

INSTITUIÇÕES CULTURAIS: GÊNERO, NARRATIVAS E MEMÓRIAS

Adriana Vaz¹

RESUMO: Neste artigo, são discutidas as várias funções atribuídas ao museu ao longo da sua trajetória como instituição de conhecimento, cultura e lazer. Dentre as considerações teóricas pertinentes à Sociologia da Arte, discute-se sua abrangência tendo como objeto de estudo as instituições no campo da arte. Empiricamente, o foco é a pesquisa de gênero, ou seja, a transmissão da produção feminina nas artes visuais comparando três espaços de legitimação: o Museu Oscar Niemeyer (MON), as pastas [arte br] produzidas pelo Instituto Arte na Escola pólo UNICENTRO/PR e o Livro Didático de Arte adotado pelo Estado do Paraná para o Ensino Médio.

PALAVRAS-CHAVE: sociologia da arte; produção feminina; público; museu.

***ABSTRACT:** The different functions assigned to museums along their history as institutions of knowledge, culture and leisure are discussed in this article. Among the theoretical considerations relevant to the Sociology of Art, the scope of the museum is discussed, having as an object of study the institutions in the field of art. Empirically, the focus is on gender research, that is, the transmission of works produced by women in the visual arts as three legitimating spaces are compared: the Oscar Niemeyer Museum (ONM), the materials [art br] produced by the Institute Art in School UNICENTRO/PR pole and the Art Textbook published by the state of Paraná for middle school.*

***KEYWORDS:** sociology of art; production by women; audience; museum.*

INTRODUÇÃO

A pesquisa contempla as áreas de artes visuais, teoria da recepção e sociologia da arte, sendo assim, a relevância é tanto teórica quanto prática, visto que cabe ao sociólogo elucidar o processo de criação do *status* do artista e sua obra, ou seja, não a produção em si mesma, mas como determinado objeto e /ou produto ascende ao cânone de arte. O cânone é

¹ Doutoranda em sociologia pela UFPR e professora no Departamento de Expressão Gráfica da UFPR.

construído em confluência com várias instâncias de consagração em função de um determinado tempo histórico e social, espaços estes que contribuem na preservação da memória institucional da produção “eleita”. No que diz respeito ao gênero, a vinculação ou não de determinada produção, por si só, exclui a pretensão da neutralidade institucional vinculada ao museu como representante das culturas e das artes, portanto, a cultura como algo natural são revelado e explicitado no campo de posições e poderes.

1 OBJETIVOS E MÉTODOS

Dentre os objetivos propostos, além de discutir o papel do museu atualmente considerando suas diferentes funções e sua relação com o público, busca-se: identificar a produção feminina vinculada ao Museu Oscar Niemeyer (MON), em Curitiba-PR, expostas durante o ano de 2008; confrontar a produção dos museus com as artistas mulheres que compõem o repertório em sala de aula tendo como recurso didático o material do Instituto Rede Arte na Escola, cujo propósito é subsidiar as aulas de arte fornecendo material de apoio às professoras generalistas que atuam como professoras de artes, bem como, por último, comparar essas duas instâncias de legitimação com os nomes vinculados ao Livro Didático de Arte, produzido pelo Estado do Paraná para o Ensino Médio.

Metodologicamente a pesquisa se dividiu em três etapas: a coleta de dados realizada no museu² tendo como fonte a visita, a programação e os *folders* de exposição; a relação de artistas vinculados pelo Instituto Rede Arte na Escola com base na pasta [arte br]³; e, o estudo dos artistas que compõem o Livro Didático de arte utilizado no Ensino Médio⁴ e adotado pelo Estado do Paraná. Para cada espaço existe um grupo de possíveis, ou seja, quais são as artistas consagradas na arte e as que permanecem como referência para o público escolar?

² As exposições realizadas no Museu Oscar Niemeyer (MON), durante 2008, podem ser consultadas no site: <http://www.museuoscarniemeyer.org.br/passadas.htm>, ou conforme fontes em anexo.

³ INSTITUTO ARTE NA ESCOLA. Arte BR. São Paulo. Instituto Arte na Escola, 2003.

⁴ ARTE. VÁRIOS AUTORES. Curitiba: Secretaria de Estado da Educação (SEED-PR), 2006. (Livro Didático - Arte Ensino Médio)

2 RESULTADOS E DISCUSSÃO

2.1 O MUSEU E SUAS MÚLTIPLAS FUNÇÕES

O museu como templo e espaço de pesquisa, remete as suas origens na Grécia Antiga (SUANO, 1986, p.10). Ainda com o intuito de ensinar, no início do século XVII, o museu representa o espaço didático e pedagógico a serviço da arte e da religião; no transcorrer dos anos até meados do início do século XVIII, o museu cumpre a função social de expor objetos, documentar a ciência e a historiografia. Somente no final do século XVIII, as coleções se tornam efetivamente públicas (SUANO, 1986, p. 23-28).

Hoje, a museologia, mesmo se estruturando enquanto área de conhecimento, já tem um espaço próprio tendo vários fins a desempenhar: coletar, documentar, conservar, expor e educar; onde o museu é o espaço de comunicação na relação Homem/Objeto/Cenário (BRUNO, 1997, p.17-18). Além das atribuições já conhecidas ao longo de sua trajetória como instituição: científica, educacional e social (BRUNO, 1997, p.47); o museu na sua prática contemporânea promove o lazer (MinC, 2004, p. 13-14). Aliás, no século XXI, o museu é sinônimo de escola com o lema “alfabetização para todos” (MinC, 2004, p. 15).

