivando a integração de artistas e novas propostas ao espaço expositivo, por meio de workshops, residências artísticas, ciclos de debates e publicações. Desse modo, o projeto

¹ No catálogo da exposição não há uma concordância sobre a melhor tradução para o português do nome do projeto. Enquanto na capa aparece “Este não é um museu”, nos textos os autores se referem à exposição como “Isto não é um museu”. Assim, adotamos neste trabalho a forma “Isto não é um museu”, pois, em português, soa mais adequadamente.

² Museusbr é o sistema nacional de identificação de museus e plataforma para mapeamento colaborativo, gestão e compartilhamento de informações sobre os museus brasileiros. Criado pela Portaria Ibram nº 215, de 4 de março de 2021, a plataforma tem como princípios a utilização de software livre, a colaboração, a descentralização, o uso de dados abertos e a transparência.

constitui um exercício de documentação e reflexão sobre a construção de artefatos móveis que em alguns casos atuam a modo de expansão articulada do centro de arte, mas que em outros apresentam-se como uma alternativa renovada dos papéis tradicionais que assumem as práticas artísticas dentro da instituição (Peran, 2015, p. 15).

Dentre os lugares por onde a exposição circulou entre 2011 e 2015, antes de chegar ao CCSP, estão: o Slovene Ethnographic Museum, em Liubliana (Eslovênia), em 2012; a Corcoran College of Art and Design, em Washington (EUA), em 2013; o Centro Cultural de Espanha em México (CCEMx), na Cidade do México (México), em 2013; o Museu de Arte Contemporânea MAC Quinta Normal, em Santiago (Chile), em 2013; e o Centro Cultural Espanhol em Miami (CCEMiami), em Miami (EUA), em 2014.

Também é possível notar que, ao longo dos anos de itinerância, a ideia do que vem a ser um dispositivo móvel, para o projeto, vai sendo extrapolada. Nos primeiros 50 casos, a exposição contava, quase estritamente, com casos de veículos adaptados que, na rua, promoviam algum tipo de interação, exibição ou ação artística. Entretanto, na exposição realizada no CCSP – a última do circuito –, é possível encontrar casos bem menos óbvios de deslocamento, que incluem até mesmo o projeto de mediação desenvolvido para a exposição pelo Grupo de Investigación Acción Interdisciplinaria en Arte y Entorno (GIAI-AE). É muito provável que esse alargamento conceitual tenha se efetivado, conforme o tema foi sendo debatido, questionado e revisitado nas ações promovidas pelo projeto.

É preciso esclarecer também que a pesquisa está olhando para uma amostra de casos que se situam historicamente entre 1998 e 2015. Desse modo, apesar de sua interlocução com discussões contemporâneas a respeito do acesso à arte, modos de exibição de arte ou formação de públicos de museus, algumas das tecnologias utilizadas, princípios adotados ou soluções investidas podem parecer ultrapassadas. Logo, tomaremos o cuidado de não desistoricizar os trabalhos analisados e, ainda assim, produzir uma análise que faça sentido para as discussões atuais do campo.

Desse modo, é para esse universo de “artefatos paramuseísticos” itinerantes que direcionaremos nossos estudos, contemplando três camadas de investigação: uma primeira dedicada especificamente ao ato expositivo; uma segunda que busca mapear as dinâmicas de públicos e formas de compreendê-los; e uma terceira que se volta exclusivamente à mediação.

Para tanto, os dados sobre cada dispositivo foram obtidos através do catálogo oficial do projeto, assim como em pesquisas adicionais em portfólios e blogs dos artistas e das ações. Cada uma das iniciativas possui um número de registro, dado pela própria equipe de catalogação do projeto, que serão demarcados ao longo do texto entre colchetes, logo após o nome da iniciativa, desta maneira: “Nome” [Nº], para facilitar sua localização no catálogo. Também foi construído, no contexto da análise, um [mural virtual](#), onde os casos estão distribuídos em seis categorias, numa tentativa de delimitação para melhor compreensão dos artefatos, sendo elas: (1) espaço relacional; (2) Espaço para eventos culturais; (3) espaço de exibição de arte; (4) arquivo; (5) ateliê; (6) cinema. Essa sistematização das informações mais gerais sobre a exposição também pode ser encontrada no quadro em anexo.

1. O ato expositivo

1.1 Primeiras definições

Num primeiro momento, é no mínimo embaraçoso afirmar que, nesta pesquisa, iremos analisar uma amostra de casos de museus provenientes de uma exposição intitulada “Isto não é um museu”, tendo em vista que o próprio nome da exposição já coloca em dúvida a razoabilidade de chamarmos de *museus* os objetos de análise aqui reunidos. Dessa forma, torna-se oportuno evidenciar, desde já, que a dimensão de museu que se inscreve nessa pesquisa – e estamos tratando apenas dos museus de arte –, é aquela que se dedica especificamente às exposições, à exibição e mediação da arte no ato expositivo.

É importante fazer essa ponderação pois os museus, como os entendemos hoje, além dessas dimensões expositiva e educativa nas quais estamos especialmente interessados, são constituídos por uma rede de setores que se dedicam à preservação, à pesquisa, à comunicação, à gestão, à arquitetura, entre outras ocupações (Desvallées; Mairesse, 2013, p. 23). Claro que entendê-lo dessa maneira é olharmos exclusivamente para aquilo que um museu faz. Do ponto de vista do que ele é, poderíamos considerá-lo como um lugar, edificado ou não, onde estão reunidos objetos, profissionais ligados à instituição e visitantes. No fim das contas, há de se convir que um museu é, no mínimo, uma rede complexa de atores, atribuições, expectativas e interesses – por vezes até incompatíveis – que se abre aos públicos com o objetivo último de proporcionar experiências de educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento (ICOM, 2022).

Assumindo, portanto, que co-existem, nos museus, múltiplas dimensões, ao olharmos especificamente para a dimensão expositiva, compreende-se que esta pode se referir ao resultado da ação de expor, ao conjunto daquilo que é exposto, ou ainda, ao lugar onde se expõe (Desvallées; Mairesse, 2013, p. 43). Como resultado da ação de expor, o museu apresenta objetos para apreciação por públicos diversos, o que talvez represente a característica mais geral e fundamental do museu; pode ser desenvolvida por uma instituição ou por uma única pessoa; além de poder ter fins lucrativos ou não. Como conjunto daquilo que é exposto, se refere propriamente aos objetos; à forma com que estão dispostos no espaço; ao material expográfico acessório; aos textos, legendas e demais suportes informativos; à sinalização; ou

seja, ao conjunto de elementos que vão construir a narrativa, o discurso expositivo. Como lugar onde se expõe, além de poderem ser organizadas em espaços fechados, a céu aberto, *in situ*, ou ainda, em espaços virtuais e digitais, como denotam as tendências atuais, as exposições são, necessariamente, espaços sociais, onde profissionais, objetos e públicos interagem entre si (Desvallées; Mairesse, 2013, p. 43).

O ato expositivo, nesse sentido, é a dimensão institucional onde se produz e se experimenta o discurso público de um museu, e por consequência, onde são formados os públicos para esse discurso. A esta altura interessa assumir, então, que um dos aspectos que atuam de maneira mais direta para a formação de um público é o modo de endereçamento de um determinado discurso e, sendo assim, toda produção de uma exposição já é, também, a produção de um público, que não existe antes dela, mas em consequência dela (Sheikh, 2009, p. 83).

Tendo evidenciado, portanto, os elementos constitutivos do ato expositivo e a relação direta que possuem com a formação de públicos, ao olhar para os artefatos itinerantes paramuseísticos da exposição “Isto não é um museu”, a primeira unidade de análise para a qual voltaremos nossa atenção está ligada, justamente, aos discursos elaborados por essas iniciativas, desde suas temáticas e motivações até as formas com que selecionam, organizam e abrem ao público aquilo que exibem.

1.2 A mobilidade como eixo temático ou a história da vontade de caminhar na arte

O dispositivo “Current Recorder” [54] (Figura 1), elaborado pelo artista Billy Friebele, apesar de não materializar um museu *stricto sensu*, corresponde a uma escultura móvel produzida a partir de um carrinho de supermercado e sucata, com o intuito de registrar, em cada ponto geográfico onde é instalada, os padrões de tráfego, o ritmo dos povos e as correntes eólicas, que impulsionam as hélices e marcam o papel, tornando visível o invisível. Esse invisível que esse dispositivo é capaz de mapear, é também o invisível que mobiliza a totalidade das iniciativas que analisaremos nessa pesquisa: o movimento. Esse “movimento”, pode ser compreendido tanto no sentido literal da ação de mover-se, quanto no sentido da promoção de deslocamentos conceituais, estéticos, pedagógicos e políticos.

Figura 1 – “Current Recorder” [54]



Fonte: FRIEBELE, Billy. *Current Recorder*. 2013. Dispositivo itinerante. Disponível em: <https://l1nq.com/BxVYM>. Acesso em: 15 jul. 2023.

Assim, interessa olhar para a forma como as práticas artísticas reunidas na exposição enxergam a potência do deslocar-se nesse processo de refundação do museu tradicional, seja por meio de contribuições bem-sucedidas, seja revelando os paradoxos estruturais de suas empreitadas. De todo modo, o que a mobilidade parece proporcionar às iniciativas é uma certa capacidade deformadora das convenções e acordos sociais da instituição tradicional, absorvendo, do território da rua, as anomalias que somente o inesperado é capaz de produzir. Assim, os museus portáteis “operam como dispositivos de escuta e ação para que a heterogeneidade da esfera pública canalize seus imaginários, autogerencie sua representação, formalize suas emergências e articule suas próprias soluções” (Peran, 2015, p. 23).

Sem grandes esforços analíticos, conseguimos delinear algumas palavras-chave que os nomes dos dispositivos evocam, e que nos dão pistas do que podemos encontrar de sentidos, qualidades, expectativas e movimentos impulsionados pelos casos aqui reunidos:

1. **Móvel** [14 aparições]: “A47 Móvil” [70], “Mesa Rodante Móvil” [04], “Locutorio Móvil” [45], “MOVIL” [80], “Imprensa Móvil” [27], “Urbanografias móveis” [74], “BASEmóvel” [47], “UMPA - Unitat Mòbil de Préstecs d’Art” (Unidade Móvel de Empréstimo de Arte) [10], “Mobile Stealth Unit 002 (MSU)” [13], “Spaces,

transits and mobile devices” [49], “Pentagon Mobile” [53], “Mobile Art Space” [87], “Unidad Movil Nonoaico I (UM-NI)” [69], “Labmovel” [89]

2. **Museu** [9 aparições]: “Museo” [30], “Museo de la Calle” [03], “Museo Nómada” [67], “Museo de la Defensa de Madrid” [06], “Ecomuseo Transurbano (EMT)” [61], “Ciza Muzej Pushcart Museum” [52], “The Floating Museum” [09], “The Museum of Failure, Nomadic Display Mechanism” [55], “The Museum of Censored Art” [59]
3. **Nômade** [4 aparições]: “Centro Cultural Nômade” [32], “Museo Nómada” [67], “The Museum of Failure, Nomadic Display Mechanism” [55], Canómada [35]
4. **Ambulante** [2 aparições]: “ATLAS AMBULANTE” [91], “La Fanzinoteca Ambulant” [07],
5. **Calle (rua)** [2 aparições]: “Galería Callejera” [01], “Museo de la Calle” [03]

Martí Peran (2015, p. 22), o curador da exposição “Isto não é um museu”, reconhece a heterogeneidade dos casos reunidos em torno da temática da mobilidade, e propõe, para analisá-los, pelo menos cinco categorias de distinção, levando em conta os perfis e propósitos de cada iniciativa: (1) contêineres móveis e multifuncionais; (2) espaços relacionais; (3) dispositivos educacionais ou de serviços; (4) ferramentas de pesquisa; e, por fim, (5) propagadores de questões sociais e/ou políticas. Mas antes de prolongarmos nossas reflexões a partir das diferenças entre os casos, vale resgatar o contexto histórico do interesse que os une. Pois, como se sabe, o entusiasmo com a errância e o espaço público como território para a arte não começa com essas ações.

Francesco Careri (2013), ao investigar a prática estética do caminhar, retoma a história da cidade percorrida em seu livro *Walkscapes*, com interesse em trabalhos artísticos que se valem da errância, dos deslocamentos e do perder-se pelos labirintos urbanos, para promover uma experiência sensível com o mundo. Assim, investiga desde os *ready-made* dadaístas do início do século XX até as ações caminhanças dos anos setenta (Careri, 2013, p. 66); esforços esses que, aos poucos, passam a oferecer ao espaço um lugar de interlocução, em vez de sujeitá-lo a uma relação de domínio e controle. Dessa forma o “perder-se”, que buscam essas ações, denota

que entre nós e o espaço não existe somente uma relação de domínio, de controle por parte do sujeito, mas também a possibilidade de o espaço nos dominar. [...] Modificar lugares, confrontar-se com mundos diversos, ser forçados a recriar continuamente os pontos de referência é regenerante em nível psíquico, mas hoje ninguém aconselha tal experiência. Nas culturas primitivas, pelo contrário, se alguém não se perdia, não se tornava grande (La Cecla, 1988 *apud* Careri, 2013, p. 48).

As excursões dadaístas a lugares banais de Paris e as deambulações surrealistas, fazem uso do percorrer o espaço como uma “forma estética capaz de substituir a representação e, por isso, de atacar frontalmente o sistema da arte” (Careri, 2013, p. 74). Nesses casos, do ponto de vista da operação artística promovida, a representação da cidade – exaustivamente investigada pelos futuristas em suas pinturas – seria substituída pela ideia de habitar a cidade, retomando a figura do *flâneur*, que ao vagabundear pela cidade, rebela-se contra a modernidade.

Dessa maneira, o caminhar parece demarcar, desde essas primeiras experiências, uma espécie de recusa à instituição artística moderna. Entretanto, o que começa com esse caráter de crítica, aos poucos vai se consolidando em movimentos artísticos que investigam outras nuances do caminhar, com procedimentos, epistemologias e instrumentos próprios.

O Dadá, já mencionado, foi uma vanguarda artística pioneira no interesse pela espontaneidade e imprevisibilidade, apostando na potência do que os deslocamentos poderiam promover no mundo da arte. Se no início, com os *ready-made*, procuravam gerar estranhamento levando objetos e motivos cotidianos e banais aos espaços consagrados da arte, por volta de 1920, experimentam operação inversa, passando a levar a arte a um lugar banal da cidade (Careri, 2013, p. 75). Esse experimento trata de uma excursão ao jardim da igreja de Saint-Julien-le-Pauvre, em Paris, um espaço vazio, pouco conhecido e não cultivado. Nessa operação, os dadaístas contestam que o mobiliário urbano e as esculturas em parques e praças, produzidas pela Arquitetura e o Urbanismo, sejam a única forma de intervenção no espaço urbano.

Com os surrealistas, mais interessados nas aplicações de pesquisas freudianas ao inconsciente da cidade, surgem as deambulações, que nada mais são do que viagens empreendidas a pé, sem escopo e sem meta, como uma experimentação de uma forma de escrita automática no espaço real, “uma errância literário-campestre” (Careri, 2013, p.78). Diferentemente do que propunham as excursões dadaístas, nas deambulações, o palco não é a cidade, mas os territórios vazios de seu entorno, como bosques, campos, sendeiros e pequenos aglomerados

rurais (Careri, 2013, p. 78). Para os artistas envolvidos nesse movimento, “o espaço apresenta-se como um sujeito ativo e pulsante, um produtor autônomo de afetos e de relações. É um organismo vivente, com um caráter próprio, um interlocutor [...]” (Careri, 2013, p. 78).

Os letristas, por outro lado, cunham um novo termo para suas caminhadas pela cidade: a deriva. Na deriva letrista, o caminhar é uma atividade lúdica e coletiva, que cria e experimenta modos alternativos de habitar a cidade, que se situam fora e contra as convenções da sociedade burguesa (Careri, 2013, p. 85). O maravilhoso da cidade não está no imaginário ou no inconsciente (como para os surrealistas), mas nos usos que se poderia dar, coletivamente, às situações cotidianas para uma fuga do real.

Como consequência dessas derivas letristas, é fundada a Internacional Situacionista, que propunha um projeto de construção de uma cidade lúdica, segundo o qual seria preciso criar uma nova cultura, com novas regras e novos usos do tempo na cidade. Para os situacionistas, somente através do jogo – que nada mais é do que a construção de situações lúdicas para a circulação pelo espaço urbano – seria possível experimentar comportamentos alternativos para promover uma reapropriação do território das cidades e, assim, uma vida autêntica, fora da inércia, disfarçada de bem-estar, incentivada pela sociedade burguesa.

Após essa breve contextualização da tradição que inspira as produções que serão analisadas nessa pesquisa, fica claro, enfim, que a transposição do campo da experiência estética para além dos limites do museu é um projeto já fixado na história da arte em diferentes períodos e com múltiplas facetas. Dessa forma, os atos expositivos móveis que compõem a exposição “Isto não é um museu” parecem herdar a mobilidade e a rua como lugar, como os principais artifícios para produzir discursos que, provavelmente, se enclausurados na frieza das paredes brancas do museu tradicional, não encontrariam os usos, funções e públicos que pretendem.

1.3 A crítica institucional

Um outro ponto que se pode destacar acerca das confluências entre a maioria dos casos analisados é a sua disposição em encontrar alternativas às vias mais institucionalizadas das práticas artísticas ou, como aborda Martí Peran, “uma subversão da lógica do museu” (Peran, 2015, p. 15).

Mike Blasenstein e Michael Dax Iacovone, em “The Museum of Censored Art” [59] (Figura 2), recorrem à rua como uma necessidade de reagir à censura promovida pela National Portrait Gallery, ligada ao Smithsonian em Washington, D.C., após ataques homofóbicos à exposição *Hide/Seek* (2010-2011). Desse modo, os ativistas instalaram em um contêiner, do lado de fora do museu, as obras, vídeos e histórias dos artistas que tiveram sua produção perseguida pela Liga Católica³ e por políticos congressistas republicanos. Além das obras, um material educativo que contextualizava a ação se encontrava disponível para acesso dos visitantes.

Figura 2 – “The Museum of Censored Art” [59]



Fonte: BLASENSTEIN, Mike; IACOVONE, Michael Dax. *The Museum of Censored Art*. 2011. Dispositivo itinerante. Disponível em: <https://encr.pw/ZZcaY>. Acesso em: 15 jul. 2023.

Theo Craveiro, por outro lado, autor do projeto “Museo” [30] (Figura 3), afirma que, para ele, não se trata de estar a favor ou contra as instituições, “mas dizer que sempre existem outros lugares e outras formas. [...] O ponto principal é a declaração da possibilidade” (Peran, 2015, p. 162). Nesse projeto, Theo cria uma plataforma de exibição sobre rodas, com uma estrutura em madeira que se assemelha a uma grande caixa, podendo ser acessada pelas pessoas tanto internamente quanto externamente, como parte do projeto *Estratégias de Circulação*, onde exhibe objetos artísticos do lado de fora de museus consagrados.

Especialmente nesses dois casos, se observarmos atentamente tanto a Figura 2 quando a Figura 3, os dispositivos estão posicionados imediatamente do lado de fora da instituição museal edificada, estabelecendo com ela algum tipo de diálogo. No

³ Catholic League for Religious and Civil Rights

caso do “The Museum of Censored Art” [59], a conversa ganha tom de afronta direta, enquanto que no “Museo” [30], temos uma demonstração de que não é preciso estar do lado de dentro, sob suas regras, seguranças e convenções, para criar encontros e espaços de experiência com a arte.

Figura 3 – “Museo” [30]



Fonte: CRAVEIRO, Theo. *Museo*. 2010a. Dispositivo itinerante. Disponível em: <https://l1nq.com/HROvz>. Acesso em: 15 jul. 2023.

Esse tipo de convocação do museu de arte tradicional para uma confrontação, direta ou indireta, estabelece uma forte ligação histórica com a crítica institucional. Esse movimento artístico, se é que podemos chamá-lo assim, teve seu desenvolvimento a partir dos anos 60, e reúne nomes como Andrea Fraser, Daniel Buren, Hans Haacke, Marcel Broodthaers, Michael Ascher, entre outros.

Apesar de intuitivamente concluirmos que se trata de um movimento que “expõe ‘as estruturas e lógicas dos museus e galerias de arte’, [...] como guerrilheiro engajado em atos de subversão e sabotagem, rompendo paredes, chãos e portas, provocando censura, colocando abaixo poderes estabelecidos”, ele não pretende opor arte e instituição, e muito menos supor que “práticas artísticas radicais podem existir [...] fora da instituição da arte” (Fraser, 2008, p. 181). Alguns autores compreendem, ainda, que a crítica institucional poderia ser dividida em duas (ou até três) gerações. Uma primeira, que surge nos anos 1970 no contexto da crise das instituições, na qual os artistas vão se opor diretamente a elas; uma segunda que se situa entre os anos 1980 e 90, em que os trabalhos se tornam menos contra e mais

a partir do contexto institucional (Mosqueira, 2018, p. 1); e uma possível terceira, localizada na virada do século XXI e vinculada à perspectivas críticas geradas dentro das instituições, por seus dirigentes e curadores, configurando-se, portanto como uma espécie de autocrítica (Sheikh, 2006 *apud* Hoff, 2014, p. 212).

Mas de maneira geral, o que ela intenciona é um mapeamento, uma taxonomia exaustiva, do sistema da arte, com o objetivo último, não de resolver, mas revelar “os problemas que se apresentam e tentar, na medida do possível, não atribuir a nenhum deles mais importância do que realmente possam ter” (Buren, 2001, p. 78). Ou seja, a crítica institucional articula uma discussão sobre o sistema artístico de dentro dele, subvertendo seus instrumentos, e tendo como principal alvo “a louvada autonomia da forma moderna” (Duarte, 2001 *apud* Buren, 2001, p. 12).

Esse desenho expográfico baseado em premissas modernistas coloca o objeto como o centro da experiência estética, como uma espécie de mediador de si mesmo, relegando os públicos a uma posição praticamente indiferente. Em resumo, o ápice do modernismo estético em exposições é o ideal do cubo branco. Nesse tipo de exposição, onde um quadro na parede é a única informação oferecida ao espectador, podemos dizer que é proposto um modelo de exibição *one-way*, ou *one-to-many*, estabelecendo com os públicos uma relação unidirecional, onde apenas um – a autoridade – ensina o outro – o leigo. Da mesma maneira, nesse tipo de modelo, as autoridades especialistas é que tem condições de determinar, dentro de uma história da arte hegemônica, o que deve ou não estar em exibição ou ser de interesse público. Para esse tipo de abordagem, apenas abrir as portas do museu já seria suficiente, em termos de acessibilidade.

A quem interessa esse sistema configurado dessa maneira? Como equacionar adequadamente esse dilema entre museus e públicos, de modo que seja possível superar essa herança moderna impregnada em suas paredes? Seria necessário derrubá-las? A crítica institucional cumpre um papel bastante interessante em termos de denúncia, mas consegue, ao final, criar outras formas de instituir que partam de pressupostos menos excludentes e mais participativos? Se a crítica é a produção de uma crise, é improvável que também seja capaz de apontar uma alternativa, uma nova ética ou uma nova epistemologia. Apesar de exercer o papel de conscientizar sobre inúmeras questões do sistema de arte, ela “não possui capacidade de ação suficiente, pois se baseia sobretudo em atitudes individuais e simbólicas” (Crosman, 2018, p. 6).

