



MEDIAÇÃO (DA ARTE) E CURADORIA (EDUCATIVA) NA BIENAL DO MERCOSUL, OU A ARTE ONDE ELA "APARENTEMENTE" NÃO ESTÁ

Mônica Hoff*

Na arte interessa o que não é arte
(PIGNATARI, 2004, p. 220).

Exposições são realizadas para que se tenha experiências de vida memoráveis
(ROCA, 2011, p. 113).

Resumo – “Por que mediar arte?” O presente artigo busca analisar, com base nessa questão, os processos de mediação (da arte) e curadoria (educativa) da Bienal do Mercosul tomando como base o entendimento de mediação como processo criativo, portanto, equiparado ao processo de criação da arte; e a curadoria como um processo pedagógico por excelência, questionando, assim, o lugar da curadoria educativa. Para tanto, busca explicitar processos institucionais marcantes ao longo de suas oito edições, centrando-se a fundo nas vozes e relatos deixados e nas experiências realizadas nos âmbitos curatorial, artístico, educacional e institucional, nas últimas três edições do evento, em 2007, 2009 e 2011.

Palavras-chave: curadoria (educativa), mediação (da arte), arte contemporânea, colaboração, Bienal do Mercosul.

POR QUE MEDIAR ARTE? WHY MEDIATE ART?

Desde 2007, tenho me debruçado com especial atenção sobre os temas da mediação cultural e da curadoria educativa. Com o objetivo de tentar entender seu lugar na arte contemporânea, passei a investigá-los desde outros campos que não o da arte, sendo eles os da literatura, da tradução, da filosofia e dos estudos pós-coloniais.

* Mestranda em História, Teoria e Crítica de Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV/UFRGS). Especialista em Pedagogia da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGEDU) da UFRGS. Bacharel em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UFRGS. Desde 2006, é responsável pela coordenação geral do Projeto Pedagógico da Bienal do Mercosul.

As perguntas que abrem esse artigo, mais do que questões fundamentais sobre um possível lugar da prática de mediação e da curadoria educativa no campo da arte, demonstram que esses lugares não existem. Ou melhor, que não são o que parecem ser.

Aparentemente, bem postas e resolvidas, as questões sugerem tocar o mesmo tema. Entretanto, originárias de contextos distintos – não nos esqueçamos que há uma relevante distância entre uma cultura e outra, logo, entre os seus modos de codificar e construir –, elas não falam necessariamente da mesma coisa. “Por que mediar arte?” pode ser entendida *a priori* como uma tradução para *Why mediate art?*, e vice-versa. No entanto, ambas pertencem a diferentes universos políticos, econômicos e culturais constituindo, assim, diferentes universos discursivos também.

No Brasil, quando nos referimos à mediação da arte, ou à prática da mediação – que identificarei como “cultural” quando relacionada ao âmbito institucional –, falamos, via de regra, desde o ponto de vista da educação (da arte), dos projetos pedagógicos, serviços e programas educativos de museus, universidades e instituições culturais – um lugar (ainda) coadjuvante, ou não plenamente incorporado, e de interesse secundário por parte do campo (ou seria do sistema?) da arte. E se, por um lado, isso é bom, pois evita imposições e manobras mercantilistas à experiência educacional, por outro, como artigo de luxo relegado ao segundo plano, ela facilmente se torna contrapartida institucional. Assim, dona de uma autonomia cerceada, a mediação cultural, do ponto de vista da política institucional, e no que tange o contexto brasileiro, é ao mesmo tempo matéria de resistência e massa de manobra – um campo de experimentação, criação e transformação por excelência e o melhor produto do mercado institucional.

Embora as movimentações artísticas, curatoriais e institucionais, sobretudo, da última década, demonstrem tendência a uma virada educacional da arte, é, pelo menos, de se desconfiar que, no Brasil, ela não passe de mera disposição. Por ora, engajada e colocada no *front* por meio da iniciativa de artistas, por ora, trazida a cabo por meio de estratégias curatoriais, ela tem sido incorporada como um “modelo” educacional por boa parte das instituições e museus. E estes, como sabemos, servem a muitos padrões.

Assim, mediação e *mediation*, mediação da arte e *art mediation*, respectivamente em português e inglês, são termos usados para denominar o mesmo processo – no caso de mediação/*mediation*, a transferência de uma parte a outra, a transmissão de uma mensagem; podendo ser entendido também como uma negociação ou reconciliação entre partes em desacordo ou em conflito. As mensagens, desacordos e conflitos, porém, nunca são os mesmos. Dessa forma, nem mediação artística pode ser uma tradução para *art mediation*, nem esta para mediação artística. À medida que adentramos as discussões acerca do tema mediação (da arte), desvelamos suas peculiaridades e processos constitutivos. E se, no Brasil, a mediação da arte, ou cultural, é alocada no setor educacional; fora de Vera Cruz, ela é tema

constante nos debates sobre prática artística e curatorial, fazendo repensar e realocar o próprio campo.

Em *Why mediate art?*, Maria Lind (2011) evidencia esse pensamento ao abordar o tema desde o ponto de vista curatorial, ressaltando a responsabilidade de curadores e artistas contemporâneos em pensar sobre como comunicar o seu "objeto", sua mensagem, seu pensamento em detrimento de um "excesso de didatismo". Mesmo reconhecendo que uma renovação é sempre uma renovação do mesmo, Lind (2011, p. 99, tradução nossa) nos diz:

Eu acredito que agora é o momento de pensarmos mais, e com mais profundidade, sobre a mediação da arte contemporânea. Sobre como nós, artistas e curadores, queremos comunicar, e as questões presentes na ideia de como a arte funciona na cultura contemporânea. Parece um paradoxo: um excesso de didatismo e, simultaneamente, uma necessidade renovada por mediação.

Lisete Lagnado (2013), curadora do Panorama MAM 2013, discorre sobre essa renovada necessidade de mediação da arte ao comentar sobre o entendimento e a postura da curadoria no Brasil.

A curadoria no Brasil dispõe de uma narrativa que começou há pouco tempo. Se, nos fóruns internacionais, o debate alcança níveis sofisticados (discute-se o curador como artista, o curador-ativista, o curador-etnógrafo), no Brasil ainda vigora a ideia de que o curador ora justapõe obras disparatadas entre elas de forma arbitrária, ora tem "mão pesada". São argumentos que depõem contra a competência intelectual do curador, sua capacidade de pesquisa e associações criativas, sua memória histórica e seu real engajamento com questões do presente (LAGNADO, 2013).

