

## **PARTICIPAÇÃO E ATIVAÇÃO: UM PERCURSO POSSÍVEL PARA A MEDIAÇÃO PERFORMÁTICA EM EXPOSIÇÕES DE ARTES VISUAIS**

### ***PARTICIPATION AND ACTIVATION: A POSSIBLE PATH FOR PERFORMATORY MEDIATION IN ART EXHIBITIONS***

Tatiana da Costa Martins / UFRJ

#### **RESUMO**

O tema aborda as relações processuais dos museus, especialmente, as exposições de arte. Considera-se a mediação – função comunicativa e informacional – a partir do seu aspecto performático. O evento e prática expositiva de Apocalipopótese aliados ao conceito de Participação – originado pela virada experimental neoconcreta - marcam o início da modalidade ativação (mediação performática). Considerado o arco temporal, busca-se friccionar trabalho artístico/exposição, público e comunicação em museus orientados pela teoria e atuação artístico-comunicacional dos mediadores. Resultam apontamentos sobre a atualidade das proposições curatoriais e a qualidade da mediação nos termos da Ativação.

**PALAVRAS-CHAVE:** museu; exposição; mediação-ativação; Participação; Apocalipopótese.

#### **ABSTRACT**

*The processual relationships in museums, and especially art exhibitions, are discussed. Mediation – a communicational and informational function – is considered from a performative perspective. The event and exhibition design of Apocalipopótese (“Apocalypopothesis”) together with the concept of participation – stemming from the experimental turn in Neoconcretism– mark the beginning of activation (performatory mediation). Taking the time frame into consideration, the aim is to offset artwork against exhibition, public, and communication in museums, guided by theory and the artistic and communicational actions of mediators. Some considerations are then presented about some current-day curatorial propositions and the quality of mediation in terms of activation.*

**KEYWORDS:** *museum; exhibitions; mediation-activation; participation; Apocalipopótese.*

### **Mediação: contribuição da filosofia**

A visibilidade das atividades dos museus e espaços assemelhados, tais como centros culturais e espaços de experimentação artística vinculados aos cursos de Artes Visuais, conta com importante ferramenta: ativação. Podemos localizar este recurso no âmbito da mediação, setorizada, por sua vez, entre as estruturas museológicas aplicadas às Instituições, especialmente, as de arte. Porém, destacamos que há de se explicitar sua origem que tem base comum nos aspectos referentes à filosofia (relação sujeito/objeto) e às artes visuais moderna e contemporânea (relação sujeito/sujeito).

Relacionada à comunicação em Museus, a mediação pode abranger conceituação filosófica, especificamente a dialética hegeliana, de acordo com os museólogos André Desvallées e François Mairesse, já que: “retém em si alguma coisa dos dois momentos entrecruzados que a precederam” (DEVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 52).

De tal modo assumida como índice fundamental de estrutura filosófica – na feição comunicacional dos museus -, a dialética hegeliana pode ser explicada, em linha gerais, como passagem de um momento a outro. A idéia pura [conceito], fundamento de toda existência natural e espiritual que se exterioriza, sai dela mesma para se manifestar no tempo e no espaço. Exteriorizar-se consiste no momento de criação do mundo, sendo preciso supor uma insatisfação no seio da perfeição para colocá-la em movimento. Depois ela volta para si num movimento de reflexibilidade, se alienando, tornando-se estranha a si. Seguindo esse raciocínio, a unidade, a totalidade real nunca é atingida imediatamente, é atingida mediatamente no processo, que é o devir. Em Hegel, na Fenomenologia do Espírito, a sistematização entre o Eu e o Objeto decorre de uma diferença, a saber:

Para nós, refletindo sobre essa diferença [Eu e Objeto], resulta que tanto um como o outro não estão na certeza sensível apenas de modo imediato, mas estão, ao mesmo tempo, mediatizados. Eu tenho a certeza por meio de um outro, a saber, a Coisa; e essa está igualmente na certeza mediante um outro, a saber, mediante o Eu (HEGEL, 2000, p. 75).

