

PROCESSOS EDUCACIONAIS NOS MUSEUS DE ARTE CONTEMPORÂNEA: DA MEDIAÇÃO CULTURAL À PRÁTICA ARTÍSTICA

*EDUCATIONAL PROCESSES IN CONTEMPORARY ART MUSEUMS: FROM
CULTURAL MEDIATION TO ARTISTIC PRACTICE*

Elisa de Noronha Nascimento

CITCEM/FBAUP

Louise Palma

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Resumo: Este artigo apresenta-se como um contributo para a reflexão sobre processos educacionais nos museus de arte contemporânea. Para tanto, discorre-se sobre alguns contextos e conceitos que emergem com os movimentos democráticos no âmbito dos museus e com a mudança de foco da prática artística – e também curatorial –, movida pela Viragem Educacional. Analisa-se ainda a obra do artista colombiano Nicolás Paris no sentido de tornar mais complexo o entendimento sobre as conexões entre educação e arte e os processos educacionais que podem existir em tais instituições.

Palabras-chave: artista-educador, Viragem Educacional, Novo Institucionalismo, Nicolás Paris.

Abstract: *This article presents itself as a contribution to the reflection on educational processes in contemporary art museums. To this end, it discusses some contexts and concepts that emerge with democratic movements in the context of museums and with the change in focus of artistic practice - and also curatorial practice - driven by the Educational Turn. The work of Colombian artist Nicolás Paris is also analyzed in the sense of making the understanding about the connections between education and art and the educational processes that may exist in such institutions more complex.*

Keywords: *artist-educator, Educational Turn, New Institutionalism, Nicolás Paris.*

A mediação cultural nos museus e centros de arte contemporânea: contextos e conceito

A década de 1960 pode ser considerada um divisor de águas no *mundo dos museus*. Não somente pelos desafios suscitados pelas novas realidades políticas, governamentais, sociais, artísticas e culturais que se consolidaram a partir de então, como também por uma crescente atitude crítica do museu sobre si mesmo, por um crescente (auto)questionamento sobre os seus limites, papéis, públicos e objetos, o que contribuiu para gerar uma certa *crise existencial* institucional (CAMERON, 1971). Esta crise serviu como ponto de partida para movimentos democráticos no âmbito dos museus. Assim, reformas educacionais em busca da revisão da função social dos museus e de suas exposições foram implementadas nas democracias ocidentais entre 1960 e 1980. Como exemplo, os museus expandiram-se para as periferias urbanas na tentativa de promover experiências que valorizassem sua existência na sociedade – principalmente no que diz respeito ao teor pedagógico e à intensificação das suas relações com o público (MENDONÇA, 2010).

O teor educacional nos museus passou a ser repensado de maneira consistente entre as décadas de 1980 e 1990, quando:

o pensamento de conscientização, que transformaria o homem-objeto da sociedade de consumo em sujeito apto a relações ativas e reflexivas, começou a ganhar espaço e a se fortalecer porque os museus notavam que se deveriam adaptar às produções que estavam sendo realizadas, bem como às novas relações que se estabeleciam com seu público. (MENDONÇA, 2010, p. 44)

Ao mesmo tempo, as transformações ocorridas na produção artística contemporânea – materiais e processos – não só tensionaram conceitos e práticas que fundamentaram e justificaram

os museus de arte ao longo da sua existência – arte, artista, público, originalidade, autoria, autenticidade, permanência, visualidade, modos de expor e conservar – (NASCIMENTO, 2017), como também fizeram estas instituições perceberem a heterogeneidade do seu público através da proposição de situações poéticas que o convidavam a uma atitude mais reflexiva e participativa. A mediação cultural surge como resultado desse (auto) questionamento dos museus sobre o seu papel na sociedade, como uma espécie de ferramenta para torná-lo um espaço cada vez mais acessível e democrático (FREITAS, 2018).

