

---

# Arte-educação em um museu de arte

**Ana Mae Barbosa**

No Brasil, o trabalho do arte-educador nos museus tem sido improvisado, desde os anos 50, quando Ecylla Castanheira Brandão e Sigríd Porto de Barros começaram a organizar os primeiros serviços educativos em museus, no Rio de Janeiro.

Apesar de, atualmente, existirem no País 79 cursos universitários de Educação Artística, em nenhum deles há qualquer abordagem a respeito da preparação do arte-educador para trabalhar em museus.

Em 1986, com mais cinco colegas, das mais diferentes áreas de artes, preparei um pré-projeto para deflagrar as discussões sobre a possível criação do Instituto de Artes na Universidade de São Paulo.

Propunha e delineava um Departamento de Arte-Educação com três áreas de formação inter-relacionadas, porém distintas: ensino de arte em escolas formais; arte-educação em museus e arte-educação para ação cultural.

Este departamento, e sua conseqüente preocupação com a formação do professor de arte para museu, nem sequer figurou no projeto definitivo do Instituto de Artes, até hoje em discussão nos diversos canais burocráticos da Universidade de São Paulo. A oposição cerrada do professor de Teatro-Educação e a oposição mais amena, porém configurada com clareza, do professor de Educação Musical, que preferiram permanecer como apêndices de outros departamentos, aliadas ao disfarçado boicote de membros da comissão de implantação, destruiu a utopia de se criar o primeiro curso de Educação Artística com ênfase em museu, no Brasil. Entretanto, o pioneirismo da USP no campo da Arte-Educação tem sido indomável graças ao incentivo dos especialistas de outras áreas, especialmente de cinema, jornalismo, relações públicas, rádio-TV, teoria da comunicação e história da arte.

Assim, ainda em 86, a prof<sup>a</sup> Elza Ajzenberg e eu organizamos o primeiro curso de especialização em Arte-Educação em Museu. O curso não nos satisfaz completamente porque, estruturado no formato de uma série de palestras, não aprofundava os estudos como gostaríamos. Entretanto, do ponto de vista de conteúdo, correspondeu àquilo que consideramos importante para a formação de um arte-educador em museu, incluindo museologia, museografia, curadoria, história da arte e estética. Este último tópico foi o mais aprofundado, ministrado em dez aulas diárias pelo prof. David Best, da Universidade de Swansea (Grã-Bretanha).

Um dos problemas mais discutidos no curso, durante minhas aulas, foi a relação entre arte-educadores e curadores. Sabemos que estes profissionais têm o mesmo objetivo: alcançar a melhor organização estética para as exposições, tornando-as, o máximo possível, acessíveis ao público. Portanto, qualidade estética e acessibilidade são os princípios que direcionam o trabalho do curador e do arte-educador no museu.

Entretanto, na maioria dos museus, o arte-educador é um apêndice e é até dirigido, orientado pelo curador, que diz o que deve ser feito ou como deve ser lida a exposição pelo público, e compete ao arte-educador apenas orientar para aquela leitura ou executar a animação proposta.

**ANA MAE BARBOSA** é diretora do Museu de Arte Contemporânea (MAC), professora de Arte-Educação da ECA, e autora de *Recorte e colagem – a influência de John Dewey no ensino da arte no Brasil* (Editora Cortez) e *Teoria e prática da educação artística* (Editora Cultrix).

Contudo, interpretar uma exposição é um processo tão complexo e dialético quanto interpretar um quadro ou uma escultura. Ao arte-educador compete ajudar o público a encontrar seu caminho interpretativo e não impor a intenção do curador, da mesma maneira que a atitude de adivinhar a intencionalidade do artista foi derrogada pela priorização da leitura do objeto estético, por ele produzido.

As atividades do arte-educador e do curador são complementares: interpretar uma exposição é tão importante quanto instalá-la! São atividades que têm como suporte teorias estéticas, conceituação de espaço e de tempo.