2.1.1 O museu como espaço de consagração⁵

O objeto museológico é institucionalizado, a falsa neutralidade torna-se presente nas discussões entre o museu e a museologia, Ernst GOMBRICH (2007, p.97-98) concorda com André Malraux, “que o museu transforma imagens em arte pelo fato de estabelecer uma nova categoria, um novo princípio de classificação, que cria um novo contexto mental”. Relação ainda mais conflituosa quando o museu é de arte e sua produção é contemporânea, a exemplo das obras de Christo e Jeanne-Claude, segundo Brian O’Doherty⁶.

Pierre Bourdieu em seu livro “*A Economia das trocas simbólicas*”, ao discutir os modos de produção e de percepção dos objetos artísticos, também considera o museu como o mundo consagrado do campo artístico, principalmente no caso das linguagens

⁵ A problemática sobre as instituições de consagração no campo artístico foi objeto de pesquisa do mestrado em sociologia, estudando as galerias de arte em Curitiba/PR. Ver: VAZ, Adriana. *Artistas Plásticos e Galerias de Arte em Curitiba: consagração simbólica e comercial*. Curitiba, 2004. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Paraná.

⁶ Os empacotamentos de Christo são uma espécie de paródia das transformações artísticas sublimes. O objeto é possuído, mas a posse é incompleta. O objeto se perde e se mistifica. (O’DOHERTY, 2002, p.123).

contemporâneas. A invenção e a experimentação formal é fruto da arte moderna que por sua vez gera uma denúncia ao próprio campo com Duchamp, acentuando por um lado a sua especificidade e, por outro a sua heterogeneidade, visto que qualquer objeto é suscetível de se tornar uma obra de arte,

uma vez que a própria lógica de uma reação contra o Impressionismo faz com que, paradoxalmente, leve as últimas conseqüências a afirmação da autonomia da arte e do artista, a arte pós-impressionista – cubismo, construtivismo, expressionismo, dadaísmo ou surrealismo – exige categoricamente do espectador uma disposição propriamente estética que antes lhe era exigida de maneira condicional (BOURDIEU, 2001, p.274).

Assim como Bourdieu, Cristina Freire (1999, p.35-39) destaca a importância do valor atribuído às exposições de arte e o museu como lugar sagrado, Freire ao analisar a arte conceitual no museu enquanto linguagem contemporânea discute o valor de exibição, que também se fundamenta no paradoxo gerado pelo desenvolvimento da arte moderna, já que, as definições de arte são frágeis e cambiantes, a legitimação cultural (o batismo da obra) passa pela situação de exposição.

Esse valor de exibição agregado às coisas às torna obras de arte, condição que já havia sido antecipada por Walter Benjamin no ensaio *A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica*: “(...) seria possível reconstituir a história da arte a partir do confronto de dois pólos no interior da própria obra de arte e ver o conteúdo dessa história no peso conferido seja a um pólo seja a outro. Os dois pólos são o valor de culto da obra e seu valor de exposição (...)” (BENJAMIN, 1985, p.173). Ou seja, a passagem do valor de culto ao valor de exposição transforma os modos de produção e recepção da arte, que passam da esfera religiosa (culto) à práxis política (exibição).

Associado ao valor de exposição, o espaço deve ser projetado e idealizado para que o público se ambiente e vivencie esse local como sendo realmente sagrado, para tanto os museus criam seus próprios discursos, de acordo com a visualização da obra e a sua relação com o espaço físico. Uma idéia central nos ensaios que compõem o livro “*Sobre as ruínas do Museu*” de Douglas Crimp (2005) é a de que o significado de uma obra de arte se constrói tendo como referência suas condições institucionais de formulação. Crimp também menciona sobre a re-significação do museu como espaço de arte, nas quais os artistas pós-modernos discutem que originalidade e autenticidade são produtos do discurso do museu, ou seja, “o

significado da obra é uma função da relação da obra com o lugar em que está exposta” essa relação veio a ser conhecida como especificidade de espaço (CRIMP, 2005, p.18).

A especificidade de cada museu depende dos artistas selecionados e do período de produção escolhido para compor a mostra, mesmo que o foco da pesquisa não seja aprofundar a poética de cada artista e suas diferentes fases, é possível identificar em cada museu visitado em Curitiba, no período proposto⁷, uma política própria. Retomando a problemática inicial⁸ que incluía mapear a produção masculina e feminina vinculada nos museus de Curitiba: Oscar Niemeyer (MON), Museu de Arte Contemporânea (MAC-PR) e Alfredo Andersen (MAA), os três espaços se colocam como legitimadores da arte.

No MON, os artistas já são consagrados pelo campo artístico, e muitos deles já falecidos ou com uma carreira com mais de trinta anos de atuação; no Museu de Arte Contemporânea do Paraná⁹ a seleção priorizava artistas em início de carreira artística e/ou formandos dos Cursos Superiores de arte vigentes em Curitiba-PR, com a meta de possibilitar uma abertura no campo da arte – serve de referência o título dado à mostra: “*Possíveis Conexões*”. E, no Museu Alfredo Andersen¹⁰ cujo propósito principal era divulgar a produção do grande mestre ou mesmo os artistas locais já inseridos institucionalmente – parte do período analisado contemplava as obras do acervo da instituição.

2.1.1 O museu como espaço de consumo

Para Bourdieu, os bens culturais articulam dois campos relativamente independentes, o campo da produção e o campo do consumo. No caso da produção dos bens culturais, a

⁷ O processo de pesquisa é feito de começos e reinícios, de escolhas e recortes, o artigo tinha como recorte inicial a divisão em três blocos: mostras de janeiro a junho de 2008, mostras de julho a dezembro de 2008 e mostras com abertura após dezembro de 2008. Porém serão analisadas apenas as exposições do MON durante o ano de 2008, no comparativo com a “Academia” e a “Escola”, sendo que, os apontamentos sobre o MAC/PR e o MAA referem-se às exposições realizadas durante o segundo semestre de 2008.