Além disso, a crítica institucional absorvida pelo atual sistema neoliberal – que em seu movimento de expansão, se apropria até mesmo dos discursos, representações e análises que discutem suas ambiguidades e incompetências – assume “a função de fazer uma espécie de mea-culpa em relação aos processos de opressão cultural, social ou política inscritos no próprio funcionamento das instituições” (Crosman, 2018, p. 6), permitindo que esse mesmo sistema da arte possa soar subversivo ou autorreflexivo ao expor as obras que derivam deste projeto crítico.

Talvez a própria exposição “Isto não é um museu”, que delimita a amostra de casos que estamos analisando nessa pesquisa, possa estar nesse lugar de veicular uma espécie de autocrítica institucional. Mesmo porque, não podemos esquecer, somente a temática da exposição versa sobre dispositivos itinerantes “não-museus”, mas ela em si, não é um desses dispositivos e se realiza dentro de museus edificadas, com informações, fotografias e objetos espalhados sobre suas paredes, como todas as outras exposições que se valem desse mesmo modernismo estético, mencionado anteriormente como o “inimigo”. Ao fim e ao cabo, esse tipo de contradição performativa parece constituir, também, o que chamamos de museu. Tanto que esses dispositivos móveis não estão exatamente engajados em materializar o que poderia ser esse antimuseu. Apesar do nome da exposição supor exatamente isso, que os casos de museus móveis estariam propondo versões desse “antimuseu”, o que vemos são projetos que derivam sim de um posicionamento crítico ou uma insatisfação com o que se tem de instituição artística, mas não param nesse tipo de apontamento, estando interessados em uma atuação que promova mais do que somente uma crítica; que seja um ato no mundo, e não apenas um comentário sobre o mundo.

Diante de tantas controvérsias, afrontamentos e contradições, o desejo de “pular fora desse carrossel [do sistema artístico]”, parafraseando Andrea Fraser, se torna cada vez mais tentador. Entretanto, Hans Hacke já havia identificado que

os artistas [...], assim como seus apoiadores e inimigos, independente de qualquer tonalidade ideológica, são parceiros involuntários. (...) Participam conjuntamente da manutenção e/ou desenvolvimento da maquiagem ideológica de sua própria sociedade. Trabalham nesse enquadramento, marcam-no e são enquadrados (*apud* FRASER, 2008, p. 182).

Por esse ângulo, tanto “The Museum of Censored Art” [59] quanto “Museo” [30] somente podem existir porque os museus edificadas existem. Anunciam o confronto, mas sabem que ao museu estão amarrados. Que seu sentido de existir está vinculado à existência da instituição.

Pensando nas estruturas de poder, podemos trazer algumas proposições da analítica proposta por Foucault (1988, p. 90) em *História da Sexualidade I: A vontade de saber*, em que afirma que não há uma oposição binária entre dominadores e dominados, ou entre instituição e sociedade. O poder está distribuído de forma difusa entre todos os espectros de uma organização, de modo que nada lhe escapa, “ele sempre já está lá e constitui até o que se tenta lhe opor” (Foucault, 1988, p. 80). Isso porque o poder não é exatamente uma instituição ou uma potência que apenas algum ente possua, mas “o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada” (Foucault, 1988, p. 89). Assim, podemos dizer que ele está por toda parte, “não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares” (Foucault, 1988, p. 89).

Nesse sentido, se aproximarmos essas proposições das análises que vêm sendo elaboradas nessa pesquisa, os “antimuseus”, da exposição de Martí Peran, não se encontram em uma posição de exterioridade perante as relações de poder que se exercem nos museus, mas possivelmente, representam “pontos de resistência”. Ainda segundo Foucault (1988, p. 91),

não existe [...] um lugar da grande Recusa – alma da revolta, foco de todas as rebeliões, lei pura do revolucionário. Mas sim, resistências, no plural, que são casos únicos: possíveis, necessárias, improváveis, espontâneas, selvagens, solitárias, planejadas, arrastadas, violentas. Irreconciliáveis, prontas ao compromisso, interessadas ou fadadas ao sacrifício; por definição não podem existir a não ser no campo estratégico das relações de poder.

Entretanto, também não é verdade que por participarem desse campo de poder, as resistências se reduzam a promessas desrespeitadas ou ilusões. Resistir seria, portanto, uma forma ou estratégia de criar possibilidades de existência, a partir de um reagrupamento ou uma remodelagem das relações de força e dos jogos estabelecidos, inaugurando institucionalidades inéditas para o museu. E da mesma maneira que a rede de relações de poder está pulverizada por todas as instâncias, “também a pulverização dos pontos de resistência atravessa as estratificações sociais e as unidades individuais. E é certamente a codificação estratégica desses pontos de resistência que torna possível uma revolução [...]” (Foucault, 1988, p. 91). Para que

seja possível modificar o sistema de arte, portanto, faz-se necessário “um espírito de mudança epistêmico, estético, infraestrutural e administrativo” (Crosman, 2018, p. 2), pois, como vimos, apenas a realização de gestos através de objetos de arte não é o suficiente.

1.4 A museologia pós-crítica: one-way x many-to-many

O projeto “Centro Portátil de Arte Contemporânea (CPAC)” [05], de autoria do coletivo Antimuseo, é um museu móvel e de baixo custo, com uma estrutura que remete aos carrinhos utilizados por vendedores ambulantes, desenhado para o ensaio de experiências no âmbito das artes visuais especialmente interessadas em colocar os públicos no centro de seu modelo de exibição e discussão. Por esse motivo, segundo o coletivo, o lugar do CPAC é a rua, inserida e cúmplice de estratégias de apropriação e redefinição do espaço público.

Figura 4 – “Centro Portátil de Arte Contemporânea (CPAC)” [05]



Fonte: ANTIMUSEO, Coletivo. *Centro Portátil de Arte Contemporânea (CPAC)*. 2009. Dispositivo Itinerante. Disponível em: <https://11nq.com/cqWjy>. Acesso em: 8 set. 2023.

Caminhar no asfalto com esse museu sobre rodas, para os autores do projeto, permite trabalhar de uma maneira muito específica no território, promovendo um tipo de participação que facilita o agenciamento de públicos e contrapúblicos para a arte contemporânea. O coletivo ainda destaca que:

Talvez o mais surpreendente dessa experiência seja a facilidade de aceitação do CPAC pelos ambulantes e pelos moradores das áreas onde atuamos. Integra-se sem mais delongas na paisagem da informalidade. Nossos objetivos básicos, portanto, foram cumpridos: construímos um dispositivo capaz de produzir espaço público e, paralelamente, desenvolvemos uma metodologia para desencadear dinâmicas sociais a partir de uma instituição cultural. O mais importante é que em cada ação se inicia um processo de criação da instituição, no qual os diversos agentes de cada território participam e se apropriam do resultado. A nova instituição cultural torna-se então um poderoso meio de diálogo e de encenação de conflitos (Antimuseo *apud* Ibermuseos, 2010).

No caso desse dispositivo, a recusa à instituição museal tradicional é mobilizada, principalmente, pelas formas particulares de interação e participação que consegue veicular do lado de fora dela. Mas o que é que dentro da instituição imporia empecilhos a tais formas de interação nas quais atores como o coletivo Antimuseo estariam especialmente interessados? Uma possível resposta para essa pergunta nos é oferecida pela Museologia Pós-crítica (Dewdney; Dibosa; Walsh, 2013) através da análise dos modelos de exibição de arte que grande parte dos museus tradicionais sustenta, em que vemos prevalecer um ideal de exibição modernista que estaria em descompasso com as práticas de museu voltadas para a formação e ampliação dos públicos. Desse modo, recorreremos a essa teoria para examinar os diferentes modelos de encontro com a arte e compreender se as formas de exibição proporcionadas pelos artefatos móveis da exposição de Peran repetem ou de fato subvertem aquelas praticadas pelos museus de arte convencionais.

Segundo a Museologia Pós-crítica, portanto, que surge no contexto de um estudo organizacional desenvolvido na Tate Britain de 2007 a 2010, e que tem como principais investigadores os professores Andrew Dewdney, David Dibosa e Victoria Walsh (2013), a manutenção de um “modernismo estético” no âmbito das práticas curatoriais seria um dos principais obstáculos à ampliação do acesso cultural a exposições de arte em museus, pois, de acordo com esse ideal modernista, para que a “experiência estética” se efetive, o indivíduo deve se colocar diante da obra de arte sem nenhum tipo de mediação, permitindo que esse “objeto mudo” fale diretamente e autonomamente com aquele sujeito que o percebe, que por sua vez, em decorrência desse encontro, vai produzir algum tipo de julgamento (Dewdney *et al.*, 2013, p. 173). Nesse sentido, o encontro com arte, segundo pressupostos modernistas, parece demandar, essencialmente, uma relação privada e abstrata entre um indivíduo e um objeto artístico, cuja qualidade do encontro dependeria dos conhecimentos e do

capital cultural de que dispõe um determinado sujeito. Logo, para um indivíduo “educado” e “informado”, qualquer recurso adicional que o museu ofereça, até mesmo uma legenda ou a presença de outros visitantes, se torna desnecessário, além de uma distração entre ele e a obra (Dewdney *et al.*, 2013, p. 173). Nesse sentido, os recursos pedagógicos que intencionam uma democratização do acesso cultural parecem “atrapalhar” o ideal de experiência com a arte, apesar de tentarem suprir a ausência, para públicos não especializados, desses conhecimentos supostamente necessários para a fruição.

Sob esse paradigma histórico-conceitual, a produção da subjetividade estética realizada no encontro com uma obra de arte se dá no âmbito individual e de modo abstrato (nas mentes das pessoas), mas precisamos analisar com cautela as políticas de democratização praticadas por museus que sustentam tal forma modernista de exibição, que acabam por sugerir uma história da arte universal (assim como saberes universais), a qual todos deveriam aspirar e conhecer para usufruir com confiança do espaço dos museus.

Para Hennion (1993, p. 224 *apud* Guerra *et al.*, 2019, p. 39), em contraponto a esse modelo modernista, “fora de uma mediação, não aparece um mundo autônomo, mas outra mediação”, que inclui o discurso em suas diversas formas: o discurso do artista, o discurso dos críticos de arte, o discurso da história da arte hegemônica, o discurso dos mediadores, o discurso curatorial e expográfico, o discurso das instituições, o discurso do mercado de arte, os discursos dos públicos, em uma cadeia infinita de mediações.

Vale lembrar que as críticas à autonomia da obra de arte moderna não começam com o trabalho de Dewdney *et al.* (2013). Ao tecer um breve histórico sobre tais críticas, os autores retomam o trabalho de Peter Burger (1992, *apud* Dewdney *et al.*, 2013, p. 102-103), que enfatiza que a “arte burguesa” – entendida como a criação artística modernista – estaria fundada em uma problemática separação entre a arte e o contexto da práxis vital; e resgatam as perspectivas desenvolvidas pela Nova museologia, ou Museologia crítica, que também salientam a importância de uma dimensão sócio-política no estudo de museus.

O argumento desenvolvido por Dewdney *et al.* (2013, p. 14), por fim, evidencia como os limites para a ampliação, formação e desenvolvimento dos públicos estariam ligados aos limites da tradição estética modernista sustentada por certos museus de arte, que permanece como um conjunto institucional de pressupostos, ainda que o

museu não seja mais regido por uma “missão cívica e civilizadora” ou “governado pela lógica do racionalismo modernista”. Nesse sentido, é percebido, em tais museus, um fluxo cultural que ainda caminha do centro para as margens, tendo como núcleo o “triumvirato artista, colecionador e patrono”.

Em pesquisas no âmbito dos Estudos de Públicos e da Mediação Cultural, vemos que outras barreiras parecem também prejudicar o acesso aos museus, como o tempo de lazer disponível para as visitas; a ausência de trabalhos nas coleções e exposições que reflitam ou celebrem mundos e identidades diversas; a falta de familiaridade com a organização arquitetônica do espaço; o valor dos ingressos (quando não são gratuitos); o custo com os deslocamentos até a instituição; entre outros. Mas tratando, por ora, somente da questão da exibição da arte, ainda que estratégias construtivistas e dialógicas passem a ser adotadas pelos serviços educativos dos museus – solucionando parcialmente os efeitos de uma narrativa expositiva unidirecional –, surge o problema do compartilhamento mais amplo dessas múltiplas experiências proporcionadas por uma exposição (Dewdney *et al.*, 2013, p. 212), pois para que sejam autorizadas tais experiências, elas precisariam estar visíveis no domínio público, enunciadas na narrativa expositiva ou nos códigos de uso desses espaços. Nesse sentido, os autores identificam que “tornar o museu de arte público ou social exigiria que a organização do museu abraçasse uma nova forma de comunicação geral sobre o valor e os usos da coleção”,⁴ procurando demonstrar que a instituição é, em última instância, um espaço de circulação de imagens, não de uma única autoridade cultural para todas as pessoas, mas de múltiplas pessoas para múltiplas pessoas. Assim, para os autores, a “estética modernista” de exibição de arte estaria mais associada a um modelo *one-way* ou *one-to-many*, enquanto a ideia de uma exposição *many-to-many* estaria representada por aqueles modelos distribuídos, em que a multiplicidade e a polivocalidade são as características centrais, e onde tanto os profissionais de museus quanto os públicos aprendem uns com os outros. Em todo caso, os museus conseguem propor esse tipo de deslocamento da autoridade cultural? De quais convenções a instituição museal tradicional precisaria abrir mão para atuar a partir de modelos *many-to-many*? A itinerância é uma boa

⁴ Tradução nossa. Segue citação original: “Making the art museum public, or social, would require the organization of the museum to embrace a new form of general communication about the value and uses of collection” (Dewdney *et al.*, 2013, p. 212)

resposta a esses problemas? Ou apenas cria outras performatividades para um mesmo modelo *one-to-many*?

São inúmeros os casos que, assim como o “CPAC” [5], recorrem à rua em busca de outros públicos por meio de uma outra estética de exibição. Apenas para citar alguns exemplos temos “Museo de la Calle” [3], “Canómada” [35], “Tren de los curados” [36], “Trailer Talk” [43], “The Orbit” [44], “Hanguendo – Periódico con Patas” [50], “Ecomuseo Transurbano” [61], “La Bandurria Marcha: Un recorrido artístico” [65]. Todas essas ações estão ligadas a coletivos, artistas ou arte-educadores que compreendem a experiência estética com a arte como uma experiência coletiva.

Voltando ao caso de “Museo” [30], de Theo Craveiro, além dessa estrutura em madeira sobre rodas onde ficam expostos os objetos artísticos, o dispositivo também conta com algumas mesas e bancos, um quadro verde de giz (como os quadros escolares), evidenciando que o espaço criado por ele não serve apenas como vitrine para a arte. Há um convite explícito a uma interação social, a um processo de mediação e reflexão sobre o que se vê, uma vez que a disposição desses elementos parece demonstrar que para usar adequadamente o dispositivo é necessário que se interaja sobre uma mesa, após ou enquanto se olha para os objetos. Para Craveiro, a arte não é somente o que está na parede, mas todo o conjunto de relações que se dão ao redor.

Figura 5 – Bancos e mesas em “Museo” [30], de Theo Craveiro



Fonte: CRAVEIRO, Theo. *Museo*. 2010b. Dispositivo itinerante. Disponível em: <https://encr.pw/Y21Vd>. Acesso em: 15 jul. 2023.

Assim, se olharmos de maneira alegórica somente para os elementos expográficos envolvidos (Figura 5), os bancos em torno de uma mesa parecem propor

uma estrutura essencialmente participativa, onde o objetivo parece ser bem mais a interação, ou a colocação de alguma questão sobre a mesa para um debate entre aqueles que se sentam, do que somente uma contemplação passiva dos objetos artísticos expostos. De modo diametralmente oposto (Figura 6), o banco em frente à obra, desacompanhado de outros bancos ou de uma mesa, parece colocar o espectador em uma postura bem menos ativa em relação ao que vê, onde o objetivo é a admiração do objeto que, por sua vez, se torna o protagonista dessa relação. É claro que, diante de ambas as situações, fica a cargo do espectador decidir se vai responder ou não ao convite. Mas estruturalmente, o que o espaço proposto por Craveiro (Figura 5) entrega é um chamado à discussão, enquanto no espaço expositivo tradicional (Figura 6), é a fruição e contemplação.

Figura 6 – Banco em museu de arte tradicional



Fonte: Museu Fabré, França. Disponível em: <https://l1nq.com/9ukwO>. Acesso em: 20 jul. 2023.

Um outro dispositivo itinerante que se vale exatamente desse espaço da mesa que estamos explorando como alegoria é o “Mesa Rodante Móvil” [04] (2005), da artista Adriana García Galán, construído a partir de um carrinho de vendas adaptado, aos moldes de uma mesa de debates, com sete assentos, uma mesa, microfones e autofalantes. Esse artefato propõe um espaço relacional que, diferente do que vimos em projetos anteriores (como “Museo” [30] ou “CPAC” [05]), dispensa objetos de arte em seu interior. Desse modo, a interatividade não é somente o objetivo do projeto, mas a única forma de usá-lo.

Ao deixar de lado esse caráter de “contêiner para a arte”, a iniciativa de Adriana rompe com o espaço expositivo convencional de maneira mais radical do que outros projetos, evidenciando exclusivamente a potência mediadora do artefato. Assim, essa

mesa de debates ambulante circula pelas ruas do Líbano, em Beirute, oferecendo aos transeuntes um convite ao debate sobre questões previamente selecionadas por meio de enquetes com os cidadãos, que podem lançar ao microfone suas opiniões, apenas sentando-se à mesa e contribuindo. As conversas construídas nessas andanças são gravadas em áudio e reproduzidas no próprio espaço público, de modo a fomentar novos debates.

Figura 7 – “Mesa Rodante Móvil” [04]



Fonte: GALÁN, Adriana García. *Mesa Rodante Móvil*. 2005. Dispositivo itinerante. Disponível em: <https://acesse.dev/CU4OJ>. Acesso em: 25 jul. 2023.

Apesar de essa ação não ser percebida, diretamente, como um ato expositivo nos termos do ambiente museológico, ela conduz um processo de mediação e exhibe um acervo de falas e opiniões dos públicos, performando uma certa musealidade que pode contribuir com o processo reflexivo que propõe esta pesquisa, justamente para pensar de que maneira as vozes dos visitantes são recebidas e compartilhadas pelas instituições.

Oferecer um microfone aos públicos, como propõe a ação de Adriana, não é a única maneira de possibilitar que diferentes vozes e opiniões possam ser manifestadas em um espaço expositivo. A pergunta que se pode fazer ao espaço tradicional de exibição de arte a partir dessa iniciativa é qual é o espaço que disponibiliza para os saberes e vivências que os públicos trazem? O quanto esses conhecimentos e experiências que vêm dos públicos são divulgadas e promovidas? O tradicional livro de visitas pode ser visto como esse espaço? O quanto se aproveita desses saberes para repensar a própria função e uso do espaço expositivo?

É interessante deixar expresso também, que nem todos os projetos estão tão interessados em oferecer à rua esse papel de interlocução. Em “Spacebuster” [11], uma estrutura inflável translúcida é acoplada a uma van de entregas, transformando o seu interior em um espaço para eventos culturais com capacidade de comportar até 80 pessoas. Por meio dessa estrutura, que se assemelha a uma bolha, cria-se uma espécie de fronteira semipermeável entre aqueles que estão dentro e aqueles que estão fora. Essa bolha gigante acaba por proporcionar um uso privado de um espaço público da cidade, mas atuando mais no sentido de uma proteção do que de uma exposição dos participantes, o que dificulta a efetivação de uma relação de troca com o espaço, em que ambos (museu e rua) possam transformar um ao outro. Desse modo, a rua se torna apenas o pano de fundo para os eventos que podem acontecer ali dentro, que vão de jantares e palestras, passando por festas e exposições de filmes. O coletivo Raumlabor, autor desse projeto, também assina outras três iniciativas que fazem parte da exposição “Isto não é um museu”, sendo elas: “Kitchen Monument” [12], que também trata de uma estrutura pop-up inflável para a ocupação de não-lugares da cidade, ou seja, espaços de circulação de pessoas e bens, de caráter não identitário, não histórico e não relacional (Augé, 2012); “The Orbit” [44], um espaço cultural multifuncional com as proporções de um contêiner; e um projeto de museu móvel chamado “Spaces, transits and mobile devices” [49].

Figura 8 – “Spacebuster” [11]



Fonte: RAUMLABOR, Coletivo. *Spacebuster*. 2009. Dispositivo itinerante. Disponível em: <https://raumlabor.net/spacebuster/>. Acesso em: 25 jul. 2023.

Um outro dispositivo que, apesar de recorrer à rua, continua sustentando traços de uma herança modernista é o projeto “Galeria Callejera” [01]. Nessa proposta, há uma tentativa de acessibilizar as exposições de arte deslocando-as para o espaço público urbano, mas o dispositivo parece apenas replicar museus e galerias tradicionais, materializando uma espécie de vitrine ambulante. Esse tipo de expositividade acaba por alterar apenas simbolicamente a dinâmica relacional que se estabelece entre museus e públicos, repetindo um modelo *one-to-many* ou *one-way*, que entende a transmissão como criativamente ativa e a recepção como convencionalmente passiva, não percebendo a ocorrência de interatividade no processo de recepção (Dewdney *et al.*, 2013, p. 196). Dessa forma, acaba abrindo pouco espaço para que as pessoas participem da narrativa veiculada, a não ser como observadoras. Nesse sentido, a obra de arte é até convocada para uma caminhada do lado de fora da instituição edificada, mas do ponto de vista das relações de poder, ela parece permanecer no mesmo lugar.

Figura 9 – “Galeria Callejera” [01]



Fonte: SCHWARTZ, Pablo Rojas. *Galeria Callejera*. 2004. Dispositivo itinerante. Disponível em: <https://l1nq.com/FWCrd>. Acesso em: 25 jul. 2023.

Essa mesma ideia de uma vitrine sobre rodas pode ser vista no projeto “MÓVIL: En rodaje” [80], cujos suportes expositivos são vitrines giratórias que se assemelham a máquinas de distribuição de alimentos. Assim, MÓVIL se integra e se camufla nos espaços de fluxo diário da cidade, como mercados, bibliotecas e hospitais, mas com o intuito de exibir propostas artísticas contemporâneas que despreziosamente

ganham a atenção dos passantes, cuja expectativa certamente não seria a de encontrar esse tipo de conteúdo ao lado de máquinas de refrigerante.

Figura 10 – “MÓVIL: En rodaje” [80], em exibição no Hospital Regional de Concepción, no Chile



Fonte: SAAVEDRA *et al.* *MÓVIL: En rodaje*. 2009. Dispositivo itinerante. Disponível em: <https://11nk.dev/u4XXI>. Acesso em: 25 jul. 2023.

