

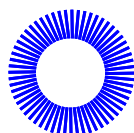
O conceito de mediação cultural contrapõe-se à educação nos museus?

Carmen Menares

Diretora Executiva

Observatorio de Mediación Cultural

Chile



Mediação cultural, uma visão intermediária e relacional: definições teóricas

A mediação cultural surge para “fazer da ação cultural um instrumento a favor do social, fomentando as trocas e as relações entre os indivíduos” (Romanello, 2015: 265). A sua procura corresponde a uma “construção modesta e exigente das condições de vida em comum” (Caune, 2009: 23). Coloca em questão as relações entre os membros de uma coletividade e o mundo social que constroem. Desenvolve-se num momento em que emerge a questão do fim das ideologias e em que os conceitos de projeto e de ação coletiva parecem obsoletos, apresentando-se como um meio de reparação da fratura social (Caune, 2009).

A partir de uma perspectiva histórica ampliada, Caune (2009) e Aboudrar e Mairesse (2018) apontam que o surgimento da mediação cultural deve ser entendido como um paradigma intermédio entre a democracia e a democratização cultural. A *democracia cultural* é aquela política pública que baseia os seus fundamentos na participação direta da população na produção e/ou criação artística através de um trabalho territorial e comunitário com grupos excluídos das propostas culturais e aponta para a necessidade de uma figura mediadora, fazendo emergir a figura dos animadores culturais (Aboudrar e Mairesse, 2018: 36-45). A *democratização cultural*, a partir dos anos 1980, é a política cultural que trata da massificação de produtos e serviços culturais ou artísticos; o foco de suas preocupações é a geração de acesso a espaços dedicados à cultura e às artes.

A mediação cultural desponta em 1997 como a síntese dialética destas duas perspectivas opostas, entre a centralidade do objeto cultural de qualidade da democratização e a relevância da participação dos sujeitos da democracia cultural, ligando tanto a ótica objetualista - ou “substancialista”, como denominado por Jean Davallon (2014) – centrada no valor intrínseco dos bens culturais, como a ótica subjetivista – ou relativista extrema, como entende Davallon – centrada no valor intrínseco dos bens culturais, entendendo assim que a mediação surge da relação entre o objeto e o sujeito. Para além de ser uma visão intermediária entre a democracia e a democratização, entre o sujeito e o objeto, relaciona também uma definição ampla de cultura vinda da antropologia com uma definição restrita vinda da arte, e coloca um dos desafios mais complexos, que é a ligação entre “alta cultura” e “cultura popular”, como bem assinalam Elizabeth Caillet e Evelyn Lehalle:

A mediação não se coloca em termos de uma oposição entre cultura de elite e cultura popular, mas na medida em que não considera que existe uma certa comunidade entre cultura popular, processos de expressão e acesso à cultura ‘cultivada’, processos didáticos e discursos de especialistas. A mediação funciona com base numa outra concepção de obra cultural, tanto no domínio da arte como no domínio da ciência e da tecnologia (citado em Delgado, 2014: 68-69).



Em termos concretos, trata-se de uma expansão da função educativa no domínio das instituições culturais, que se ampliou suficientemente no decurso das últimas décadas (Mairesse e Desvallées, 2010: 20). Para Gesché-Koning (2021: 114) a mediação museológica já não se limita apenas aos serviços educativos e culturais do museu, mas toda a instituição deve adotar a noção de “mediador museal”. O seu papel vai além do desenvolvimento de públicos e integra a educação artística, a inclusão social, a educação popular, o enraizamento local nas comunidades e bairros, bem como o desenvolvimento territorial (Racine, 2014: 2). É por isso que este novo paradigma, herdeiro tanto da educação popular como da animação cultural, “destaca a necessidade de profissionais capazes de abordar projetos multidisciplinares que envolvam agentes e conhecimentos a partir da pedagogia, da história e da criação artística, mas também das ciências sociais e experimentais” (Boj e Campos, 2020: 11).

Delimitando o campo de ação

No Chile, a Unidad de Programación y Públicos – hoje Públicos y Territorios – do Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio tem trabalhado desde 2018 na conceitualização prática do trabalho entre instituições culturais e os públicos. Com base em várias análises, estabeleceu um modelo para abordar esta área de trabalho, diferenciando quatro tipos de públicos que estão inter-relacionados numa perspectiva ecossistêmica: potenciais, regulares, ocasionais e não públicos, e atribuindo a cada categoria uma estratégia e um objetivo. Assim, os públicos potenciais serão trabalhados com o objetivo de expansão através do *marketing* cultural, digital e a divulgação. Os públicos regulares, com o objetivo de participação por meio da fidelização através da geração de comunidades, redes, voluntariado, etc. Os públicos ocasionais, por sua vez, terão como objetivo o acesso através da formação, com base na educação e

Democratização cultural		Democracia cultural
Definição restrita de cultura a partir das artes	MEDIAÇÃO CULTURAL	Definição expandida de cultura a partir da antropologia
Belas Artes ou Alta Cultura		Cultura Popular
Objeto		Sujeito
Acesso		Participação
Centro		Periferia

Resumo de mediação cultural.
Elaboração própria.