O primeiro museu a criar a função de arte-educador foi o "Victoria and Albert Museum", em 1852. Acoplado a uma escola de Artes Industriais, a "South Kensington School", neste museu as "Artes Menores" tinham tanta importância quanto as "Artes Maiores"; curadores, conservadores e arte-educadores eram igualmente considerados, numa lição de equilíbrio cultural apreendida com Ruskin, William Morris, Cole, Redgrave e William Dyce.

Ruskin, posteriormente (1869), criticando a "South Kensington School", que era para adultos, propôs a criação de escolas primárias de desenho em todos os museus e galerias de arte da Inglaterra.

Enfrentando vários e consecutivos problemas, mais políticos do que estéticos, o "Victoria and Albert Museum" tinha, até 1970, um dos três melhores programas de Arte-Educação em Museu na Europa.

Já nos Estados Unidos, a introdução da Arte-Educação nos museus, em 1872, no "Metropolitan" de Nova York e, em 1876, no "Museu de Belas-Artes" de Boston, estabeleceu o ensino da arte e a apreciação artística como periféricos, algo à parte do funcionamento do museu. No Novo Mundo, é somente no século XX que a função educacional do museu começa a ser colocada no mesmo grau de importância que sua função de preservação e exibição das obras da arte. O "Cleveland Museum", em 1915, e o "Museu de Toledo", em 1903, dão início ao seu programa educacional, mesmo antes de que tivessem a coleção organizada e um prédio próprio.

A introdução da Arte Moderna no Novo Mundo, sempre feita de maneira espalhafatosa, despertando a reação dos conservadores, que teimavam em aceitar somente aquilo que era *institucionalmente* consagrado como "boa arte" na Europa, tornou necessário um trabalho de convencimento junto ao público, feito especialmente pelo setor educacional dos museus.

A partir do advento da Arte Moderna, os museus nos Estados Unidos passaram a constituir a vanguarda no ensino da arte, realizando um trabalho renovador em relação às escolas e até às universidades, e o mesmo tem acontecido no Brasil.

O "Museu de Arte Moderna" de Nova York (MOMA) foi fundado em 1929, com o explícito objetivo didático de levar a uma compreensão da Arte Moderna. Tendo como público a elite sofisticada de Nova York, havia, entretanto, a preocupação de que os outros estratos culturais aprendessem alguma coisa sobre a produção artística em sua visita ao Museu, sem ser necessário apreender integralmente os valores da alta cultura de vanguarda.

O "MOMA" e o "Museu de Cleveland" são os pioneiros da moderna Arte-Educação em museus, teoricamente fundamentada por Victor D'Amico, em Nova York, e Thomas Munro, em Cleveland. Ambos foram muito influenciados pelas idéias de John Dewey, podendo Thomas Munro ser mesmo considerado seu discípulo.