O mesmo, me parece, poderia ser dito sobre a prática de mediação em contexto institucional. Subjugada como prática criativa e intelectual, ela que é também um processo curatorial – pois envolve escolhas, construção de narrativas, precisão no recorte, conhecimento histórico e postura política (sim!) –, acaba sendo encarada, na maioria das vezes, como um processo simplório de tradução. E, ainda que os estudos sobre tradução estejam pra lá de avançados e considerem o processo de traduzir igualmente um processo de criar – ou transcriar¹, como afirmou Haroldo de Campos (2006) em 1963 –, ainda assim, a percepção do meio sobre a mediação – e, às vezes, dela sobre si mesma – é de menos valia. Pelo menos, no Brasil.

1 - No capítulo "Da tradução como criação e como crítica", Haroldo de Campos defende a ideia de transcrição, justificando ser impossível, no ato de tradução, separá-la da obra e de sua interpretação, colocando, assim, por terra o próprio ato de traduzir que, a seu ver, se torna impossível.

Institucionalmente, as práticas de mediação e curadoria são concebidas como processos distintos: comunicáveis, mas hierarquicamente distantes – como se o primeiro fosse uma tentativa de tradução do segundo, logo, dependente desse. E o segundo, por sua vez, o detentor absoluto do discurso da arte.

Entretanto, como afirma Nicolás Paris (apud RITH-MAGNI, 2011, p. 23), artista e educador colombiano, conhecido internacionalmente por seus projetos de arte e pedagogia:

Trabalhar no âmbito cultural pressupõe, inevitavelmente, uma "pedagogia instável", como diria Irit Rogoff, onde o significado não é inerente aos espectadores/participantes, nem imposto por uma autoridade, mas ganha vida no momento mesmo da atualização. [...] Os pontos mais longínquos de uma linha estão um ao lado do outro.

É a respeito dessa "condição" de proximidade que o presente artigo versa: tanto do ponto de vista da prática de mediação em relação à prática curatorial, como da prática de mediação em relação à prática artística e da curadoria artística em relação à curadoria educativa.

Para tanto, se apoia na experiência da Bienal do Mercosul, principalmente em suas últimas três edições (2007, 2009 e 2011), para promover essa discussão.

"UM CAMELO NO PAMPA?", OU A CONDIÇÃO DA BIENAL DO MERCOSUL: UMA MOSTRA, UM TRANSATLÂNTICO OU UMA ESCOLA?

A Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul foi criada em Porto Alegre, em 1996, por um grupo de artistas e empresários locais. Carregando o nome de um tratado que nunca funcionou – o Mercado Comum do Sul, ou Mercosul –, em 1997, lançava-se no universo das grandes exposições temporárias de arte com um conjunto de mostras que propunha a revisão da história da arte ocidental desde um ponto de vista latino-americano. Para além da potência e sucesso das mostras bianuais vindouras, instaurava-se naquele momento uma prática, uma maneira de ver e uma metodologia de trabalho. Sediada fora do eixo Rio-São Paulo, ainda considerado o motor da produção intelectual e cultural do país, e distante o suficiente de Nova York, ela tornava-se uma nova possibilidade de leitura e abordagem da produção artística contemporânea, principalmente, latino-americana.

Desde então, oito edições se seguiram e com elas, algumas revisões, vários tropeços e recomeços e a busca pela identidade. Afinal de contas, o que se queria com aquele imenso transa-

2 - Alusão ao poema "Um camelo no pampa", de Jorge Bucksdricker (2011), no qual o autor descreve uma espécie de contrassenso, conforme pode-se perceber a seguir: *um camelo no pampa / um fato disposto / a não sê-lo / um camelo no pampa / o mar a contê-lo / [a contemplá-lo] / um texto / que incapaz / de deitar-se / investe seu peso / num pouso / forçado / [num contrassenso].*

tlântico – imponente, sedutor e sazonal? Ao fazer uma breve análise, poderíamos dizer que a "síndrome do transatlântico" é inerente à sua condição, ainda hoje, não há como escapar.

Como "um grande conjunto de mostras de artes visuais", a Bienal do Mercosul se apresentava, à época, como uma espécie de circo que, com todo um aparato de ferramentas, equipamentos e pessoal, se armava e desarmava rapidamente deixando poucos vestígios por onde passava. A cada edição um novo espaço da cidade era "descoberto" e transformado em espaço expositivo. Éramos uma combinação estranha de muitas Bienais e mostras temporárias – um pouco Bienal de Veneza com suas (auto)representações nacionais, modelo que, a Bienal do Mercosul, levou cinco edições para por abaixo; um tanto Documenta de Kassel com sua ocupação – revitalização, para alguns – dos espaços históricos da cidade, portanto não institucionais da arte; e algo Bienal de Havana, ao transformar história e ação política, no caso fracasso político, em produto turístico, ainda que sem muito sucesso, felizmente. Pensando ter sua identidade bem firmada, a "causa" latino-americana, ela não estava muito preocupada com o que, de fato, deixava para a sua comunidade. Ainda hoje, quando perguntamos às pessoas que vivem em Porto Alegre o que é a Bienal do Mercosul, as respostas são variadas e curiosas e a memória a respeito, bastante curta.

Novamente, o que se queria com aquele imenso transatlântico, imponente, sedutor e ve-loz o suficiente para que ninguém, a não ser os especialistas da arte, tivesse uma história para contar? Onde estava a Bienal do Mercosul que parecia não estar em lugar algum – nem no espaço, nem no tempo, nem na memória coletiva de sua comunidade? O que era, de fato, aquela instituição e o que ela queria?

No contexto dos processos revisionais da Bienal, a revisão ocorrida entre a quinta e a sexta edições, talvez tenha sido a de maior impacto interno e externo. Naquele momento, a instituição definia para si uma identidade e um rumo, algo já presente em seu estatuto, mas não devidamente incorporado como prática efetiva e permanente: a educação. E, com ela, uma série de novas exigências e agenda a cumprir.

A Bienal do Mercosul mudava, então, sua estratégia, adiantando e gerando novos processos – elegeu o curador geral da 6ª Bienal com certa antecedência; este indicou a criação da figura do curador pedagógico, função inédita até então, como primeiro curador adjunto; o projeto pedagógico passou a ter participação maior no projeto curatorial, chegando a situação de protagonismo.