Procedente do latim *mediatione*, o termo “mediação” designa a atividade de estar entre dois polos, estabelecendo a ligação entre eles (ZIELINSKI, 1999, p. 94). Sendo assim, a mediação cultural traz a ideia de uma atividade que age entre público e a atividade cultural em questão, ora facilitando a compreensão de uma obra, ora iniciando pessoas na prática efetiva desta atividade. Desta forma, “aquele que exerce atividades de aproximação entre indivíduos ou grupos de indivíduos e as obras de cultura” é um mediador cultural (COELHO, 1997, pp. 247-248).

Porém, como aponta Rafael Silveira a maneira como esse acercamento é feito pode ser vista sob dois pontos de vista distintos: o mediador como ponte e o mediador como fluxo. No primeiro caso, este profissional cria “caminhos retilíneos, unívocos, sem a possibilidade de bifurcação” (SILVEIRA, 2012, p. 134). Através do seu conhecimento acerca do assunto, ele serve como um facilitador no entendimento da obra, sem improvisos, interferindo e direcionando a forma como a obra de arte chega ao conhecimento do público (JOHANN & RORATTO, 2011). Aqui, pode-se dizer que a mediação se limita à transmissão de conhecimento e à reprodução de discursos, estratégias largamente utilizadas pela museologia tradicional.

No segundo caso, o mediador deixa fluir as potências de criação através de fluxos multidirecionais e caóticos, afetando o público, mas deixando-se também afetar por ele (SILVEIRA, 2012). Sendo assim, ele não dá respostas, mas estimula o pensamento, a imaginação e a criação, gerando conexões sem pretensão de dizer a “verdade” sobre a obra durante a experiência de vê-la com os próprios olhos. O mediador deve ser, então, “menos a pessoa que transmite conteúdos acabados e mais alguém que estimule o público a estabelecer algumas relações de seu próprio modo” (COCCHIARALE, 2006, p. 15). Neste caso, trata-se de uma dinâmica mais horizontal, cujas práticas tendem a ser descentralizadas da figura daquele que media.

Levando-se em conta o conceito e a prática da mediação cultural como “fruto tanto de um reposicionamento do papel das instituições museológicas - nos compromissos sociais assumidos, como da identificação do museu enquanto espaço democrático” (FREITAS, 2018, p. 2), entende-se que mediar vai além do estar entre a obra e o sujeito. Por um lado, a tarefa é entendida “como um esforço hermenêutico dos sujeitos na relação entre a obra e o contexto da significação”, num trabalho coletivo de debate e compreensão que acontece numa situação criada para querer “entender a obra” (JOHANN & RORATTO, 2011). Já por outro, o termo “parece estar aberto o suficiente para permitir uma variedade mais ampla de modos de abordar trocas entre arte, instituições e o mundo exterior” (LIND, 2011, p. 103, tradução nossa).

Modos de mediar a arte contemporânea

Para Fernando Cocchiari (2006), “uma das práticas mais generalizadas do mundo institucional das artes, compreendendo aí o chamado grande público, é a necessidade de mediação pela palavra, para a produção de sentido”. Des-

ta forma, o que está em questão é a explicação verbal de obras reais e concretas como meio de construção de significado sobre elas. Vanessa Freitas (2018) destaca, no entanto, que o uso da oralidade e do diálogo como recursos de mediar a arte pode guardar armadilhas, uma vez que a mediação deve levar em conta a diversidade de interpretações e culturais e afastar-se da simples transmissão de conteúdo no processo de aprendizagem.

Sob ponto de vista curatorial, Maria Lind (2011) ressalta a necessidade de pensar em novas formas de mediação da arte contemporânea em detrimento do “excesso de didatismo”. Para a autora, curadores e artistas contemporâneos tem de pensar como e para quem querem comunicar arte, fazendo com que ela saia dos círculos profissionais e ganhe força em outros setores sociais. Desta forma, a renovação necessária na mediação tem a ver com a abertura de espaço para intercâmbios de outros tipos e para a arte usar todo o seu potencial.