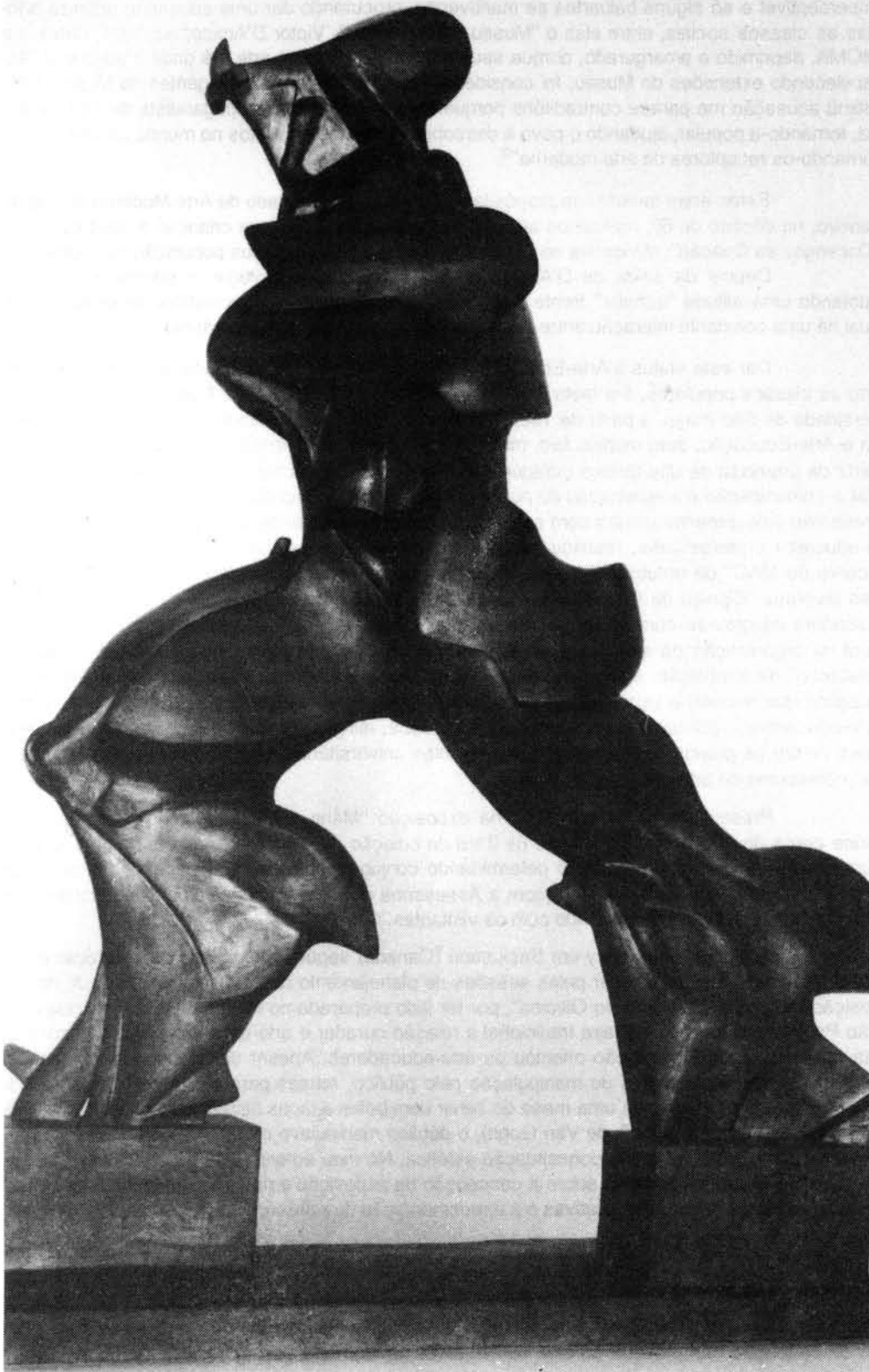
Foi Dewey quem o orientou para visitar a escola de Franz Cizek, em Viena, considerada a primeira escola da moderna Arte-Educação. Os livros de Munro, além disso, são muito bem-informados em filosofia da arte de raízes pragmatistas. Para Munro e D'Amico, uma das preocupações era vencer o abismo entre a estética apresentada nos museus de arte e a estética do meio ambiente cotidiano, na qual se alimentava a visão de milhões de trabalhadores, classe que eles queriam conquistar para o museu, seguiam John Dewey que afirmava:

"Eu não posso pensar em nada mais absurdo e fútil do que levar arte e prazer estético artificialmente às multidões que trabalham nos mais feios meio ambientes e que deixam suas feias fábricas somente para andar por deprimentes ruas, para comer e dormir e se ocupar de tarefas domésticas em sórdidas e tristes moradas.