⁸ A proposta era analisar as exposições dos museus de Curitiba durante o 2º semestre de 2008 e o ano de 2009, totalizando 18 meses.

⁹ Serviram de fonte as seguintes mostras: a) 1 + 1 = 2 propostas contemporâneas - Ana Brengel e Juliana Gisi; Acaso e intencionalidade Anete Skarbek. 29 de maio a 13 de jul. de 2008. b) Anatol Wladyslam e uma outra abstração. 26 de jul. a 21 de set. de 2008. c) Espaçamento - Marina Camargo. 27 de nov. a 25 de jan. de 2009. d) Estado-cegueira Claudia Zimmer / Estado-escuta Raquel Stolf. 23 de out. a 23 de nov. de 2008. e) PLENO André Rigatti - PESO Julia Amaral e Aline Dias. 17 de jul. a 24 de ago. de 2008. f) Possíveis Conexões. 08 de out. a 01 de fev. de 2009. g) Volúvel. 04 de set. a 12 de out. de 2008.

¹⁰ Foram utilizados os dados referentes às seguintes mostras, a saber: a) Alfredo Andersen - A rua do artista; Valdir Francisco - Impressões Lúdicas; Lina Iara - Somos múltiplas e nossos sapatos também; Tânia Machado - Feminino - visões da fêmea. 16 de jul. a 31 de ago. de 2008. b) Conversando com Einstein - Karina Marques; Fluxo de Gravação - GRUPO SALA; Quase Giba - Gilberto Kosiba; Alfredo Andersen - Atelier do Mestre. 10 de set. a 22 de out. de 2008. c) Múltiplas Linguagens. Juliane Fuganti e Marcelo Conrado; Artista convidada Dulce Osinski; Alfredo Andersen - Desenhos e Fotografias; Produção Própria – Atelier de arte. 28 de maio a 06 de jul. de 2008.

relação entre oferta e demanda tem uma forma particular, visto que a oferta exerce sempre um efeito de imposição simbólica. Sendo assim, os gostos realmente efetivados dependem do estado do sistema dos bens oferecidos, ao mudar os bens oferecidos alteram-se também os gostos¹¹.

Tanto a disposição culta quanto à competência cultural vivenciada através dos bens consumidos e do modo em que é consumido variam de acordo com a categoria de agentes e também em função da sua aplicabilidade, desde a pintura e a música, até o vestuário, o cardápio e o mobiliário, bens que por sua vez estão vinculados aos mercados, às atividades escolares e extra-escolares em que são oferecidas aos agentes. Bourdieu (2007, p.18) menciona dois fatos relacionados à aquisição ou não, da disposição culta e da competência cultural: primeiro, a estreita ligação entre a prática cultural e o capital escolar, e segundo, a origem social. Sendo assim, o que é ofertado tanto pelo museu quanto pelo sistema de ensino: academia e escola, contribuirá para a formação do gosto e o imaginário do público, pois ambos estão vinculados ao repertório de imagens disponíveis.

O consumo dos bens culturais mais legítimos é um caso particular de concorrência pelos bens e práticas raras, cuja particularidade depende mais da oferta (produtores), que da lógica da demanda e dos gostos (consumidores). A reintegração dos consumos estéticos no universo dos consumos habituais permite lembrar que o consumo de bens pressupõe uma apropriação – em graus diferentes segundo os bens e os consumidores (BOURDIEU, 2007, p. 95).

Ao pesquisar o público dos museus de arte da Europa, Pierre Bourdieu e Alain Darbel, explicitam que o consumo cultural, no caso, a prática de visitar museus, é produto da educação via ação escolar, ou seja, a frequência dos museus aumenta na medida em que o nível de instrução é mais elevado e que o acesso às obras culturais é privilégio da classe culta (BOURDIEU, 2003, p.37 e p.69).

Ainda sobre o consumo, Canclini enumera três vertentes de estudos: a racionalidade econômica, a racionalidade sóciopolítica interativa e a racionalidade consumidora; a terceira prioriza os *aspectos simbólicos e estéticos da racionalidade consumidora*, ou seja, o consumo como lugar de diferenciação e distinção entre as classes e os grupos – além dos textos de Pierre Bourdieu, outros autores abordam o mesmo enfoque, dentre eles: Arjun Appadurai e Stuart Ewen.

¹¹ O que é ofertado pelas galerias de arte, em Curitiba-PR, contribui para a formação do que o público irá consumir e, vice-versa. Ver: VAZ, Adriana. *Gostos e Preferências na apreciação do objeto artístico*. In: ANAIS - IV Fórum de pesquisa científica em arte. EMBAP. Curitiba, 2006. p.98.

Antes de retomar as duas outras correntes de análise, Canclini elabora uma conceituação global do consumo incluindo os processos de comunicação e recepção de bens simbólicos, partindo da seguinte definição: “o consumo é o conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e os usos dos produtos” (CANCLINI, 1997, p. 53). Na perspectiva desta definição o consumo é compreendido, sobretudo pela *racionalidade econômica*, sob este aspecto não se prioriza as necessidades ou os gostos individuais que determinam o que, como e quem consome; e sim, como um ciclo de produção e reprodução social: que se inicia com a geração de produtos, onde se realiza a expansão do capital e finaliza com reprodução da força de trabalho (CANCLINI, 1997, p. 53).

No entanto, a racionalidade de tipo macrossocial definida pelos agentes econômicos não é a única que modela o consumo, algumas correntes da antropologia e da sociologia urbana manifesta uma *racionalidade sóciopolítica interativa*. O consumo diz Manuel Castells, citado por Canclini, “é um lugar onde os conflitos de classes, originados pela desigual participação na estrutura produtiva, ganham continuidade através da distribuição e apropriação dos bens” (CANCLINI, 1997, p. 54). Consumir é participar de um cenário de disputas por aquilo que a sociedade produz e pelos modos de usá-lo. Logo, admite-se que no consumo se constrói parte da racionalidade integrativa e comunicativa de uma sociedade.