Complexo e denso sistema que coloca em movimento a relação e reação entre o imediato e mediato, disposta como condição de possibilidade do conhecimento real e concreto (*a posteriori*). No entanto, no campo filosófico para além do seu papel da dialética hegeliana e cronologicamente própria à temporalidade contemporânea, a

mediação caracteriza-se a partir de perspectiva hermenêutica para a qual referenciamos Desvallés e Mairesse na passagem:

Conclui-se que a mediação compreende uma noção central na perspectiva de uma filosofia hermenêutica e reflexiva (Paul Ricœur, [1986, 1995]): ela desempenha um papel fundamental no projeto de compreensão de si em cada visitante – compreensão que o museu facilita. Com efeito, pela mediação dá-se o encontro com as obras produzidas por outros humanos, o que permite que se atinja uma subjetividade tal que promova autoconhecimento e a compreensão da própria aventura humana que cada um vive. Tal abordagem faz do museu detentor de testemunhos e signos da humanidade, um dos lugares por excelência dessa mediação inevitável que, ao oferecer um contato com o mundo das obras da cultura, conduz cada um pelo caminho de uma maior compreensão de si e da realidade por inteiro (DEVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p.54, grifo nosso).

Valiosa proposição de mediação na filosofia de Paul Ricœur que desloca o sentido absoluto do conhecimento mediado empregado por Hegel e recobra sua falha, seu aspecto fragmentário que permite saber sobre o outro em relação a si mesmo ininterruptamente: “O seu ato de existir é o próprio ato de operar mediações entre todas as modalidades e todos os níveis da realidade fora dele e nele mesmo” (RICŒUR, 1967, p. 27).

O conhecimento e auto-conhecimento, absoluto ou parcial, tocados pelo campo filosófico nos oferece a transitividade requerida para o nosso recorte temático porque situa, primeiramente, a relação entre o sujeito e objeto como processo dialético e, na contemporaneidade, o modo como a subjetividade se transforma na relação entre sujeito e sujeitos – de modo que enseja a transmissão de conteúdo, experiências e visualidades próprias da prática expositiva da arte, por exemplo.

A estratégia do tema reside em acionar a mediação dos diversos aspectos que envolvem o Sistema de arte e sua apresentação visual e museológica. Os museus, os espaços de arte e os ambientes públicos convocam novos modos de exposição e produção do trabalho artístico contemporâneo, por vezes mediados formalmente ou agenciados pelas ativações dos atores envolvidos – artistas, coletivo, público. A partir da apresentação e discussão dos termos ativação (modo proposicional relativo aos objetos ou apresentação performática) configura-se o Contemporâneo em arte. A reformulação dos contextos expositivos relaciona-se à dinâmica artística-curatorial e revela outros agenciamentos, abrangentes e horizontalizados. O panorama que

buscamos apresentar indica as ações conjuntas dos campos da história da arte e da museologia para compreensão das práticas artísticas e processos culturais relacionadas à feição comunicativa nos espaços museológicos e assemelhados caracterizada como exposição.

Encaminhado a questão, cabe refletir o papel propositivo da mediação, significando deslizar para dentro de outra roupagem da missão comunicativa-informacional dos museus - a mediação em sua feição performática a qual atribuímos termo correlato: ativação.

### **Reflexões sobre a prática comunicacional em exposições**

Buscar articulação com trabalhos artísticos na atualidade considerando as linhas de força das proposições curatoriais requer a formulação de uma rede de autores que especulam sobre práticas expositivas e recepção coletiva/pública. Entre os museólogos, os supracitados Desvallées e Mairesse, no ambiente dos *museums studies* e *visual studies*, dialogamos com Tony Bennett, Eliane Gurian, Ludger Schwarte, entre outros, que assinalam o contorno do complexo expositivo reportado às diversas camadas de agentes e seus significados.