O interesse das gerações mais jovens pela arte e por problemas estéticos é um esperançoso sinal de crescimento cultural. Mas se tornará um mecanismo escapista, a menos que se desenvolva em um interesse e alerta para as condições que determinam a estética ambiental de vastas multidões que agora vivem, trabalham e se divertem em um meio que, forçosamente, degrada seu gosto e, inconscientemente, os educa no desejo por qualquer espécie de atividade que os distraia, desde que seja barato e excitante"<sup>1</sup>.

Estas palavras de Dewey, escritas no período da Depressão nos Estados Unidos, foram proféticas. Naquele momento, a arte era valorizada pelo governo e todas as instituições como

(1) Apud, Barbara Y. Newson e Adele Z. Silver. *The Art Museum as Educator*, Cleveland. The Cleveland Museum of Art, 1978, p. 120.



**"Formas únicas da continuidade no espaço", escultura de Umberto Boccioni, no acervo do MAC**

um estimulador das energias sucumbidas na *débâcle* econômica. Havia um geral interesse pelas artes.

Passada a crise, aquele esperançoso sinal de crescimento cultural tornou-se quase imperceptível e só alguns baluartes se mantiveram, procurando dar uma educação artística a todas as classes sociais, entre eles o "Museu de Cleveland". Victor D'Amico, em 1971, deixava o MOMA, deprimido e amargurado, porque seus programas de levar arte até onde o povo está, estabelecendo extensões do Museu, foi considerado caro e elitista pelos dirigentes do Museu. Esta última acusação me parece contraditória porque ele foi um grande "propagandista da arte moderna, tornando-a popular, ajudando o povo a descobrir elementos abstratos no mundo ao seu redor e tornando-os receptores da arte moderna"<sup>2</sup>.

Estes eram também os propósitos educacionais do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, na década de 60, realizados através dos cursos de Arte, para crianças e adultos, e, dos "Domingos da Criação", atividades no Parque do Museu envolvendo sua população ocasional.

Depois da saída de D'Amico, o MOMA passou a privilegiar a educação superior, adotando uma atitude "scholar" frente à Arte Moderna, tornando-se um instituto de pesquisa, no qual há uma constante interação entre pesquisa pura, experimentação e prática.

Dar este status à Arte-Educação, sem eliminar os programas que visam aproximar da arte as classes populares, é a meta dos que trabalham no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, a partir de 1987. Outra preocupação é inter-relacionar curadoria, pesquisa e Arte-Educação, sem modelo fixo, mas estabelecendo-se a medida certa para cada evento, a partir da premissa de que tanto o curador quanto o arte-educador têm a responsabilidade de facilitar a comunicação e a apreciação do público. Várias experiências de inter-relacionamento destas áreas têm sido experimentadas com sucesso. A complementaridade de papéis entre curador, arte-educador e pesquisador, resultou muito bem-sucedida no caso da exposição "As Bienais no Acervo do MAC" de outubro/87 a abril/88, que apresentou cerca de 250 obras que participaram das diversas "Bienais de Arte de São Paulo", da 1ª à 18ª. Passada a etapa de pesquisa, a pesquisadora integrou-se com os três arte-educadores para assistir a curadora e o comunicador visual na organização da exposição. Assim, todos participaram organicamente na elaboração do "discurso" da exposição, ao mesmo tempo diacrônico e sincrônico, baseado na analogia de linguagens que nucleou a exposição. A ação educacional desencadeada pela pesquisadora e pelos arte-educadores, discutida com a curadora da mostra, atingiu um público de cerca de 5 mil pessoas dentre os grupos de religiosos, de estudantes universitários, de crianças, de adolescentes, de professores de arte, etc.

Presentemente, trabalhamos na exposição "Mário de Andrade e as Crianças", que reúne cerca de 300 desenhos, dentre os 2 mil da coleção de Mário de Andrade, na qual nossos curadores e arte-educadores estão determinando conjuntamente desde a escolha das obras, o conceito e o desenho da exposição (com a Assessoria do Comunicador Visual) até o trabalho de ação comunitária a ser desenvolvido com os visitantes.