Com relação a esses dois últimos projetos, não é que não proponham deslocamentos promissores da obra de arte. Para o tipo de objetivo que intencionam, a ideia de uma vitrine que se mistura à paisagem urbana pode ser bastante interessante, no sentido das novas camadas de significação que podem absorver de seu entorno e do tipo de captura da atenção dos transeuntes que proporcionam. Mesmo porque, ao instalar-se em locais de grande circulação, seu alcance é potencialmente superior se comparados a galerias fixas. No entanto, na perspectiva de uma participação ativa dos públicos, esses modelos acabam sendo menos efetivos.

Em “Museo de la Calle” [03], por outro lado, que tem seu espaço expositivo delimitado por uma caixa de madeira com rodas, as pessoas são convidadas pelos autores da proposta, o Colectivo Cambalache, a uma transação de objetos ilimitada com a pergunta: “Vamos trocar?” Assim, ao navegar pelas ruas da cidade, a coleção desse museu vai sendo modificada e diretamente impactada pela diversidade dos encontros e dos objetos que vai agregando e trocando. Desse modo, são as pessoas que acabam determinando o que estará exposto nesse museu, pois o acervo reunido

nessas andanças passa necessariamente pelos objetos que vem delas e que por elas são deixados, ao menos até a próxima troca. Nesse modelo de exibição, vemos operar uma lógica mais próxima de uma relação *many-to-many*, trazendo o público para mais perto do museu e o museu para mais perto do público.

Figura 11 – “Museo de la Calle” [03]



Fonte: CAMBALACHE, Colectivo. *Museo de la Calle*. 1998. Dispositivo itinerante. Disponível em: <http://museodelacalle.blogspot.com>. Acesso em: 25 jul. 2023.

Podemos questionar, diante desse projeto, sobre as qualidades artísticas e estéticas dos objetos expostos e o quanto da ideia tradicional de museu se perde quando chamamos esse tipo de contêiner, bem menos suntuoso que um prédio como o Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro ou a Pinacoteca de São Paulo, por exemplo, como tal. Certamente se pedíssemos para uma pessoa apontar qual dos projetos apresentados até agora se trata de um museu móvel, o “Museo de la Calle” [03] se pareceria muito mais com um carrinho de venda de badulaques ou um mercado de pulgas.

1.5 As qualidades de uma expografia “pobre”

Segundo Carol Duncan (1995), em seu livro *Civilizing Rituals*, no qual analisa os museus de arte como rituais da modernidade, a arquitetura monumental parece ser um marcador importante para que o museu se imponha como um espaço de contemplação. Ao descrever as características desse museu-ritual, a autora destaca, além de sua arquitetura monumental, seus recintos claramente definidos, seus impressionantes lances de escadas, suas grandes portas, entre outros elementos (Duncan, 1995, p. 10).

Também para Canclini (2019, p. 46), os museus tradicionais “são como templos laicos que, à semelhança dos religiosos, convertem os objetos da história e da arte em monumentos cerimoniais”. Assim, há uma correlação entre a arquitetura suntuosa desses museus e a imposição aos públicos de códigos e itinerários rígidos para serem representados (ou atuados) nesses espaços, na medida em que a amplitude do ambiente é pensada para subjugar, diante do pressuposto discursivo do protagonismo e da exibição aurática das obras, o sujeito que observa, além de constranger posturas autênticas e não premeditadas pela instituição.

Mesmo os museus de arte moderna alojados em edifícios frios de concreto e vidro, como o Museu de Arte de São Paulo (MASP) (Figura 12), que ao se suspender no ar cria uma espécie de desconexão com o mundo exterior, também seriam beneficiados com essa capacidade de ritualização do espaço museal. Esses grandes vazios do MASP que realçam e permitem a entrada de luz e ar, “proclamam a superioridade do espiritual e do transcendental”, diferenciando os que entram e “são capazes de entender a cerimônia”, dos que permanecem do lado de fora (Canclini, 2019, p. 47).

Figura 12 – Museu de Arte de São Paulo (MASP)



Fonte: Casacor. Disponível em: <https://encr.pw/9VwWQ>. Acesso em: 4 out. 2023

Para completar esse fenômeno ritualístico dos museus na modernidade que, como vimos, apoderam-se tanto dos museus clássicos quanto dos modernos, conforme críticos de arte e filósofos vão ampliando seus interesses pelo tema da experiência estética e visual, passa a ser atribuído não apenas aos espaços, mas aos próprios objetos artísticos, o poder de transformação ritual, moral e espiritual (Duncan, 1995, p. 14). Entretanto, o isolamento dos objetos artísticos em espaços museais dessa maneira, retirando-os de qualquer contexto que os conecte ao mundo real, suprime quaisquer outras camadas de significação que possam ter, prejudicando, enfim, os esforços educacionais de promover leituras contextuais (Duncan, 1995, p. 17).

Figura 13 – Interior do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro



Fonte: Tourb. Disponível em: <https://encr.pw/z8RbP>. Acesso em: 4 out. 2023.

No fim das contas, “o primado da forma sobre a função, da forma de dizer sobre o que se diz, exige do espectador uma disposição cada vez mais cultivada para compreender o sentido” (Canclini, 2019, p. 50). O autor ainda questiona:

Qual é, então, a função social das práticas artísticas? Não lhes foi atribuída – com êxito – a tarefa de representar as transformações sociais, de ser o palco simbólico onde acontecem as transgressões, mas dentro de instituições que limitam sua ação e eficácia para que não perturbem a ordem geral da sociedade?” (Canclini, 2019, p. 50)

Para possibilitar que o museu opere em função do uso público de seus espaços, e não somente para legitimar seu lugar de poder, talvez seja necessário despir-se um pouco desses elementos que ele tradicionalmente carrega – que aqui identificamos como pertencentes a uma tradição moderna de exibição –, pois estes acabam por criar obstáculos aos usos para públicos menos acostumados aos jogos do sistema artístico e suas linguagens.

Dito isso, uma análise que se pode fazer acerca da opção expográfica de alguns dos dispositivos itinerantes reunidos na exposição “Isto não é um museu” diz respeito a sua estética menos museal e mais improvisada. Como o intuito de projetos como “Museo de la Calle” [03], “Fiteiro Cultural” [23], “Changarrito” [60], “CPAC” [05], entre outros, é chegar aos públicos de maneira direta, suas arquiteturas de caráter vernacular – que se valem de materiais de baixo custo, de uma estética da gambiarra, da provisoriedade, ou até mesmo da precariedade – parecem proporcionar uma certa desritualização do museu tradicional, oferecendo aos seus públicos um espaço que, parafraseando Guimarães Rosa, torna-se capaz de falar em uma “linguagem de dia de semana”.

Ao comparar os museus portáteis com o museu tradicional, o curador da exposição “Isto não é um museu” comenta:

De fato, os museus portáteis, como artefatos móveis e ao contrário da simpatia com que o Museu tradicional convive com a arquitetura espetacular, precisam lidar com uma dimensão performativa e mecânica que lhes é essencial. O museu portátil precisa se deslocar e, em muitas ocasiões, até mesmo ser arrastado manualmente. Essa característica, no entanto, não é secundária. Pelo contrário, permite abrir uma dupla questão crucial: a encarnação da crítica e a dimensão tática do objeto-instrumento. (Peran, 2015, p. 25)

Dessa forma, ao fazerem o museu funcionar em outros registros, tais dispositivos parecem estimular táticas de aproximação mais afins às suas funções sociais, valendo-se daquilo que o pesquisador Jan Masschelein (2008) nomeia como *pedagogia pobre*.

Segundo o autor, ao contrário do que requer uma metodologia rica – que envolve *insights*, conhecimento, conscientização e entendimento –, uma pedagogia pobre assume como pressuposto a abertura de um espaço existencial, de uma possível autotransformação, que envolve uma libertação do olhar, onde a preocupação primordial é estar *atento* (Masschelein, 2008, p. 40).

Estar atento não é ser cativado por uma intenção, ou projeto, ou visão, ou perspectiva, ou imaginação [...]. Estar atento significa que a vontade de se submeter a um regime de verdade é neutralizada, e a energia com a qual o sujeito (do conhecimento) se projeta nos objetos se exaure. Esse tipo particular de atenção implica e permite um estar-presente que coloca o sujeito em jogo e que abdica da expectativa de um benefício e, nesse sentido, ela é generosa. (Masschelein, 2008, p. 42)

É possível que esse movimento de deformar o museu, assim como no caso da pedagogia explorado por Masschelein (2008), ofereça aos sujeitos uma oportunidade ímpar para aquilo que chamamos de *experiência*. Experiência aqui não se aproxima daquilo que a “lógica” espetacular contemporânea da sociedade do “hiperespetáculo” comercializa como entretenimento (Lipovetsky; Serroy, 2015), mas desse tipo de abertura, autotransformação e libertação do olhar que o sujeito que “está atento” experimenta, na medida em que se expõe (Masschelein, 2008, p. 40).

Desse modo, a função de convidar à *atenção* os públicos que adentram em seu espaço – e aqui estamos usando *atenção* como esse estado mental no qual o sujeito e o objeto estão em jogo e se está, literalmente, presente no presente, exposto a ele sem uma intenção prévia declarada, apenas esperando que algo possa atravessar-lhe (Masschelein, 2008, p. 42) – poderia se tornar central para o museu em detrimento da missão de sustentação de uma tradição moderna, de uma narrativa universal, de um lugar de poder. Parece que ao ocupar-se da atenção, “a vontade de se submeter a um regime de verdade é neutralizada, e a energia com a qual o sujeito (do conhecimento) se projeta nos objetos se exaure” (Masschelein, 2008, p. 42), convocando os públicos para uma posição igualmente vulnerável, a saber, a de expor-se, suspendendo a vontade (ou necessidade) de se submeter a normas ou a códigos específicos pré-determinados.

Sobre as características daquela materialidade dos museus portáteis, Martí Peran (2015, p. 25) declara:

No que diz respeito à dimensão objetual do artefato, além de poder exibir um evidente caráter estético capaz de magnetizar interesse e atração, trata-se de um instrumento com uma carga táctica inequívoca, devido à sua intrínseca mobilidade deformadora, mas também pelo que representa como arquitetura de baixa intensidade, baixo custo e atenta às operações de reciclagem, sustentabilidade e multifuncionalidade. Em contraste com a materialidade da obra de arte tradicional, carregada de eloquências simbólicas fechadas, a materialidade dos artefatos portáteis atua como um sistema de possibilidades que, em seu desdobramento, apontam sempre para além da arte.

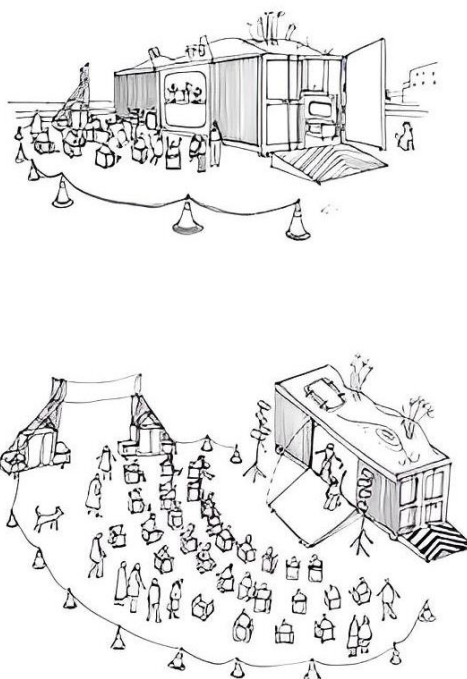
Por fim, uma expografia “pobre”, assim como a pedagogia pobre de Masschelein (2008), não promete lucros ou lições a serem aprendidas. Ela é generosa e oferece tão somente o tempo e o lugar para uma experiência, sem armadilhas, sem intenções não declaradas, sem uma tentativa de controle, apenas o convite à atenção.

2. As coreografias dos públicos

2.1 Algumas noções e disposições

Costuma-se ver a palavra “público” sendo utilizada para se referir a uma coletividade, a algo que não é particular ou, ainda, a algo que seja do interesse de todos. De maneira geral, o público pode ser considerado como um agrupamento de pessoas reunido em função de alguma coisa, de forma espontânea ou planejada. Essa alguma coisa pode ser chamada de discurso, ainda que esse discurso tome formas bastante diversas, como a de um show musical, uma palestra, uma exposição artística, ou até mesmo uma dissertação de mestrado como esta.

Figura 14 – Sketches do “Centro Cultural Nômade” [32]



Fonte: A77. *Centro Cultural Nômade*. 2011. Dispositivo itinerante. Disponível em: <https://estudioa77.com/wp-content/uploads/2013/03/2ccn.jpg>. Acesso em: 07 out. 2023.

Apesar de parecer um conceito bastante simples, nem sempre esses públicos são facilmente numeráveis, tipificáveis ou previsíveis. Assim, os esforços para tentar delimitá-los, compreendê-los, produzi-los ou estudá-los, podem se tornar bastante complexos. Se partirmos do pressuposto de que um público existe apenas em decorrência de um discurso, podemos concluir que ele não pode existir a priori, mas

somente a posteriori de uma enunciação. Por outro lado, também é verdade que essa dissertação, por exemplo, não estaria sendo escrita se não existisse o intuito de que fosse lida por um público existente. Assim, é a imagem que se consegue elaborar de um público, e não sua real disposição, que dá forma a um discurso, numa relação de circularidade onde um produz o outro. Essa dinâmica de circularidade também pode ser compreendida através do conceito de *pathos do enunciatário*, segundo o qual “o enunciatário é tão produtor do discurso quanto o enunciador, dado que este produz o texto para uma imagem daquele” (Fiorin, 2004, p. 69). Assim,

O pathos é a disposição do sujeito para ser isto ou aquilo. Por conseguinte, bem argumentar implica conhecer o que move ou comove o auditório a que o orador se destina. O pathos não é a disposição real do auditório, mas a de uma imagem que o enunciador tem do enunciatário (Fiorin, 2004, p. 71).

Ou seja, um público é construído a partir de certas características discursivas, em que a imagem do enunciatário – em nosso contexto, quem um museu ou uma exposição projetam e desejam– se torna um co-enunciador que determina as formas de organização narrativa e espacial de suas exposições. Em contrapartida, o enunciatário em sentido empírico – as pessoas que se apresentam como públicos de um museu ou de uma exposição – adere ao discurso “porque nele se vê constituído como sujeito, identificando-se com um dado *éthos*⁵ do enunciador” (Fiorin, 2004, p. 73-74).

Sendo assim, apesar de um público se referir a uma instância discursiva, para que coincida com uma entidade social, ou seja, para que seja capaz de envolver pessoas reais com certos interesses, características e intenções, o discurso deve caracterizar o mundo em que aspira circular, tentando tornar real este mundo por meio de um endereçamento (Warner, 2016, p. 13). Desse modo,

o discurso público diz não apenas: “Haja um público”, mas também “que possa ter este caráter, falar desta forma, ver o mundo desta maneira”. Em seguida, ele sai em busca da confirmação de que esse público existe, com maior ou menor êxito – sendo este êxito toda tentativa de citar, pôr em circulação e perceber o mundo compreendendo suas articulações. Hastear a bandeira e ver quem a saúda. Produzir um show e ver quem aparece. (Warner, 2016, p. 14)

⁵ *Éthos* é o espaço construído por e para seres humanos, cujas bases se caracterizam por valores que orientam a ação humana. É no *éthos* que o espaço cultural se organiza e se desenvolve na medida em que podemos identificar o que é bom, ruim, mal, aceitável, condenável, etc. (RIOS, 2017, p. 25-38)

Entretanto, ainda que um discurso, ao circular através do tempo, esteja em busca de um público constituído por pessoas reais que com ele se identificam, é importante destacar que esse público não corresponde a um agrupamento de identidades concretas, como uma comunidade por exemplo, mas a um agrupamento de desconhecidos, que possuem em comum tão somente suas identificações com o que está enunciado em um discurso.

Ainda segundo as pesquisas de Michael Warner (2016) sobre públicos e contrapúblicos, um público pode ser definido a partir de sete pressupostos básicos: ser auto-organizado; ser uma relação entre desconhecidos; ser ao mesmo tempo pessoal e impessoal; constituir-se meramente pela atenção; ser um espaço social criado pela circulação reflexiva do discurso; atuar historicamente de acordo com a temporalidade de sua circulação; e, por fim, ser a feitura de um mundo poético.

Figura 15 – “Fiteiro Cultural” [23]



Fonte: BARROS, Fabiana de. *Fiteiro Cultural*. 1998a. Dispositivo itinerante. Disponível em: <https://encr.pw/AgP9U>. Acesso em: 7 out. 2023.

Com uma proposta arquitetônica popular inspirada nos quiosques de comércio de João Pessoa-PB conhecidos como *fiteiros*, o “Fiteiro Cultural” [23] – dispositivo itinerante que integra a exposição “Isto não é um museu” – foi criado em 1998, e já circulou por pelo menos 11 países⁶ ao redor do mundo, como um espaço cultural que se “camaleoa” em ateliê, em lugar para apresentações ou exposições, em palco de

⁶ Dentre os países em que circulou, até a 2ª edição do catálogo Aberto [Open] que documenta as andanças do “Fiteiro Cultural [23]”, estão: Brasil, Grécia, Suíça, Armênia, Estados Unidos, Cuba, Portugal, França, Itália, Palestina e Alemanha.

teatro, em ponto de encontros pessoais ou públicos, ou ainda em local de descanso, a depender dos usos que os públicos dos contextos em que é montado pretendem. Nesse sentido, assim como ocorria com tais fiteiros tradicionais – que eram abertos sem nada para vender, tamanha burocracia e custo para obter autorização para sua instalação –, o “Fiteiro Cultural” conta com a orientação da vizinhança sobre quais serviços ou produtos oferecer em seu espaço (Barros, 2017).

Figura 16 – “Fiteiro Cultural” [23] em circulação



Fonte: BARROS, Fabiana de. *Fiteiro Cultural*. 1998b. Dispositivo itinerante. Disponível em: <https://encr.pw/L4eDI>. Acesso em: 07 out. 2023.

De certo modo, esse projeto aprende com cada comunidade onde se insere, colocando-a como enunciador e enunciatário dos discursos que veicula, produzidos a partir da linguagem e necessidades próprias de cada comunidade. Com isso, os mundos que o Fiteiro torna possíveis são bem diferentes daqueles que espaços museais mais tradicionais materializam. Para a artista Fabiana de Barros (2017, posição 46), autora do projeto, o “Fiteiro Cultural” [23] é um “processador de desejos”, que

busca para si e para seus atores o diálogo e a reflexão. Ele escuta e transgride. Representa a liberdade extrema dentro de um pequeno traçado, a imensidão desvelada pela agudeza de um olhar que deseja transpor o reconhecível, o visível, e encontrar o outro, pessoas e possibilidades. (Barros, 2017, posição 40)

De modo similar, um projeto que adere às redes de troca da própria comunidade para difundir a produção de videoarte é o “Piratão” [95]. Nesse projeto, o coletivo Filé de Peixe adota a estética e os procedimentos do mercado informal de pirataria de filmes, já bastante consolidado entre as classes populares, para promover o acesso à produção audiovisual ligada às artes visuais. Assim, em vez de inventar geringonças espetaculares para fazer circular tais filmes, o “Piratão” aprende os meios de circulação que já funcionam no ecossistema da comunidade onde quer se

inserir, possibilitando que essa comunidade se sinta o público imediato de suas ações. Por meio dessa inusitada estratégia de aglutinação e difusão, o projeto promove um debate sobre direitos autorais, pirataria, democracia, circulação e acesso aos bens artísticos (Campbell, 2015, p. 188).

Figura 17 – “Piratão” [95]



Fonte: PEIXE, Coletivo Filé de. *Piratão*. 2009a. Dispositivo itinerante. Disponível em: <https://l1nq.com/EyJGE>. Acesso em: 15 out. 2023.

Em cada edição do “Piratão” [95], além das obras comercializadas (mais de 7000 vídeos difundidos), o coletivo realiza uma “Sessão Pirata” voltada à exibição do acervo, que seguindo a lógica da pirataria, não conta com nenhuma autorização ou comunicado aos autores das obras sobre a mostra (Campbell, 2015, p. 188).

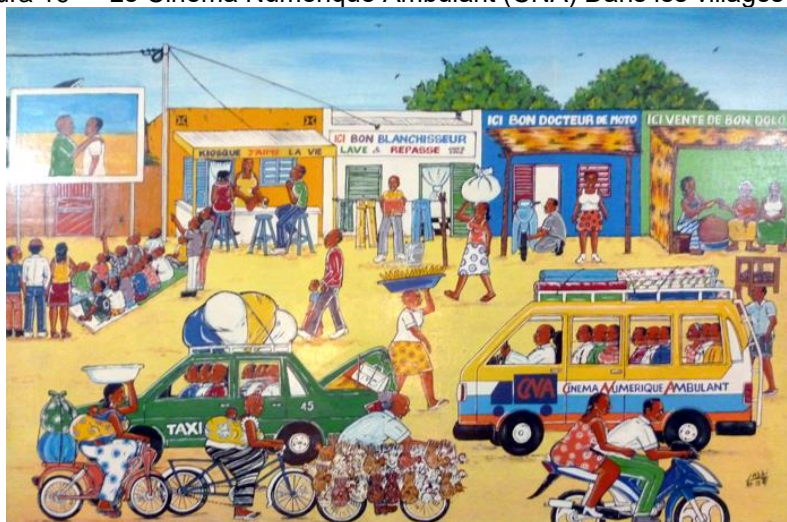
Figura 18 – Comercialização de videoarte no projeto “Piratão” [95]



Fonte: PEIXE, Coletivo Filé de. *Piratão*. 2009b. Dispositivo itinerante. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2011/05/31.jpg>. Acesso em: 15 out. 2023.

Não queremos, contudo, com essas observações, desprestigiar projetos como “Le Cinéma Numérique Ambulant (CNA) Dans les villages” [21], que, para levar o cinema para comunidades rurais – algumas delas sem acesso à energia elétrica – em países como Benim, Burkina Faso, Mali, Níger, Senegal, Togo, Camarões e França, dispõe de veículos adaptados com telas e projetores. O que importa não é o meio que se utiliza para chegar até as pessoas, mas justamente conhecer a linguagem, os interesses e as necessidades de cada contexto, para que as metodologias de atuação e intervenção sejam capazes de ter as comunidades que recebem essas iniciativas como os enunciatórios primeiros dos discursos veiculados. Somente assim os dispositivos itinerantes tem algum poder de tornar a experiência com a arte mais acessível.

Figura 19 – “Le Cinéma Numérique Ambulant (CNA) Dans les villages” [21]



Fonte: CNA, Cinéma Numérique Ambulant. *Le CNA Dans les villages*. 2004. Dispositivo itinerante. Disponível em: <https://www.c-n-a.org/cna.html>. Acesso em: 18 out. 2023.

Apesar de parecer, até agora, que tanto as formas como entendemos os públicos quanto os movimentos de aprender com eles são um consenso, se olharmos para o universo dos museus edificadas (e até mesmo de alguns dos dispositivos por aqui discutidos), percebemos que esse território de definições está em constante disputa e sustenta uma série de contradições.