Ecosistema da política de públicos Chile. Elaboração a partir da Unidad de Programación y Públicos (2021).

na mediação artística. Ao mesmo tempo, os chamados *não públicos* têm como objetivo a diversificação através da criação de novos públicos e são abordados através da mediação cultural, da animação e extensão. Este segmento foi definido como:

[...] as pessoas que têm um baixo capital cultural e um baixo grau de interesse pela oferta artística e pela participação cultural, uma vez que não tiveram qualquer experiência anterior neste domínio e enfrentam barreiras de acesso físicas, territoriais ou econômicas que condicionam o seu envolvimento ou conexão com organizações ou espaços. A noção de não-públicos surgiu na França na segunda metade do século XX e

geralmente designa as pessoas que enfrentam situações de marginalidade ou de elevada vulnerabilidade social e que são beneficiárias de políticas ou estratégias de integração social (Unidad de Programación y Públicos, 2021: 383-397).

Com base no quadro acima, cabe a pergunta sobre a noção de não-públicos e a relação com o capital cultural, nos termos de Pierre Bourdieu. Isto porque, embora os grupos vulneráveis ou marginalizados possam ser descritos com base nesta característica, em grande medida – como Del Valle e Lucesole (2021) assinalam – a partir da América Latina devemos ter em consideração os grupos que foram marginalizados por não fazerem parte



da cultura ocidental ou da cultura hegemônica, tais como os povos indígenas e os migrantes. Esta ótica da mediação cultural baseada na região implica necessariamente partir de um ponto de vista intercultural (Del Valle e Luceso 2021: 66).

No âmbito dos museus, um dos fatores-chave para compreender a questão dos não públicos é a questão da representação, uma vez que as narrativas museológicas têm sido constituídas com base na construção de imagens estereotipadas (Delgado, 2012), exotizando o *outro* cultural, ou petrificando-o no tempo. Esse nos parece ser um aspecto fundamental para vislumbrarmos o distanciamento desses espaços em relação aos povos originários, aos migrantes ou às próprias mulheres, bem como às pessoas com deficiência. É por isso que, quando nos confrontamos com a noção de não-público, nos deparamos com inúmeros problemas que partem do próprio fato de não termos ferramentas para delimitar quem são, uma vez que constituem o limite com o qual os estudos públicos se deparam, e é aqui que a mediação cultural surge como um olhar necessário. Mas então como é que podemos abordá-la? Na nossa opinião, as cocuradorias ou curadorias participativas são uma das melhores estratégias no campo museológico para poder aprofundar e trabalhar as narrativas museológicas em conjunto com as comunidades.

Cocuradorias: pesquisar, aprender e criar com os públicos

A questão da representação no campo dos estudos museológicos é antiga e pode ser rastreada até às críticas da nova museologia nos anos 1970. No entanto, é sem dúvida a partir das abordagens de James Clifford (1999), em “Museus como zonas de contato”, que surge a noção de trabalho colaborativo para a construção de novas narrativas museográficas com as comunidades, desta vez – ao contrário da nova museologia – no seio dos grandes museus metropolitanos, o que tem vindo

a ser aprofundado por correntes como a museologia crítica e pós-crítica desde finais da década de 1990. Isso foi reforçado pelo surgimento das redes sociais e das plataformas digitais contemporâneas que incentivam a construção de conteúdos pelos sujeitos.

Todos os fatores acima mencionados conduziram a práticas diversas que se multiplicaram nos museus de todo o mundo,¹ com a finalidade de equilibrar a representação numa perspectiva decolonial e de gênero, bem como da perspectiva da inclusão. E isso significou um número significativo de iniciativas que não querem se limitar a questionar a narrativa, mas sim transformá-la e adaptá-la aos desafios das sociedades atuais. No entanto, isso traz consigo outras dificuldades e questões: quanta influência eles realmente têm na transformação das narrativas, quem são os profissionais dentro dos museus que devem ser responsáveis por esses processos, que tipo de metodologia é a mais adequada para lidar com eles?