A Mendel Art Galery em Saskatoon (Canadá) segue este modelo de integração curador-e-arte-educador, a começar pelas sessões de planejamento das suas exposições. Já na exposição de "Lygia Clark e Helio Oiticica", por ter sido preparada no Rio de Janeiro e trazida para São Paulo, funcionou de maneira tradicional a relação curador e arte-educador. Uma das curadoras que veio montar a exibição orientou os arte-educadores. Apesar de ter sido uma exposição com múltiplas possibilidades de manipulação pelo público, roupas para vestir (os "Parangolés"), jogos visuais de armar e até uma mesa de bilhar com bolas e tacos disponíveis para se jogar (leitura da obra "Café Noturno", de Van Gogh), o público manipulava os objetos pelos objetos, sem processar a informação e sua conceituação estética. No meu entender, se o arte-educador tivesse participado das discussões sobre a concepção da exposição e de sua montagem, teria podido ampliar as possibilidades apreciativas e a experimentação do público.

O modelo "curador ditando as normas para o Arte-Educador" – que somente será adotado novamente no MAC em casos de impossibilidade interdisciplinar – é o mais comum nos museus americanos, segundo afirmam Elliot Eisner e Stephen Dobbs em artigo do *The Journal of Aesthetic Education* (vol. 21, nº 4, inverno/87). O artigo é uma resenha da pesquisa sobre o estado da educação nos museus de arte dos Estados Unidos que os autores fizeram para a Getty Foundation. Entrevistaram diretores e arte-educadores em vinte museus de médio e grande porte e concluíram que nos estatutos de todos os museus, mesmo os mais veneráveis, a educação é considerada de fundamental importância, contudo, na prática, os diretores em sua maioria vêem o trabalho do curador como primordial e do arte-educador como acessório e secundário. Por seu la-

(2) Idem, p. 62.

do os arte-educadores vêem seu trabalho como uma profissão incerta, têm dificuldade em se autodefinirem, são inseguros acerca de seu status na instituição e nela não têm chance de crescer profissionalmente galgando melhores posições. E o pior, não conseguem explicitar as bases teóricas e intelectuais de seus programas. Lá, como no Brasil, os arte-educadores introjetam o conceito que seus superiores têm deles, se consideram uma categoria intelectual e funcionalmente inferior aos pesquisadores e curadores. Finalmente, se limitam a fazer visitas guiadas para escolares. Eisner e Dobbs chegam a dizer "não conhecemos nenhum museu na América que seja conhecido primordialmente pela qualidade de seu programa educacional"<sup>3</sup>.

Podemos dizer o mesmo no Brasil.

O Museu Lasar Segall talvez seja o único, em São Paulo, conhecido principalmente pela abordagem educacional que impregna todas as suas atividades, desde a museologia, especificamente, até o funcionamento da biblioteca.

Mas este é um museu de pequeno porte. Também nos Estados Unidos os museus de pequeno porte têm maior compromisso com a comunidade.

A primeira preocupação do Museu de Arte Contemporânea ao reestruturar, em outubro de 87, sua equipe de arte-educação foi dar um claro embasamento teórico ao setor, aprofundando a metodologia de trabalho, baseada nas inter-relações da história da arte, crítica de arte e fazer artístico.

O arte-educador que coordena hoje os trabalhos de Arte-Educação no Museu foi escolhido dentre 21 candidatos num exame voltado especialmente para investigar a maneira como cada um abordava esta inter-relação.

Cursos, para preparar a equipe, foram organizados com os professores John Swift (Birmingham, Inglaterra) e Annie Smith (Universidade de Toronto, Canadá) e para o ano de 88 estão programados cursos com David Thistlewood (Faculdade de Arquitetura, Liverpool, Inglaterra) e Robert Ott (Penn State University, USA).