2.2 Os públicos, os museus e o problema do acesso à arte

É provável que os públicos de museus sejam objeto de interesse de estudos e pesquisas específicas desde o final do século XIX, quando formulações relativas à ergonomia das exposições, comprimento dos textos, emprego de termos técnicos, disposição dos elementos, entre outras instruções, começaram a ser elaboradas e debatidas publicamente (Eidelman; Roustan, 2014, p. 15).

Mas é a partir dos anos 1960 que os museus passam a olhar para seus visitantes a partir de perspectivas mais ligadas à educação, à sociologia, às ciências da informação e da comunicação, e aos Estudos Culturais, estruturando um campo de conhecimento sobre os públicos mais consolidado e interdisciplinar. Nesse contexto, vemos surgirem em países como França, Inglaterra e Estados Unidos, departamentos inteiros da área cultural dedicados ao desenvolvimento dos Estudos de Público (Almeida, 1995, p. 326). Ainda que as questões e os métodos se diferenciem em alguns pontos, no geral, esses estudos buscam obter algum tipo de conhecimento sistemático sobre os visitantes de museus, de modo que se torne possível mapear perfis, motivações, tempo de visita, frequência de visita, entre outros interesses, que serviriam para uma espécie de aprimoramento e planejamento dos serviços ofertados.

Uma referência importante para este campo está em *O Amor Pela Arte*, de Bourdieu e Darbel (2007), um estudo denso sobre o fenômeno dos públicos de museus no contexto europeu, publicado pela primeira vez em 1966. Nesse estudo pondera-se que “os museus abrigam tesouros artísticos que se encontram, ao mesmo tempo (e paradoxalmente), abertos a todos e interditados à maioria” (p. 9), uma vez que “a frequência dos museus – que aumenta consideravelmente à medida que o nível de instrução é mais elevado – corresponde a um modo de ser, quase exclusivo, das classes cultas” (p. 37). Por esse motivo, parece haver, na forma como os museus se abrem e recebem seus públicos, uma dimensão simbólica de poder que não assegura, nesse espaço, a entrada de pessoas de classes sociais sem o “nível de instrução” ou “capital cultural” suficiente para tanto (Bourdieu; Darbel, 2007).

No entanto, tal falta de permeabilidade do museu a certos tipos de públicos não iniciados não deve ser imediatamente justificada como uma defasagem cultural desses públicos, mas uma inaptidão do museu e das políticas culturais para amplificar as noções do que é culturalmente relevante. Temos, no Brasil, por exemplo, o caso

dos Pontos de Cultura, do Programa Cultura Viva, que em 2004 propôs uma atuação transversal por meio de uma articulação em rede e gestão compartilhada de políticas públicas no campo da cultura, com o objetivo de contemplar iniciativas ligadas à cultura de base comunitária, Indígenas, Quilombolas, de Matriz Africana, economia solidária, produção cultural urbana e periférica, cultura digital, cultura popular, abrangendo todos os tipos de linguagem artística e cultural como música, artes cênicas, cinema, circo, literatura, entre outras (Guerreiro, 2011). Contudo, ainda que os objetivos de tal programa buscassem esse aprofundamento de uma democracia cultural, mesmo após três anos de atividade, “os indicadores de exclusão cultural no Brasil ainda retroalimentam a exclusão social” (Guerreiro, 2011, p. 184). Alguns entraves para o programa envolveram a falta de recursos orçamentários disponíveis e a falta de capilaridade, mas também evidenciou como a diversidade cultural popular ainda é estigmatizada.

Desse modo, talvez o problema do acesso à arte em museus seja a tendência homogeneizante de achar que todos aspiram a uma mesma instituição, que algum dia poderá representar os interesses diversos e plurais de toda sociedade. Nesse sentido, uma política institucional que tenta abolir a heterogeneidade cultural, com uma ideia universal de cultura, de experiência estética, de forma de exibição, corre o risco de se tornar autoritária e produtora de hegemonias.

É claro que, assim como identificaram Bourdieu e Darbel (2007, p. 42), políticas públicas voltadas ao barateamento dos custos implicados numa visita ao museu (transporte, ingresso, alimentação) criam um cenário mais propício ao encontro com dispositivos culturais. “Em todo caso, nada seria mais ingênuo do que esperar que a simples queda do preço dos ingressos viesse a suscitar o aumento da frequência de museus por parte das classes populares” (Bourdieu; Darbel, 2007, p. 44).

Quando recuperamos a função social do museu de se constituir como um espaço público, inclusivo e democrático (ICOM, 2022), o interesse em aumentar a frequência dos museus não pode ser apenas para “aumentar a parcela dos praticantes [...] ou intensificar o ritmo da prática dos visitantes atuais” (Bourdieu; Darbel, 2007, p. 131).

Se a única finalidade consistisse em levar ao museu o maior número possível de visitantes, sem qualquer outro tipo de preocupação, os meios atualmente utilizados na maioria dos casos são, sem dúvida, os mais bem adaptados e os mais conformes à “vocação” dos frequentadores atuais de museus. No lado completamente oposto, uma política inspirada pela vontade de fazer vir

ao museu aqueles que não sentem a necessidade de frequentá-lo só poderia ter, a curto prazo, uma eficácia extremamente limitada e, sem dúvida, exigiria a utilização de outros meios e, segundo parece, de um público dotado de uma formação e de um espírito totalmente diferentes (Bourdieu; Darbel, 2007, p. 139).

Dessa forma, um museu com um ritmo de exposições mais intenso e uma estrutura de marketing eficaz pode até, num primeiro momento, ampliar o número de entradas como uma reação às medidas adotadas. Mas, para os autores, o aumento regular do público global somente pode ser explicado “pela elevação geral do nível de instrução” (Bourdieu; Darbel, 2017, p. 134).

No experimento em questão, explorado por Bourdieu e Darbel (2007), com o intuito de aproximar públicos diversos – frequentes e não frequentes –, um museu em Lille, na França, se propõe a inserir em suas instalações discursos expográficos que fariam uso de objetos artísticos provenientes de contextos de classes tanto eruditas, quanto populares. Desse modo, apesar da realização de três exposições distintas – uma de pinturas clássicas; outra de arte egípcia; e uma terceira de objetos cotidianos – e a expectativa de que, por reunirem estilos e níveis diferentes, públicos socialmente diferentes poderiam ser acumulados (Bourdieu; Darbel, 2017, p. 135), o resultado revelado pelos números é desencantador: a quantidade de entradas cotidianas duplicou, mas “a estrutura social do público das três exposições permaneceu semelhante à estrutura social do público habitual desse museu” (Bourdieu; Darbel, 2017, p. 135).

Mas por que isso? Em uma análise apressada, pode parecer que usar elementos que pertencem ou se referem a uma classe social específica seria suficiente para tornar essa mesma classe o público de um discurso. No entanto, no contexto dos museus, esse discurso não se realiza somente no que é enunciado, escrito ou evocado. Ele também se articula através do espaço onde acontece; dos códigos de conduta, de poder e de uso; dos demais frequentadores; isso apenas para citar alguns outros aspectos que também formam esse discurso museal.

Em última instância,

ao ignorar as barreiras simbólicas presentes na recepção a obras e programas culturais, e ao não analisar os mecanismos de transmissão do “desejo por cultura”, que nada têm de natural, tais políticas de democratização cultural não alcançaram o seu principal objetivo: incorporar novos setores sociais no mundo dessas práticas eruditas. (Botelho, 2011, p. 9)

De acordo com a autora Mary Ellen Munley (1986, p. 19), em seu artigo *Asking the right questions: evaluation and the museum mission*, os estudos de públicos podem ser divididos em cinco tipos segundo seus objetivos: (1) justificativa do valor da instituição e/ou de seus programas específicos; (2) auxílio no planejamento organizacional a longo prazo; (3) auxílio na formulação de novos programas para o museu; (4) avaliação da eficácia de programas existentes; e, por fim, (5) aumento da compreensão de como as pessoas usam os museus através de processos de pesquisa e construção teórica. Diante disso, pode-se concluir que os benefícios desses estudos parecem estar mais associados a uma espécie de autopreservação, gestão e manutenção institucional, do que necessariamente a uma aproximação dos interesses públicos e sociais para esse espaço. Nesse sentido, quando se diz que os museus não existem sem os seus públicos, não é que esses públicos sejam considerados pelos museus enquanto fontes de autoridade cultural ou geradores de valor cultural, mas sim que eles são requisitados pelos museus como fiadores dos investimentos públicos, como testemunhas passivas desses processos (Dewdney, Walsh, 2016, p. 12).

De um outro modo, Olivier Donnat (2011, p. 20-21), em seu artigo *Democratização da cultura: fim e continuação?*, discute como oferta e demanda, no caso dos museus, não são como duas faces de uma mesma moeda, apesar de, por muito tempo, terem sido tratadas como tal. Na verdade, os objetivos de políticas que visam agregar à oferta cultural e aqueles relativos à demanda, são em grande parte autônomos, referindo-se a instâncias bastante distantes. Assim, se a busca daqueles não garante a realização destes, o investimento em um não poderia ser justificado (ou estimulado) como se tivesse consequências no outro.

Nesse sentido, ainda segundo Donnat (2011, p. 22), apesar de parecer, sob a ótica da pretensão de uma democratização do acesso, que o aumento da frequência dos equipamentos, a conquista de novos públicos e a fidelização daqueles já existentes, são objetivos equivalentes ou complementares, eles na verdade são de natureza distinta, e mereceriam estratégias específicas para serem atendidos por algum tipo de política interna institucional.

Vimos que inúmeras foram as tentativas de elaborar instrumentos, cada vez mais completos e complexos, para estudar os públicos de museus e os processos de recepção. Contudo, um outro ponto interessante está na ideia de que estudar os públicos por essa perspectiva pode pressupor, como vimos, que eles existam antes

do discurso. Se retomamos as ideias de Warner sobre os públicos, é possível chegar à conclusão de que todo esse campo de pesquisa se ergue sobre castelos de areia. Afinal, como se estuda um público empírico desconsiderando que, antes disso, há um discurso que o produz?

Por fim, fazer essas pesquisas cada vez mais refinadas sobre perfis, tendências e expectativas não significa que, na prática, os visitantes corresponderão ao esperado. Talvez no processo de criação de uma exposição faça sentido imaginar como são os públicos com quem se deseja falar (e aqui esses mapeamentos de perfis e comportamentos dos públicos em exposições pode ser bastante importante), mas no fim das contas, nenhum visitante real corresponde perfeitamente a esses ideais. Para Carol Duncan (1995, p. 13), as pessoas constantemente interpretam “equivocadamente”, desorganizam ou resistem às sugestões do museu. Ao se dedicar ao estudo das práticas sociais do público em exposições, a pesquisadora Lígia Dabul (2005) percebe como estudar, brincar, conversar, observar a obra, dar uma olhada, conviver, fazer carinho e namorar são os principais movimentos que constituem o que se faz numa exposição. Assim, a conclusão a que se pode chegar é a de que os públicos não precisam aprender a estar no museu. O museu é que precisa descobrir formas múltiplas de receber e se conectar com públicos diversificados.

2.3 O museu distribuído e os novos públicos

No capítulo anterior, trouxemos a Museologia Pós Crítica para refletir sobre os modelos de exibição de arte que podem vir a tornar o ato expositivo mais ou menos participativo para os públicos, a depender de como os elementos que compõem uma exposição artística estão organizados, quais as metodologias adotadas, qual o grau de intervenção que promovem e qual o lugar de protagonismo que esses modelos oferecem aos públicos. Como neste segundo capítulo estamos direcionando nossas investigações, sobretudo, para os públicos e seu *modus operandi*, retomaremos a teoria da Museologia Pós-crítica para discutir como a ideia de *museu distribuído* se liga aos dispositivos móveis paramuseísticos analisados, conectando tais artefatos às disposições dos públicos na contemporaneidade.

Para os professores Andrew Dewdney, David Dibosa e Victoria Walsh (2013, p. 4), a internet parece ter promovido rearranjos significativos nos sistemas de representatividade⁷ das sociedades ocidentais contemporâneas. Em tais sistemas, impulsionados e aprimorados desde o período do Iluminismo Europeu no século XVIII, temos que os políticos representam o povo, os jornais representam a opinião pública, os museus de arte representam a cultura de uma região, e assim por diante. Essa aparente estabilidade das relações de representatividade, de acordo com esses autores, tem sido desafiada pelos avanços das formas de comunicação desenvolvidas a partir do advento da internet (Dewdney *et al.*, 2013, p. 4), quando as pessoas parecem ir deixando de se ver representadas pelas instituições.

Isso porque, o modo como a internet propicia lugares de interação, compartilhamento, colaboração e expressão, tem produzido meios de uso e ocupação do espaço público jamais experimentados. Anteriormente, para que alguém pudesse falar publicamente e expressar suas opiniões, seria necessário ter acesso aos meios de comunicação e transmissão, além de uma espécie de licença para falar (*ibidem*, p. 198). No entanto, com as mídias on-line e a reconfiguração do espaço público, de modo que esse passa a se referir também aos espaços virtuais – o que evidencia sua natureza híbrida mais ampla e centrada nos usuários – os problemas já citados de acesso e permissão parecem dissolver-se, ainda que saibamos que outros tipos de adversidades vão se desenvolvendo (Fisher, 2023), como é o caso da perda do referencial do que é verdade, a disseminação de *fakenews*, a descredibilização da imprensa, o enaltecimento da opinião em relação à informação, entre outras.

Desse modo, o sujeito da modernidade tardia (Giddens, 2002), que tende a ser autorreferente, autocentrado e reflexivo, projeta sobre as instituições sua necessidade de interatividade e de protagonismo que decorre dessa crise da representatividade. Essa interatividade aqui expressa pode ser concebida, nos termos de Blackmann

⁷ Os autores utilizam o termo *representational system*, mas sua tradução literal para “sistema representacional” parece vincular essa discussão a uma compreensão mais ligada à neurociência, o que não é o caso. Por outro lado, entendê-lo como “sistema de representação” nos colocaria diante de uma discussão bem mais ampla da linguagem, onde a representação se referiria a uma relação entre palavras e coisas, em que um poderia substituir o outro, o que também não é exatamente nossa intenção. Desse modo, traduzi-lo como “sistema de representatividade” nos parece mais adequado, já que estamos pensando em uma relação um pouco mais específica que pressupõe a representação, dando-se portanto entre um sujeito e uma representação, em uma relação de representatividade. Como exemplo disso, nosso interesse parece estar muito mais na relação entre uma pessoa e um museu que pretende representar a história da cidade onde essa mesma pessoa reside, em vez de, por exemplo, a relação entre uma pessoa e uma pintura em que essa pessoa tenha sido retratada.

(*apud* Dewdney *et al.*, 2013, p. 200), como engajamento, encontro e co-criação, em que o usuário reapropria e reutiliza os recursos e discursos oferecidos pelas instituições, atuando de maneira hipermediada ao promover uma remediação de suas experiências. Assim, o que está em jogo para os museus, a partir dessa reconfiguração das redes de comunicação, é justamente a relação mediadora que costumava exercer entre as pessoas e o valor da cultura (Dewdney *et al.*, 2013, p. 192).

Para explicar de que modo esse papel do museu de mediador do valor cultural se modificou, os autores contrapõem o modelo de *museu distribuído* ao de *museu contribuinte*. O modelo contribuinte opera de forma centrípeta, em que o museu é o centro e lugar excelente de circulação de imagens, e para onde todas as forças e relações apontam. Esse protagonismo do museu se justifica, nesse tipo de modelo, no fato de que as obras de arte, artefatos históricos, dados sobre acontecimentos relevantes, entre outros “tesouros”, são mantidos em reserva sob sua responsabilidade e propriedade, com um garantido valor cultural e, de certo modo, atemporal. Esse protagonismo pressupõe, assim, um fluxo unidirecional, no qual o tributo vai para o centro, enquanto um conjunto estabelecido de valores e de cultura é disseminado para as margens (Dewdney *et al.*, 2013, p. 156). Ao operar apenas no modelo contribuinte, o museu fecha os olhos para o conjunto diversificado de redes por meio das quais as imagens circulam. Em contraponto, o modelo distribuído posiciona a instituição como um espaço de circulação, no qual as imagens fluem consistentemente, enaltecendo a multiplicidade e a polivocalidade (Dewdney *et al.*, 2013, p. 156). Assim, o paradigma tradicional do museu sofre uma reviravolta, já que a ênfase não está mais em fazer com que o mundo e as pessoas estejam no museu, mas sim em encontrar meios para que o museu esteja na vida das pessoas no mundo (Dewdney *et al.*, 2013, p. 156). Esse modelo *many-to-many* e sua transculturalidade constituem algumas das importantes características do museu distribuído, capazes de desestabilizar as hierarquias do valor cultural e enaltecer sua mutabilidade.

Transculturalidade, para os autores (Dewdney *et al.*, 2013, p. 154-155), se refere ao reconhecimento de que, à medida que se transita de um contexto cultural para outro, os artefatos culturais, hábitos, costumes e comportamentos se modificam em um movimento dinâmico incessante. A aceitação dessa mutabilidade contínua dos elementos culturais é o que estabelece a emblemática da experiência transcultural (Dewdney *et al.*, 2013, p. 154-155). Como consequência, a transvisualidade se torna

o componente visual da transculturalidade, evidenciando que mudanças entre contextos culturais produzem mudanças tanto nas condições de visualidade, quanto nas condições discursivas (Dewdney *et al.*, 2013, p. 159). E é por essa razão que a transculturalidade, ao pressupor a mutabilidade do valor cultural, teria a capacidade de desestabilizar as hierarquias de valor cultural instituídas.

Assim, é através dessas noções de museu distribuído que aproximamos os artefatos móveis que integram a exposição “Isto não é um museu” das premissas de interatividade e compartilhamento próprios da internet e do digital, ainda que seja pequeno o número de dispositivos, naquela exposição, que adota o suporte das mídias digitais, que proponha algum tipo de interatividade virtual ou que se relacione com esse espaço público on-line. Vale lembrar que estamos analisando uma exposição de 2015, com casos de dispositivos móveis desenvolvidos entre 1998 e 2015, período em que tanto as tecnologias disponíveis eram outras, quanto as formas de funcionamento da internet. Uma outra observação importante é que a pesquisa de Dewdney *et al.* (2013) foi publicada antes de 2015, quando as plataformas implementaram mudanças em seus algoritmos para favorecer um modelo de negócio baseado no máximo engajamento (Fisher, 2023). Dessa forma, os interesses coletivos, e princípios de colaboração e compartilhamento que costumavam definir majoritariamente as relações na internet, e que vemos ser exaltados naqueles autores, na atualidade, disputam espaço com interesses bem mais corporativos (Fisher, 2023).

Ainda assim, tal aproximação nos parece possível, pois os processos de concepção e criação dos artefatos móveis parecem estar ligados a mesma crise dos sistemas de representatividade que Dewdney *et al.* (2013) investigam, levando artistas, educadores e entusiastas da cultura a se engajarem em tentativas de reinvenção da instituição artística, de modo que esta esteja fundada naqueles princípios de interação, compartilhamento e colaboração. Isso fica mais claro em iniciativas que funcionam como arquivos, como é o caso de “La Fanzinoteca Ambulant” [07], “Burn Station” [08], “L'Arxivador (O Arquivador)” [39], “VICO: Videoclub de operación expandida” [72], “MAFI (Mapa Fílmico de un país)” [75], “Laboratório de Afetos” [93], entre outros, que a cada novo encontro, ou input, expandem seu acervo e se tornam capazes de recompartilhar os conteúdos compartilhados nelas e com elas.

No caso de “Burn Station” [08], criada em 2004, é disponibilizada uma estação de gravação de CD’s e um acervo musical com arquivos em mp3 livres de royalties, que funciona em lugares públicos como um self-service musical. Assim, o projeto deixa claro o interesse em reunir o conteúdo de “*netlabels music*” e “*net-radio programmes*” para disponibilizar para a comunidade o acesso e a possibilidade de utilizar esses arquivos em projetos pessoais ou profissionais de maneira gratuita. Esse tipo de interesse é o que vemos mobilizar, nos dias de hoje, plataformas como *SoundCloud*, *Free Music Archive* (FMA), ou até mesmo *Bandcamp*, que já modificaram nossa forma de consumir música. De modo similar, “VICO: Videoclub de operación expandida” [72], produzido em 2012, dispõe de um mobiliário móvel que permite guardar, transportar e projetar arquivos de vídeo, materializando um espaço de intercâmbio em que os públicos podem doar um vídeo (caseiro ou profissional) e pegar um outro da coleção, tudo via USB. Sites da atualidade como *YouTube*, *Vimeo* entre outras plataformas de vídeo, apesar das inúmeras outras possibilidades que oferecem, também flertam com esse tipo de premissa de “troca de vídeos” que o projeto sustenta.

Em “La Fanzinoteca Ambulant” [07], por outro lado, o acervo é composto por fanzines – publicações independentes, informais, com temáticas variadas, mas em geral produzidas manualmente e ligadas a manifestações artísticas e culturais de contextos underground –, e tem como objetivo divulgar este tipo de publicação e promover um espaço para a sua prática, estudo e reflexão. Este dispositivo tem capacidade para movimentar cerca de quinhentos fanzines e dispõe de um computador para consulta da base de dados reunida. Também permite que as pessoas produzam suas próprias zines e as somem ao acervo, ampliando as possibilidades de expansão e troca que o artefato móvel possui.

Um outro exemplo de dispositivo de caráter arquivístico que parte das mesmas premissas de interatividade e compartilhamento é o “Laboratório de Afetos” [93]. Desde 2012, através de seus agentes-ativadores, essa iniciativa oferece ao público inúmeras “fórmulas”, em frascos borrifadores – aos moldes das fórmulas manipuladas por farmacêuticos que são produzidas de forma personalizada, levando em conta as necessidades de cada paciente –, para lidar com questões contemporâneas que emergem na vida urbana.

Figura 20 – “Laboratório de Afetos” [93]



Fonte: EIA, Experiência Imersiva Ambiental. *Laboratório de Afetos*. 2012. Dispositivo itinerante. Disponível em: <https://acesse.dev/NrYjO>. Acesso em: 14 set. 2023.

As fórmulas podem transformar, reduzir e potencializar afetos em circulação, ativando a possibilidade daqueles que se envolvem com a proposta de reinventar a vida e a dinâmica da cidade. Dentre as fórmulas disponíveis em seu acervo, criadas tanto pelo público participante quanto pelo coletivo responsável pelo projeto, estão: “AMOR AMOR AMOR”, “DILATADOR DO TEMPO”, “AQUI E AGORA”, “ABRE CAMINHO”, “PROPULSOR DE HABILIDADES”, “CONECTOR DE DESEJOS”, e “DILUIDOR DE DENSIDADE URBANA”.

Por fim, nesses artefatos móveis analisados, os públicos que com eles interagem estão no centro e é sua experiência que forma a base da troca de conhecimento promovida nesses espaços, estabelecendo maneiras coletivas, lúdicas e abertas de comunicar e compartilhar o que é importante sobre a humanidade, assim como fazem as mídias sociais digitais no universo on-line (Dewdney *et al.*, 2013, p. 192).