Acionamos novamente Desvallées e Mairesse para que identifiquem o ponto de partida do surgimento da Mediação como função técnico-conceitual relacionada à comunicação dos espaços museológicos:

O termo toca, portanto, a algumas noções museológicas relacionadas, a da comunicação e da animação, e, sobretudo, a da interpretação, esta muito presente no mundo anglo-saxônico, e particularmente no contexto dos museus e sítios norte-americanos, e que recobre, em grande parte, a noção de mediação. Como a mediação, a *interpretação* supõe uma lacuna, uma distância a ser suplantada entre aquilo que é imediatamente percebido e as significações subjacentes dos fenômenos naturais, culturais e históricos. Assim como os meios de mediação, a interpretação materializa-se com as intervenções humanas (o interpessoal) e nos suportes acrescentados à simples disposição (*display*) dos objetos expostos para sugerir suas significações e sua importância. Nascida no contexto dos parques naturais americanos, a noção de interpretação passa, em seguida, a designar o caráter hermenêutico das experiências de visita a museus e sítios. Ela também se define como uma revelação e um desvelar que orienta os visitantes à compreensão, depois à apreciação, e enfim à proteção dos patrimônios que ela toma como objeto (DEVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 53-54).

Retomá-los neste ponto intenta compreender a interpretação como agente comunicacional formalizado na mediação. De certo modo, não há como nos esquivar da lógica organizacional do campo da Museologia, regida pela missão estatutária das instituições museológicas para a qual aporta-se valor de visibilidade ao setor comunicativo. O aumento expressivo da atividade mediadora contribui para a integração Instituição e Público e para reforçar o sentimento de pertencimento caracterizado no processo de patrimonialização. Ademais, acionando como ponto de partida os postulados da arte contemporânea, a mediação coloca-se como dispositivo de integração/dissociação – dependendo do desejo de recepção – sujeito/sujeito a partir da provocação de experiências sensoriais. A mediação integrada às características performáticas originadas em aspectos da arte contemporânea adensa e torna complexo o componente de ativação do espaço expositivo.

No final dos anos de 1980, Bennett apresenta importante reflexão sobre a complexidade discursiva e o problema ético envolvendo as exposições de objetos das mais variadas tipologias. Dos anos de 1990, a perspectiva do público é tema do artigo de Elaine Heumann Gurian intitulado *Noodling around with Exhibition Opportunities* no qual aborda, sem invalidar a capacidade de comunicação e inteligibilidade sensível do público, a recepção ativa possível e adequada de uma exposição.

Os trabalhos teóricos de Bennett nos informam acerca da lógica discursiva das instituições que busca opor o confinamento dos modos de expor (em termos práticos) ao conhecimento caracterizado pelas tipologias das coleções/acervos. Referencia-se em Michel Foucault considerando as relações entre discurso e poder “Portanto, são instituições não de confinamento, mas de exibição, formando uma malha de relações de poder e de disciplinas que poderia se desenvolver de forma mais profícua na justaposição, e não tanto no alinhamento” (BENNETT, 1988, p. 73). Argumenta, o autor, sobre a relevância da passagem progressiva da feição privada das coleções – abordagem literal de confinamento – para o estatuto público da coleção/acervo das instituições que, a rigor, transforma o restritivo acesso das exposições em arenas públicas para as quais as formas de representação do conhecimento estão circunscritas em narrativas ideológicas relacionadas à

manutenção de certos aspectos do Poder. O regime de visualidade específico das modalidades expositivas permite a transmissão do conhecimento para além do caráter informacional, revelado através da natureza formal estabelecida pelos códigos museológicos. Evidentemente, a ambiência visual e experimental das Artes Visuais pode ser um indicativo para a ruptura com certas diretrizes discursivas que acomodam o rigor hierárquico Instituição/Público e o afastamento naturalizado entre sujeito/objeto.