A idéia é tornar a equipe flexível a ponto de poder ensinar história da arte através do trabalho de atelier e dar ao fazer artístico parâmetros históricos privilegiando, em ambos os casos, a leitura da obra de arte, imprescindível tanto para o artista, como para o teórico ou o historiador da arte.

Este enfoque metodológico vem transformando o ensino da arte e dando-lhe uma fisionomia pós-moderna. Enquanto no modernismo se privilegiava, dentre as funções criadoras, a "originalidade", preservando o estudante do contato com a obra de arte, a pós-modernidade vem enfatizando a "elaboração", dentre os outros processos mentais envolvidos na criatividade.

Por outro lado, o modernismo apelava para a "emoção" na abordagem da obra de arte nas escolas brasileiras; já a pós-modernidade aponta a "cognição" como preponderante para a compreensão estética e para o fazer artístico, introduzindo a crítica associada ao fazer e ao ver. Enquanto a modernidade concebia a arte como "expressão", a pós-modernidade remete à "construção do objeto" e sua "concepção inteligível", como elementos definidores da arte.

As publicações da Getty Foundation, que defende nos Estados Unidos um ensino da arte "Beyond Creating", têm sido estudadas por nossos arte-educadores que apreendem sua conceituação para a construção de uma prática apropriada ao nosso contexto educacional.

Temos um curso para crianças e adolescentes que se chama "Visitando Museus". O professor os leva a ler o acervo de cinco museus de São Paulo e trabalha o visto e observado no atelier, posteriormente. Este é um curso para aqueles que procuram arte para seus filhos, com inscrição prévia.

Outro projeto dá conta da população que não tem acesso à arte, visando conquistá-la para a arte: os arte-educadores do Museu organizam uma exposição com boas reproduções de obras do acervo do MAC (por enquanto, só de artistas brasileiros); levam-na a uma escola de periferia e deixam-na no saguão por um mês. Escolhida uma classe de alunos, uma das arte-educadoras dá uma aula sobre as obras, lendo-as comparativamente, estimulando outras leituras e outras comparações entre outras obras, trabalha as correlações na sala de aula e promove uma visita desta classe ao Museu, onde os originais e outras obras são vistos, analisados e fruídos. Trabalham no atelier do Museu, que tem muito mais recursos que a escola, com máquina xerox à disposição, prensa de gravura, bom papel e boa tinta.

Posteriormente, o arte-educador volta à escola para retirar a exposição e dar mais uma aula ao grupo, procurando relacionar a experiência da ida ao Museu com os trabalhos semanais de Educação Artística da escola.

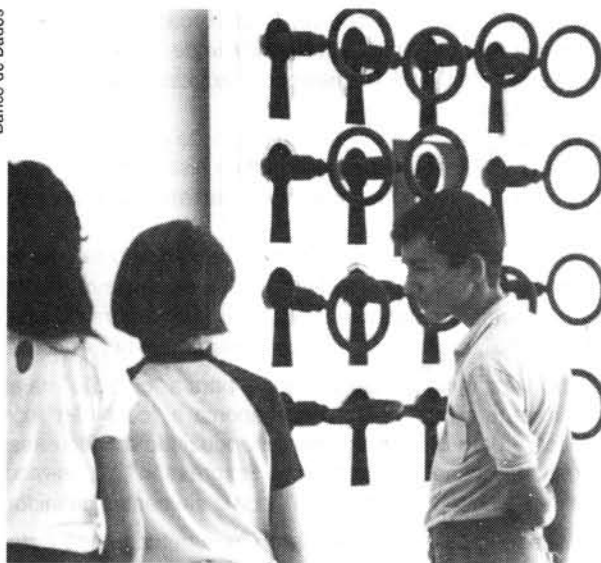
O professor de arte é, em geral, o mesmo para toda a escola. Isto torna a experiência ainda mais multiplicadora, envolvendo todos através da exposição de reproduções e possibilitando ao professor utilizar a mesma metodologia com outras classes.