Como premissas apresentadas na proposta pedagógica de Luis Camnitzer (2006, p. 1), curador pedagógico da 6ª Bienal, estavam:

A Bienal se auto-define como uma instituição de ação cultural de caráter permanente, dentro da qual a exposição periódica é somente uma das atividades. [...] Em termos de formação de mediadores [...], a Bienal se auto-define como uma mini-universidade, com a aspiração de criar um plano de estudos capaz de completar uma formação educativa, em

lugar de limitar-se a prover informação fragmentária e pontual sobre obras e história. Esse terceiro ponto é impossível de ser implementado em um ano, mas é útil como modelo a longo prazo.

Com isso, nascia uma nova demanda: a necessidade de repensar-se como instituição de formação.

Não se tratava mais de perguntar qual era o propósito da Bienal do Mercosul, ele estava claro – faltava era saber como administrá-lo. Novas questões, porém, ressoavam: em que exatamente consistia não ser mais “somente” uma exposição de artes visuais? Como instituição de formação, passava a Bienal a ser uma escola? O que fazer com tudo isso? Se o foco era a educação, como deveria ser a atuação da Bienal como instituição cultural?

Em realidade, a educação, sempre foi a natureza da Bienal do Mercosul. E, ainda que não se percebesse como tal, ela sempre atuou como uma escola – uma escola para o público local, afinal, foi e segue sendo esse o seu público potencial. Numa cidade de médio porte como Porto Alegre, que ainda conta com um número pequeno de equipamentos culturais, o surgimento da Bienal em 1997 não gerou impacto apenas no/de público; ocasionou, sobretudo, um alto investimento em formação de profissionais – de engenharia e arquitetura especializada em exposições de arte, à equipe de segurança, montagem, mediação cultural, pesquisa, marketing e comunicação. E dadas as particularidades do ofício e à necessidade de conhecimento do projeto, muitos desses profissionais seguem envolvidos com a Bienal, exercendo funções distintas, até hoje. Para José Roca, curador geral da 8ª Bienal, conforme comentado incontáveis vezes em suas apresentações: “a Bienal do Mercosul tem uma particularidade, não vista em outras bienais de artes visuais mundo afora: ela tem como principal público o público local”. Esse dado, por si só, transforma o imenso transatlântico num grande-barco escola, nunca fixo, de motor incansável movido à base de “energias renováveis” e com atuação permanente.

O grande canal de acesso a essa nova embarcação: o projeto pedagógico com a sua formação de mediadores.

MEDIAÇÃO, OU A ARTE ONDE ELA “APARENTEMENTE” NÃO ESTÁ

“Os mediadores são fundamentais”, diria Deleuze (1992). Segundo o pensador francês, sem eles nada acontece, não há obra. Tal pensamento está presente no livro *Conversações 1972-1990*. Embora na versão em português, *médiateur* tenha sido traduzido como “intercessor”, sugiro ao leitor deste artigo que faça um pequeno exercício: substituir a palavra “intercessor” por mediador, sempre que aparecer. Assim, na revisão da versão em português, Deleuze (1992, p. 156, grifo nosso) nos diria:

O essencial são os *intercessores* [mediadores]. A criação são os *intercessores* [mediadores]. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos e artistas – mas também coisas, plantas, até animais como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios *intercessores* [mediadores]. É uma série. Se não formamos uma série, mesmo que completamente imaginária, estamos perdidos. Eu preciso de meus *intercessores* [mediadores] para me exprimir, e eles jamais se exprimiriam sem mim: sempre se trabalha em vários, mesmo quando isso não se vê.

A que mediador Deleuze se refere? Em alguns momentos, parece referir-se ao artista; em outros, ao mediador cultural; mais no fim, ao curador. Afinal, no contexto da arte, que figura é essa a qual chamamos de "mediador"?

As discussões e abordagens acerca da mediação da arte, em âmbitos educacional, artístico, curatorial e institucional, nunca estiveram tão presentes como nos últimos 15 anos. Os movimentos da arte no Século XX e da mediação (da arte) nos últimos 30 a 40 anos não apenas tocaram conceitualmente questões similares, comparáveis entre si, mas *tornaram-se congruentes*, como afirma Eva Schmitt (2011) no início de seu ensaio intitulado "Mediação Artística enquanto Arte? Arte enquanto Mediação Artística? Ou: por que, às vezes, arte e mediação artística são a mesma coisa".

Entretanto, na prática, e no que diz respeito principalmente ao contexto brasileiro, sabemos que essa congruência é ainda algo distante – pelo menos, na maior parte das experiências em mediação cultural realizadas no país. Ainda se fala da mediação como prática educacional. Assim, como se fala da curadoria como prática artística por excelência. Via de regra, a mediação ainda é percebida, e concebida, como uma ilustração da arte. Logo, como uma tradução "literal". Se, por um lado, mudou a maneira de abordar o objeto (de estudo, de análise, de arte); por outro, permaneceu a distância em perceber-se como processo igualmente poético e discursivo. Ou seja, mesmo com o *boom* recente de práticas artísticas que se valem da pedagogia e que criam estratégias discursivas muito semelhantes, ou mesmo idênticas, à prática da mediação, ainda assim, são raras no território brasileiro as experiências em/de mediação que atuam numa zona de autonomia poética não condicionada a metodologias pedagógicas. E as metodologias artísticas – pergunto-me todos os dias ao levantar –, onde estão?

Em minha breve trajetória como mediadora cultural, cinco anos de *front* e mais alguns na coordenação do projeto pedagógico da Bienal do Mercosul, portanto, todos de caráter institucional, pelo menos três nós da prática de mediação sempre me foram indigestos: sua condição de serviço, seu caráter de tradução e a pretensa onipotência do discurso da arte. Nem um nem outro parecem funcionar no caso da Bienal do Mercosul. Ao longo de seu

percurso como instituição cultural – 17 anos de vida, nove edições do evento –, ela sempre teve a relação com a comunidade local como uma preocupação central e ancorou no seu projeto pedagógico a responsabilidade em administrar isso.