Espelhada, por assim dizer, nas indicações de Bennett, Gurian introduz seu artigo com a seguinte passagem:

Os visitantes de museus absorvem muito mais das exposições que apenas as informações sobre os objetos a mostra. Ouso sugerir que os visitantes são capazes de deduzir, a partir da própria experiência, o que nós, os feitores das exposições, ponderamos e sentimos a seu respeito – mesmo sem termos elaborado por completo esses pensamentos (GURIAN, 1991, p. 176).

A autora desloca para o espectador a função de construtor do conhecimento sobre a exposição e sobre sua capacidade de recepção da exposição. Ao retirar do foco propositivo os produtores da exposição - entendemos aqui neste papel os curadores, museólogos, especialistas -, Gurian reexamina a relação entre conhecimento e poder. Sugere que os especialistas reconduzam suas certezas para que se retirem da neutralidade e possam produzir/propor modos de expor que vinculem, com qualidade, espectadores e objetos/conteúdos.

Por fim, a discussão envolve a capacidade do ambiente das Artes visuais que propicia profunda transmutação de sentidos, abertura permanente, natureza fragmentária da ordem da incompletude – sem deixar de considerar as relações entre proposição artística e resultado (conteúdo) dos outros campos disciplinares. Assim, do mesmo modo, conferindo primazia às Artes Visuais e caracterizando a atualidade dos agentes envolvidos e destacando a prática expositiva, museográfica e sua recepção coletiva/pública, Schwarte comenta sobre o esvaziamento do rigor categórico e disciplinar como forma produtiva de configurar o complexo expositivo:

Como falar? Se "transcategorização" e "pós-medium" são as características da arte e, em seguida, o trabalho de demarcação, conceitualização, atribuição, contextualização e determinação da

importância devem fazer parte do processo de arte e - tal como o título e a forma de apresentação escolhida - ser seriamente considerado uma tarefa artística. Este trabalho é, em parte, dos colecionadores, curadores e críticos, no entanto deve-se diferenciar enquadramento terminológico, conceitual e teórica, que é sempre uma parte do trabalho, do relato interpretativo. Esses dois componentes podem influenciar um ao outro e, parcialmente, interpenetrar-se (SCHWARTE, 2014, p. 88).

As indicações formuladas pelo autor colocam para o aspecto comunicativo-informacional tradicional certo impasse, pois como produzir conteúdos nos domínios movediços da produção artística contemporânea?

A mensuração de dimensões, materiais, técnicas, meios, etc., faz sentido em algumas áreas da arte – porém, ela também é estranha na medida em que sugere que a utilização destes fatos descritivos seria essencial ou menos característico (disto) que é arte. Obras de arte tomam forma também, especialmente, por disputa por prêmios e pela rejeição à denominação (aspectos da autoria, participação, origem). Seria importante ver inicialmente quais categorias o trabalho de arte rejeita (explicitamente) (SCHWARTE, 2014, p. 88).

Categorias, mensurações, consubstanciação de termos rigorosos passam então a possuir qualidade transitiva e transitória – sempre em desdobramento - conferida à constituição do objeto artístico contemporâneo, desmaterializando e re-materializando os modos de expor e, nesse contexto, apresentando a ativação como mediação performática – ressignificada a partir das Artes Visuais contemporânea, indicamos como percurso ao evento Apocalipopótese (Rio de Janeiro, 1968).

### **Ativação: mediação performática e o conceito de Participação**

Pensar a desconstrução da relação sujeito e objeto no âmbito expositivo significa recuar até o momento da efetiva transformação do objeto artístico. Dentre as várias rupturas no universo artístico que reformulam a condição do espectador e sua experiência com o objeto, destacamos a arte brasileira dos meados dos anos de 1960 e seus desdobramentos. Para isso, consideramos a passagem – usual na historiografia da arte brasileira – do moderno ao contemporâneo. Assim, a produção artística brasileira contemporânea, cujo início marcamos os anos de 1960, colabora para a criação e multiplicação do aspecto positivo da Ativação – caracterização propositiva e performática da mediação em espaços expositivos - porque é possível reconhecer sua origem ou parentesco na formulação do conceito de Participação

exercido por Lygia Clark e Hélio Oiticica, além de sua ativação por diversos e inúmeros agentes.