Desta forma, ainda que, por parte do público, a mediação seja considerada fundamental para conectá-lo com a obra de arte, deve-se ter em conta que esta prática é pensada, desenvolvida e aplicada pelas instituições, artistas e curadores e, por isso, pode carregar intenções políticas e sociais, além de ter significados diferentes de acordo com a cultura que estamos a abordar (HOFF, 2013).

A perspectiva de mediação como tradução e aproximação à arte, por exemplo, traz consigo a questão da urgência do acesso democrático aos bens patrimoniais, principalmente quando se trata de instituições públicas (COUTINHO & LIA, 2018, p. 146). Tal acesso pode ser visto ainda como uma tentativa de tornar a pirâmide social menos vertical, aumentando o contato entre seus vários setores e a circulação de pessoas e bens culturais (MENDONÇA, 2010). Neste sentido, a mediação na

arte contemporânea seria uma forma de tornar a linguagem artística mais inteligível.

De acordo com Carmen Mörsch (2016), quatro discursos de mediação nos museus fazem a ligação entre público e arte. Dominantes na perspectiva institucional, os discursos afirmativo e reprodutivo se baseiam em atividades comumente praticadas nos museus, mas voltadas para visitantes distintos. No primeiro caso, a arte é entendida como um campo especializado que se refere a um público expert e motivado, conectado com o conteúdo através de palestras e atividades relacionadas, organizadas por especialistas. No segundo caso, trata-se de um público que não conhece arte, não vai ao museu por vontade própria, e precisa ser estimulado através de atividades organizadas por pessoas com experiência em pedagogia.

Já no discurso desconstrutivo, a mediação e a educação têm como objetivo desenvolver o olhar crítico do espectador. Por entender o museu como um produtor de exclusão e construtor de verdade, e perceber que a arte tem um potencial desconstrutivo inerente, este discurso desenvolve práticas a partir da arte, seja através de visitas ou de intervenções nas exposições feitas por e/ou com artistas e educadores/mediadores.

Por último, no discurso transformador “a mediação e a educação em museus assumem a tarefa de expandir a instituição expositiva e constituí-la politicamente como um agente de mudança social” (MÖRSCH, 2016, p. 4). Neste caso, as instituições museológicas são vistas como organizações modificáveis, passíveis ao questionamento sobre a hierarquia entre curadoria e mediação/educação. Assim, mediadores e público “não apenas trabalham juntos para desvelar os mecanismos institucionais, como também para remodelá-los e expandi-los” (MÖRSCH, 2016, p. 5).

Na prática, as várias versões desses discursos operam simultaneamente nos museus. Po-

rém, enquanto é possível identificar elementos afirmativos ou reprodutivos nas práticas des-constructiva ou transformadora, o contrário não acontece. “E não se pode negar a regra de que a tensão entre a educação/mediação e a instituição aumenta quando os discursos desconstrutivos e transformadores ganham preponderância” (MÖRSCH, 2016, p. 5).

A Viragem Educacional

A partir da segunda metade da década de 1990, práticas artísticas e curatoriais foram reorientadas com base num novo paradigma que surge paralelamente aos processos de *reflexividade* e *reinvenção* empreendidos pelos museus (NASCIMENTO, 2017). Em outras palavras, a chamada Viragem Educacional estimulou a emergência de novos formatos, métodos, programas, modelos, termos, processos e procedimentos de natureza educacional ao propor uma alteração de foco da prática e do pensamento artístico e curatorial contemporâneos. “Artistas, primeiro, e, na sequência, curadores, promoveram uma espécie de retorno à educação tomando-lhe emprestado processos, ferramentas, características, discursos e contextos” (HOFF, 2014, p. 97).