Começaremos por tentar responder à primeira questão, uma vez que, na nossa experiência, a pesquisa-ação participativa (IAP, por suas siglas em espanhol), desenvolvida pelo sociólogo colombiano Orlando Fals Borda, é a mais adequada para trabalhar, dado que um dos seus princípios orientadores é o diálogo de saberes entre diferentes culturas. A IAP de Fals Borda é particularmente relevante no campo museológico devido à sua fase conhecida como “retorno sistemático”, porque a pesquisa assume assim uma função pedagógica, utilizando

¹ Para experiências de cocuradorias ou curadorias participativas, ver Menares (2020), e Menares e colaboradores (2007) sobre a transformação da museografia do Museo Mapuche de Cañete no Chile. Também sobre a experiência do MUSEF na Bolívia (Villanueva, 2021) e as experiências do Museo de Memoria Histórica de Colombia (González-Ayala, 2020), no âmbito da América Latina. Sobre a pesquisa colaborativa intitulada “Tate Encounters: Britishness and Visual Culture”, desenvolvida na Tate Modern com estudantes universitários filhos de migrantes na Inglaterra, ver Dewdney e colaboradores (2013). Adicionalmente, é possível revisar as experiências de museus na Bélgica (Gesché-Koning, 2021) e as experiências de museus no Canadá (Shelton, 2011).



diferentes gêneros de linguagens artísticas para a sua apresentação (quadrinhos, audiovisuais, documentos descritivos e explicativos) (Ortiz e Borjas, 2008).

A partir daí, surge a resposta para a segunda pergunta: “quem são os profissionais que devem estar à frente desse processo?”, que é uma das mais difíceis de responder. Isso se deve ao fato de que, em muitos casos, foram escolhidos curadores, artistas ou profissionais de ciências sociais de fora da instituição, deslocando para um segundo ou terceiro plano os/as educadores/as ou mediadores/as com experiência no trabalho com o público.

Devido à ambiguidade do conceito de mediação, o seu campo de ação na prática é disputado entre a educação e a curadoria; no entanto, ao delimitá-la ao trabalho com os não-públicos, como propusemos, distancia-se da educação ou da mediação pedagógica e, ao centrar-se na representação, disputa o campo com a curadoria e a pesquisa. No entanto, ao pensá-la na perspectiva da pesquisa-ação participativa, que tem como foco a construção de pesquisas situadas para a ação ou a solução de problemas sociais – no caso, a representação –, ela se distancia da pesquisa acadêmica própria da curadoria, necessária nos museus, mas diferente em seus propósitos finais. Portanto, mais do que uma disputa, ela é um complemento à pesquisa curatorial tradicional. Nesta esfera podemos encontrar casos de curadorias comunitárias, territoriais ou de bairro e educativas, bem como cocriações com o público e comunidades, que vêm fortalecer o papel educativo circunscrito ao modelo de visita guiada e oficinas pontuais, em que o trabalho a tempo parcial e precário é a sua característica fundamental. Assim, a partir da cocuradoria, o que destacam é um novo papel da perspectiva ou ênfase pedagógico dos/as mediadores/as, que é o de pesquisadores/as ou produtores/as de conhecimento, como propõem Del Valle e Lucesole (2021).

Reflexões finais

Tudo o que foi exposto acima é uma proposta de delimitação do campo de ação da mediação cultural (trabalho com não-públicos, ou melhor dizendo, com grupos marginalizados, sub ou mal representados nas narrativas museais), um propósito específico (fornecer novas narrativas e imaginários museológicos) e uma metodologia adequada (pesquisa-ação participativa) para se tornar um campo de direito próprio, que é o que procuramos delinear nestas breves páginas. Isto porque, apesar de partilharmos a noção de um museu mediador dedicado ao trabalho com públicos e comunidades, quando o pensamos na perspectiva de um campo profissional, precisamos de ferramentas que demarquem os seus contornos, pois quando se trata de um conceito extremamente ambíguo e que engloba tudo, acaba se diluindo, correndo o risco de se perder no tempo e de entrar em disputas com outras áreas profissionais dos museus.

Essa definição e delimitação também responderiam à última pergunta sobre o “quanto influenciam na transformação das narrativas e na própria representação?”, uma vez que, ao fazer parte de um projeto que envolve os profissionais existentes nos museus, dá-lhe continuidade e possibilitaria o desenvolvimento de um acompanhamento ao longo do tempo, o que não ocorre quando são tratados como casos isolados ou como atividade esporádica. E, assim, proporciona aos referidos profissionais ações que vão além de visitas guiadas ou oficinas, contribuindo para sua legitimação e para o papel social dos museus a partir do núcleo de seus problemas.