Com o intuito de mostrar a vinculação entre a crise das megacidades e a crise do conhecimento social, Canclini na sua pesquisa sobre o consumo cultural na cidade do México, no Distrito Federal, realiza uma enquête com 1.500 residências. Dentre os resultados identificados, aponta: primeiro, o baixo uso das instalações culturais públicas¹²; segundo, respondendo o que as pessoas fazem nos dias de semana além do trabalho ou do estudo, a maioria dos habitantes do Distrito Federal em vez de usar a cidade em seu tempo livre, prefere ficar em casa, ou seja, nos fins de semana, a maior parte da população dedica seu tempo “livre” retirando-se na vida do lar.

Com base na questão: “*Por que as massas vão pouco aos espetáculos?*” – que de certo modo atende ao modelo de museu como espetáculo no seu perfil hierarquizado –, de um lado, existe uma tendência internacional para que decresça a participação em instalações públicas e cresça a audiência da cultura a domicílio; por outro lado, além das desigualdades

¹² O comportamento do público em relação a diversas práticas culturais foi objeto da pesquisa sobre o *II festival da Cidade do México* – maior evento cultural da cidade, realizado em agosto de 1990. O público do total dos espetáculos coincidiu com os 10% da população que afirmavam usufruir regularmente das instituições ou eventos públicos, paralelo feito em relação à pesquisa sobre o consumo no Distrito Federal (CANCLINI, 1997, p. 80-81).

econômicas e educacionais que limitam o acesso da maioria a muitos bens culturais, na capital mexicana soma-se à desigualdade geográfica. (CANCLINI, 1997, p. 77).

Portanto, a falta de interesse de setores populares em exposições de arte, teatro ou cinema experimental justifica-se: primeiro, ao fraco capital simbólico de que dispõe para apreciar estas mensagens somadas as desigualdades educacionais e distribuição residencial dos habitantes; segundo, a fidelidade de cada integrante dos diversos grupos no sentido de pertencimento. A separação entre grupos hegemônicos e subalternos já não se apresenta como oposição entre o nativo e o importado, ou entre o tradicional e o moderno, mas como adesão diferencial a subsistemas culturais de diversa complexidade e capacidade de inovação (CANCLINI, 1997, p. 61-64).

O consumo de bens e de mensagens substitui os velhos códigos de pertencimento como os da etnia, da classe ou da nação em que se nasce. Uma nação não é mais definida pelos limites territoriais ou por sua história política, sobrevive como uma sociedade hermenêutica de consumidores, cujos hábitos tradicionais se mesclam com as informações que circulam nas redes internacionais. As necessidades culturais das grandes cidades requerem políticas multissetoriais, adaptadas a cada zona, estrato econômico, grau de escolaridade e faixa etária, o que usualmente denomina-se “público”.

Não existe um único público, nem mesmo as elites e os segmentos populares constituem um todo homogêneo. Hoje, a indústria cultural é o principal recurso para se promover o conhecimento recíproco e a coesão entre diversos organismos e grupos em que se fragmentam as grandes cidades. Canclini (1997, p. 82-83) conclui em sua pesquisa que não existe um único público de cultura no México, e também que programas como o “Festival”, não consegue integrar todos os públicos, existe unidade é apenas para a imprensa e para o governo, e não para os cidadãos.

Observa ainda, a perda do uso público de espaços emblemáticos e a progressiva substituição da assistência a espetáculos e encontros em lugares públicos pelo consumo do rádio, televisão e vídeo dentro do lar. Na cidade do México, a diferença entre o uso dos espaços institucionalizados (10%) em comparação ao consumo da televisão (95%) revela uma reorganização dos hábitos culturais cada vez mais direcionados as mensagens audiovisuais que são recebidas em casa e expressam códigos internacionais de elaboração simbólica, discussão feita por Canclini tendo em vista a questão do território e do nacional em relação à desterritorialização e do internacional (CANCLINI, 1997, p. 111).

Considerando, de um lado, a pesquisa feita por Bourdieu, em que o público que frequenta os museus de arte na Europa é altamente escolarizado¹³, e por outro, as colocações de Canclini sobre o predomínio do lazer atribuído a atividades domésticas e não a espaços culturais institucionalizados; bem como, as novas funções atribuídas ao museu: a nova museologia, no sentido de atribuir ao público o foco da sua prática. Deste modo, com a valorização do receptor, a arte não é apenas produto da criação do artista ou das políticas institucionais e trocas simbólicas entre pares, mas sim, atos de consumo. “A arte deixa de ser representada por características selectivamente presentes em alguns produtos, para se tornar coleção de actos de consumo” (TOTA, 2000, p.24).

Cada sociedade dispõe de instituições para recordar e instituições para não esquecer, os museus na sociedade contemporânea se encaixam na segunda categoria, “os museus são um lugar para não esquecer, um armazém da memória onde se traçam as identidades étnicas, as classificações históricas e naturais, onde se inscrevem e reescrevem o passado e o presente das nações” (TOTA, 2000, p.123).

2.1.3 O museu como espaço de comunicação

As formulações teóricas sobre a “nova museologia” foram conquistadas gradativamente¹⁴, ou seja, suas fundamentações giram em torno do papel social dos museus, em particular, do seu papel pedagógico e da sua relação com o público. A mesa-redonda de Santiago, em 1972, foi importante para delinear as bases conceituais e filosóficas do que se denominou posteriormente *Movimento da Nova Museologia*. Dentre os princípios básicos e a caracterização das ações do movimento, “o marco mais significativo da evolução do processo museológico na contemporaneidade: a passagem do sujeito passivo e contemplativo para o sujeito que age e transforma a realidade” (SANTOS, 2008, p.84).