No extremo oposto, temos que os museus edificados que sustentam uma tradição modernista de exibição – assim como aqueles dispositivos móveis que repetem esse traço dos museus tradicionais – acabam consentindo com a ideia de que o conhecimento do espectador é privado e individual, enquanto apenas o conhecimento especializado pode ser considerado público (Dewdney *et al.*, 2013, p. 204). Não que tais museus estejam ativamente ignorando seus públicos, mas ainda que sejam incentivadas propostas participativas que requerem uma postura mais

ativa na experiência com a arte, em geral, a interatividade é vista, nesses espaços, como uma prática de arte e artistas, não de públicos. A exposição pode ser interativa, as obras podem ser participativas, mas o próprio museu e os profissionais de museu não costumam ser afetados por essa interação. Assim, ao não incorporar nem distribuir o conhecimento que vem de seus públicos, o museu faz a manutenção de uma posição de autoridade cultural que não mais se sustenta em um mundo transcultural e hiperconectado.

Um outro dado interessante está na recente circulação de notícias a respeito das “principais tendências de museus e centros culturais num mundo pós-pandêmico” (Oi Futuro, 2023). Ainda que este estudo, elaborado pela Consumoteca a pedido da Oi Futuro, tenha trabalhado com uma amostragem de apenas 24 pessoas para tentar definir os perfis atuais dos públicos de seus espaços, a pesquisa aponta para um interesse em exposições cada vez mais contextualizadas, conectadas, interativas e colaborativas. Dentre as tendências enumeradas pela pesquisa, que envolvem saídas digitais e hiperconectadas – como o “Museu digital”, que promove experiências virtuais e tecnológicas únicas para dentro dos espaços físicos; ou o “Meta-museu”, de natureza 100% digital propondo experiências gamificadas em seu espaço virtual –, aparecem duas que, assim como propusemos, conectam a itinerância ao modelo de *museu distribuído*, a saber, o “Museu extra-muros”, que usa a cidade como palco de exposições; e o “Museu Cápsula Itinerante”, que descentraliza a oferta cultural ao se deslocar até seu público, levando exposições e experiências únicas para locais afastados (Oi Futuro, 2023).

2.4 Sair do museu para encontrar outros públicos: tática ou desespero?

A essa altura da discussão, parece ser uma prerrogativa dos museus itinerantes que estejam engajados neste movimento de ir em direção aos públicos, produzindo contextos explícitos de democratização do acesso à arte. Contudo, se até agora nos empenhamos em olhar para a itinerância de maneira otimista e auspiciosa, é chegada a hora de tecer algumas ponderações.

Segundo Canclini (2019, p. 49), em *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, no qual se ocupa das contradições do modernismo sem modernização da América Latina, as disposições que prevalecem em museus que

procuram novos públicos, nas experiências itinerantes, nos artistas que usam espaços urbanos isentos de conotações culturais e descontextualizam os objetos, sustentam operações que ainda repetem uma cultura moderna, em sua pretensão de oferecer algo radicalmente inovador e de romper com a superioridade e o sublime da arte. Tais tentativas, no fim das contas, não passam de “dessacralizações sacralizantes” que, segundo Bourdieu, “nunca escandalizam senão os crentes” (*apud* Canclini, 2019, p. 50).

Sobre tais “esforços missionários de levar a arte a lugares profanos”, Canclini concorda com Hervé Fischer:

houve algo de desesperado nesses esforços dos artistas para competir com a comunicação massiva e com a organização do espaço urbano, e por isso estão “condenados ao fracasso ou a simulacros decepcionantes”. Servem mais como “questionamento polêmico” dentro do campo artístico, para “obrigar a arte a dizer a verdade sobre a arte”, do que para transformar a sociedade ou a relação da arte com ela (Canclini, 2019, p. 138)

Como exemplo desse tipo de atuação paradoxal, temos “Circuito Temporal” [79], um ciclo de exposições do espaço Galería Temporal que integra a exposição “Isto não é um museu”, e que pretende “ampliar as possibilidades de relação com a arte contemporânea na cidade, ao mesmo tempo que tensiona o campo artístico local”, além de ser “um convite para experimentar as possibilidades inesperadas que ativa a arte contemporânea entre as mercadorias” (Peran, 2015, p. 260). Apesar da proposta ambiciosa, parece pouco provável que consiga concretizá-la somente com suas três vitrines espalhadas em galerias comerciais no centro de Santiago, Chile. Tais vitrines, como é possível notar na Figura 21, misturam-se às demais da galeria comercial, e produzem um campo de experiência semelhante àquele produzido pelo comércio em *shoppings centers*, replicando um dos modelos mais tradicionais de comunicação entre vendedores e compradores, alinhado a um desenho de exposição do tipo *one-to-many*.

Esse deslocamento do objeto artístico, do habitat natural do museu para espaços tomados pelo ruído urbano dessa forma, parece apenas contribuir para sua descontextualização generalizada, tornando ainda mais difícil que seja percebido. Andy Warhol, por exemplo, também faz uso de vitrines para expor suas obras em uma de suas primeiras mostras individuais. Entretanto, no caso de Warhol, há um posicionamento conceitual de esvaziamento da arte, transformando-a, intencionalmente, em apenas mais um produto comercializável, como qualquer outro.

Figura 21 – Obra *Somos imperio*, de Victor Hugo Bravo, no “Circuito Temporal” [79]



Fonte: GONZÁLEZ, Marcela. *Circuito Temporal*. 2013a. Fotografia. Disponível em: <https://acesse.dev/RdE7l>. Acesso em: 15 out. 2023.

Por outro lado, mesmo que esse modelo *one-to-many* não seja tão eficaz em aproveitar a atenção que as pessoas dedicam aos objetos expostos enquanto passam, encontramos imagens como a da Figura 22, que evidenciam que a potência dessa ação do “Circuito Temporal” [79] talvez esteja muito mais na oportunidade de uma mediação extra-muros, do que somente na instalação de objetos neste outro tipo de receptáculo expositivo. Ao ser capaz de promover, em um simples centro comercial, encontros e conversas potentes entre artistas, públicos inesperados (provavelmente não especializados) e/ou educadores, o projeto demonstra que é preciso mudar a perspectiva para analisar tais iniciativas. Do ponto de vista institucional, ao se apresentarem como uma alternativa ao museu edificado, o dispositivo é frágil, paradoxal, incompleto. Mas do ponto de vista do encontro, dos públicos tocados e profissionais envolvidos, tal empreitada é capaz de abrir uma fresta para o extraordinário.

Para Martí Peran, os artefatos móveis articulam operações artísticas fora de seu campo, em uma exterioridade alheia à esfera institucional, “na qual devem demonstrar sua eficácia colidindo com a heterogeneidade da esfera pública” (Peran, 2015, p. 25). Por essa razão,

atuam como produtores de espaço social; pelo menos na medida em que sua irrupção no espaço urbano e seu apelo à participação garantem as condições de possibilidade para acelerar a visibilidade de imaginários particulares, para que determinadas dissonâncias se transformem em pequenas forças de produção ou mesmo para que, de mãos dadas com essas peculiares intervenções artísticas, surjam os contrapúblicos (Peran, 2015, p. 25).

Figura 22 – Mediação diante da obra *Seis Cuadros de una proyección*, de Sebastián Jatz Rawicz, no “Círculo Temporal” [79]



Fonte: GONZÁLEZ, Marcela. *Círculo Temporal*. 2013b. Fotografia. Disponível em: <https://acesse.dev/2H8Gm>. Acesso em: 15 out. 2023.

Esse pluralismo da sociedade, com o qual o museu que se coloca na rua tem que lidar, apenas evidencia que não tem uma resposta única nem ótima para o problema do acesso. Promover o acesso não pode ser tornar todos igualmente interessados em frequentar os mesmos espaços de arte. Talvez o interessante desses dispositivos esteja no fato de que propõem modos diversos de encontro com a arte. Cada um adequado (ou inadequado) a um determinado contexto.

Para concluir, a ideia de uma política democratizadora não pode passar somente pela socialização dos bens legítimos, mas principalmente, pela problematização do que se deve entender por cultura e quais são os direitos do heterogêneo, já que “democracia é polissemia interpretativa” (Canclini, 2019, p. 156).

Assim, por meio de suas diferenças, os artefatos móveis demonstram que é na democratização do gesto de instituir que reside sua natureza disruptiva e tática. Alguns se camuflam, outros desenvolvem ações paralelas, uns constroem espaços, outros o parasitam, uns imitam artefatos já existentes, outros propõem engenhosas e inovadoras estruturas (Peran, 2015, p. 15), mas é do ato de reinventar as formas de se comunicar e de instituir que nasce sua força.

3. Mediação em movimento

3.1 Caminhar e educar

Vimos que, tanto para a arte quanto para a instituição artística, o caminhar promoveu algumas instabilidades frutíferas. Vanguardas artísticas inteiras, tais como o dadaísmo ou o situacionismo, emergiram a partir das perguntas provocadas pelo caminhar da arte e dos artistas (Careri, 2020). Mas e para o educar? Para o aprender? De que maneira o ato de caminhar interfere, modifica ou amplifica os processos de ensino e aprendizagem?

No livro *Walkscapes*, de Francesco Careri (2020, p. 46), há uma aproximação interessante entre a ideia de experiência e a ideia de viagem, proposta através de uma análise histórica do sentido da palavra alemã *bewandert*. Se hoje tal adjetivo pode ser traduzido como “bem informado”, “conhecedor” ou “perito”, originalmente ele qualificava quem tinha “viajado muito”, o que evidencia como o ato de caminhar pode ser associado a uma espécie de aprimoramento dos saberes. Para Careri (2020, p. 51), ainda que o caminhar não seja a construção física de um espaço, ele “implica uma transformação do lugar e de seus significados”. Desse modo, ele é simultaneamente ato perceptivo e ato criativo, leitura e escrita do território. Careri (2020, p. 48) também destaca o papel do caminhar, em comunidades nômades ancestrais, para o amadurecimento do ser, onde o perder-se leva à descoberta de novos referenciais geográficos e pontos de orientação, cruciais para o desenvolvimento dos sujeitos.

Por outro lado, se voltarmos ao início da ideia de escola e de educação, na Grécia clássica, além dos relatos de Platão sobre as caminhadas filosóficas de Sócrates e seus discípulos, Aristóteles funda uma metodologia de ensino “peripatética”, em que se propunha a ministrar seus conhecimentos passeando pelas veredas do jardim do Liceu (a escola que fundou) (Reale; Antiseri, 1990, p. 174). A palavra “perípatos”, em grego, significa justamente “andar” ou “passeio”, onde, literalmente, aprendia-se caminhando.

O antropólogo Tim Ingold (2018), em um livro que relaciona a antropologia à educação, também olha com bastante interesse para o ato de caminhar, a fim de compreender de que maneira *atenção* e *experiência* fazem parte desse processo, contribuindo para a construção de modelos de educação alternativos, que, em vez de

depositar o conhecimento dentro das mentes dos alunos, os leva para fora, para experienciar o mundo, e assim aprender. No caminhar, há algo de nossa agência que devemos ceder, nos tornando responsivos, ajustando a postura ao terreno, submetendo-nos aos elementos que surgem, pois em cada passo há um elemento de incerteza (Ingold, 2018, p. 23). O caminhar não oferece posições ou pontos de vista. Ao contrário, ele é uma prática de exposição e que exige atenção contínua, a fim de que a experiência com o próprio caminhar conduza a um aprimoramento de nossa habilidade de percorrer um determinado terreno.

Temos também o caminhar das escolas, que caminham até os estudantes para promover o acesso à educação, seja ela formal ou não formal. Encontramos em Xavier (2012, p. 59) um levantamento de pelo menos dez instituições escolares itinerantes, metade delas com atuação nacional, como é o caso das Escolas Itinerantes do MST, que acompanham o movimento dos acampamentos, tanto nas andanças quanto em sua pedagogia própria, há pelo menos 30 anos. Na exposição “Isto não é um museu”, temos o caso da “Escuela Panamericana del Desasosiego” [33], um trabalho de Pablo Helguera que se materializa como uma escola de artes itinerante e independente, que busca gerar conexões entre as diferentes regiões das Américas, por meio de debates, performances, intervenções, workshops, mostras de vídeo e colaborações (Peran, 2015, p. 168). Sua estrutura portátil desmontável permitiu que a escola cruzasse todo o hemisfério, do Alasca ao Ushuaia, com o objetivo de entrar em contato com uma grande variedade de públicos, a partir de assuntos de interesse local, relacionados à história, cultura, arte, ideologia e linhas de pensamento nas Américas.

Em uma entrevista a Helen Reed, Pablo Helguera (2018, p. 89) afirma que a criação da escola foi sua tentativa de afirmar que a estabilidade da instituição e a revolução podem coexistir, já que para ele “a melhor maneira de ser revolucionário é aprendendo a ser institucional”. Ainda sobre esse projeto, Helguera diz ter experimentado uma “hostilidade extraordinária” ao longo das instalações da escola, já que as pessoas nem sempre a reconheciam como algo artístico/educativo: “Quando você entra num lugar como o MoMA e vê um projeto, pensa: ‘Isto é uma obra de arte’; mas quando você está no meio de uma cidade, em Honduras ou no Paraguai, não há nenhuma referência” (Helguera, 2018, p. 90). Essa ambiguidade, para ele, além de ser muito mais interessante do que quando trabalhava em uma instituição, foi libertadora. Caminhar também pode ser uma espécie de libertação.

Figura 23 – “Escuela Panamericana del Desasosiego” [33]



Fonte: HELGUERA, Pablo. *Escuela Panamericana del Desasosiego*. 2006. Dispositivo itinerante. Disponível em: <https://encr.pw/UOZH3>. Acesso em 22 out. 2023.

3.2 As andanças da itinerância como artefato pedagógico

Uma andança, no sentido literal da palavra, nada mais é do que o ato de caminhar. Perguntar sobre suas andanças, por outro lado, é querer saber por onde você andou, seus caminhos, sua história (Fundação Bienal, 2023, p. 14). Se em outros capítulos nos ocupamos de entender como andam as itinerâncias do ato expositivo; e em como se movimentam os públicos em museus; a partir de agora trataremos de mapear as andanças da itinerância como artefato pedagógico. Para isso, vamos tecer uma breve história sobre os usos dos artefatos móveis como instrumentos pertinentes para a educação, mais especificamente para a educação em artes.

As primeiras atividades itinerantes de que se tem notícia, foram realizadas com o intuito de fazer chegar, em regiões mais afastadas, ideias, objetos, informações,

livros, filmes, remédios, entre outros (Xavier, 2012, p. 29). Assim, a ideia de itinerância parece estar profundamente comprometida com a ideia de acesso, em nosso caso, acesso cultural. O conceito de “acesso cultural”, que Xavier (2012, p. 32) adota a partir de Teixeira Coelho (1997), se apoia em pelo menos três pilares: o acesso físico, que é o contato direto com o objeto cultural, seja ele uma exposição, um filme, uma obra, etc.; o acesso econômico, que diz respeito à capacidade financeira de produzir ou consumir um bem cultural; e o acesso intelectual, marcado pela possibilidade de ler, interpretar e reutilizar as experiências com o produto cultural em sua vida e no mundo. Desse modo, a distância que a itinerância tenta diminuir é tanto geográfica quanto social. Vale pontuar que a itinerância se tornou uma estratégia de democratização do acesso cultural não somente para museus de arte ou de ciências, mas também para cinemas, escolas e bibliotecas.

Por volta de 1930, no Brasil, Mário de Andrade encabeça um projeto chamado “Biblioteca Circulante”, cujo objetivo era levar o acervo bibliográfico ao encontro dos públicos que não tinham o costume de frequentar espaços de leitura, nem de comprar ou fazer empréstimos de livros (Maranhão *apud* Peran, 2015, p. 48). Assim, por meio de um veículo adaptado, a biblioteca móvel ia fazendo paradas em vários pontos da cidade de São Paulo já previamente definidos – Largo da Concórdia, Jardim da Luz, Praça República, entre outros –, atuando como um dispositivo educativo e de serviços (Maranhão *apud* Peran, 2015, p. 48). No entanto, é importante frisar que tal iniciativa não representava um mecanismo de ruptura com o espaço institucionalizado, como o fazem alguns dos projetos que compõem a exposição “Isto não é um museu” analisados anteriormente (Maranhão *apud* Peran, 2015, p. 48). Ela fez parte de um conjunto de medidas, financiadas pelo governo da cidade de São Paulo, que, além da Biblioteca Circulante, também envolvia a construção de bibliotecas físicas, como uma forma de promover e difundir a cultura erudita, além de “buscar a nacionalização dos imigrantes que viviam na cidade e que não tinham em suas origens a língua portuguesa ou a ideia de Brasil como nação” (Maranhão *apud* Peran, 2015, p. 48). Contudo, apesar da boa vontade de seu idealizador, a procura pelo serviço itinerante era baixa, provavelmente pela falta de familiaridade das pessoas com o hábito de leitura (Xavier, 2012, p. 50). Na atualidade, o escopo desse projeto já foi reabilitado em outros formatos, como os Ônibus-Biblioteca, ou os Ônibus da Cultura (Prefeitura de São Paulo, 2006).

Esse modelo de biblioteca móvel construída a partir de um veículo adaptado, ao que tudo indica, foi bastante popular nas décadas de 1930, 1940 e 1950, com ocorrências semelhantes em diversos outros países como Estados Unidos, Espanha e Portugal (Xavier, 2012). Curiosamente, alguns dispositivos da exposição “Isto não é um museu” também vão se articular a partir dessa ideia de biblioteca móvel, como é o caso de “Biblioteca de Nezahualcóyotl” [25] (Figura 24), uma coleção de livros que o artista Diego Pérez comprou nos mercados de catadores de lixo na região de Nezahualcóyotl, no México, com exemplares que revelam uma possível história da literatura mexicana (Peran, 2015, p. 152). Segundo o artista, o uso da carroça como biblioteca remonta às carroças utilizadas por catadores de lixo, comumente puxadas por mulas e cavalos.

Figura 24 – “Biblioteca de Nezahualcóyotl” [25]



Fonte: PÉREZ, Diego. *Biblioteca de Nezahualcóyotl*. 2006. Dispositivo itinerante. Disponível em: <https://encr.pw/XIZ1f>. Acesso em: 23 out. 2023.

Sob outro ponto de vista, o projeto “UMPA – *Unitat Mòbil de Préstecs d’Art*” (Unidade Móvel de Empréstimo de Arte) [10] se apropria dos códigos formais próprios do funcionamento de bibliotecas, a saber, de empréstimo e uso de livros, aplicando-os a objetos artísticos reunidos em seu acervo. Desse modo, as pessoas podem chegar até uma unidade do UMPA e pegar emprestada uma obra de arte, que deverá ser devolvida no prazo acordado. Assim, a iniciativa propõe um redesenho das possibilidades de intercâmbio, transporte e consumo da produção artística, produzindo um novo espaço relacional que suspende as convenções que costumam

definir o circuito artístico (Peran, 2015, p. 122). Dentre os formatos de obra de arte disponíveis no acervo estão: fotografias, performances para fazer em casa, pinturas, desenho, instalações, vídeo, entre outros.

Figura 25 – “UMPA – Unitat Mòbil de Préstecs d’Art” [10]



Fonte: AÑO, Cristian; ARMENGOL, David. *UMPA – Unitat Mòbil de Préstecs d’Art*. 2004. Dispositivo itinerante. Disponível em: <https://acesse.dev/FFq55>. Acesso em: 24 out. 2023.

Uma iniciativa precursora nesse âmbito de empréstimos de obras de arte, e que demarca, segundo Gonzalez (2022, p. 50), o início da itinerância de exposições em museus, é o Serviço de Empréstimos de Obras do *Victoria and Albert Museum* (V&A), em funcionamento desde 1850. Tal programa se propõe a emprestar seu acervo para escolas e museus interessados, com o intuito de difundir o acesso à arte a partir de parcerias com outras instituições de caráter pedagógico e/ou artístico. Ao longo dos anos de operação – ativo até os dias de hoje, há mais de 170 anos –, esse serviço foi sendo aprimorado, abarcando cada vez mais obras e atendendo a cada vez mais instituições. Ainda que atualmente seja difícil encontrar um museu que não se disponha a emprestar seu acervo para compor alguma exposição, esse serviço do V&A surgiu antes que ideias mais concretas a respeito da itinerância fossem amplamente discutidas e, portanto, é possível enxergá-lo como um dos primeiros modelos para colocar a arte em movimento. Em complemento a isso, o V&A é também um museu que abriga cópias, em uma sala chamada *Cast Courts*; um modo de fazer com que o “David de Michelangelo” ou a “coluna de Trajano” se desloquem até o museu.

No contexto espanhol, lugar de origem da exposição “Isto não é um museu”, são as Missões Pedagógicas da II República Espanhola que guardam “a genealogia histórica dos museus portáteis” (Peran, 2015, p. 35). As Missões, como costumam ser referidas, tiveram seu início no ano de 1931 – mesmo período em que as Bibliotecas Circulantes de Mário de Andrade começaram a rodar – e demarcam o início de um período de extraordinário impulso pedagógico, sendo elas uma das primeiras iniciativas desse tipo naquele contexto (Larrosa, 2017, posição 1501). Em sua proposta ambiciosa de fomento e difusão cultural, chegando a 7000 povoados em seus cinco anos de existência, as Missões contavam com cinco artefatos portáteis de ação cultural e educativa, a saber: (1) o Museu do Povo (popularmente conhecido como Museu Ambulante); (2) o Serviço de Cinema; (3) as Bibliotecas Ambulantes; (4) o Coro do Povo; e (5) o Teatro do Povo (Larrosa, 2017, posição 1501).

Para que as Missões conseguissem se desenvolver, participaram dessa empreitada mais de 500 missionários – professores, normalistas, inspetores, estudantes universitários, artistas, escritores, poetas, músicos, cineastas, filósofos e pedagogos – convidados a participar, não por procedimentos institucionais de seleção, mas por sua atração pelas orientações em que a missão se inspirava, por ter algo para oferecer, e por possuir uma disposição especial para comunicar-se com o povo (Larrosa, 2017, posição 1501 e 1558). Nesse sentido, as Missões não nasceram de um “diagnóstico de necessidades”, como uma política pública desenhada para solucionar um problema, mas apareceram “como efeito da paixão viajante”, interessada nas formas de cultura e sabedoria popular de longínquas paisagens e pobreza (Larrosa, 2017, posição 1531).

A sublevação fascista liderada por Franco em 1936 interrompeu o trabalho das Missões, mas não acarretou o desaparecimento dos artefatos portáteis (Peran, 2015, p. 35-36). Com o exílio dos missionários que conseguiram sobreviver à guerra, os dispositivos se multiplicaram, tendo ecos em países como México, Argentina, Uruguai, Venezuela, Guatemala, Equador e Cuba (Larrosa, 2017, posição 1514). Assim, talvez não seja por acaso que grande parte dos dispositivos analisados da exposição “Isto não é um museu” tenha origem nestes mesmos países.