No entanto, este trabalho traz consigo uma nova relação dentro das estruturas museais, trabalhando de forma colaborativa tanto com as áreas curatoriais ou museográficas como com os/as educadores/as. Entendemos este último no sentido de que o trabalho de



transformação das representações não está completo se não gerarmos ações de mediação pedagógica dessas transformações, tanto ao nível da educação formal como na educação de adultos, uma vez que um dos principais problemas que esta abordagem pode encontrar é a resistência a uma mudança de perspectiva por parte daqueles que foram socializados a partir de outra perspectiva. Esse é um elemento que não deve ser desconsiderado se quisermos alcançar uma mudança real na ótica das formas de convivência.



Bibliografía

Abouddrar, B.-N. e Mairesse, F. (2018). *La mediación cultural*. Buenos Aires: Libros UNA.

Boj, C. e Campos, J. (2020). ¿Por qué PERMEA? Em *Textos permeables: sobre mediación, prácticas artísticas e instituciones culturales*, pp. 11-14. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

Caune, J. (2009). Prácticas culturales y modalidades de comunicación. Construcción de un mundo común y de las condiciones de convivencia. *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, 88: 13-24.

Clifford, J. (1999). *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa.

Davallon, J. (2014). El juego de la patrimonialización. Em X. Roigé, J. Frigolé e C. del Marmol (eds.), *Construyendo el patrimonio cultural y natural: parques, museos y patrimonio rural*, pp. 47-76. Valencia: Germania.

Del Valle, D. e Lucesole, R. (2021). La mediación cultural: apuntes para un enfoque latinoamericano. *Revista F-ILIA*, 3: 59-74.

Delgado, C. (2012). El museo de arte y el no-público. El problema de los estereotipos. *Revista Colombiana de Sociología*, 35 (2): 161-181.

Delgado, C. (2014). Técnicas de mediación cultural en los procesos de educación en el museo: dinámica entre el público y las colecciones. *Revista Ciencias de la Educación*, 24 (44): 59-78.

Dewdney, A., Dibosa, D. e Walsh, V. (2013). *Post Critical Museology. Theory and Practice in the Art Museum*. Londres: Routledge.

Gesché-Koning, N. (ed.) (2021). *Historia de la mediación museística – Bélgica*. Lieja: ICOM.

González-Ayala, S. (2020). Voces para transformar a Colombia: el curar inacabado de las memorias sobre el conflicto armado. *Revista Colombiana de Antropología*, 56 (1): 85-114.

Mairesse, F. e Desvallées, A. (2010). Introducción. Em A. Desvallées e F. Mairesse (dirs.), *Conceptos claves de museología*, pp. 15-21. Singapore: Armand Colin.

Menares, C. (2020). Ruka Kimvn Taiñ Volil-Juan Cayupi Huechicura: análisis de un proceso de mediación del patrimonio. Em D. Marsal (ed.), *Hecho en Chile. Reflexiones en torno al patrimonio cultural. Volumen 2*, pp. 157-180. Santiago: Mis Raíces.

Menares, C., Mora, G. e Stüdemann, N. (2007). Primera exploración etnográfica para la nueva museografía del Museo Mapuche de Cañete. Informe de investigación. Memorias del siglo XX. Archivo Nacional. https://www.memoriasdelsigloxx.cl/601/articles-4277_objeto.pdf

Ortiz, M. e Borjas, B. (2008). La Investigación Acción Participativa: aporte de Fals Borda a la educación popular. *Espacio Abierto*, 17 (4): 615-627.

Racine, D. (2014). La mediación cultural: una filosofía de acción para la ciudad de Montreal. *Agenda 21 de la cultura (2004-2014)*. <https://obs.agenda21culture.net/es/good-practices/la-mediacion-cultural-una-filosofia-de-accion-para-la-ciudad-de-montreal>

Romanello, G. (2015). *El conocimiento de los públicos y la gestión de las instituciones culturales. El caso de las instituciones de arte contemporáneo en Francia y en España*. [Tese para obtenção do grau de Doutor em Gestão da Cultura e do Patrimônio, Universitat de Barcelona].

Shelton, A. (2011). Museums and Anthropologies: Practices and Narratives. Em S. Macdonald (ed.), *A Companion to Museum Studies*, pp. 64-80. Singapore: Wiley Blackwell.

Unidad de Programación y Públicos (2021). *Desarrollo y formación de públicos*. Santiago: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

Villanueva, J. (2021). Experiencias de co-curaduría con comunidades locales en el MUSEF de Bolivia. *Boletín de la Sociedad Suiza de Americanistas*, 81: 23-31.