Pautada no diálogo, sendo o “mundo vivido” o espaço social onde será realizada a razão comunicativa, a nova museologia propõe o reconhecimento das identidades e das culturas de todos os grupos humanos; a utilização da memória coletiva como referencial básico para o entendimento e transformação da realidade; bem como, o desenvolvimento de

¹³ No caso italiano, TOTA (2000, p.143) menciona que o perfil traçado por Bourdieu e Darbel, há três décadas ainda prevalece, o museu ainda não desempenha seu papel social, que potencialmente lhe compete, ou seja, ainda não atua como “agência de democratização, de legítima arena de recomposição dos conflitos sociais”.

¹⁴ Acontecendo nas reflexões feitas nas instituições como a Unesco e Icom, basta verificar os documentos produzidos nos encontros de 1958 e 1971. (SANTOS, 2008, p.74).

ações museológicas considerando como ponto de partida a prática social e não as coleções; entre várias outras atribuições.

A prática museológica ancorada no diálogo elege a comunicação como outra entre tantas funções atribuídas ao museu: reconhecimento das identidades, preservação e uso da memória coletiva, espaço da prática social. Marília Xavier CURY (2005, p.9) destaca a exposição como o elo entre a instituição e o público: “se a primeira função da instituição museu foi coletar artefatos culturais, e a segunda, pesquisá-los, contemporaneamente sua função principal é a de comunicação”. Nesse sentido, “a principal forma de comunicação museológica é a exposição” (CURY, 2005, p. 9).

Isso implica que o público é o agente de mudança no campo da nova museologia, entretanto, considerando que existem códigos específicos do campo da arte e da cultura a serem decodificados, questiona-se, na prática: que público realmente frequenta os museus de Curitiba? Teoricamente, pode-se dizer que a frequência de museus obedece a uma lógica da comunicação, o museu propõe uma informação que pode ser direcionada a qualquer visitante que consiga compreender a mensagem transmitida, a assiduidade implica no domínio do código utilizado e na adesão de um sistema de valores, de acordo com Bourdieu (2003, p.113-114) a informação oferecida pelos museus franceses corresponde ao nível do vestibular.

Seguindo a lógica da comunicação: emissor – mensagem – receptor, a mensagem é o elo entre o museu e o público, ou seja, entre o emissor e o receptor, por conseguinte, as leis que regem a recepção das obras de arte constituem um caso particular das leis de difusão cultural, nesse caso, independente da natureza da mensagem a recepção depende dos esquemas de percepção e de pensamento dos receptores (BOURDIEU, 2003, p.118-119).

As pesquisas de recepção abrangem a relação obra-público-obra em que o processo de comunicação não está na mensagem e sim na interação entre objeto e observador, de maneira cíclica. Para Gombrich,

Toda a comunicação consiste em ‘fazer concessões’ ao conhecimento da pessoa que recebe. É ditada pelo contexto e pela consistência das possíveis interpretações alternativas que têm de ser postas de lado. A identificação do observador com o artista deve encontrar sua contrapartida na identificação do artista com observador. (2007, p.196)

Os elementos que contribuem para definir o grau de oferta dos museus são: os tipos de obras apresentadas e o tipo de apresentação. O museu diversificando as obras expostas conseguirá atrair públicos diferentes. Se a classe popular e a classe média não detêm os códigos da arte culta, a disposição a frequentar os museus estará condicionada ao modelo de

exposição por eles ofertada já que, segundo Bourdieu (2003, p.135), “*o tipo de exposição define o público*”.

Dentre as escolhas dos museus, de um lado, ao expor objetos que fazem parte da estética cotidiana conseguirá atrair os visitantes da classe média, justamente porque o gosto e a percepção dessas classes priorizam os objetos que possuem uma significação útil, tais como: móveis, porcelanas, objetos históricos, objetos de folclore, e até mesmo, etnológicos. De outro, os objetos da arte “nobre”, como a pintura e a escultura, servem de contemplação a classe culta para as quais o deleite estético tem sua finalidade em si mesmo.

A maneira de baixar o nível de apresentação de uma obra consiste em fornecer as informações para que o público a compreenda, seguindo um modelo da comunicação pedagógica racional. Esse tipo de contemplação é considerado inferior por aqueles que já detêm os códigos da cultura erudita, tendo em vista que a informação histórica ou técnica iria suprir as expectativas dos membros das classes médias, por atribuírem mais importância ao interesse educativo do que estético (BOURDIEU, 2003, p.141-142).

A escolha das obras expostas e o tipo de apresentação dependem da ação dos dirigentes dos museus, podendo se adotar duas políticas objetivamente possíveis: primeira, a posição conservadora que tende a preservar o caráter aristocrático do museu e do seu público; segunda, a posição pedagógica cujo propósito é realizar ações e exposições que facilitem o acesso ao museu atraindo as classes populares.

A posição de Bourdieu (2003), de que o tipo de exposição classifica o público, coincide com a colocação de Ortega y Gasset (2005, p.22-26) ao caracterizar que a “nova arte”, ou melhor, a arte de hoje, do ponto de vista sociológico, divide o público em duas categorias: “os que a entendem e os que não a entendem”. E ainda, “para a maioria das pessoas, o prazer estético não é uma atitude espiritual diversa em essência da que habitualmente adota no resto da sua vida”. O grande público interpreta a arte como interpreta a vida, com suas expectativas, angústias, realizações e frustrações. A arte de hoje ao abstrair os elementos humanos que caracterizavam a produção romântica e naturalista tão aceita pela massa dos homens, é uma “arte artística”. Portanto, questiona-se: na arte contemporânea que os objetos do cotidiano se transformam em arte, qual é a percepção do público?