O Museu Ambulante era constituído por duas coleções de catorze cópias de pinturas históricas do Museu do Prado em tamanho real. Desse modo, os trabalhos dos pintores El Greco, Velázquez, Ribera, Murillo e Goya eram transportados em caminhões ou mulas, e expostos em prefeituras, escolas ou centros operários nos

lugares mais remotos da Espanha (Peran, 2015, p. 35). A ideia por trás do Museu Ambulante era de uma espécie de “comunização” da cultura, convertendo em um bem comum o patrimônio artístico que estava relativamente privatizado (Larrosa, 2017, posição 1591).

Nas palavras de Cossío [Manuel Bartolomé Cossío, diretor do Conselho das Missões Pedagógicas], lembradas por Gaya [Ramón Gaya, um dos missionários encarregados pelo Museu Ambulante], “quero ensinar esses tesouros às pessoas que nunca os viram. Porque também são seus. Mas em absoluto não quero dar-lhes nenhuma lição. Somente quero que saibam que existem e que, ainda que estejam encerrados no Museu do Prado, também são seus” (Larrosa, 2017, posição 1591).

Além das exposições, o Museu também contava com algumas falas, que podemos entender como ações de mediação: uma de caráter histórico e outra de caráter pictórico (Larrosa, 2017, posição 1608). Além disso, eram realizadas audições de música, sessões de cinema, ações especiais para crianças e leituras coletivas, o que evidencia o caráter interdisciplinar dessas Missões.

Quando Larrosa (2017) escreve sobre tais Missões, ele está interessado nessa “relação amorosa” com que os envolvidos tratavam o espaço no qual era instalado o Museu, com que falavam com as pessoas em suas mediações, com que selecionavam o que iriam levar até as comunidades, com que tratavam as reproduções das pinturas e tudo o mais. Ainda que possamos tecer inúmeras críticas às Missões com relação à curadoria canônica e elitista das obras, à ausência de artefatos que falem sobre a cultura popular, à redução dos públicos à condição de receptores, Larrosa (2017, posição 1627) acredita

que no gesto mesmo do Museu, há muitos elementos interessantes sobre o que é uma escola e sobre como um artefato artístico portátil pode constituir, em si mesmo, uma escola, ou uma ideia de escola que, por muito distante que esteja das convenções de nossa época, ainda pode ensinar-nos algumas coisas e, sobretudo, fazer-nos pensar.

Nesse sentido, tal ideia de escola parece depender, principalmente, dessa disposição comunicativa, que cada missionário carregava, de “fazer falar” os quadros do Museu (Larrosa, 2017, posição 1643). Esse “fazer falar” se aproxima bastante de uma ideia de mediação cultural que nos interessa, na medida em que não pretende instruir, conciliar ou servir para alguma coisa, mas convidar as pessoas a dedicar atenção ao que veem, investigando as perguntas, sentimentos, ou impressões que surgem.

De modo similar, grande parte dos projetos itinerantes parece nascer de uma relação amorosa do artista ou educador propositor com o que se exhibe ou se propõe para os públicos. Nem sempre os museus tradicionais conseguem experimentar esse amor. Os profissionais de museus, muitas vezes, estão tão ocupados em articular políticas de financiamento, de gestão, em atender a múltiplas expectativas de curadores, artistas, museólogos, educadores, restauradores, pesquisadores, etc., que sobra pouco espaço para essa relação desinteressada com a arte.

Mônica Hoff, em conversa com Cayo Honorato (2018, p. 170), fala sobre os problemas de uma mediação que, em vez de assumir as diferenças, dissensos e desencontros da relação com a arte, é impelida – pela própria instituição – a insistir em princípios afirmativos e conciliadores, que teriam como objetivo “facilitar conexões”, mas reduzem a experiência a uma espécie de narrativa única, o que impede que leituras críticas e autônomas possam emergir.

Essa condescendência, que muitas vezes identificamos na relação entre museus e públicos, é o que no fim das contas, as Missões tentaram não replicar. Gaya lembra, mais uma vez, o que disse Cossío a respeito do tom dessas Missões: “Eu, no início, pensava que tinham que ter um tom paternal, mas vejo que esse tom é ofensivo. Procurem não ofender as pessoas. Vocês vão ensinar a elas coisas, mas não vão com ar de presunção” (Larrosa, 2017, posição 1666).

Esse gesto de instalar o Museu sem intenções precisas, sem nenhum cálculo sobre seus efeitos, possibilita

que não seja concebido como um instrumento para a igualdade futura, mas, de algum modo, já a faz no presente, no fato mesmo de que instala uma heterotopia, um espaço outro, no qual as pessoas podem exercer uma capacidade que antes não tinham, uma capacidade para a qual antes não havia lugar, e na qual se realiza, definitivamente, a igualdade entre todos. (Larrosa, 2017, posição 1685).

Desse modo, um destaque de grande parte dos dispositivos itinerantes parece estar no gesto de instituir um museu desobrigado de seu papel institucional, e que, por isso, não precisa projetar uma igualdade futura, uma democracia futura, pois ele existe na pré-figuração da igualdade e de uma democracia atual (Ortellado, 2016, p. 13)

Para Didi-Huberman, que nisso segue Walter Benjamin, fazer sensível o povo consiste em fazer visíveis momentos passageiros da história, tradições frágeis e efêmeras, acontecimentos mínimos, os quais é preciso saber fazer presentes no presente arrancando-os do conformismo que sempre está a ponto de subjugar-los à medida que os transforma em “história” ou em “documento”. E, por outro lado, apoiando-se em Jacques Rancière, fazer sensível o povo constitui uma revolução estética, um dissenso estético, no sentido em que dá a ver outra coisa além das maneiras convencionais e consensuais nas quais o povo, seja ele qual for, já foi previamente situado em um lugar e em uma condição que se definem como os que lhes são próprios (Larrosa, 2017, posição 1760).

Por fim, não pretendemos com o caso do Museu do Prado e a leitura de Larrosa, embarcar numa tentativa constrangedora de fetichização irrestrita da itinerância. A romantização da pedagogia – e da itinerância como artefato pedagógico – corre o risco de fechar nossos olhos para os processos de precarização do trabalho, para as lutas institucionais, para as relações de poder estabelecidas nesses espaços. Mas, ao menos nesta seção, nos ocupamos em tecer um elogio à itinerância para sonhar outros museus possíveis, para “esfregar os olhos”, parafraseando Larrosa. Ainda hoje o Museu do Prado ecoa as heranças do Museu do Povo (Museu Ambulante). Recentemente foi inaugurada uma exposição itinerante com reproduções fotográficas do acervo do Museu do Prado, em tamanho real, a serem exibidas nas ruas de várias regiões da Espanha. Talvez a ideia de que as obras pertencem ao povo, que moveu os missionários daquela época, ainda seja apenas uma ideia distante. No entanto, o acervo parece ter se adaptado bem à ideia de caminhar uma vez ou outra.

Figura 26 – Inauguração da exposição “*The Museo del Prado in the streets*”, em Tomelloso, Espanha, em 2023



Fonte: Iberdrola. Disponível em: <https://l1nq.com/SjPn4>. Acesso em: 7 out. 2023.

3.3 As andanças da mediação cultural em museus de arte

A esta altura, tentaremos complexificar um pouco as noções de mediação cultural que foram sendo desenhadas até agora, e analisar alguns aspectos do desenvolvimento da educação museal com os olhos da crítica contemporânea para, ao final, compreender em que aspectos a mediação cultural que ocorre nos dispositivos itinerantes difere daquela institucional.

De maneira geral, a mediação cultural se refere à dimensão do museu responsável pelo debate direto com os públicos, onde o encontro, o diálogo e a experiência das pessoas com a arte acontecem. Para Mirian Celeste (2011, p. 315), é “o espaço da conversação, da troca, do olhar estendido pelo olhar de outros”. Não é o convite à adivinhação ou à explicação das produções artísticas, mas sim da “leitura compartilhada, ampliada por múltiplos pontos de vista” (Martins, 2011, p. 315). Isso porque, da perspectiva da mediação cultural, a experiência estética é uma atividade necessariamente social, onde o prazer experimentado é frequentemente um prazer compartilhado: “a ida à ópera é por vezes menos uma relação com as obras do que com os outros” (Pasquier, 2005 *apud* Donnat, 2011, p. 29).

Sendo um encontro com outros, nem sempre ele se dá de maneira pacífica e consoante. Segundo Hoff (Hoff; Honorato, 2018, p. 172), talvez a mediação seja, ainda, um “ponto de desencontros”, onde opiniões, sensações, interpretações e histórias dissonantes emergem e participam da experiência com a arte. É claro que não são todas as instituições que estão preparadas para acolher essas divergências e contradições em seu espaço de mediação. O mais comum é que essa mediação parta de “princípios conciliatórios” (Hoff; Honorato, 2018, p. 170), em direção a uma leitura universal, coerente e adequada à narrativa da curadoria, correndo o risco de atuar bem mais como um mecanismo de convencimento, sugerindo que o que está em exibição tem algum tipo de valor que justifique não somente o tempo e a atenção investidos, mas também a existência e valor da instituição.

No caso dos dispositivos itinerantes, como os públicos não exatamente escolhem ir ao encontro deles, mas topam com eles por acaso no meio do caminho, parece que o esforço que a mediação precisa fazer é menos o de convencimento e mais o de conquista da atenção, para que sejam percebidos em meio ao caos urbano. Em “Espacio Público Erosionado: Caparazón” [62], por exemplo, o artista Israel Torres

constroi uma carapaça, semelhante à de um caracol, que ao ser carregada pela cidade de Ecatepec (México), em um carrinho, encontra com as pessoas e se abre (literalmente) como um espaço dialógico, para que depositem dentro dela os problemas que identificam em seu entorno. Assim, a carapaça vai ganhando o peso das desarticulações sociais da cidade contemporânea, atuando como um mecanismo de cartografia social das comunidades. Um outro exemplo está no “Ciza Muzej – Pushcart Museum” [52], um carrinho de mão, tradicionalmente utilizado para o transporte de produtos agrícolas, com vários quilos de abobrinhas embrulhadas em tiras de papel com declarações problemáticas (reacionárias, demagógicas, xenofóbicas, etc.) pronunciadas por políticos locais. Em esloveno, a expressão popular “vender abobrinhas” significa “enganar” ou “ludibriar”, o que evidencia o objetivo da proposta de materializar a metáfora dessa expressão, para tornar visíveis os absurdos dos discursos pronunciados por políticos locais, que seguem ludibriando a população.

Figura 27 – “Espacio Público Erosionado: Caparazón” [62]



Fonte: TORRES, Israel. *Caparazón*. 2010. Dispositivo Itinerante. Disponível em: <https://encr.pw/TO8lf>. Acesso em: 23 out. 2023.

Nesse sentido, a mediação que acontece nesses artefatos não parece ser um serviço prestado, como nos museus, ao menos não nos moldes convencionais. De um outro modo, ela não parece estar à serviço das pessoas, mas em busca das pessoas para que possa se realizar. Com isso, seu vínculo com a proposta artística não parece ser somente de uma extensão comunicativa, mas da constituição do artefato em si. Do lado de fora do espaço museal edificado, a mediação é quem dá vida à proposta e aos encontros que podem acontecer. No caso dessas propostas,

por exemplo, a aproximação pode até ocorrer por curiosidade, pelo agrupamento de pessoas em volta, pela estranheza do artefato, mas se não houver alguém para “fazer falar” o dispositivo, ele corre o risco de permanecer imperceptível. A mediação cultural itinerante, enfim, não é um benefício do qual se pode ou não usufruir, a depender do tipo de exposição ou do tipo de proposta artística. Ela é o principal mecanismo de conexão entre a proposta e os públicos.

Figura 28 – “Ciza Muzej – Pushcart Museum” [52] sendo transportado e detalhe



Fonte: DOMÈNEC; POGACAR. *Ciza Musej*. 2012. Dispositivo Itinerante. Disponível em: <https://www.domenec.net/ciza-muzej-2/>. Acesso em: 29 out. 2023.

Ao longo da história dos museus, o papel da mediação cultural mudou bastante. Sobretudo o papel pedagógico da instituição mudou bastante. Houve um tempo em que o “simples” e “generoso” ato de abertura das portas foi considerado suficiente para garantir que as responsabilidades educativas de um museu, enquanto um espaço social, estariam sendo cumpridas (Grossman, 1991). Por outro lado, fica claro em sua mais recente definição, elaborada pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM), que a educação está entre as funções primordiais de uma instituição museal. Em tal definição, um museu é

uma instituição permanente, sem fins lucrativos, à serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Os museus, abertos ao público, acessíveis e inclusivos, fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Os museus funcionam e comunicam ética, profissionalmente e, com a participação das comunidades, proporcionam experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento (ICOM, 2022).

Esse aprimoramento do sentido pedagógico do museu, que se dá ao longo dos anos, é percebido por Canclini (2019, p. 136) ao destacar que, nos anos 1960, “o auge dos movimentos democratizadores gerou a expectativa de uma arte que

superaria seu isolamento e ineficácia, vinculando-se de outro modo aos receptores individuais e mesmo a movimentos populares”. Assim, uma primeira resposta do museu a esse cenário teria sido uma “pedagogização” das exposições. Isso quer dizer que, para “acabar com o monopólio do saber pelos especialistas”, as instituições museais “se encheram de cartazes instrutivos, sinais de trânsito, visitas monitoradas em vários idiomas” (Canclini, 2019, p. 136). Desse modo, houve um grande esforço de contextualização pedagógica por parte da museografia para tornar as exposições mais legíveis para públicos não iniciados, mas os estudos de públicos dessa época demonstram que tal aumento da legibilidade não contribuiu para a incorporação de outros perfis de espectadores (Canclini, 2019, p. 137). Apenas deslocou a atenção dos objetos artísticos para os excessivos textos históricos e biográficos, como se a chave de leitura de uma exposição dependesse somente daquelas informações, e a sensação de desorientação e não pertencimento pudessem com isso desaparecer.

Apesar disso, não são poucas as instituições que ainda hoje sustentam esse tipo de mediação cultural baseada numa espécie de educação bancária (Freire, 2005). Em tal dinâmica educacional, as informações sobre a exposição, sobre os artistas ou sobre a instituição seriam “depositadas” nos públicos como sendo relevantes ou indispensáveis para uma experiência proveitosa com a arte. No entanto, a relação com a arte não é universal e, por esse motivo, parafraseando Paulo Freire (2005, p. 100) ao discorrer sobre os lugares de ensino, uma mediação não poderia “nunca apenas dissertar sobre ela [a exposição] e jamais doar-lhe [ao público] conteúdos que pouco ou nada tenham a ver com seus anseios, com suas dúvidas, com suas esperanças, com seus temores [dos públicos]”.

Com a crise das instituições e a ascensão de práticas educacionais mais experimentais, há um interesse pelo espaço relacional da arte nesse período dos anos 1960-70, em que “os artistas já não querem fazer coisas que falam do mundo [num campo simbólico], mas que sejam atos *no* mundo” (Helguera, 2018, p. 86). Essa nova disposição artística marca

o surgimento da arte conceitual, ou seja, de uma nova perspectiva em relação ao objeto de arte em que o conceito, o discurso e/ou a atitude do artista passava a ter prioridade em detrimento das questões formais; também o momento em que o processo passou a ser considerado parte da obra de arte, surgindo aí os *happenings*, *performances*, *activities*, a *land art*, entre outros; [...] Foi um período marcado por um envolvimento considerável de artistas em projetos que envolviam a esfera pública, fosse essa atuação extra-ateliê ou extra-institucional (Hoff, 2014, p. 57-58)

Ao voltar seus esforços para projetos pautados em experiências relacionais, situações de convívio com a esfera pública, relações de produção colaborativas, entre outras tendências; artistas, curadores e demais atores institucionais passam a compreender que o campo pedagógico interessa sim ao contexto artístico-cultural, e a educação passa a fazer parte do rol de preocupações da instituição artística (Hoff, 2014, p. 253).

Alguns dos dispositivos analisados podem, inclusive, parecer-se mais com experiências artísticas relacionais desse período descrito por Hoff (2014), do que exatamente com instituições museais. Mas também é verdade que em inúmeras outras propostas artísticas, o gesto de instituir pode fazer parte de seu processo de criação, e nem por isso materializar museus, estando melhor configuradas como propostas conceituais de crítica institucional, por exemplo. No entanto, como esse exercício de categorização não é exatamente o que pretendemos desdobrar aqui, faremos um esforço de olhar para os artefatos móveis da exposição “Isto não é um museu” como atos expositivos itinerantes possíveis, ou como esforços de imaginação de outras institucionalidades, para mapear o que ainda é possível aprender sobre expor e mediar com tais experiências.

A partir da segunda metade dos anos 90, o museu é impactado pelo que ficou conhecido como a “virada educacional”, conjuntura em que práticas artísticas e curatoriais passam a operar e incluir nominalmente experiências, formatos e métodos educacionais, promovendo uma renovação no debate sobre as relações entre arte e educação.

Se por um lado, com a virada educacional, a educação se torna objeto de interesse das práticas artísticas e curatoriais, não é correto inferir ainda que, a partir daí, os públicos não iniciados, que nunca se sentiram os enunciatários por excelência dos museus, passaram a entrar nos museus e exposições sem grandes preocupações. Os programas públicos dos museus ainda seguem sendo propostos “de acordo com os interesses dos curadores e dirigentes das instituições, restando às outras instâncias institucionais uma participação ainda bastante reduzida no que tange ao pensamento e estratégias institucionais” (Hoff, 2014, p. 99).

Junto a isso, ocorre um fenômeno de diluição do papel do educador, pois o curador já é um curador *pedagógico*, o artista já está *engajado socialmente*, as exposições já contam com materiais de apoio para mediar o encontro com a obra,

que, por sua vez, já possui uma *dimensão mediadora* por si só. Se a educação passa a atravessar todas as dimensões dos museus, o que resta, portanto, ao educador?

A partir da década de 1990, a educação é promovida a um papel que se tornou uma das questões mais problemáticas desse contexto da virada educacional: a função de contrapartida (Hoff, 2014, p. 104). Ou seja, os museus, enquanto beneficiários de investimentos públicos e privados, tornam-se obrigados a se comprometer com a promoção de ações pedagógicas, como forma de compensar os valores aplicados. Esse ímpeto neoliberal de transformar a educação em uma ferramenta da economia do conhecimento, “tornou-a conveniente para as instituições e museus e para o próprio mercado que os financia” (Hoff, 2014, p. 104).

Sendo, portanto, a principal moeda de troca para a obtenção dos recursos que garantem a subsistência e continuidade das instituições, a mediação se encontra completamente amarrada aos valores e desejos institucionais. Desse modo, ao mesmo tempo que a mediação pretende criar esse espaço de dissensos, dialógico, democrático e efetivamente mediador, ela precisa sustentar um discurso institucional que agrade seus patrocinadores e interlocutores institucionais, tendo que se submeter a muitas vontades que acabam por inibir e impossibilitar que siga, autonomamente, seus próprios preceitos e ideais.

Além disso, dados recentes divulgados no relatório da Pesquisa Nacional De Práticas Educativas Dos Museus Brasileiros, publicado pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) e Observatório da Economia Criativa da Bahia (OBEC) (2023), mostram que “é imprescindível a valorização dos/as profissionais da educação museal nos âmbitos financeiro e institucional, além de atenção à diversidade racial e de gênero no campo museal [57,2% são pessoas brancas e 64,9% são mulheres cisgênero]” (IBRAM [et al.]; 2023, p. 5). Participaram dessa pesquisa quase 700 educadores/as, com ou sem vínculo com museus. Apesar da alta escolarização e variedade de formação – já que 61,8% possuem algum nível de pós-graduação –, mais da metade recebe, no máximo, até 3 salários-mínimos. Essa precarização do trabalho dos educadores museais é apenas mais um sintoma da falta de espaço e reconhecimento desse setor no campo organizacional.

Diante desse histórico, a mediação cultural institucional parece destituída de sua capacidade crítica, de sua autonomia, tendo sua atuação reduzida, muitas vezes, a uma espécie de autoproteção institucional, que desreconhece sua capacidade de reinventar um museu mais diverso, polissêmico, autoconsciente, inclusivo, atual e

realmente aberto a públicos variados, já que é ela a dimensão mais política de uma instituição, não somente por ser responsável pelo debate direto com os públicos, mas também por ser ela mesma composta por um coletivo de profissionais que vêm de diferentes contextos sociais, econômicos, educacionais e culturais (Hoff; Honorato, 2018, p. 168).

3.4 Dispositivos itinerantes como dispositivos de mediação: uma mediação autocontida?

Quando falamos dessa falta de espaço e de poder da mediação cultural em um contexto institucional edificado, parece tentador olhar para o lado de fora e concluir que nas experiências itinerantes reside alguma excelente solução para os rumos da mediação. Ainda mais em uma pesquisa como essa, que em vários momentos, parece prestar um elogio à itinerância. No entanto, mudar o lugar, ou adotar a mobilidade como estrutura, não desaparece com problemáticas tão complexas, pois nada que seja institucional pode escapar completamente à instituição. Em todo caso, como vimos com Ingold (2018) e outros, o caminhar sempre serve para aprender algo e para estar atento aos novos (e velhos) terrenos. Desse modo, compreender como a mediação se realiza na itinerância pode adicionar mais alguns ingredientes ao debate como um todo.

Logo na apresentação do catálogo da exposição “Isto não é um museu”, que aborda a itinerância como estratégia, nos deparamos com este trecho, que revela que a busca por situações de mediação perpassa a maioria dos casos reunidos:

Desde o âmbito da criação costuma ser recorrente que, com estes dispositivos, se busque a interação com as pessoas que transitam pelo espaço público, com diversos objetivos, porém, em muitos casos coincidem com buscar fora do espaço institucional e dentro de uma certa informalidade, o que não seria alcançado em um contexto oficial. (Peran, 2015, p. 14)

Assim, se tais casos assumem a itinerância como uma boa forma de promover essa mediação e interação, que aparentemente não poderia ser alcançada em um “contexto oficial” e “formal”, em que medida podemos concluir que esses dispositivos sejam artefatos de mediação em si mesmos?

A ideia de que algo autocontenha a mediação pressupõe que esta seja essencial ao artefato e que, desse modo, seus universos semânticos se confundem. Assim, uma proposta que nasce de um desejo de mediação não pode dispensar o mediador, pois, sem ele, em última instância, ela não existe. Por outro lado, se retomarmos a definição de museu (ICOM, 2022), apesar de ligado à ideia de educação de forma bastante ampla, a figura do mediador não parece estar autocontida na definição. Conseguimos, com algum esforço, imaginar um museu sem mediadores, talvez porque, como vimos, a ideia de mediação esteja diluída em diversas outras instâncias. Ou talvez porque a mediação em museus esteja sufocada, e não tem conseguido ser outra coisa que não uma repetição dos textos de apoio com uma linguagem um pouco mais acessível.

Nos dispositivos itinerantes aqui analisados, ao contrário, não é possível concebê-los sem o mediador. Ele é crucial para que a proposta não apenas se realize, mas para que algo nela (ou com ela) aconteça. Uma presença às vezes mais evidente, outras mais comedida.

Figura 29 – “Urbanografías móviles” [74]



Fonte: CERÁMICO, Perro. *Urbanografías móviles*. 2013. Dispositivo Itinerante. Disponível em: <https://l1nq.com/Zlhz>. Acesso em: 30 out. 2023.