Presente desde a primeira edição do evento, quando ainda levava o nome de monitoria, a mediação cultural na Bienal do Mercosul passou por importantes processos de revisão e transformação no decorrer dessas quase duas décadas, sendo fundamental salientar, no contexto desse artigo, pelo menos, quatro deles: a mudança de nomenclatura – de monitoria à mediação –, na 4ª Bienal – e, com isso, todas as possibilidades e impossibilidades conceituais do novo título; a abertura à participação de mediadores oriundos de outros campos do conhecimento que não apenas das artes visuais e áreas afins, na 5ª Bienal – e, assim, a possibilidade de transformação do discurso em arte e acerca da arte; a ampliação da formação de mediadores, presente a cada edição do evento, para todo o país, por meio de plataforma de ensino a distância, na 7ª Bienal – e, dessa maneira, a criação de uma rede intermulticultural formada por mediadores de diferentes lugares do Brasil; e o processo de autonomia, gestão e criação gerado pelos próprios mediadores, na 8ª Bienal – e, com isso, a transformação da Bienal a partir de seus "operadores", ademais da existência de um projeto curatorial.

Começemos pela mudança de título – de monitoria à mediação. Afinal, no que implicava tal mudança? Se o público, de fato, já estava se acostumando com aquela figura que "tudo sabia" e que a todos coordenava num percurso de horas contadas, por que mudar?

O projeto educativo da 4ª Bienal tinha como válvula propulsora a dúvida, o questionamento, a incerteza. O visitante começou a ser percebido em suas potencialidades e diferenças e estimulado a contribuir com a sua percepção e bagagem na renovação dos conceitos abordados pela curadoria (HOFF, 2009, p. 111).

A monitoria era substituída pela mediação, ao passo que a pergunta tomava o lugar da resposta. Lembremos do *slogan*: "A arte não responde, pergunta". Mirian Celeste Martins e Gisa Picosque conceberam e coordenaram o projeto de ação educativa da 4ª Bienal, no qual não vigorava mais a preocupação absoluta em atender os públicos, mas em fazer da experiência ela mesma algo a ser percebido por todos, principalmente, por educadores e mediadores. E, se o termo mediação pode ser, hoje, questionável, naquele momento, foi o mártir abolicionista da educação da arte no contexto não formal da Bienal do Mercosul. Arrisco dizer que a essa, aparentemente, pequena mudança de nomenclatura de uma "função" seria possível atribuímos todas as demais mudanças e revisões pelas quais passou a prática de mediação e o trabalho educativo na Bienal do Mercosul em anos posteriores.

Passemos, então, ao segundo processo de revisão: a abertura da formação de mediadores a estudantes universitários e profissionais oriundos dos mais distintos campos do saber.

Se os artistas contemporâneos se valem dos mais diferentes campos do conhecimento e das mais distintas linguagens para desenvolver seus trabalhos e práticas, por que a mediação da arte contemporânea deve estar a cargo apenas daqueles que detêm algum conhecimento "formal" sobre arte? Será que os pontos de vista de um biólogo, um engenheiro ou um matemático não podem contribuir tanto ou mais na leitura, e também na abordagem, de uma obra ou processo de arte?

Essas foram algumas das perguntas que me fiz ao me deparar com a formação de mediadores na 5ª Bienal. Com um histórico de mediadores oriundos apenas das artes visuais e áreas afins – leia-se história, letras, comunicação, filosofia e correlacionados –, a Bienal do Mercosul não apenas fortalecia o que chamo de onipotência do discurso da arte sem jamais relativizá-lo, portanto, distanciando-o consideravelmente de discussões mais transversais, como perdia em termos de formação de público. Até aquele momento, ano de 2005, a instituição não havia percebido ainda que o seu principal público era os seus mediadores. Eram eles que, numa escala de um para 10, considerando a sua rede primária de afetos, e não a de atendimento a escolares, se constituíam no que chamo de "formadores de opinião" da Bienal do Mercosul. E, com isso, então, ressoava a mesma pergunta: por que não abrir a formação de mediadores a estudantes e profissionais dos mais diferentes campos do conhecimento?

Ao longo das edições subsequentes, esse câmbio se mostrou bastante potente, não apenas por ter gerado uma abertura da arte aos outros campos do conhecimento, representados por seus interlocutores (estudantes/mediadores), mas por ter possibilitado a artistas, estudantes de arte, curadores e mediadores uma nova perspectiva a respeito das suas práticas. Era minimamente estranho que, considerando a já diversidade de formação de artistas e curadores, essa revisão não se desse também no campo da mediação cultural. Assim, desde então, os mediadores que atuam na Bienal do Mercosul são estudantes e profissionais de variados e irrestritos campos do conhecimento; sem restrições em termos de faixa etária; e, a partir da sétima edição, oriundos de todo o território nacional, que participam do projeto por meio da educação a distância. E, assim, adentramos, a terceira revisão do processo de mediação: a constituição da nuvem, ou a formação a distância.

Iniciada na 7ª Bienal, a formação de mediadores a distância foi um salto "quase" no escuro, decorrente de muitos desejos e pedidos feitos pelos próprios mediadores durante, principalmente, a quinta e sexta edições. Com eles, uma pergunta: por que, em pleno 2009, vivendo a fundo as consequências de uma crise econômica mundial, iríamos "mexer" no que vinha funcionando bem? O que significaria ampliar a formação por meio de uma modalidade EAD e como iríamos gerir isso? Em primeiro lugar, por ocasião da 7ª Bienal, graças a parceria com a Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E em seguida, uma edição depois, de forma independente, gerindo os processos desde a "nossa casa". *A Nuvem*, como hoje é conhecido e denominado o ambiente EAD, ou a unidade virtual, da Bienal, foi, ao final, um tiro certo –

não apenas porque ampliamos a rede de diálogo, saindo de Porto Alegre e do estado, mas porque pudemos, efetivamente, *mirar* a nós mesmos através de outros olhos. De acordo com Rafael Silveira (2011, p. 3-4), coordenador da formação a distância:

Na plataforma de discussões, murais de recados, trocas de experiências, fotos, relatos, leituras, etc. Os alunos EAD's participavam das aulas não apenas através da transmissão simultânea que era disponibilizada no AVA [...], mas através da proposição de comentários e questões enviadas aos palestrantes que ministravam as aulas [...]. Assistindo às aulas em suas casas, seja em São Paulo, Belém, Natal, Floripa, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, os alunos traziam questões, compartilhavam experiências com os presentes no auditório [onde as aulas ocorriam]. Conversávamos muito através do chat. Compartilhávamos experiências, criávamos discussões [...]. Criávamos, literalmente, um hipertexto de autoria compartilhada.