3 AS INSTITUIÇÕES COMO ESTRUTURA DE GÊNERO: DO MUSEU À SALA DE AULA

Com o início da pesquisa empírica pode-se constatar a diversidade de políticas culturais adotadas em cada museu: MON, MAC/PR e MAA. Em função tanto dos perfis de cada museu quanto do tempo de realização da pesquisa¹⁵ foi modificado o seu recorte, optando-se em discutir as exposições do MON fazendo um paralelo entre as artistas vinculadas ao museu e as selecionadas pelo Instituto Rede Arte na Escola, pólo UNICENTRO, *Campus* Santa Cruz, Guarapuava-PR, em particular as pastas do material [arte br]; bem como, a produção feminina que compunha o Livro Didático - Arte no Ensino Médio.

Manteve-se o foco na produção feminina, porém com o intuito de mapear qual o caminho percorrido entre o museu e a sala de aula, quais nomes estão presentes nesses três eixos de consagração, ou seja, qual o repertório visual fornecido ao público escolar em localidades distantes dos centros urbanos, que em geral não possuem museus de arte em suas cidades e nem mesmo laboratórios de informática para o uso da *internet*. O Museu, a Academia e a Escola representam espaços simbólicos e exercem várias funções na tríade: artista-obra-público, dentre elas, a de gênero.

A abordagem feminista parte de uma definição do museu como texto para proceder depois à sua desconstrução, revelando a sua natureza fortemente sexuada. Não se trata de uma análise que tenha por objecto exclusivamente os conteúdos das mostras e exibições museológicas, mas diz respeito principalmente aos modos que regulam a produção de significados (isto é, dos artefactos mentais dos visitantes) (TOTA, 2000, p.144).

A produção de significados produzidas em várias instituições, dentre elas, as que promovem o saber, é controlada tanto pelas relações que desempenha no campo político e social quanto em função dos seus agentes que atuam como intermediários culturais¹⁶. A consciência de que a representação museológica não ocorre num espaço vazio – nem a Academia, nem a Escola – mas no interior de disputas políticas e sociais possibilita refletir as instituições como estrutura de gênero¹⁷.

¹⁵ O vínculo com a UNICENTRO se mantém como grupo de pesquisa, encerrando o Projeto de Pesquisa Isolado (PQI) referente ao período de julho a dezembro de 2008.

¹⁶ Na produção de vanguarda, a atuação dos intermediários culturais é tão importante quanto à própria obra. Ver: VAZ, Adriana. *Os caminhos para o artista de vanguarda*. In: ANAIS – III Fórum de Pesquisa científica em arte. EMBAP. Curitiba, 2005. p. 220 e 221.

¹⁷ Anna Lisa TOTA (2000, p.123-148), atribui o museu: como objeto sociológico, como tecnologia da memória, como tecnologia da identidade, e por último, destaca-se como estrutura de gênero.

Nas exposições vinculadas no MON no primeiro semestre de 2008 – 15 de fevereiro de a 30 de junho –, todos os artistas são homens, a saber: J. Borges, Roberto Linsker, Eduardo Frota e Cildo Meireles, exceto a mostra “*Ex-votos memória e devoção*” que marca o período anterior ao Renascimento, caracterizada como arte popular formada por autores desconhecidos, produção existente antes da definição do que é arte e artista. Segundo Arthur Danto a produção contemporânea denomina-se pós-histórica, em que a arte como história ordenada por períodos e estilos surge no Renascimento e termina por volta de 1980. Atualmente tudo pode ser arte, o artista faz da apropriação seu processo de criação cuja fonte primeira é a própria história da arte, usando-a para compor obras que resgatem o artista e seu cotidiano ou mesmo o artista como referencial da sua própria produção.

Analisando exposições no MON, de fevereiro a dezembro de 2008, contata-se que num total de vinte e três mostras – com exceção da exposição “*Ex-votos*”: quatro foram coletivas¹⁸ expondo produções de ambos os gêneros; doze exposições com produção de artistas homens em contraponto a três de artistas mulheres somada a exposição do casal Albers (Anni e Josef); e, duas que não entraram na análise do artigo¹⁹. Tarsila do Amaral, Niobe Xandó e Yolanda Mohalyi, representam a produção feminina no MON – considerando o recorte da pesquisa.

Como mencionado anteriormente, Bourdieu (2007, p.18) enumera dois fatos relacionados à disposição culta e a competência cultural: primeiro, a estreita ligação entre a prática cultural e o capital escolar, e segundo, a origem social. A formação do público frente à apreciação de objetos artísticos e a prática em si, dependem segundo o autor tanto da origem social quanto do capital escolar, ou seja, a escola exerce um papel importante no gosto que por sua vez está relacionado ao repertório oferecido. Ao comparar as exposições vinculadas aos museus com o material didático utilizado no Ensino Médio, bem como a formação continuada ofertada para professores generalistas que participam do programa Arte na Escola, pólo UNICENTRO/PR, amplia-se a discussão já constatada do distanciamento entre a academia e o mercado comercial. Questiona-se então: Qual o repertório de imagens trabalhadas no Ensino Médio? E dentre elas, qual percentual representa a produção feminina?

O quadro 01 e 02 (em anexo) traz a listagem dos doze cadernos de atividades elaborados pelo Instituto Arte na Escola, denominado [arte br], tendo como curador Paulo

¹⁸ A saber: 1) Arte do Japão: do Moderno ao Contemporâneo (24/06/08 a 05/10/08); 2) Poética da Percepção questões da fenomenologia na arte brasileira (02/09/08 a 30/11/08); 3) Nise da Silveira Caminhos de uma psiquiatra rebelde (25/10/08 a 08/03/09); 4) Katalogue XXL New Art (25/10/08 a 25/01/09).