Nos casos dos ateliês itinerantes – como “Imprenta Móvil” [27], “Blindspot Galleries” [57], “Urbanografías móviles” [74], “Taller de grabado portátil” [83] – a presença do mediador é o ponto central das propostas, que acabam se parecendo muito mais com projetos de mediação do que propriamente de exibição de arte. Nesses casos, a mediação parece assumir que tem algo de artístico em seu próprio fazer.

Mas podemos pegar o caso de “Fala dos confins” [22], por exemplo – uma videoinstalação itinerante que tem como espaço expositivo uma Kombi adaptada –, que diferentemente do que ocorre nos ateliês móveis, oferece uma experiência que não é necessariamente mediada, colaborativa ou participativa. A Kombi se revela como um “outro espaço” de difusão cultural, às margens dos circuitos convencionais, que exhibe um projeto da artista Virginia de Medeiros, produzido a partir de registros sonoros de “causos” sertanejos (Peran, 2015, p. 146). Esse projeto nasceu de uma viagem de Kombi, feita pela artista no território da Bacia do Jacuipe, na Bahia, por onde coletou, em um gravador digital, as histórias de 12 colaboradores, entre eles poetas populares, romanceiros, contadores de causos e lendas. Com a edição tanto as imagens do percurso da viagem quanto os áudios dos causos, a artista transformou a própria Kombi no espaço ideal para exibição dessa obra. Se observarmos os registros fotográficos presentes, tanto no catálogo da exposição “Isto não é um museu” (Figura 30) quanto no portfólio da artista (Figura 31), veremos que essa instalação já foi exibida tanto na rua, quanto no interior dos museus. É curioso que, quando ela está na rua, a presença da artista para convidar as pessoas a entrar, para contextualizar a obra, para garantir que entrar em sua Kombi se trata somente de uma experiência artística, é essencial, já que não dá para diferenciar esta de uma outra Kombi apenas dando uma olhada rápida. Por isso, ao menos o convite à experiência com a obra precisa ser feito aos passantes, ou então esse veículo se parecerá com qualquer outro estacionado pela cidade.

Figura 30 – “Fala dos confins” [22] em exibição nas ruas de São Paulo



Fonte: MEDEIROS, Virgínia. *Fala dos confins*. 2010a. Dispositivo Itinerante. In: Catálogo da Exposição “Isto não é um museu” (Peran, 2015, p. 146).

Michael Asher, artista fortemente ligado à crítica institucional, fez um experimento semelhante ao estacionar um trailer alugado em diferentes partes da cidade de Münster, Alemanha, em 1977, ocasião em que participou da exposição *Skulptur Projekte* com a proposta intitulada “Installation Münster (Caravan)” (Fraser, 2008, p. 183). Apenas no museu que recebeu a mostra os visitantes encontravam

informações sobre o lugar em que o trailer poderia ser visto, *in situ* [...]. No próprio site, entretanto, não havia nada que indicasse que o trailer era arte ou que tivesse qualquer relação com a exposição. Para um transeunte ocasional, não era nada além de um trailer. (Fraser, 2008, p. 183).

Do mesmo modo, quando a Kombi de Virgínia está no museu, ela dispensa maiores explicações. Intuitivamente as pessoas que visitam o museu se sentem convidadas a entrar e interagir com a obra, como se esse código de conduta já estivesse pressuposto pelo espaço expositivo, tornando a presença de Virgínia, como mediadora da obra, algo dispensável. Talvez dispensável não seja a palavra, mas o museu acaba tirando dos mediadores – que na rua são essenciais – a oportunidade de uma conversa menos institucional.

Figura 31 – “Fala dos confins” [22] em exibição no Centro Cultural São Paulo



Fonte: MEDEIROS, Virgínia. *Fala dos confins*. 2010b. Dispositivo Itinerante. Disponível em: <https://virginiademedeiros.com.br/obras/fala-dos-confins/>. Acesso em: 31 out. 2023.

Não queremos com isso contribuir com a ideia de que mediadores em museus são dispensáveis. Isso só poderia ser deduzido a partir de um pensamento simplista, que contrariaria tudo que já viemos desenvolvendo até agora. O que queremos argumentar, para finalizar, é que o espaço de centralidade e de poder que a mediação

cultural parece ocupar na itinerância, pode sim ter algo a ensinar para os museus. Tal espaço, não somente oferece ao mediador uma posição de maior autonomia e liberdade para convidar os públicos à reflexão, como também cria uma oportunidade excepcional para aprender com os públicos. Por fim, talvez na atualidade não seja a arte que esteja sufocada entre as paredes da instituição, mas a própria mediação.

Gonzalez (2022, p. 184), ao dedicar-se à pesquisa de museus de ciências itinerantes, tece uma reflexão a respeito da necessidade de uma “epistemologia da itinerância”, capaz de olhar não “somente para o que os museus exibem ou entregam para seus públicos”, mas para aquilo que “esses mesmos museus ouvem, capturam, apreendem, reelaboram, e coproduzem dos/com seus públicos”. Assim, se o museu é o lugar do encontro – com a arte e com os outros –, a itinerância parece expandir extraordinariamente as possibilidades desse encontro, atuando como uma fresta, onde tanto o museu consegue se infiltrar na sociedade, quanto a sociedade pode se infiltrar na instituição por meio dela.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio de uma investigação exploratória, esta dissertação buscou olhar para o fenômeno da itinerância no caso de artefatos móveis reunidos na exposição “Isto não é um museu”, levantando questões que atravessaram os capítulos em torno de três eixos: a expositividade dos modelos de exibição adotados por plataformas itinerantes; o espaço de enunciação e participação dos públicos em tais plataformas; e a mediação cultural como parte essencial dos dispositivos itinerantes. Para balancear as análises que foram sendo esboçadas, inevitavelmente, questões relacionadas aos museus edificados também foram sendo esmiuçadas, já que um dos problemas iniciais que a pesquisa tentou investigar é se os obstáculos para a acessibilidade cultural estariam dados, justamente, pelas estruturas estáticas do museu. O intuito não foi, contudo, afirmar as qualidades e desafios de um em detrimento do outro, mas entender de que maneira os problemas e soluções de um podem contribuir ou impactar nos problemas e soluções do outro. O próprio nome da exposição “Isto não é um museu” parece introduzir uma espécie de comparação entre esses formatos – edificado e itinerante – com alguma intenção crítica. Desse modo, também apostamos nesse exercício comparativo, mas não somente entre estruturas estáticas e errantes, como também entre as diferentes formas dos dispositivos de se colocar em movimento.

Fomos percebendo que a acessibilidade tem mais a ver com uma disposição enunciativa das instituições – voltada a públicos diversos e que abraça a cultura como um encontro de múltiplas narrativas –, do que com a tipologia de suas estruturas, apesar de a estrutura móvel já parecer pressupor uma vontade de interação que, para as estruturas edificadas, pode não ser tão natural ou essencial. De todo modo, seja pela perspectiva da expositividade, dos públicos ou da mediação cultural, o tipo de acessibilidade cultural em que estamos interessadas parece adotar uma agenda político-ideológica mais próxima de uma ideia de democracia cultural do que de uma democratização cultural.

Em Jean-Marie Lafortune (2016), temos que a democratização cultural, bastante priorizada no âmbito das políticas culturais, requer uma “distribuição para muitos daquilo que é produzido por poucos” – com base no modelo *one-to-many* (Dewdney et al., 2013) –, enquanto que, em uma democracia cultural, teríamos uma articulação entre muitos daquilo que também é produzido por muitos – modelo *many-*

to-many (Dewdney et al., 2013). Nesse sentido, o autor diferencia a mediação (*médiation*) da mediação (*médiacion*) cultural, em que a primeira é “empregada para remediar a fratura que separa as camadas da população”, enquanto a segunda “é exigida para evitar a fragmentação social” (Lafortune, 2016, p. 2). No primeiro caso, as estratégias adotadas partem de um princípio unanimista e estão fortemente atreladas à universalidade do prazer estético, apostando em processos facilitadores da comunicação entre obras e públicos, com o objetivo final de elevar as competências desses públicos para uso e apropriação dos espaços museais. Nesse caso, os mediadores são nada mais do que agentes de decodificação das obras (Lafortune, 2016, p. 4). Já no segundo caso, a prática da mediação para uma democracia cultural “não se centra sobre a falta ou insuficiência como estigmas, sobre as deficiências e desvantagens que desabilitam, mas sobre os traços culturais, produtos e modos de vida que formam a identidade” (Lafortune, 2016, p. 8), apontando para uma concepção relativista da cultura. Tal perspectiva parece incentivar uma capacidade autônoma de criatividade e de estruturação das identidades nos planos cultural e político, apostando na participação para a auto-organização das práticas amadoras em um espaço de enunciação próprio (Lafortune, 2016, p. 9).

Para explorar tais concepções elaboradas por Lafortune (2016), tomemos como exemplo uma passagem de José Valladares (2010), em “Museus para o povo”, em que o autor faz um estudo sobre museus americanos, realizado entre 1943 e 1944, no qual demonstra certo interesse pelo potencial das exposições temporárias e circulantes. É perceptível seu entusiasmo com o museu que vai “ao encontro do povo” e “aumenta extraordinariamente” seu público, já que “o público de um museu [circulante] não se limita a quem lhe transpõe as portas: abrange qualquer pessoa atingida pela sua ação” (Valladares, 2010, p. 76-77). Ainda para Valladares (2010, p. 78), “se as exposições circulantes fossem intensificadas em todo mundo, então se poderia dizer que as coleções possuídas e zelosamente guardadas pelos museus passariam a constituir, realmente, patrimônio universal”.

Apesar de termos demonstrado em alguns momentos do texto um entusiasmo com a itinerância bastante similar ao de Valladares, no que se refere aos fins de tais iniciativas, algumas distinções precisam ser evidenciadas. Quando o autor escreve sobre as consequências dessa circulação dos museus, que teriam como objetivo a consolidação da ideia de um “patrimônio universal”, podemos ligar essa disposição

àqueles mesmos preceitos modernos de uma democratização cultural que, tal qual os modelos de exibição *one-to-many*, prometem uma história da arte hegemônica que precisaria ser apropriada por todos. No entanto, o que nos parece, na atualidade, a maior potência dos artefatos móveis, está justamente no tipo de democracia cultural que ele podem promover, ao democratizar não somente o objeto artístico, mas o gesto de instituir.

Não queremos, com isso, minimizar os efeitos dessas iniciativas de democratização do acesso a obras de arte clássicas, que também tem seu lugar de experimentação e que, em suas exposições descontextualizadas, podem contribuir com um projeto democrático de cultura. Mas nos parece que o gesto de instituir praticado pelos/nos dispositivos itinerantes, é mais interessante por sua capacidade produzir outras formas de expor e mediar uma multiplicidade de culturas para uma multiplicidade de públicos, do que exatamente em ampliar o contato com obras clássicas e já consolidadas por uma história da arte hegemônica. Podemos retomar o caso das Missões Pedagógicas (Larrosa, 2017), que se tornam uma referência para a pesquisa muito mais pela “amorosidade” do encontro, do que exatamente por aquilo que se propõe a exibir.

Canclini (2019, p. 155) faz uma leitura bastante interessante desses processos de democratização e democracia cultural ao se perguntar se “é desejável que todos compareçam a exposições de arte?” ou “para que serve uma política que tenta abolir a heterogeneidade cultural?”. Para ele,

Divulgar massivamente o que alguns entendem por “cultura” nem sempre é a melhor maneira de fomentar a participação democrática e a sensibilização artística. A divulgação massiva de arte “seleta”, ao mesmo tempo que é uma ação socializadora, é um procedimento para assegurar a distinção entre os que conhecem e os que ignoram, dos que sabem e não sabem usar o museu. Os mecanismos de reforço da distinção costumam ser recursos para produzir a hegemonia (Canclini, 2019, p. 155)

Pode parecer, pelo que viemos argumentando até agora, que as diferenças entre as duas agendas político-ideológicas são gritantes e que elas se encontram em perfeita oposição, mas é justamente o emprego desses dois processos que permitiriam uma resposta à dupla exigência democrática de promover o acesso à arte consagrada, mas também de apoiar formas de cultura minoritárias, transformando o cenário cultural e social (Lafortune, 2016, p. 10). Ou como coloca Canclini (2019, p. 155):

Talvez o tema central das políticas culturais seja, hoje, como construir sociedades com projetos democráticos compartilhados por todos sem que igualem todos, em que a desagregação se eleve a diversidade, e as desigualdades (entre classes, etnias ou grupos) se reduzam a (se tornem) diferenças.

Não conseguimos elaborar uma metodologia de análise tão refinada que desse conta da multiplicidade de formatos, objetivos, situações e estratégias empregadas pelos dispositivos. Algumas das unidades de análise definidas, a depender do projeto, simplesmente não eram aplicáveis. Mas foi nesse exercício de tentar encaixar, aproximar, fazer caber, que fomos descobrindo um caminho possível para o afluxo de ideias que constroem essa dissertação.

Se Dewdney *et al.* (2013) notaram um potencial de operação por meio das e nas comunidades em rede para superar os paradigmas centralizadores dos museus de arte, aqui tentamos olhar para a itinerância como esse meio. Parece, nesse sentido, que os dispositivos itinerantes podem ser lidos como gestos táticos de criar museus de arte, com potencial de ampliar os tipos de enunciação, as formas culturais a serem exibidas e os caminhos para mediar os encontros com a arte. Todo gesto de criar museus é válido, pois não há um único tipo de interesse ou uso ou expectativa para esse espaço. Às vezes o que se quer de um museu é um lugar silencioso para passar o tempo; em outras, um espaço de criação artística compartilhada; ou ainda um espaço para a novidade, em que eu veja coisas que não conheço; ou, quem sabe, um lugar que represente minha história, minha comunidade, minhas lutas.

Democratizar o gesto de criar museus coloca a cultura em debate e a produção artística em circulação; democratiza o lugar de onde um museu pode vir. Não precisamos advogar em benefício ou detrimento de um ou de outro modelo. Edificado ou itinerante? Suntuoso ou vernacular? Cada um pode parecer, ora mais, ora menos adequado a um determinado contexto. O que parece importante para a ideia de democracia cultural é que todos sejam capazes de enunciar seus mundos e encontrar seus públicos.

O que a itinerância tem a ensinar? Que, ao inventar outros museus, ela inventa outros mundos possíveis, outros públicos possíveis, outras estratégias e oportunidades possíveis para o encontro com a arte. Não é sobre encontrar a melhor forma de exibir, ou a melhor forma de comunicar, mas as formas mais participativas de instituir e mediar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A77. **Centro Cultural Nómade**. 2011. Dispositivo itinerante. Disponível em: <https://estudioa77.com/wp-content/uploads/2013/03/2ccn.jpg>. Acesso em: 07 out. 2023.

AGUADO, Tomás Ruiz-Rivas. **Micromuseos**: Investigación sobre dispositivos mínimos de exhibición de arte. Medellín: Antimuseo, 2011.

ALMEIDA, Adriana Mortara. Estudos de Público: a avaliação de exposição como instrumento para compreender um processo de comunicação. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, [S. l.], n. 5, p. 325-334, 1995. DOI: 10.11606/issn.2448-1750.revmae.1995.109245. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revmae/article/view/109245>. Acesso em: 23 set. 2023.

AÑO, Cristian; ARMENGOL, David. **UMPA – Unitat Mòbil de Préstecs d’Art**. 2004. Dispositivo itinerante. Disponível em: <https://acesse.dev/FFq55>. Acesso em: 24 out. 2023.

ANTIMUSEO, Coletivo. **Centro Portátil de Arte Contemporânea (CPAC)**. 2009. Dispositivo Itinerante. Disponível em: <https://11nq.com/cqWjy>. Acesso em: 8 set. 2023.

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução: Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papyrus, 2012.

BARROS, Fabiana de. **Fiteiro Cultural**. 1998a. Dispositivo itinerante. Disponível em: <https://encr.pw/AgP9U>. Acesso em: 7 out. 2023.

_____. **Fiteiro Cultural**. 1998b. Dispositivo itinerante. Disponível em: <https://encr.pw/L4eDI>. Acesso em: 07 out. 2023.

_____. **Aberto [Open]** : Fiteiro cultural. 2. ed. São Paulo: Edições Sesc SP, 2017. *E-book*.

BLASENSTEIN, Mike; IACOVONE, Michael Dax. **The Museum of Censored Art**. 2011. Dispositivo itinerante. Disponível em: <https://encr.pw/ZZcaY>. Acesso em: 15 jul. 2023.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. **O amor pela arte**: os museus de arte da Europa e seu público; Tradução: Guilherme João de Freitas Teixeira. 2. ed. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BOTELHO, Isaura. Os públicos da cultura: desafios para as políticas culturais. **Revista Observatório Itaú Cultural**, São Paulo, v. 12, p. 8-18, 2011. Disponível em: https://issuu.com/itaucultural/docs/observatorio_12. Acesso em: 4 set. 2022.

BUREN, Daniel. **Daniel Buren**: textos e entrevistas escolhidos, (1967-2000). Organização geral e prefácio Paulo Sergio Duarte; Tradução: Ana Maria Castro

Santos, André Sena e Lúcia Maia. Rio de Janeiro: Centro de Arte Helio Oiticica, 2001.

CAMBALACHE, Colectivo. **Museo de la Calle**. 1998. Dispositivo itinerante. Disponível em: <http://museodelacalle.blogspot.com>. Acesso em: 25 jul. 2023.

CAMPBELL, Brígida. **Arte para uma cidade sensível / Art for a sensitive city**. Tradução para o inglês: Valéria Sarsur e Pedro Vieira. São Paulo: Invisíveis Produções, 2015. Disponível em: https://issuu.com/brigidacampbell/docs/arte_para_uma_cidade_sensivel_ebook. Acesso em: 18 de setembro 2022.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução: Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa; tradução da introdução: Gênese Andrade. 4 ed. 8 reimp. São Paulo: EDUSP, 2019.

_____. As instituições fora de lugar. In: CANCLINI, Néstor García (coord.); MELO, Sharine M. C.; BRIZUELA, Juan Ignacio; SILVA, Liliana Sousa e (org). **Cadernos de Pesquisa: A institucionalidade da cultura e as mudanças socioculturais**, n.1, jul/2021. São Paulo : Editora Amavisse, 2021. p. 15-26. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/publicacoes/ebooks/cadernos-de-pesquisa-catedra-olavo-setubal-1>. Acesso em: 25 jan. 2022.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: O caminhar como prática estética. Tradução: Frederico Bonaldo. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

CERÁMICO, Perro. **Urbanografías móviles**. 2013. Dispositivo Itinerante. Disponível em: <https://l1nq.com/ZIhhz>. Acesso em: 30 out. 2023.

CERTEAU, Michel: **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998.

CNA, Cinéma Numérique Ambulant. **Le CNA Dans les villages**. 2004. Dispositivo itinerante. Disponível em: <https://www.c-n-a.org/cna.html>. Acesso em: 18 out. 2023.

CRAVEIRO, Theo. **Museo**. 2010a. Dispositivo itinerante. Disponível em: <https://l1nq.com/HROvz>. Acesso em: 15 jul. 2023.

_____. **Museo**. 2010b. Dispositivo itinerante. Disponível em: <https://encr.pw/Y21Vd>. Acesso em: 15 jul. 2023.

CROSMAN, Luiza. **Um esboço de feitiço**: como e por que especular novas dinâmicas institucionais. 33ª Bienal de São Paulo: Afinidades Afetivas: catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2019/03/luizacrosman27072018-final-final-1-.pdf>. Acesso em: 18 de setembro 2022.

DABUL, Lígia. **O público em público**: práticas e interações sociais em exposições de artes plásticas. 2005. 334 f. Tese (Doutorado) - Curso de Pós-Graduação em

Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/1290>. Acesso em: 14 jun. 2023.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia**. Tradução de Bruno Brulon Soares, Marília Xavier Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2013.

DEWDNEY, Andrew; DIBOSA, David; WALSH, Victoria. **Post-critical museology: theory and practice in the art museum**. London; New York: Routledge, 2013.

DEWDNEY, Andrew; WALSH, Victoria. Da diversidade cultural aos limites do modernismo estético: Políticas culturais da coleção nacional, mecanismos de exibição e exposição. Tradução de Thais Olmos. **Periódico Permanente**, v. 4, n. 6, 2016.

DOMÈNEC; POGACAR. **Ciza Musej**. 2012. Dispositivo Itinerante. Disponível em: <https://www.domenec.net/ciza-muzej-2/>. Acesso em: 29 out. 2023.

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

DUNCAN, Carol. **Civilizing rituals: inside public art museums**. New York: Routledge, 1995.

EIA, Experiência Imersiva Ambiental. **Laboratório de Afetos**. 2012. Dispositivo itinerante. Disponível em: <https://acesse.dev/NrYjO>. Acesso em: 14 set. 2023.

EIDELMAN, Jacqueline; ROUSTAN, Mélanie. Os estudos sobre público: pesquisa fundamental, escolha de políticas e apostas operacionais. In: EIDELMAN, Jacqueline; ROUSTAN, Mélanie; GOLDSTEIN; Bernadette (org.); Tradução de Ana Goldberger. **O lugar do público: sobre o uso de estudos e pesquisas pelos museus**. 1. ed. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2014. p. 13-40.

FIORIN, José Luiz. O *Pathos* do enunciatário. ALFA: **Revista de Linguística**, São Paulo, v. 48, n. 2, 2004. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/4297>. Acesso em: 7 nov. 2022.

FISHER, Max. **A máquina do caos: como as redes sociais reprogramaram nossa mente e nosso mundo**. São Paulo: Todavia, 2023.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FRASER, Andrea. Da crítica das instituições a uma instituição da crítica. In: **Revista Concinnitas** ano 9, volume 2, número 13, dez. 2008, p. 179-187.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 42. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

FRIEBELE, Billy. **Current Recorder**. 2013. Dispositivo itinerante. Disponível em: <https://l1nq.com/BxVYM>. Acesso em: 15 jul. 2023.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO (org). **Aqui, numa coreografia de retornos, dançar é inscrever no tempo**: publicação educativa da 35ª Bienal de São Paulo. 1. ed. São Paulo: Bienal, 2023.

GALÁN, Adriana García. **Mesa Rodante Móvil**. 2005. Dispositivo itinerante. Disponível em: <https://acesse.dev/CU4OJ>. Acesso em: 25 jul. 2023.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GONZALEZ, Ana Carolina de Souza. **Museus que aprendem? A itinerância e a coprodução de conhecimentos na fronteira entre Ciência e Sociedade**. 2022. Tese (Doutorado em Informação e Comunicação em Saúde) – Instituto de Comunicação e Informação Científica e Tecnológica em Saúde, Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: https://www.arca.fiocruz.br/bitstream/handle/icict/55950/ana_gonzalez_icict_dout_2022.pdf?sequence=2&isAllowed=y. Acesso em: 25 fev. 2023.

GONZÁLEZ, Marcela. **Circuito Temporal**. 2013a. Fotografia. Disponível em: <https://acesse.dev/RdE7I>. Acesso em: 15 out. 2023.