Em duas edições de formação a distância foram mais de 80 participantes de todo o Brasil e, cerca de, 40 mediadores que, efetivamente, se mudaram para Porto Alegre para atuar na Bienal do Mercosul. Instaurava-se, mais que nunca, um "ensaio de múltiplas vozes", como tão bem denominaram Luiz Guilherme Vergara e Jessica Gogan (apud HELGUERA; HOFF, 2011, p. 125), educadores que avaliaram o projeto pedagógico da 8ª Bienal do Mercosul, ao referirem-se à experiência educativa desta edição do evento. O hipertexto de autoria compartilhada, o qual comentou Rafael Silveira, ou a zona de autonomia poética (Zaps)³, não tomou conta apenas do ambiente virtual, mas, principalmente, do universo presencial da 8ª Bienal. Como reverberação de uma formação de mediadores extremamente viva e pulsante, a participação durante as mostras não se resumiu a experiências limitadas às quatro paredes dos espaços expositivos ou ao tempo predeterminado de uma mediação. Ainda segundo Vergara e Gogan (apud HELGUERA; HOFF, 2011, p. 133),

[...] verificou-se uma coleta de vozes, um convite à reflexão, o quanto a arte é amplificadora de uma vontade de compartilhamento pedagógico ou de diferentes saberes (poética e política de troca de saberes). Como também, o quanto da educação (estrutura instituinte de formação de atitudes, hábitos e subjetividades [...]) está sendo encarnada, motivada e ativada por novas práticas artísticas.

Se na 7ª Bienal, a experiência com a formação a distância nos pareceu importante por razões de acesso e intercâmbio educacional e cultural, na 8ª Bienal, *A nuvem* extrapolou esse sentido. Ao lado das *Mediações nômades* e *Perambulações noturnas*, experiências geradas e

3 - Nome dado a um dos componentes expositivos da 8ª Bienal do Mercosul.

geridas pelos próprios mediadores que se tornaram programas da 8ª Bienal, *A nuvem* consistiu na primeira zona de autonomia poética propriamente dita. Como um espaço virtual de diálogo e construção coletiva, sua força de atuação foi tamanha que reverberou, em escala presencial, na ocupação e ativação dos espaços da Bienal.

As *Mediações Nômades*, uma iniciativa dos mediadores atuantes nos espaços expositivos do Cais do Porto, consistiam em percursos não atrelados aos roteiros preestabelecidos pelo projeto pedagógico. Como uma forma de borrar as fronteiras entre as mostras e, portanto, entre discurso curatorial e prática de mediação, as MN tornaram-se um projeto de educação móvel. Como corpos moventes pelos espaços da Bienal, os mediadores criaram novas conexões e novas curadorias. Organizaram-se, estudaram, criaram novos roteiros e diálogos, se colocaram à prova, mudaram o projeto pedagógico, inseriram a iniciativa na programação oficial da 8ª Bienal e garantiram espaço na proposta educativa da nona edição do evento a realizar-se em 2013.

Conforme exposto no *Manifesto pela mediação nômade*,

Nós, mediadores nômades, encontramos um no outro uma necessidade de transformação. Nosso coro não é de queixa, reivindica. Não queremos bandeiras, marcos, nem mesmo uma faca para dizer que o território é nosso. Queremos a liberdade de atravessar fronteiras sem passaporte ou carimbos. Nós não enxergamos essa Bienal como um tecido já costurado, mas como um tear em constante atividade, e sentimos necessidade de sermos livres para cruzar essa malha mutante, escolhendo e sendo escolhidos na trajetória dos fios, seus nós e entrelaçamentos (KOLKER, 2011, p. 1).

Por fim, Helena Moschoutis (apud KOLKER, 2011, p. 7), mediadora da 8ª Bienal, profetiza: "Nômades como o vento que não tem território fixo, mas modifica constantemente a paisagem por onde passa. Nosso trabalho mais bonito foi modificar a paisagem visível e imagética dessa edição da Bienal". Tanto foi que continua sendo!

Perambulações noturnas, por sua vez, foi uma iniciativa dos mediadores da mostra/roteiro Cidade não vista⁴, coordenada por Maroni Klein, supervisora do grupo e mediadora em mais de cinco edições da Bienal. Com o objetivo de "sentir" a cidade, as *Perambulações* aconteciam à noite, em saídas temáticas – foram elas: *Corpos luminosos*, *Marchinhas de Bienal*, *Cortejo celestial* e *Arquitetura do acaso* – e buscavam explorar outras paisagens não vistas do centro da cidade (não apenas espaciais ou arquitetônicas) como sociais e culturais, desbravando e enfrentando lugares estigmatizados, mudando a ocupação e percepção que, até então, se tinha deles.

4 - Cidade não vista foi uma das estratégias ativadoras da 8ª Bienal que buscou ativar lugares do centro de Porto Alegre não percebidos pela comunidade. Artistas foram convidados a interferir nesses lugares.

Maroni Klein (2011, p. 2) descreve um pouco do que foi a primeira perambulação:

Na primeira perambulação, do corpo luminoso, havia o desafio de quebrar esse paradigma do "perigo existente no centro" à noite. A melhor maneira de conseguir ocupar espaço é justamente apropriando-se dele. Foi o que fizemos, saímos pelo percurso da Casa M até o aeromóvel explorando os sons possíveis nos elementos constituintes da urbe, bancos, grades, latas de lixo, placas, qualquer coisa que emitisse som, até chegarmos ao paisagismo sonoro de Pedro Palhares [artista da 9ª Bienal com trabalho apresentado nos pilares da estrutura que sustenta o aeromóvel].

E complementa ao contar da segunda, *Marchinhas de Bienal*:

A escolha de adereços [...] utilizados na perambulação, o ensaio da marchinha, as "tratativas" para o deslocamento no percurso, a integração do grupo, a manifestação espontânea na rua, fazem parte de um contexto que busca a "autoridade" do público através de suas interações (KLEIN, 2011, p. 3).

Costuma-se dizer que "à noite todos os gatos são pardos". No contexto das perambulações, além de todos os gatos serem pardos, todos os participantes eram artistas, mediadores e público, ao mesmo tempo.

Ao final de seu ensaio, ao abordar sobre a possível equiparação entre arte e mediação, e também suas restrições, Eva Schmitt (2011, p. 7) argumenta que "é incontestável que arte e mediação da arte também, e precisamente por suas sobreposições, podem preparar o terreno para outras formas de vida pública. De que áreas vêm os responsáveis e as ideias, isso é de menor importância". Sem dúvida, tem sido esse o objetivo do projeto pedagógico da Bienal do Mercosul nesses últimos anos, afinal, as discussões em ou acerca da arte não precisam estar limitadas apenas às discussões em ou acerca da arte.