¹⁹ O recorte da pesquisa analisou as mostras inauguradas até 12/12/2008, excluindo duas exposições: 1) “Paula Modersohn Becker e os artistas de *Worpswede*” (13/12/08 a 08/02/09) e 2) “Antigas Origens Cerâmicas do Sudoeste” (13/12/08 a 12/04/09).

Herkenhof, dentre os trinta e seis artistas citados apenas três são mulheres: Djanira, Tarsila do Amaral e Claudia Andujar. Cabe destacar que a produção desse material didático contou com a parceria dos seguintes museus: Museu de Arte de Belém, Museu de Arte de Brasília, Museu de Arte Contemporânea de Goiás, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Museu de Arte de Santa Catarina, Museu Alfredo Andersen, Museu de Arte de São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas-Artes, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Museu de Arte Contemporânea do Ceará.

O livro didático aborda conteúdos em artes abrangendo as áreas de teatro, dança, música e artes visuais, no entanto, o artigo relaciona somente os artistas vinculados às artes visuais, que desenvolvem seus processos criativos em pintura, escultura, desenho, fotografia, *body art*, *performance*, instalações e obras conceituais. A maioria dos artistas e obras engloba do período renascentista até a arte moderna²⁰, sendo poucas as obras ditas contemporâneas ou conceituais, dentre elas: Fakir Musafar com a obra *Ritual / performance de suspensão*, Daniel de Carvalho com a obra *Mulher azul e vermelha, Body art e Fotografia (2005)*, Oldenburg com *Hambúrguer Gigante (1962)*, Marcel Duchamp trazendo como apropriação a Mona Lisa de Da Vinci com a obra *Bigode e Barba de L.H.O.O.Q (1941)*.

No que se refere à produção feminina são citados os nomes de Anita Malfatti e Zina Aita como integrantes do Modernismo no Brasil juntamente com Ferrignac, J. F. de Almeida Prado, John Graz, Martins Ribeiro e Vicente do Rego Monteiro representantes da pintura, e em escultura: Victor Brecheret e W. Haaberg. Sendo que, Anita Malfatti com a obra *A Boba (1925)* e Tarsila do Amaral com as obras: *Vendedor de Frutas (1925)*, *Abaporu (1928)*, *Operários (1931)* e *Segunda Classe (1933)* são as únicas que aparecem no Livro Didático.

Esse estudo pretende preencher uma lacuna na produção artística contemporânea ao trazer a luz um tema que muitas vezes permanece à margem do discurso científico: a produção das artistas mulheres em contraponto à ótica masculina, que mostrará diferenças e particularidades dos agentes sociais deixando de prevalecer apenas uma posição machista. Sendo assim, mais do que mapear a produção plástica das mulheres na arte, a pesquisa confrontou outros espaços de legitimação contribuindo na reflexão de como se constitui o repertório imagético do público tendo como referência o museu, a academia via formação continuada e a sala de aula por meio do livro didático. Confirmando a hipótese articulada por

²⁰ Priorizando o suporte bidimensional e a pintura como linguagem.

Tota (2000, p.52-53), os cânones artísticos e estéticos que além de terem uma natureza institucional, são em parte, “*determinados pelos media*”, ou seja, “os museus, os monumentos, mas também o cinema, a música e o teatro são *media* e, nessa qualidade, meios autorizados de comunicação e construção da realidade social” (TOTA, 2000, p.99)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conclui-se então que no percurso entre o museu e a sala de aula foi ínfimo o número de artistas mulheres que representam o campo da arte, visto que, nos três espaços de consagração aparece apenas a artista Tarsila do Amaral; e que os períodos da história da arte universal e brasileira no que diz respeito às artes visuais prevalece o período renascentista e moderno da arte, ficando a produção contemporânea uma meta a ser ainda conquistada, ou seja, o repertório visual fornecido pelo Livro Didático e pelo Instituto Arte na Escola²¹ em sua maioria privilegia esse recorte histórico, já o museu amplia seu repertório vinculando outras possibilidades artísticas, como vídeos, instalações, obras conceituais, etc.

Reiterando, que toda a sociologia da arte nasce da intersecção entre aquilo que o artista inscreve no produto e aquilo que nele inscrevem o consumidor, o leitor, o espectador (TOTA, 2000, p.24). Se de um lado, o museu precisa cativar um público mais abrangente, por outro, representa o lugar que se consome e reativa a memória, “a memória torna-se assim uma arena negocial altamente conflitual, em que os diversos actores sociais se movem segundo dinâmicas contrastantes e o museu torna-se o lugar, o espaço institucional no interior do qual é possível exprimir esses conflitos” (TOTA, 2000, p.135) – conflitos presentes nos diversos campos de atuação, a exemplo da Academia e da Escola.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica – Arte e Política. Obras Escolhidas*. V.I. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOURDIEU, Pierre. Modos de Produção e Modos de Percepção Artísticos. In: _____. *A Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2001. p.269-294.

²¹ O catálogo DVDTECA Arte na Escola não fez parte do recorte da pesquisa.

_____. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e o seu público*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: ZOUK, 2003.

_____. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

BRUNO, Cristina. *Museologia e Museus: princípios, problemas e métodos*. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT), 1997. (Cadernos de Sociomuseologia).

CANCLINI, García Néstor. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CURY, Marília Xavier. *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: Annablume, 2005.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. 4 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

MINISTÉRIO DA CULTURA (IPHAN / MinC). *1º Fórum Nacional de Museus - A imaginação museal: os caminhos da democracia*. Relatório. Salvador, 13 a 17 de dezembro de 2004.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da Arte*. 5.ed. São Paulo: Cortez, 2005.

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

SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. *Encontros Museológicos reflexões sobre museologia, a educação e o museu*. Rio de Janeiro: Sindicato Nacional dos Editores de Livros, 2008.