Começamos pela definição de Participação do âmbito da historiografia da arte. De orientação crítica, a leitura historiográfica interpõe dois momentos do exercício propositivo de Participação, o artístico e o político, ambos envolvendo uma noção mais ampla de brasilidade. Assim, estipula Ronaldo Brito:

A Participação começa sendo uma nova relação de tipo fenomenológico, às vezes marcadamente existencialista, com a obra de arte, pretendendo atravessar a sua intencionalidade e, mais adiante, violar a sua intimidade antes intocável. Em seguida, no entanto, ela sofre uma torção para transformar-se em juízo político, manobra de engajamento (BRITO, 1983, p. 8).

No auge da efervescência neoconcreta, os artistas exploram cada vez mais o corpo consagrado como lugar de possibilidade da operação existencialista. Essa abordagem da arte fecunda um campo no qual a produção artística e seus agentes começam a atuar em território em vias de consolidação. Neste ponto, particularmente com Lygia Clark e Hélio Oiticica, as intervenções plásticas, relativamente libertas do rigor formal, somam à ontologia do sensível a ação tornando-se premissa para o desenvolvimento do conceito de Participação. Ora, experimentar o mundo como um único corpo torna-se condição de possibilidade do fazer arte em co-ação com outros sujeitos-perceptíveis que também pudessem atuar numa intersubjetividade – outra abordagem sujeito/sujeito.

A trajetória de Lygia Clark segue o desenvolvimento da sua proposição espacial, denominada de linha orgânica. Mover essa linha é saltar para o espaço físico e introduzir a colaboração do espectador/ator. Oferecer ao outro a experiência do fazer a obra é saltar para Participação. A artista percebe, em *Caminhando*, de 1963, – uma tira de papel colada inversamente pelos extremos e cortada seguindo o sentido da sua extensão – que a confecção de uma *fita de moebius*, como pensamento plástico e existencial, desvendaria, a cada operante, o sentido participativo da obra. Lygia Clark usa - numa fase na qual friccionou deliberadamente os próprios limites do fazer arte - a participação de “pacientes” cuja experiência sensível, orquestrada pela artista, consiste em manipular objetos plásticos e interativos. Sua proposta participativa é intimista, voltada para a

percepção de si através dos outros e dessa relação reverbera a abertura para o mundo. Hélio Oiticica traz, pela transitividade, o mundo para o corpo. A exterioridade a qual nos referimos indica a descoberta de um mundo rico de imagens, nas quais estão incluídas as cores, a luz, a linha e o movimento condicionados sempre pela experimentação e reativos ao agente propositor. A Participação consolida o encontro de duas vias: o pensamento formal e a busca da brasilidade contextualizada politicamente. O experimentalismo essencial que direciona os neoconcretos formula campos de ações individuais e coletivas, propiciando, sem reservas, possibilidades de pesquisa.

Em linhas gerais, o desdobramento em etapas processuais da produção artística daquele momento: o fluxo e duração aspiram a estabelecer outra relação com o sistema de arte, uma outra sensibilização do espaço contemporâneo brasileiro. Sua pergunta ao mundo da arte - como somos? onde estamos? - se faz com um quê de ironia no procedimento de circulação das obras, indicando por outro lado um percurso paradoxal que segue a *fita de moebius*, introdutora do sentido experimental na arte concreta, e que permite a organicidade entre a sua poética e o engajamento artístico e político.