EDUCAÇÃO COMO ARTE/ARTE COMO EDUCAÇÃO: O CASO DA CURADORIA

Atualmente, são frequentes as discussões acerca do lugar/papel da curadoria artística e da curadoria educativa, ou da curadoria e da educação, no contexto das exposições e projetos de arte - muito tem-se debatido sobre o espaço de negociação entre as duas estratégias. Inúmeras são as opiniões a respeito.

No texto "*Letter to Jane*" (*Investigation of a Function*), o crítico dinamarquês Simon Sheikh (apud O'NEILL; WILSON, 2010, p. 65, tradução nossa) faz importante reflexão sobre a prática curatorial e a sua relação intrínseca com a educação:

Simplemente, o museu e a prática curatorial são sempre um esforço pedagógico. [...] O complexo expositivo – com sua variedade de disciplinas e funções e técnicas curatoriais – é, por definição, pedagógico; a função pedagógica não é algo somente pertencente ao departamento de educação (da larga escala de instituições públicas). [...] Talvez, a divisão do trabalho e a histórica divisão entre produção e recepção (conforme descrito com relação ao papel docente e à separação da curadoria da mediação) indiquem que a conexão fundamental entre o expositivo e o pedagógico tenha sido cortada.

No universo da Bienal do Mercosul, esse debate veio a campo ainda em 2006/2007, a partir da sua sexta edição, com a criação da figura do curador pedagógico. Até então, da primeira à quinta edição do evento, a exposição esteve a cargo de um curador geral e sua equipe curatorial, formada exclusivamente por curadores, contratados para conceber o projeto artístico das referidas Bienais.

A virada curatorial/pedagógica proporcionada pela 6ª Bienal foi também, e antes de tudo, uma virada institucional. Havia interesse. E havia espaço para isso. Conhecida, hoje, como uma Bienal pedagógica, a 6ª Bienal do Mercosul representou uma importante mudança epistemológica no contexto da instituição e, para além disso, provocou importantes reflexões e revisões acerca da íntima relação entre arte e educação no contexto das instituições culturais e grandes exposições de arte mundo afora. É claro que o cenário de estreita relação entre arte e pedagogia apresentado na 6ª Bienal não se formou por acaso. Não podemos nos esquecer que tanto Gabriel Pérez-Barreiro, curador geral da 6ª Bienal, como Luis Camnitzer, curador pedagógico, são figuras extremamente atuantes no meio artístico, principalmente nos contextos latino e norte-americano, portanto, estavam absolutamente a par das discussões presentes nas rodas internacionais e regionais na época. Não coincidentemente, em 2006, acontecia, ou melhor, era cancelada em Nicósia, Chipre, a Manifesta 6, a Bienal Europeia de Arte Contemporânea que, nessa edição, tinha como objetivo deixar de ser uma Bienal tradicional, com exposição de objetos de arte, para se tornar uma escola de arte de caráter temporário. Anton Vidokle, artista russo e um dos curadores do evento, justificou a mudança de rumo da não realizada Manifesta 6, ao situar as escolas como alguns dos poucos lugares onde se encoraja a experimentação, se dá ênfase ao processo, em vez do produto. Segundo Vidokle (apud CAMNITZER; PEREZ-BARREIRO, 2009, p. 44-45), "[a escola] é um espaço-chave onde a prática artística e o significado de ser artista são continuamente redefinidos". Se realizada, a sexta edição da Bienal europeia se configuraria numa espécie de exposição-escola, construída a partir da participação e colaboração tanto de artistas como do público.

Alguns anos antes, em 2003, o curador costa-riquenho/norte-americano Jens Hoffmann, lançava em meio digital o projeto *The next Documenta should be curated by an artist* – idealizado após conversa realizada um ano antes, em Estocolmo, com o artista Carsten Höller que finalizava o encontro observando que seria um grande desafio se um artista fosse convidado

a fazer a curadoria de uma Documenta. De acordo com Hoffmann (2003), "o projeto se apresentava menos como uma demanda e mais como uma questão; uma questão que não quer[ia] articular uma crítica à Documenta anterior, mas, ao contrário, investigar de forma provocativa a relação que os artistas têm com a profissão curador/curadoria".

Após uma década e duas edições da Documenta, a 12, em 2007, e a 13, em 2012, o questionamento de Hoffmann, embora tenha perdido o tom inusitado, segue ativo e pulsante. Primeiro, porque nenhuma das edições posteriores da Documenta foram curadas por artistas. Segundo, porque, assim como, também nas palavras de Hoffmann (2003), "os curadores passaram a ser mais e mais criativos e conceitualmente envolvidos na realização das exposições", artistas começaram a se aventurar 'na arte' de fazer curadorias, gerando um novo corpo de questionamentos, metodologias e expectativas. Um exemplo próximo é a 7ª edição da Bienal do Mercosul. Realizada em 2009, em meio à crise econômica mundial, tinha como título *Grito e escuta* e como equipe curatorial nove artistas e uma curadora. Novamente, repetiu-se a presença de uma curadoria pedagógica, cargo esse ocupado pela artista argentina Marina De Caro.

Se na 6ª Bienal, a primeira grande questão apresentada a Camnitzer era como ele contemplaria 200 mil estudantes, na edição posterior, quando apresentada aos números, De Caro interpelou: "Por que, no Brasil, vocês fazem tudo tão grande?".

A 7ª Bienal estava longe de ter o terreno fértil da 6ª Bienal – não tinha recursos, a política institucional havia seguido outro rumo, "artistas" haviam tomado conta da organização das exposições, programas e publicações. Para muitos, parecia ser o começo do fim. Para outros, o início de uma mudança real. Uma mudança pautada pela generosidade dos artistas e pela possibilidade real de partilha como foi o caso da Radiovisual e do Projeto Pedagógico. Com o título *Artistas em disponibilidade: a educação como um espaço para o desenvolvimento de micropolis* experimentais, o Projeto Pedagógico da 7ª Bienal tinha como coluna vertebral um programa de residências artísticas, que substituiria as tradicionais formações para professores, realizadas desde a primeira edição do evento. Concebido e gerido pelo Projeto Pedagógico, o programa de residências tinha como objetivo colocar a prática artística em contato, debate e colaboração com as práticas educacional e social. Para tanto, selecionou 12 projetos artísticos com forte capital educativo a fim de serem realizados em nove regiões do estado do Rio Grande do Sul. Ao final, foram 22 cidades e mais de 6 mil pessoas envolvidas. O resultado excedente à previsão inicial não foi manobra institucional, mas fruto da generosidade dos artistas e da articulação das comunidades. Para contento de De Caro e reflexão minha, tivemos residências para uma pessoa e para 2 mil. Um novo passo era dado no sentido de entender o papel da educação na Bienal do Mercosul. Não podíamos desconsiderar a formação de uma rica rede de parcerias e colaborações que passaria não mais a apenas "receber nossas tecnologias", mas a nos demandar e avaliar. *Grito e Escuta*, nesse sentido, não poderia ser mais preciso.