Como destacam O’Neill e Wilson (2010), a Viragem Educacional não é a simples adoção da educação como tema cada vez mais frequente pelos projetos curatoriais, mas a afirmação da práxis educacional na atividade curatorial. Monica Hoff também aponta para o engajamento dos artistas e curadores, que vai além de tomar emprestado formatos educacionais, “alterando não apenas a ‘cara’ de seus projetos ou se valendo da educação como um tema, mas estruturando-os conceitualmente como peças híbridas que respondem tanto a demandas do campo da arte, como a expectativas do campo da educação” (HOFF, 2014, p. 98). Assim, além de moldar processos de criação, a Viragem Educacional também incentivou

a auto-organização e a colaboração nos espaços museológicos (LÁZÁR, 200-?).

Nota-se que a Viragem Educacional tem as suas origens na década de 1960, com o objetivo assumido por algumas instituições de revolucionar a prática educativa e museológica (PRINGLE, 2011). No entanto, consolida-se num contexto de novas propostas de organização estrutural e programática das instituições públicas dedicadas à arte contemporânea, a partir de meados dos anos 1990. Uma dessas propostas é o Novo Institucionalismo (EKEBERG, 2003), entendido como um conceito que corresponde à definição de formas alternativas de atividades institucionais oriundas da colaboração entre as instâncias curatorial, educativa e administrativa das instituições que acentuou o papel educativo e a responsabilidade das instituições (LÁZÁR, 200-?).

De acordo com Hoff, e entre as mudanças impulsionadas pela Viragem Educacional, destaca-se aqui o papel do artista

tanto para gerar processos educacionais experimentais no campo da arte como para interferir através da sua prática como 'produtor cultural' na rede estabelecida e fortemente regulada da educação institucional -, assim como a sua posição como um modelo de educador ou pesquisador da educação. (HOFF, 2014, p. 111)

Pode-se dizer que, a partir daí, entende-se que:

a mediação pode ser uma instância intrínseca ao próprio processo artístico que se efetiva através de ações mediadas pelas e nas próprias obras. A virada educacional que se proclama desde este campo convoca artistas e público a refletir sobre a necessidade de mediação que se impôs ao campo da arte nas últimas décadas. (COUTINHO & LIA, 2018, p.147)

Assim, olha-se para a medição para além da função centralizada no serviço educativo e das

práticas que utilizam a oralidade e o diálogo em seu processo, destacando-se a mediação descentralizada como conceito e prática possível a partir da Viragem Educacional. Entendida como um elemento inerente à instituição, a mediação descentralizada não só amplia as práticas museológicas como expande as responsabilidades relacionadas com a educação entre os vários atores museológicos (FREITAS, 2018).

O artista-educador

Neste contexto em que novos atores podem contribuir na fundamentação de práticas educacionais que promovam a reflexão e a democracia no espaço do museu, o artista-educador surge como agente dos processos de mediação (FREITAS, 2018).

É importante ter em conta que o conceito de artista-educador não é algo definido, resultando numa utilização difusa do termo, porque este pode se referir não só à perspectiva artística que diz respeito à fusão da figura do artista na do educador e que é explorada neste artigo mas também à perspectiva educacional que faz a fusão contrária, da figura do educador na do artista.

Rafael Silveira (2016, p. 136) chama de artista-educador “aquele [mediador] que concebe e efetua uma poética da educação”. Para Velasquez Y Castro e Zechinato, a característica e função do artista educador – sem o hífen – varia:

pode ser ele o artista que leciona ou abre seu ateliê a fim de compartilhar com o outro; também pode ser aquele inserido em oficinas de arte, que compreende a técnica e trabalha como educador artístico a partir dela, ou o artista que se vincula às instituições universitárias. (Velasquez Y Castro & Zechinato, 2015, p. 670)

Já Emily Pringle (2011) centra sua investigação na equipa de *artist-educadors* que atua no de-

partamento de interpretação e educação da Tate Modern, pensando os processos educativos como formas de investigação e criação de sentidos.