A partir desse preâmbulo, a Participação pode ser dada como a tônica das mostras coletivas como *Apocalipopótese* em 1968. Trata-se, portanto, de uma produtiva confluência de forças que permite um florescente período para a arte brasileira e a vivência de seu pleno exercício libertário – e, para nós, indicativa das bases de formulação da mediação em sua caracterização mais direta: ativação.

Hélio Oiticica contorna a esfera estética da primazia de teorias construtivas para conjugá-las ao mundo do cotidiano. E sua colaboração no evento *Apocalipopótese* alinha-se às modulações dos trabalhos e proposições de Frederico Moraes. Claro está a inserção dessas questões num âmbito mais abrangente, ou seja, à procura de um projeto cultural brasileiro articulado às suas proposições artísticas, conforme as palavras do poeta Wally Salomão:

Nas conversas que precederam o evento coletivo, na casa efervescente do Hélio ("enfim, parecia mais um Vietnã do que uma casa, isto aqui" - bradava o próprio dono do pedaço), o xamã Rogério Duarte destacou-se pelas brilhantes intervenções, principalmente, a invenção do conceito APOCALIPOPÓTESE como desvio de uma matriz conceitual quase

senso comum obrigatório participação do espectador -, transformando-a em uma hipótese, aproximando-a mais da estrutura do jogo, afastando-a da rigidez do imperativo categórico (SALOMÃO, 2003, p.75)

O crítico Frederico Morais, que concebe o evento, relata em entrevista a Marília Andres Ribeiro, a intenção, o acontecimento e suas ressonâncias:

Nessa época eu já defendia um processo de democratização e/ou dessacralização da arte, levando à rua a criatividade plástica dos artistas. Ao mesmo tempo afirmava que todas as pessoas são criativas, independentemente de sua origem social, situação econômica ou nível intelectual, ressaltando, porém, que nem todas as pessoas criativas se tornam artistas, assim como nem todos os artistas são necessariamente pessoas criativas. Muitos não passam, na verdade, de burocratas da arte (RIBEIRO, 2013, p. 338).

A atuação do crítico, externa ao seu escopo, promove a abertura necessária para se pensar o campo da arte em lógica horizontal, descategorizada ou no contexto pós-medium (Schwarte). Esta caracterização antecipa a contemporaneidade dos eventos de arte e, certamente, induzem a reflexão sobre a Participação – para além das poéticas de Hélio Oiticica e Lygia Clark – nos espaços museológicos.

Pesadas esculturas de Jackson Ribeiro, revelando certo cunho arcaizante, apesar de realizadas com sucata de ferro, foram colocadas diretamente no chão do Aterro, e nele permaneceram um mês. Em um espaço conhecido pelo nome de pavilhão japonês, foram realizadas exposições semanais de Ione Saldanha, Maurício Salgueiro, Júlio Plaza e do grupo Poema-Processo. Nos sábados e domingos, pela manhã, Antonio Manuel, Wilma Martins, Maria do Carmo Secco e Manuel Messias desenvolviam atividades didáticas em desenho, gravura ou talha. Eu dava aulas peripatéticas de história da arte. À tarde, eram realizadas manifestações de vanguarda, como as de Roberto Moriconi, estilhaçando com tiros de espingarda placas de vidros e estourando balões contendo água colorida, criando, no chão, composições tachistas. No último domingo de Arte no Aterro, Hélio Oiticica comandou a manifestação por ele batizada de Apocalipopótese (fusão das palavras apoteose, hipótese e apocalipse) da qual participaram Antonio Manuel, Lygia Pape e Rogério Duarte. Este, por sua vez, contratou um adestrador de cães para se “apresentar” no Aterro com seus animais. Alguns lances de Arte no Aterro foram premonitórios. No dia seguinte à realização de Apocalipopótese, uma segunda-feira, a polícia empregaria jatos de água colorida e cães na perseguição aos manifestantes de mais uma passeata no centro do Rio de Janeiro contra a ditadura militar. Como se vê, a arte, quando levada à rua, acaba sempre ganhando uma moldura política (RIBEIRO, 2013, p. 338).