É útil ressaltar que as redes criadas na 7ª Bienal vieram a "servir", dois anos depois, por ocasião da 8ª Bienal do Mercosul, como um mapa de possibilidades para um intenso e extenso processo de (re)ativação realizado em Porto Alegre e no interior do estado. As redes eram as mesmas, mudava-se a estratégia de ativá-las.

Nesse breve relato, percebe-se facilmente que, no contexto da Bienal do Mercosul, as negociações entre as curadorias artística e educativa foram sempre amigáveis e profícuas. Talvez por isso, seus projetos educativos tenham conquistado tamanho destaque e reconhecimento. No entanto, mais uma vez, vale salientar que esses projetos só existem em comum e contraste com o meio em que habitam e do qual se originam, isto é, ao mesmo tempo em que respondem a demandas provenientes da comunidade educacional, atendem a tendências e normatizações do campo da arte.

Em 2009, enquanto De Caro lançava em Porto Alegre seu programa de residências calcado em propostas artísticas com forte capital educativo, o artista mexicano e curador pedagógico da edição seguinte da Bienal do Mercosul, coordenada no MoMA de Nova York o Simpósio *Transpedagogy: contemporary art and the vehicles of education* (Transpedagogia: arte contemporânea e os veículos de educação), no qual colocava em discussão o rol das práticas artísticas contemporâneas e sua relação (de encantamento) com a educação. Segundo Helguera e Hoff (2011, p. 77), o termo *transpedagogia*

[...] surgiu da necessidade de descrever um denominador comum do trabalho de vários artistas que fugiam das definições comumente usadas em relação à arte participativa. Em contraste com a disciplina da educação artística que, tradicionalmente, está focada na interpretação da arte ou em ensinar habilidades para criar arte, na Transpedagogia, o processo pedagógico é o núcleo do trabalho de arte. Esse trabalho cria seu próprio ambiente autônomo, na maioria das vezes, fora de qualquer estrutura acadêmica ou institucional.

Na mesma época, numa alusão à importante descrição de Rosalind Krauss da "escultura pós-moderna" como uma espécie de escultura em campo ampliado, Helguera (2010) usou o termo Pedagogia no campo expandido para descrever o fascínio da arte contemporânea com a educação e o crescente surgimento, sobretudo, na última década, de projetos artísticos que incorporam a pedagogia como meio. Não gratuitamente, ele foi convidado a compor a equipe curatorial da 8ª Bienal do Mercosul como curador pedagógico.

De acordo com Paul O'Neill e Mick Wilson (2010, p. 12, tradução nossa) e, autores do importante livro *Curating and the educational turn*:

A curadoria contemporânea está marcada por uma volta à educação. Formatos, métodos, programas, modelos, condições, processos e procedimentos educativos penetraram nas práticas curatoriais e artísticas contemporâneas e em seus concomitantes quadros críticos.

Não significa simplesmente propor que os projetos de curadoria têm adotado cada vez mais a educação como tema mas, afirmar que a curadoria tem operado cada vez mais no sentido de uma práxis educacional expandida.

Práxis educacional expandida foi exatamente o que propôs a 8ª Bienal do Mercosul, em 2011, ao incorporar completamente a proposta pedagógica ao seu projeto curatorial. José Roca, curador geral, e Pablo Helguera, curador pedagógico, trabalharam juntos no desenho das estratégias curatoriais, expositivas e educativas, e isso reverberou positivamente tanto como proposta artística quanto como proposta educativa.

Conforme mencionou Helguera (2010, p. 2) em sua proposta pedagógica: "na 8ª Bienal do Mercosul procur[ou]-se uma integração total do projeto pedagógico com o projeto curatorial, buscando-se implementar, de forma tanto prática quanto teórica, os conceitos que inspira[ra]m o projeto expositivo".

Alguns importantes passos foram dados na 8ª Bienal em direção a essa integração total a qual se refere Helguera. Uma delas foi a participação do curador pedagógico na seleção dos artistas participantes, não apenas dos programas, mas também das mostras, ficando, inclusive a seu cargo a concepção de uma das estratégias expositivas. A segunda foi a concepção em colaboração com a curadoria geral de um espaço de educação, criação e convívio, deslocado dos espaços expositivos e alargado no tempo – abriu antes e fechou depois do encerramento das mostras – chamado Casa M.

Segundo José Roca (apud HELGUERA; HOFF, 2011, p. 141), curador geral da 8ª Bienal:

A Casa M surge da vontade do projeto curatorial de que os recursos de uma bienal, neste caso a de Porto Alegre, sirvam para criar infraestrutura local. No projeto original se chamava Casa Mercosul, mas durante o processo decidimos deixar apenas o M para dar ênfase à palavra "casa", ressaltando o caráter doméstico que tinha este espaço, no qual o expositivo (que o público associaria com "Mercosul" através da Bienal), não seria o dominante. De fato, o expositivo seria uma dimensão mínima deste espaço: sua ênfase seria a convivência.

A Casa M, inicialmente, um projeto despretenso e de caráter independente dentro de uma instituição marcadamente tradicional, foi tomando corpo, ganhando massa, adquirindo fôlego, conquistando admiradores ao longo de sua existência. No formato de uma casinha de bairro, com porta para a calçada, cozinha ampla e pátio "nos fundos", a Casa M tornou-se o xodó da cidade e mesmo que o dia não oferecesse programação alguma, ela se fazia involuntariamente: estavam lá vizinhos, artistas, mediadores, crianças com seus baldinhos de praia, curadores, estranhos e visitantes - de Porto Alegre, de São Jerônimo e da Austrália. Na padaria ao lado, a proprietária acrescentava ingredientes ao seu cardápio. Ao entrar no

estabelecimento, facilmente nos deparávamos com algo a mais no quadro negro exposto na parte externa da padaria que fazia às vezes do menu: amor, carinho, felicidade.