De acordo com Julia Rocha Pinto (2015), “a entrada dos artistas no campo dos museus apresenta propostas que seguem processos análogos à produção artística, como por exemplo, os processos de investigação”. Assim, “a interseção entre processos artísticos, educativos e investigativos confere ao trabalho destes novos moldes de educadores um diferencial no sentido que o museu se torna espaço de criação e produção crítica de um pensamento” (ROCHA, 2016, p. 8). Velasquez Y Castro e Zechinato (2015) acreditam que a entrada do artista-educador no espaço expositivo institucional implica uma atualização no entendimento da mediação cultural.

Voltando à perspectiva artística, isto é, à figura do artista que pensa e atua nos sistemas da arte e da educação, Monica Hoff destaca que o papel de educador foi assumido, voluntária e involuntariamente, por artistas contemporâneos

que voltaram sua atenção para as narrativas, formatos, procedimentos, teorias e métodos oriundos da educação, levando-os e/ou utilizando-os em sua prática artística em espaços expositivos, bienais e galerias, assim como engajando-se em projetos através de comissionamento artístico ou do desenvolvimento de metodologias artísticas em contextos educacionais como escolas, organizações, associações de bairro, bibliotecas, etc (HOFF, 2014, p. 116).

Pode-se dizer, portanto, que a figura do artista-educador instituiu-se no contexto da Viragem Educacional, que abriu portas para a simbiose entre investigação artística e experiências educacionais, resultando em ações como, por exemplo, a criação de espaços acadêmicos em ambientes domésticos, salas de aula em espaços expositivos, cursos como mostras, progra-

mas públicos como projetos de arte, além da qualificação de peças, intervenções e ações artísticas como educação (HOFF, 2014, p. 116).

Se por um lado, o artista-educador se apropria do espaço de atuação do educador, por outro, ele se reposiciona no âmbito da arte ao atribuir novos papéis e responsabilidades a si mesmo, dentro e fora deste ambiente artístico. Ou seja, o artista-educador utiliza a educação e o processo de aprendizagem ✎ uma ferramenta essencialmente política ✎ na prática artística, como autor de propostas ou obras de arte. Não se trata, portanto, de “uma forma como proposta de mediação, mas como uma situação propícia de experiência educacional” (FREITAS, 2018, p. 65).

Nicolás Paris: para além da mediação, a obra como experiência educacional.

Nicolás Paris iniciou sua trajetória artística em 2006, tendo a educação como um de seus principais interesses. Nascido em Bogotá, capital da Colômbia, em 1977, ele combina suas vivências pessoais e experiências de sua trajetória profissional no desenvolvimento de um processo artístico que gira em torno de especular estratégias e táticas de educação (PARIS, 2014).

Sem nunca ter lecionado, Paris deixou o curso de arquitetura para trabalhar como professor de ensino infantil numa zona rural de seu país e, assim, ✎reavaliou os conceitos e significados com os quais associa as ações de ensino e aprendizagem” (IBARRA, 201-?, s.p., tradução nossa). Trabalhar com estudantes de diferentes idades e níveis acadêmicos juntos na mesma sala de aula o levou a desenvolver métodos de trabalho capazes de integrá-los ao processo de aprendizagem ✎ utilizando, principalmente, o desenho como ferramenta.

Ao considerar o desenho uma forma de projetar ideias (PARIS, 2017), o artista segue apostando

nesta ferramenta como linguagem universal, que ultrapassa barreiras linguísticas e alcança espectadores de várias maneiras (IBARRA, 201-?). Espelular estratégias cognitivas, visuais e de linguagem viabiliza a sua comunicação com pessoas de diferentes idades, estruturas de pensamento e níveis acadêmicos nas salas de exposição, entendidas por ele como lugares de aprendizagem (PARIS, 2018). No entanto, o poder de decisão sobre o que se deseja aprender está nas mãos do espectador, já que “estar em um processo de aprendizagem se trata de colocar as coisas que quero e que me importam sobre a mesa para que as pessoas decidam o que querem aprender” (PARIS, 2014, tradução nossa).