A narrativa de Frederico Morais acerca da sua proposição recoloca a antecipação da multidisciplinaridade como corporificação atualizada das exposições. A centralidade do espectador - ainda que contextualmente atrelada à ruptura com o tradicional objeto artístico - referencia a potencialidade do aspecto comunicativo nos espaços expositivos, pontuando a deflexão de sua colaboração já no estatuto da mediação. E, sobretudo, marca o papel da ativação como mediação performática que se desvia do escopo disciplinar usual para instigar e provocar o público por meio das experimentações mais diversas. Por ora, a importância da Ativação como recurso comunicacional nos espaços expositivos, nas suas variáveis facetas, coloca-se aqui como indício reflexivo das múltiplas possibilidades deste componente propositivo.

### **Por fim...**

O tópico exposição – da concepção à circulação – reverte-se, na atualidade, em referência para diversas áreas. Trata-se, por um lado, da inserção contemporânea em regimes de visualidade e, de outro modo, compactua com a natureza do aspecto comunicacional da disciplina museológica. Da abordagem prática, predominante na museologia, aos postulados conceituais que ensejam a reflexão teórica, a exposição e sua apresentação técnico-conceitual não prescindem dos dispositivos e recursos próprios ao modo de expor arte. Em se tratando da arte contemporânea, cuja contribuição está assinalada na presente comunicação, reforça e orienta os aspectos comunicativos que circulam ou fazer rebater as locuções oriundas da homologia obras-ativação-público, acionando, desse modo, a potência dos modos de expor.

Assim, recorreremos à moldura política do evento Apocalipopótese - que pode ser presumida, a partir de leitura recente, à luz do regime ético-estético ao qual Hélio Oiticica já se reportava – para propor reflexão acerca do lugar e papel da mediação no âmbito dos projetos expositivos. O regime de visualidade atual e contemporâneo/ ético e estético reverbera nas camadas de agenciamento que caracterizam este expediente indissociável apresentado em práticas expositivas, nos modos de expor e na ativação (dispositivo de fricção) do espaço e do trabalho artístico. E, daí, imaginar tantas propostas que assumem o tom da Ativação como proposição mediadora.

### **Referências**

MARTINS, Tatiana da Costa. Participação e ativação: um percurso possível para a mediação performática em exposições de artes visuais. In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.2168-2179.

- BENNETT, Tony. The Exhibitionary Complex. *New Formations*, nº4, 1988. p.73-102.
- BRITO, Ronaldo. Projeto Arte Contemporânea: Antonio Manuel. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. Conceitos-chave de museologia, São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2013.
- GURIAN, Elaine Heumann. Noodling around with Exhibition Opportunities In: KARP, Ian; LAVINE, Steven. *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington: Smithsonian, 1991. p.176-190.
- HEGEL, G.W.F. Fenomenologia do Espírito: parte I. Petrópolis: Vozes, 2000.
- RIBEIRO, Marília Andres. A Arte não pertence a ninguém. Entrevista com Frederico Moraes. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, v. 20, n.1, jan./jun. 2013, p.336-351.
- RICŒUR, Paul. Philosophie de la volonté I. Le volontaire et l'involontaire. Paris: Aubier Montaigne, 1967.
- SALOMÃO, Wally. Hélio Oiticica. Qual é o Parangolé? Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- SCHWARTE, Ludger. Notes pour un art futur. Paris: Les presses du réel, 2017.

### **Tatiana da Costa Martins**

Museóloga: --graduação: Museologia, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, (1997); --mestrado: História Social da Cultura, PUC-Rio (2002); --doutorado: História Social da Cultura (2009);--pós-doutorado: Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST (2014). Professora: --Departamento de História e Teoria da Arte, UFRJ, e – Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais UFRJ. Associações : -- Conselho internacional de Museus, ICOM (2008), --Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, ANPAP (2018) e --Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Ciência da Informação, ANCIB (2018).