TOTA, Anna Lisa. *A Sociologia da Arte. Do Museu Tradicional à Arte Multimédia*. Lisboa: Editorial Estampa, Lda, 2000.

VAZ, Adriana. *Artistas Plásticos e Galerias de Arte em Curitiba: consagração simbólica e comercial*. Curitiba, 2004. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Paraná.

_____. Os caminhos para o artista de vanguarda. In: *Anais - III Fórum de Pesquisa científica em arte*. EMBAP. Curitiba, 2005. p. 215-225.

_____. Gostos e Preferências na apreciação do objeto artístico. In: *Anais - IV Fórum de pesquisa científica em arte*. EMBAP Curitiba, 2006. p. 89-99.

ANEXOS

FONTE - EXPOSIÇÕES REALIZADAS NO MON – 2008

1. Antigas Origens - Cerâmicas do Sudoeste Americano. 13 de dez. a 12 de abr. de 2009.
2. A arte de J. Borges - Do cordel a xilogravura. 15 de fev. a 04 de maio de 2008.
3. Arte do Japão - Do Moderno ao Contemporâneo. 24 de jun. a 05 de out. de 2008.
4. Bacon, Freud e Moore - Figuras e estampas. 12 de abr. a 10 de ago. de 2008.
5. Cildo Meireles - Algum desenho. 25 de mar. a 08 de jun. de 2008.
6. Démarche - 30 anos de pintura. 20 de set. a 22 de fev. de 2009.
7. Eduardo Frota - Intervenção em Trânsito – carretéis. 25 de mar. a 08 de jun. de 2008.
8. Ex-votos - Memória e devoção. 25 de mar. a 08 de jun. de 2008.
9. Fotografia como memória - German Lorca. 12 de jun. a 12 de out. de 2008.
10. Iberê Camargo - Moderno no Limite. 17 de set. a 30 de nov. de 2008.
11. Júlio Quaresma - Homem.com-se. 24 de abr. a 03 de ago. de 2008.
12. Mar de homens - Roberto Linsker. 16 de fev. a 01 de jun. de 2008.
13. Niobe Xandó - Mostra antológica. 18 de out. a 01 de mar. de 2009.
14. Nise da Silveira - Caminhos de uma psiquiatra rebelde. 25 de out. a 01 de mar. de 2009.
15. Oscar Niemeyer - Trajetória e produção contemporânea 1936-2008.
16. Osgemeos - Vertigem. 04 de out. a 01 fev. de 2009.
17. *Katalogue XXL - New Art*. 25 de out. a 25 de jan. de 2009.
18. Paula Modersohn Becker e os artistas de Worpswede. 13 de dez. a 08 de fev. de 2009.
19. Poética da percepção. 02 de set. a 07 de dez. de 2008.
20. Segall realista. 24 de abr. a 20 de jul. de 2008.
21. Tarsila do Amaral - Percurso afetivo. 03 de jul. a 05 de out. de 2008.
22. Viagens pela América Latina - Anni e Josef Albers. 29 de maio a 24 de ago. de 2008.
23. Yolanda Mohalyi - no tempo das bienais. 08 de nov. a 01 de fev. de 2009.

PRODUÇÃO FEMININA E MASCULINA

| ARTISTAS – OBRAS | CADERNOS | TEMÁTICA | N. |
|--|--------------------------|-----------------|-----------|
| Eugênio Sigaud – Acidente de trabalho Djanira da Motta e Silva – Olaria Sebastião Salgado – Sem título | Colher o pão de cada dia | Trabalho | 01 |
| Vicente do Rego Monteiro – Ceia eucarística Rubem Valentim – Logotipos poéticos da cultura afro-brasileira Claudia Andujar – Sem título | Além do jardim | Religião | 02 |
| Tarsila do Amaral – O Touro Nelson Leirner – A-doração Francisco Brennand – Oficina Cerâmica | Mundos imaginados | Imaginário | 03 |

QUADRO 02 - [arte-br] - INSTITUTO ARTE NA ESCOLA – 2003
PRODUÇÃO MASCULINA

| ARTISTAS – OBRAS | CADERNOS | TEMÁTICA | N. |
|--|-------------------------------|----------------------------|-----------|
| Alfredo Volpi – Pássaro de papelão Iberê Camargo – Carretel azul Miguel Rio Branco – Amaú turn around | Agora eu era | Infância | 01 |
| Cildo Meireles – Zero cruzeiro Jac Leirner – Little pillow Rubem Grilo – Malabarismo | O outro lado da moeda | Capital e Trabalho | 02 |
| Hélio Oiticica – B33 Bólido Caixa 18 Raimundo Cella – Retirantes Vik Muniz – Sócrates | Circuito Integrado | Exclusão e Inclusão Social | 03 |
| Lasar Segall – Navio de emigrantes Alfredo Andersen – Duas raças Mário Cravo Neto – Fábio | De todos um pouco | Formação étnica | 04 |
| Eliseu Visconti – A Providência guia Cabral Alberto da Veiga Guignard – Noite de São João João Câmara – Retrato silencioso | História em torno da história | História | 05 |
| Lucio Costa – Plano Piloto de Brasília Lívio abramo – Rio Cristiano Mascaro – Viaduto do Chá | Abre as asas sobre nós | Cidade | 06 |
| Cândido Portinari – Festa de Iemanjá Rodolfo Chambelland – Baile à fantasia Jean Manzon – Calçadas / Manaus | Entre o mar e a calçada | Festa | 07 |
| Frans Krajcberg – Sem título Siron Franco – Salvai nossas almas I Roberto Burle Marx – Obra paisagística | Cicatrizes | Natureza | 08 |
| Oswaldo Goeldi – Noturno Hugo Denizart – Regiões dos desejos Luiz Braga – Miriti bonecos dançando | Espelho no espelho | Subjetividade /Alteridade | 09 |