Assim, Paris “busca construir uma profunda consciência da experiência, uma intensa interação com o meio ambiente e a clara sensação de que a arte se envolve nos processos de compreensão” (PARIS, 2018). Ao perceber a arte e a aprendizagem como atos de resistência, Paris afirma que desaprender é tão importante quanto aprender e acredita ser esta a missão da arte: “[Ela] oferece-nos a possibilidade de nos emanciparmos, encontrarmos quem somos ou quem podemos ser. E a forma de sermos úteis, sobretudo” (RATO, 2015, s.p.).

Tais ideias ficam evidentes em projetos como *Room For Us* (2013), realizado na galeria da Fundação Kadist, em Paris, e *Quatro variações à volta de nada ou falar do que não tem nome* (2015), realizado no Museu Berardo, em Lisboa. Em ambos os projetos, Paris transforma o espaço expositivo numa sala de aula onde o processo de aprendizagem é compartilhado com o seu público visitante. Para o artista, a perda de controle deste processo resulta na conversão de quem ensina num aprendiz (e vice-versa). Quando isto acontece, o projeto transforma-se num experimento que utiliza a educação para encontrar diferentes possibilidades de construir

e produzir reflexões, além da comunicação de via dupla entre artista e público. Neste sentido, a arte também é entendida como material pedagógico para gerar reflexões partilhadas. Porém, não se trata de produzir reflexões para expor, mas de criar exposições que produzam reflexões capazes de circular no tempo (PARIS, 2013). A relevância da relação entre tempo e espaço, assim como a contraposição entre aprender e desaprender, fica clara na obra do artista.

Deste modo, propor é um dos princípios ou conceitos operativos do processo artístico de Paris, que entende que as suas propostas no espaço expositivo são o início de processos de aprendizagem. Para isto, trabalha em parceria com as equipas do serviço educativo das instituições que ocupa e expõe como forma de ampliar a sua área de atuação. Paris defende, portanto, que seus projetos são

um ponto de partida, no qual quem olha para eles tem um papel fundamental. Objetos do cotidiano que fazem parte das instalações que produz de acordo com os espaços onde exhibe, não são o resultado final, mas um meio de comunicar ou estimular a reflexão, como peças de um quebra-cabeça que o espectador deve montar para tirar suas próprias conclusões (Ibarra, 201-?, s.p., tradução nossa).

Enfim, os projetos de Nicolás Paris corroboram o entendimento de que a presença do artista-educador nos museus de arte contemporânea potencialmente estimula a construção de discursos desconstrutivos e transformadores de mediação, fazendo também do seu trabalho um meio para se repensar o papel educativo destas instituições. Ao mesmo tempo, amplia o entendimento sobre as conexões possíveis entre educação e arte, e sobre a pluralidade de processos educacionais que podem existir nesses espaços.

Referências

CAMEROM, D. *The Museum, a Temple or the*

Forum. Curator: The Museum Journal, Volume 14, Issue 1, pp.11-24, 1971.

COELHO, T. Dicionário crítico de política cultural: Cultura e imaginário. São Paulo: Iluminuras; Fapesp, 1997.

COCCHIARALE, F. Quem tem medo da arte contemporânea? Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2006.

COUTINHO, R. G & LIA, C. S. A mediação cultural pela perspectiva da arte/educação: comentários sobre uma experiência, 2018. Disponível em: http://congressomateria.fba.ul.pt/rede/2018_rede_02_14_Rejane.pdf. Acesso em: 10 out. 2020.

DEWEY, J. El arte como experiência (2008th ed.). Barcelona: Paidós, 1980.

EKEBERG, J (ed.). New Institutionalism. Verksted #1. Oslo: Office for Contemporary Art Norway, 2003.