A Casa M funcionou. E funcionou para além das amarras e determinações institucionais, pois a instituição não estava ali. Preocupada com os espaços expositivos e programas públicos tradicionais, a instituição não atentou para aquela casinha. E essa talvez tenha sido a sua maior contribuição. Do contrário, essa história possivelmente não estaria sendo contada.

A Casa de M mudo foi, na verdade, a casa-mãe de toda uma comunidade: de artistas, educadores, estudantes, moradores de rua, vizinhos, crianças, visitantes, familiares da antiga dona da casa, mediadores e curadores.

Nas palavras de Fernanda Albuquerque (apud HELGUERA; HOFF, 2011, p. 143), curadora assistente da 8ª Bienal:

Talvez a imagem que mais se aproxime da experiência da Casa M seja a de um laboratório. [...] Horta no terraço, ensaios de música no porão, cozinha transformada em ateliê de pães para crianças ou em sala de aula para grupos de universidades locais, sala de leitura acolhendo peça de teatro, jardim convertido em parque infantil, performances na escada e ateliê improvisando uma pista de dança são algumas das experiências que dão vida à Casa M e emprestam outros sentidos ao lugar.

A esses outros sentidos que se refere José Manuel Cabral (apud HELGUERA; HOFF, 2011, p. 145) ao relatar a experiência de sua filha na Casa M:

Ontem, nossa filha de 2 anos e seis meses pediu para ir a Casa M... Queria brincar nas areias cor-de-rosa e encontrar os amigos "todos os amigos" que estavam aproveitando as atividades do dia 12. Desta vez encontramos poucos amigos, mas mais surpresas: tinha um show de uma banda Argentina, ela quis subir, queria dançar, era a única criança, dançou e se divertiu, como numa nova brincadeira.

A Casa M fechou suas portas no dia 17 de dezembro de 2011, após abençoar o matrimônio de um educador com uma mediadora. Estêvão e Michele. Eles seguem juntos. Hoje, têm uma filha: Cecília – que um dia usará a jaqueta que foi minha, Zoé, onde, nas costas, está escrito em vermelho: "Fica Casa M".

Quem diria que um câmbio curatorial numa bienal de artes visuais realizada no extremo sul do Brasil pudesse gerar tamanha rede de afetos? Mas exposições se destinam a isso mesmo, não? Para que tenhamos experiências de vida memoráveis.

O resto é arte.

(Art) mediation and (educational) curatorship at the Mercosul Biennial, or art where it "apparently" isn't

Abstract – "Why mediate art?" Through this question, this article aims to analyze the (art) mediation and (educational) curatorship processes in the context of the Mercosul Biennial using as basis the understanding of mediation as a pedagogical process by excellence, therefore, questioning the place of educational curatorship. To do so, it aims to clarify striking institutional processes through its eight editions, focusing deeply in the voices and testimonials left and the experiences felt at the curatorial, artistic and institutional scopes of the Mercosul Biennial, on the last three editions of the event, in 2007, 2009 and 2011.

Keywords: (educational) curatorship, (art) mediation, contemporary art, collaboration, Mercosul Biennial.

REFERÊNCIAS

- BUCKSDRICKER, J. *Pinus*. Porto Alegre: Edição do autor, 2011.
- CAMNITZER, L. *Proposta Pedagógica para a 6ª Bienal do Mercosul*. Porto Alegre, 2006.
- CAMNITZER, L.; PÉREZ-BARREIRO, G. *Educação para a arte/Arte para a educação*. Porto Alegre: 6ª Bienal do Mercosul, 2009.
- CAMPOS, H. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de literatura e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DELEUZE, G. *Conversações 1972-1990*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- HELGUERA, P. *Proposta Pedagógica para a 8ª Bienal do Mercosul*. Porto Alegre, 2010.
- HELGUERA, P.; HOFF, M. *Pedagogia no campo expandido*. Porto Alegre: 8ª Bienal do Mercosul, 2011.
- HOFF, M. Por um mediador-etc, ou a experiência da Bienal do Mercosul. *2º Caderno de Textos Diálogos entre Arte e Público*, Recife, p. 109-114, 2009.
- HOFFMANN, J. The next documenta should be curated by an artist. 2003. Disponível em: <http://www.e-flux.com/projects/next_doc/index.html>. Acesso em: 6 mar. 2011.
- KLEIN, M. *Perambulações*. Relato sobre a experiência. Porto Alegre: 8ª Bienal do Mercosul, 2011.
- KOLKER, D. *Mediadores nômades: rompendo as fronteiras do cais*. Relatório. Porto Alegre: 8ª Bienal do Mercosul, 2011.
- LAGNADO, L. Para que serve o curador? In: MONACHESI, J. *Seção fogo cruzado*. São Paulo: Revista Select, 2013. Disponível em: <http://www.select.art.br/article/reportagens_e_artigos/para-que-serve-o-curador?page=2>. Acesso em: 11 mar. 2013.

LIND, M. Why mediate art?. In: *Ten fundamental questions of curating*. Milão: Mousse Magazine, 2011. cap. 4.

O'NEILL, P.; WILSON, M. *Curating and the educational turn*. Londres: Open Editions; Amsterdam: De Appel, 2010.

PIGNATARI, D. Interessere (1976). In: PIGNATARI, D. *Poesia pois é poesia: 1950-2000*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

RITH-MAGNI, I. *Entre o norte e o sul*. Seis pontos de vista de curadores e educadores internacionais sobre um intercâmbio cultural não unidirecional e a tarefa mediadora. In: *Mediação artística*. Humboldt 104. Goethe Institut, 2011. Disponível em: <<http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/156/pt8622827.htm>>. Acesso em: 11 março 2013.

ROCA, J. Duodécálogo. In: HELGUERA, P. (Org.). *Mediação: traçando o território*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011.

SCHMITT, E. Mediação artística enquanto arte? Arte enquanto mediação artística? Ou: por que, às vezes, arte e mediação artística são a mesma coisa. In: *Mediação Artística*. Humboldt 104. Goethe Institut, 2011. Disponível em: <<http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/156/pt8622694.htm>>. Acesso em: 5 mar. 2013.

SILVEIRA, R. *Relatório de atividades desenvolvidas no curso de formação de mediadores*. Modalidade EAD. Porto Alegre: 8ª Bienal do Mercosul, 2011.