_____. **Circuito Temporal**. 2013b. Fotografia. Disponível em: <https://acesse.dev/2H8Gm>. Acesso em: 15 out. 2023.

GROSSMANN, Martin. O Anti-museu. **Revista de Comunicações e Artes**, São Paulo, v. 24, 1991, p. 5-20.

GUERRA, Paula; SARROUY, Alix D.; BRANDÃO, Marcílio D. ANTOINE HENNION: música, mediação e amadores. **Estudos de Sociologia**, Recife, v. 2, n. 25, 2019. p. 29-49.

GUERREIRO, João. Política cultural de inserção social? In: BARBOSA, Frederico; CALABRE, Lia (org.). **Pontos de cultura**: olhares sobre o Programa Cultura Viva. Brasília: Ipea, 2011. p. 180-194.

HELGUERA, Pablo. **Escuela Panamericana del Desasosiego**. 2006. Dispositivo itinerante. Disponível em: <https://encr.pw/UOZH3>. Acesso em 22 out. 2023.

_____. 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.

HOFF, Mônica. **A virada educacional nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas e o contexto de arte brasileiro**. 2014. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Do Rio Grande Do Sul, Instituto De Artes, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <https://encr.pw/C5kXq>. Acesso em: 18 out. 2022.

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. A museologia pós-crítica segundo os Tate Encounters. **Mouseion**, Canoas, n. 33, p. 93-107, ago. 2019. Disponível em: <https://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/Mouseion/article/download/5440/pdf>. Acesso em: 10 set. 2022.

IBERMUSEOS. **Centro Portátil de Arte Contemporâneo**. Disponível em: <http://www.iber museos.org/pt/recursos/boas-praticas/centro-portatil-de-arte-contemporaneo/>. Acesso em: 15 julho 2023.

IBRAM - Instituto Brasileiro de Museus; OBEC - Observatório da Economia Criativa da Bahia. **Pesquisa nacional de práticas educativas dos museus brasileiros** [livro eletrônico]: um panorama a partir da política nacional de educação museal: relatório final. Coordenação: Daniele Pereira Canedo, José Roberto Severino; pesquisadoras: Caroline Fantinel...[et al.]. 1. ed. Joinville, SC: Casa Aberta Editora e Livraria: Instituto Brasileiro de Museus, 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/museus/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/relatorios-e-documentos/pesquisa-educacao-museal-brasil-relatorio-final>. Acesso em: 20 out. 2023

ICOM - Conselho Internacional de Museus. **ICOM aprova Nova Definição de Museu**. 2022. Disponível em: <http://www.icom.org.br/?p=2756> . Acesso em: 10 nov. 2022.

INGOLD, Tim. For Attention. In: **Anthropology And/as Education**. New York: Routledge. 2018. p. 20-37.

KÖPTCKE, Luciana Sepúlveda. **Público, o X da questão?**: a construção de uma agenda de pesquisa sobre os estudos de público no Brasil. *Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, v. 1, n. 1, p. 209-236, jan./jul. 2012.

LAFORTUNE, Jean-Marie. Da mediação à mediação: o jogo duplo do poder cultural em animação. Tradução de Diego de Kerchove. **Periódico Permanente**, v. 4, n. 6, 2016.

LARROSA, Jorge; VENCESLAO, Marta. Um povo capaz de *skholé*: elogio das Missões Pedagógicas da II República Espanhola. In: LARROSA, Jorge (Org.). **Elogio da escola**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. Livro eletrônico. posição 1473-1903.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo**: Viver na era do capitalismo artista; Tradução de Eduardo Brandão. 1a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MARTINS, Mirian Celeste Ferreira Dias. Arte, só na aula de arte? **Educação**, Porto Alegre, v. 34, n. 3, p. 311-316, set./dez. 2011. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/9516/6779>. Acesso em: 14 out. 2023.

MASSCHELEIN, Jan. E-ducando o Olhar: a necessidade de uma pedagogia pobre. **Educação & Realidade**, [S. l.], v. 33, n. 1, 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/6685>. Acesso em: 13 out. 2023.

MEDEIROS, Virgínia. **Fala dos confins**. 2010a. Dispositivo Itinerante. In: PERAN, Martí. Esto no es un museo/ This is not a museum/ Este não é um museu: artefactos móviles al acecho. Edição AC/E y ACVic., 2015. (Catálogo da exposição) p. 146.

_____. **Fala dos confins**. 2010b. Dispositivo Itinerante. Disponível em: <https://virginiademedeiros.com.br/obras/fala-dos-confins/>. Acesso em: 31 out. 2023.

MORAES, Diogo de. **Públicos em emergência**: modos de usar ofertas institucionais e práticas artísticas. 2017. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-06022018-085423/>. Acesso em: 07 nov. 2022.

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

MUNLEY, Mary Ellen. Asking the right questions: evaluation and the museum mission. **Museum News**, Washington: American Association of Museums, v. 64, n. 3, Feb. 1986.

MUSEUSBR - Rede Nacional de Identificação de Museus. **Painel analítico**. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2023. Disponível em: <https://cadastro.museus.gov.br/painel-analitico/>. Acesso em: 20 jul. 2023. Base de dados.

OI FUTURO. **O poder do público**: tendências globais para o futuro dos museus. 2023. Disponível em: https://oifuturo.org.br/wp-content/uploads/2023/09/2023_FuturoDosMuseus_Consumoteca_Oi_Futuro.pdf. Acesso em: 5 out. 2023.

ORTELLADO, Pablo. A primeira flor de junho [Prefácio]. In: CAMPOS, Antonia; MEDEIROS, Jonas; RIBEIRO, Márcio. **Escola de Lutas**. São Paulo: Veneta, 2016. p. 12-16.

PEIXE, Coletivo Filé de. **Piratão**. 2009a. Dispositivo itinerante. Disponível em: <https://l1nq.com/EyJGE>. Acesso em: 15 out. 2023.

_____. **Piratão**. 2009b. Dispositivo itinerante. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2011/05/31.jpg>. Acesso em: 15 out. 2023.

PERAN, Martí. **Esto no es un museo/ This is not a museum/ Este não é um museu**: artefactos móveis al acecho. Edição AC/E y ACVic., 2015. (Catálogo da exposição).

PÉREZ, Diego. **Biblioteca de Nezahualcóyotl**. 2006. Dispositivo itinerante. Disponível em: <https://encr.pw/XIZ1f>. Acesso em: 23 out. 2023.

PREFEITURA DE SÃO PAULO. **Histórico Do Ônibus Da Cultura**. 2006. Disponível em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/bibliotecas/onibus_biblioteca/index.php?p=251. Acesso em: 19 out. 2023.

PREZIOSI, Donald; FARAGO, Claire. **Grasping the World**: The Idea of the Museum. Universidade de Michigan: Ashgate Pub, 2004. 779 p.

QUINTELLA, Pollyana. Luiza Crosman, Blockchain e crítica institucional. **Revista Pessoa**, 01 mar. 2019. Disponível em: <https://revistapessoa.com/artigo/2710/luiza-crosman-blockchain-e-critica-institucional>. Acesso em: 02 nov. 2022.

RAUMLABOR, Coletivo. **Spacebuster**. 2009. Dispositivo itinerante. Disponível em: <https://raumlabor.net/spacebuster/>. Acesso em: 25 jul. 2023.

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. Aristóteles e o Perípatos. In: **História da Filosofia**: Antiguidade e Idade Média. São Paulo: Paulinas, 1990. p. 173-223.

RIOS, Terezinha Azerêdo. **Ética e competência**. 20ª ed. São Paulo: Cortez, 2011. p. 25-38.

SAAVEDRA et al. **MÓVIL: En rodaje**. 2009. Dispositivo itinerante. Disponível em: <https://l1nk.dev/u4XXI>. Acesso em: 25 jul. 2023.

SCHWARTZ, Pablo Rojas. **Galeria Callejera**. 2004. Dispositivo itinerante. Disponível em: <https://l1nq.com/FWCrd>. Acesso em: 25 jul. 2023.

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.

TORRES, Israel. **Caparazón**. 2010. Dispositivo Itinerante. Disponível em: <https://encr.pw/TO8lf>. Acesso em: 23 out. 2023.

VALLADARES, José Antônio do Prado. **Museus para o povo**: um estudo sobre museus americanos. 2. ed. Bahia: EPP, 2010.

VARINE-BOHAN, Hugues. *L'exposition itinerante: moyen de communication, d'information, d'éducation*. **Revue Archeologique de l'Oise**, n. 15, 1979. p. 3.

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.

WARNER, Michael. Públicos e Contrapúblicos (versão abreviada). Tradução de Ethiene Nachtigall. **Periódico Permanente**, São Paulo, v. 4, n. 6, p. 1-17, fev. 2016. Trimestral. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/revista/numero-6-1/conteudo/publicos-e-contrapublicos-2013-m-warner>. Acesso em: 4 mai. 2021.

XAVIER, Denise Walter. **Museus em movimento**: Uma reflexão acerca de experiências museológicas itinerantes no marco da Nova Museologia. 2012. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa, 2012. Disponível em: https://www.museologia-portugal.net/files/upload/mestrados/denise_walter_xavier.pdf. Acesso em: 06 fev. 2023.

INFORMAÇÕES DOS CASOS DE ITINERÂNCIA NA EXPOSIÇÃO "ISTO NÃO É UM MUSEU"					
Nº	projeto	Período de atividade	Local	Autor	Categorias
1	Galería Callejera	2004	<i>Santiago, Chile</i>	Pablo Rojas Schwartz	Espaço de exibição de arte
2	Motocarro	2009	Manresa, Espanha	Domènec	Espaço para eventos culturais
3	Museo de la Calle	1998	<i>Bogotá, Colômbia</i>	Colectivo Cambalache	Espaço de exibição de arte
4	Mesa Rodante Móvil	2005	Beirute, Líbano	Adriana García Galán (membro do Colectivo Cambalache)	Espaço relacional
5	CPAC (Centro Portátil de Arte Contemporâneo)	2009-2011	<i>Mèxic DF, Mèxic</i>	Antimuseo	Espaço de exibição de arte
6	Museo de la Defensa de Madrid	2007	Madrid, Espanha	Tom Lavin	Espaço de exibição de arte
7	La Fanzinoteca Ambulant	2005-2011	Barcelona, Espanha	Lluc Mayol, Matias Rossi, Ricardo Duque	Arquivo
8	Burn Station	2004-2011	<i>Mèxic DF, Bogotá, Madrid, Berlin, Paris, Marseille, Florence, Brussels, Lima, Amsterdam, Rotterdam, Strasburg, Cambridge, Xangai</i>	Platoniq	Arquivo
9	The Floating Museum - Projeto ReMuseum	2009-2011	Washington DC, EUA	Floating Laboratory Collective	Espaço de exibição de arte
10	UMPA - Unitat Mòbil de Préstecs d'Art (Unidade Móvel de Empréstimo de Arte)	2004	Barcelona, Espanha	Cristian Añó e David Armengol	Espaço de exibição de arte
11	Spacebuster	2009	Nova York, EUA	Raumlabor	Espaço para eventos culturais
12	Kitchen Monument	2006-2011	Duisburg, Mülheim, Hamburgo, Warschau, Giessen, Berlin, Hannover, Liverpool	Raumlabor	Espaço para eventos culturais

INFORMAÇÕES DOS CASOS DE ITINERÂNCIA NA EXPOSIÇÃO "ISTO NÃO É UM MUSEU"					
Nº	projeto	Período de atividade	Local	Autor	Categorias
13	Mobile Stealth Unit 002 (MSU)	1999	Nova York, EUA	Beth Coleman e Howard Goldkrand	Arquivo
14	Centers of the USA	2010	Califórnia, EUA	The Center for Land Use	Espaço de exibição de arte
15	SPOT (Servicio Público de Optimización de Trastos)	2011	Vic, Espanha	Makea tu vida	Espaço relacional
16	We Can Xalant: Laboratório de arquiteturas nômade e autoconstrução	2009	Mataró, Espanha	a77, Pau Faus	Espaço relacional
17	Campismo, caravanismo, arquitectura	2011	Barcelona, Espanha	Miquel Ollé i Sofia Mataix	Espaço relacional
18	Caravana Natura	2006	Vidreres, Espanha	Nuria Güell	Espaço relacional
19	Puck Cinema Caravana	2009-2011	Bellpuig, Espanha	Toni Tomàs i Carles Porta	Cinema
20	RallyConurbano	2004-2009	<i>Grande Buenos Aires, Argentina</i>	RallyConurbano	Espaço relacional
21	Le CNA Dans les villages	2004- 2007	Benin, Burkina Faso, Mali, Níger e França	Cinéma Numérique Ambulant (CNA)	Cinema
22	Fala dos confins	2010	<i>São Paulo, Brasil</i>	Virginia de Medeiros	Espaço de exibição de arte
23	Fiteiro Cultural	1998-2011	<i>João Pessoa, Brasil</i>	Fabiana de Barros	Espaço relacional
24	La Maquila Region 4	2010-2012	<i>Mèxic</i>	Amor Muñoz	Ateliê
25	Biblioteca do Nezahualcóyotl	2006	<i>Mèxic DF, México</i>	Diego Pérez	Arquivo
26	Modular Engagement Transporter (MET)	2010-2011	Washington DC, EUA	Floating Lab Collective	Espaço relacional
27	Imprensa Móvil	2010-2011	<i>Mèxic</i>	Nuria Montiel	Ateliê
28	Wikitankeers	2011	Vic, Espanha	Straddle3/ Todo por la Praxis	Espaço relacional
29	Open-roulotte radio	2008-2011	Ripollet, Espanha	LaFundició	Espaço relacional
30	Museo	2010	<i>São Paulo, Brasil</i>	Theo Craveiro	Espaço de exibição de arte
31	Temescal Seed Swap (Troca de Sementes de Temescal)	2005-2011	Oakland, EUA	Marksearch	Espaço de exibição de arte
32	Centro Cultural Nomade	2011	<i>Buenos Aires, Argentina</i>	a77	Espaço para eventos culturais
33	Escuela Pan-Americana del Desasosiego	2003-2011	<i>Mèxic</i>	Pablo Helguera	Espaço relacional
34	Serenata en las ruinas	2011	<i>Cali, Colômbia</i>	Kabaret Machine	Espaço relacional
35	Canómada	2008-2009	<i>Cali, Colômbia</i>	Colectivo Decarrilados	Espaço relacional
36	Tren de los curados	2005	<i>Havana, Cuba</i>	Colectivo Decarrilados	Espaço relacional
37	Cronivichana	2010	<i>Cali, Colômbia</i>	Colectivo Decarrilados	Espaço de exibição de arte
38	SEFT-1 (Sonda de exploração ferroviária Tripulada)	2010	<i>Mèxic</i>	Iván Puig e Andrés Padilla	Arquivo
39	L'Arxivador (O Arquivador)	2008-2011	Barcelona, Espanha	Cabinet Anna Recasens	Arquivo

INFORMAÇÕES DOS CASOS DE ITINERÂNCIA NA EXPOSIÇÃO "ISTO NÃO É UM MUSEU"					
Nº	projeto	Período de atividade	Local	Autor	Categorias
40	Kunst - Station Triemli	2010-2011	Zurich, Suíça	Public Works	Espaço de exibição de arte
41	Unofficial Tourism	2009-2010	Madrid, Espanha	Iñaki Larrimbe	Espaço relacional
42	CX Simulator	projeto não realiza	Mataró, Espanha	Felix Mathias Ott	Espaço de exibição de arte
43	Trailer Talk	2004-2011	Nova York, EUA	Sabrina Artel	Espaço relacional
44	The Orbit	2006-2011	Freiburg, Alemanha	Raumlabor	Espaço relacional
45	¿De parte de quién? Call free: Locutorio Móvil	2003	Barcelona, Espanha	Josep-Maria Martín	Espaço relacional
46	Carrinho multimídia	2009	<i>Salvador, Bahia, Brasil</i>	Ana Dumas	Espaço de exibição de arte
47	BASEmóvel ou Conversa como um lugar	2002-2008	<i>Fortaleza, Brasil</i>	Vitor Cesar	Espaço relacional
48	Folk Float	2007	Egremont, Reino Unido	Public Works	Espaço de exibição de arte
49	Espaços, trânsitos e dispositivos móveis	2011	Barcelona, Espanha	Raumlabor	Espaço relacional
50	Hangueando-Periódico com Pernas	2002-2006	<i>El Cerro, Naranjito, Porto Rico; Berlim; Lima; Bairro de Veneza em Bogotá, Colômbia; San Juan de Porto Rico; Módena; Terrassa; Barcelona; Sevilha; Lleida</i>	Raimond Chaves	Espaço relacional
51	WE Riders	2006	Oakland, EUA	Marksearch	Espaço relacional
52	Ciza Muzej Pushcart Museum	2012	Liubliana, Eslovenia	Domènec and Tadej Pogacar	Espaço relacional
53	Pentagon Mobile	2013	Washington DC, EUA	Domènec, Floating Lab Collective	Espaço relacional
54	Current Recorder	2012-2013	Washington DC, EUA	Billy Friebele	Espaço relacional
55	The Museum of Failure, Nomadic Display Mechanism	2012-2014	Buffalo, NY, EUA	The Great Moments in Western Civilization Cooperative (Caitlin Cass)	Espaço de exibição de arte
56	The Pavement	2012	Flint, MI, EUA	Joe Reinsel	Arquivo
57	Blindspot Galleries	2002-2005 / 200	St Louis, MO, EUA	Lisa Bulawsky	Ateliê
58	Adventure Residency. Camper Contemporary	2010-2013	Washington DC, EUA	Calder Brannock	Espaço de exibição de arte
59	The Museum of Censored Art	2011	Washington DC, EUA	Mike Blasenstein, Michael Dax Iacovone	Espaço de exibição de arte
60	Changarrito	2005-atual	México D.F., México	Máximo González	Espaço de exibição de arte
61	Ecomuseo Transurbano (EMT)	2008-2013	México e Espanha	Verónica Toscano	Espaço relacional
62	Espacio Público Erosionado: Caparazón	2011-2013	México	Israel Torres	Espaço relacional
63	Galletas Mexicanas	2010-atual	México	Gitte Bog	Espaço relacional
64	GuggenSITO	2011-atual	México	Eder Castillo	Espaço para eventos culturais

INFORMAÇÕES DOS CASOS DE ITINERÂNCIA NA EXPOSIÇÃO "ISTO NÃO É UM MUSEU"					
Nº	projeto	Período de atividade	Local	Autor	Categorias
65	La Bandurria Marcha	2010-2013	México	María José "Kotik" Villela	Espaço relacional
66	Libro Proceso Habitable	2012-atual	México	Luis Ese	Espaço para eventos culturais
67	Museo Nómada	2010	México	Rubén Miranda	Espaço de exibição de arte
68	Territorio Exquisito	2012	México, EUA	Pía Vásquez	Espaço relacional
69	Unidad Movil Nonoaiico I (UM-NI)	2011	México	Hugo Leitaud	Espaço de exibição de arte
70	A47 Móvil	2011	México	Funsación Alumnos 47	Espaço de exibição de arte
71	Laboratorio de ciencia ciudadana sobre ruedas	2011-atual	México	Dasha Chernysheva, Waysatta Fernández, Leslie García, Juan Carlos González.	Arquivo
72	VICO: Videoclub de operación expandida	2011-atual	México	Chloé Fricout, Javier Toscano	Arquivo
73	Grupo de Investigación Acción Interdisciplinaria en Arte y Entorno (GIAI-AE)	2012	México	Verónica Toscano, Diego Álvarez, Israel Torres, Nataly Ayaia, Aureliano Montiel y Luis Serrano	Espaço relacional
74	Urbanografías móviles	2013	Costa Rica	Perro Cerámico	Ateliê
75	MAFI (Mapa Fílmico de un país)	2012	Chile	Francisca Barraza	Arquivo
76	Galería h-10	2003-2008	Chile	Galería de Artes Visuales h-10	Espaço de exibição de arte
77	No hay razón para sufrir terrorismo de Estado	2013	Chile	Cuadernos de Movilización	Espaço relacional
78	Chile Dibuja nº6. Patrimonio y Comunidad.	2011	Chile	Museo Internacional de Chile (MICH)	Ateliê
79	Circuito Temporal	2013	Chile	Circuito Temporal	Espaço de exibição de arte
80	MÓVIL: En rodaje	2009	Chile	Consuelo Saavedra, Dany Berczeller, Leslie Fernández e Oscar Concha	Espaço de exibição de arte
81	Copa Galería Metropolitana - Galería Daniel Morón	2009	Santiago, Chile	Galería Bicentenario	Espaço de exibição de arte
82	Una mano lava a la otra	2012	Santiago, Chile	Sopaipillaa 100	Espaço relacional
83	Taller de grabado portátil (Cartografía orgânica para una asamblea constituyente)	2013	Santiago, Chile	Proyecto derivado del taller Portátil (UDP)	Ateliê
84	En la redondura de los sueños	2008-2013	Córdoba, Argentina	Museo y Biblioteca Popular Itinerante del Museo de la Estancia esuítica de Alta Gracia, las comunidades y las escuelas rurales	Espaço relacional

INFORMAÇÕES DOS CASOS DE ITINERÂNCIA NA EXPOSIÇÃO "ISTO NÃO É UM MUSEU"					
Nº	projeto	Período de atividade	Local	Autor	Categorias
85	THE END/ SPRING BREAK	2010-2014	Miami, Florida EUA	Domingo Castillo, Patricia Hernandez y Kathryn Marks	Espaço para eventos culturais
86	The Nightclub	2012 -	Miami, Florida EUA	Angela Valella, et al	Espaço de exibição de arte
87	Mobile Art Space	2013	Miami, Florida EUA	Adalberto Delgado	Espaço de exibição de arte
88	Miami Midtown Midway	2003	Midtown Miami, Florida EUA	George Sánchez Calderón	Espaço para eventos culturais
89	Labmovel	2012	São Paulo, Brasil	Lucas Bambozzi, Gisela Domschke, Larissa Alves e Lucas Gervilla	Espaço relacional
90	Pimp My Carroça	2007	São Paulo, Brasil	Mundano	Espaço relacional
91	ATLAS AMBULANTE	2011	Belo Horizonte, Brasil	Renata Marquez y Wellington Cançado	Arquivo
92	Ônibus Hacker	2011-2014	São Paulo, Brasil	Ônibus Hacker	Espaço relacional
93	Laboratório de Afetos	2012	São Paulo, Brasil	EIA (Experiência Imersiva Ambiental), Eduardo Verderame, Fabiana Mitsue, Floriana Breyer, Gisella Hiche, George Sander, Van Jesus.	Arquivo
94	LOJA	2009-2010	Curitiba, Florianópolis, São Paulo, Rbeirão Preto, Porto Alegre, Brasil	Plataforma Par (ent)esis	Espaço de exibição de arte
95	PIRATÃO	2009	Rio de Janeiro, Brasil	Coletivo Filé de Peixe	Arquivo
96	Plataforma Net Arte	2013	São Paulo, Brasil	Denise Agassi, Eduardo Omine	Ateliê
97	Domingo na Urbe	2005	Curitiba, Brasil	Interçux Arte Livre	Espaço para eventos culturais