FREITAS, V.N. Entre o Camuflado e o Desvelado. Potencialidades da Mediação da Arte Contemporânea ao Ar Livre. Tese de Doutorado em Museologia – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2018.

HOFF, M. Mediação (da arte) e curadoria (educativa) na Bienal do Mercosul, ou a arte onde ela “aparentemente” não está. Revista Trama Interdisciplinar, 4(1), 2013. Disponível em: <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/5543>. Acesso em: 10 out. 2020.

HOFF, M. A virada educacional nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas e o contexto de arte brasileiro. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais – Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

IBARRA, B. S. Nicolás Paris, el artista bogotano que brilla en el panorama internacional. Revista Diners, 201-?.? [https://revistadiners.com.co/artes/artistas/25514_nicolas-paris-el-artista-bogotano-que-brilla-en-el-panorama-inter-](https://revistadiners.com.co/artes/artistas/25514_nicolas-paris-el-artista-bogotano-que-brilla-en-el-panorama-inter)

nacional/

JOHANN, M. R. & RORATTO, L. J. B. A dimensão educativa da mediação artística e cultural: a construção do conhecimento através da apreciação na presença da obra. Revista Digital do Laboratório de Artes Visuais. (7). Universidade Federal de Santa Maria, 2011. Doi: 10.5902/19837348. Acesso em: 10 out. 2020.

LÁZÁR, E. Turn educational. Curatorial Dictionary. (200-?). Disponível em: <http://tranzit.org/curatorialdictionary/index.php/dictionary/educational-turn>. Acesso em: 10 out. 2020.

LIND, M. Why Mediate Art? In HOFFMANN, J. (ed.). Ten Fundamental Questions of Curating, [s.l.]: Mousse Publishing, pp. 99–109, 2011. Disponível em http://www.marysialewandowska.com/wp-content/uploads/2011/05/Maria-Lind_Why-Mediate-Art-.pdf Acesso em: 05 out. 2020.

MENDES, J. A. O papel educativo dos museus: evolução histórica e tendências actuais. Didaskalia. Revista da Faculdade de Teologia de Lisboa. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa. XXIX (1), pp. 667-692, 1999.

MENDONÇA, V. R. Arte e mediação: percepção requer envolvimento. Revista Concinnitas. Rio de Janeiro: UERJ. 11 (2/17), pp.40-55, 2010. Disponível em: <https://issuu.com/arteeducadora/docs/mediacao>. Acesso em: 05 out. 2020.

MÖRSCH, C. Numa Encruzilhada de Quatro Discursos Mediação e Educação na documenta 12: entre Afirmação, Reprodução, Desconstrução e Transformação. Periódico Permanente, [s.l.], 2016.

NASCIMENTO, E. Discursos e reflexividade: um estudo sobre a musealização da arte contemporânea. Porto: Edições Afrontamento, 2017.

O’NEILL, P., & WILSON, M. Curating and the Educational Turn. London: de appel arts centre & open editions, 2010.

PARIS, Nicolás. Entrevista con el artista Nicolás Paris [Entrevista concedida] a Fundación

Kadist, 2013. Disponível em: <https://vimeo.com/77457699>. Acesso em: 12 out. 2020.

PARIS, Nicolás. Nicolás Paris en el NC-LAB. [Entrevista concedida a] NC-arte. YouTube, 24 de outubro de 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wl3eLDn-6-g>. Acesso em: 12 out. 2020.

PARIS, Nicolás. Nicolás Paris, artista plástico: “Cada pessoa terá seu processo de aprendizado”. [Entrevista concedida a] Rayanderson Guerra. O Globo, 01 de novembro de 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/conte-algo-que-nao-sei/nicolas-paris-artista-plastico-cada-pessoa-tera-seu-processo-de-aprendizado-22016344>. Acesso em: 10 out. 2020.

PARIS, Nicolás. A Son[i]ja #265. [Entrevista concedida a] Radio Web MACBA - Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 5 jul. 2018. Disponível em: <https://rwm.macba.cat/en/sonia/sonia-265-nicolas-paris>. Acesso em: 12/10/2020.

PRINGLE, E. The Artist as Educator: Examining Relationships between Art Practice and Pedagogy in the Gallery Context. Tate, 2011. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/11/artist-as-educator-examining-relationships-between-art-practice-and-pedagogy-in-gallery-context>. Acesso em: 10 out. 2020.

RATO, V. Nicolás Paris: um mundo inteiro. Público, Portugal. 01.dez.2015. Disponível em: <https://www.publico.pt/2015/12/01/culturaip-silon/noticia/nicolas-paris-um-mundo-inteiro-1715459>. Acesso em: 10 out. 2020.

ROCHA, J. Artistas ou educadores nas exposições? A formação e a nomeação dos profissionais de museus in REVISTA DIGITAL ART&, v. 17, p. 60-72, 2016.

SILVEIRA, R. (2012). O artista educador: Considerações sobre a atividade de mediação. Seminário Nacional de Arte e Educação (Vol. 0), [s.l.]. Disponível em: [<dex.php/Anaissem/article/view/63/157>. Acesso em: 12 out. 2020.](http://seer.fundarte.rs.gov.br/in-</p>
</div>
<div data-bbox=)

VELASQUEZ Y CASTRO, C., & ZECHINATO, B. (2015). Tessitura Criativa: O artista educador como propositor de processos. Santa Maria: 2015. Disponível em http://anpap.org.br/anais/2015/comites/ceav/bianca_zechinato_carolina_suarez.pdf. Acesso em: 12 out. 2020.

ZIELINSKY, M. A arte e sua mediação na cultura contemporânea. Porto Arte (UFRGS), Porto Alegre, 10 (19), pp. 93-101, 1999.

Elisa de Noronha Nascimento

Investigadora Doutora Contratada no CITCEM - Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória». É Doutora e Pós-doutora em Museologia pela FLUP. Desde 2014, colabora nas atividades de ensino e investigação no 2º e 3º Ciclos em Museologia da FLUP e no Mestrado em Estudos Museológicos e Curadorias da FBAUP. Seus interesses de investigação estão relacionados com a intersecção entre a Museologia e os Estudos Artísticos, assumindo como ponto de confluência os museus e centros de arte contemporânea, e a própria arte contemporânea como uma forma profundamente importante de pensamento e de provocação ao pensamento. Atualmente desenvolve uma investigação sobre a documentação e exibição de publicações de artistas nos museus. Entre as suas atividades mais recentes destacam-se a publicação do livro *Discursos e reflexividade: um estudo sobre a musealização da arte contemporânea*, Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2017; a comunicação *Por un museo de pequeños gestos: los límites de las publicaciones de los artistas en los museos de arte contemporáneo*, apresentada no Congreso Internacional *Los límites del arte en el Museo*, realizado em novembro de 2017, na Facultad de Geografía

e Historia de la Universidad Complutense de Madrid; o comissariado da exposição Territórios imaginados / The Collection on the road, realizada de 04 de maio a 30 de junho de 2019, no Museo del Crudo, em San Sperate, Sardenha, Itália; e da exposição É tudo uma questão de performatividade, realizada de 07 de abril a 26 de maio de 2018, na Fundação Bienal Internacional de Arte de Cerveira, Vila Nova de Cerveira.

Louise Palma

Mestranda em Museologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto e defende, em 2020, o relatório de estágio intitulado “Avaliação Diagnóstica de Serviços Educativos: O caso da Rede de Museus de Vila Nova de Famalicão”. Ao longo do curso, explorou temáticas em torno da educação em museus e da arte contemporânea, e, atualmente, vem desenvolvendo práticas nos serviços educativos da Casa São Roque - Centro de Arte Contemporânea. Em 2018, conclui o curso de Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual, também na FLUP. Entre 2011 e 2017, atuou como jornalista no Rio de Janeiro.