(3) Stephen M. Dobbs and Elliot Eisner "Uncertain Profession: Educators in American Art Museum" em *The Journal of Aesthetic Education*, vol. nº 4, Winter 1987, p. 80.

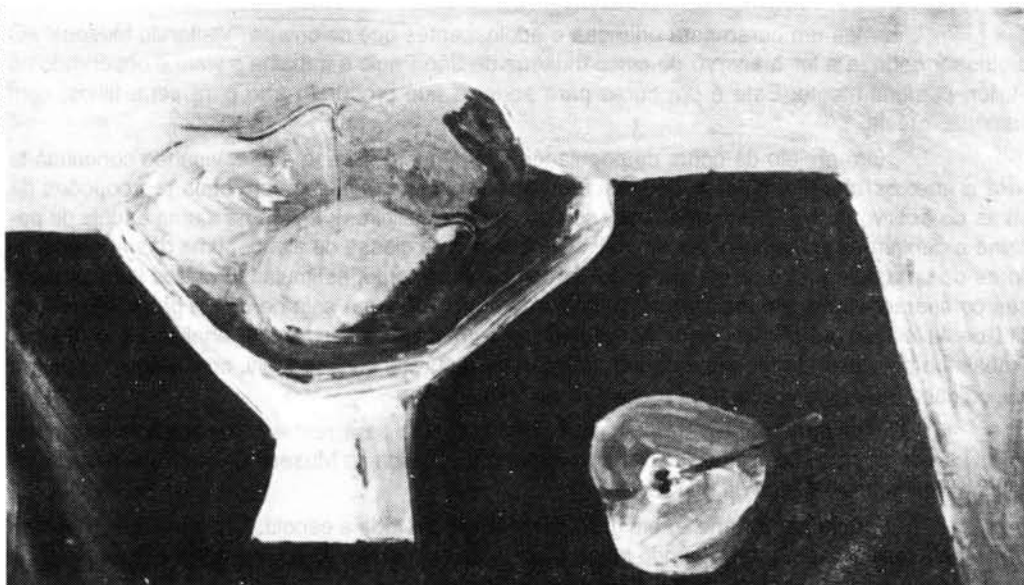
Banco de Dados



Banco de Dados



Banco de Dados



Acima, fotos do projeto "Museu vai à Escola"

Abaixo, "Limões", de Danilo di Petre (1951), que participou da exposição "As Bienais no Acervo do MAC"

Além disto, qualquer escola ou grupo de adultos pode se dirigir ao setor de Arte-Educação e marcar uma visita, que se desenvolve sempre em torno dos três eixos: História, Apreciação e Trabalho de Atelier.

O equilíbrio entre as três ordens cognitivas varia conforme a experiência e o interesse do grupo, havendo sempre a preocupação de não separar a criação da crítica e de permitir uma leitura individual da gramática visual.

Os cursos de gravura, de escultura, de aquarela, de manufatura de papel, etc. dados por artistas de destaque para alunos também artistas, têm seguido de perto esta linha metodológica.

A equipe de Arte-Educação produziu um livro de apreciação artística de obras do MAC para ser usado em um curso com os seguranças do Museu (alguns têm apenas o curso primário), para fazê-los entender melhor aquilo que estão guardando, mas vamos publicá-lo para ser usado para o público em geral.

As influências de Arnheim e Feldman são mais evidentes neste livro do que a dos "questionários para apreciação" que derivam do trabalho de Broudy e Silverman. O excelente trabalho que estes dois escritores produziram tornou-se mecanicista em suas aplicações nos museus e escolas. Está na hora da Getty Foundation corrigir as corruptelas do método que difundiu, publicando algo como um "Beyond Asking Questions". Alguns trabalhos de apreciação artística em museus americanos me parecem receituário de perguntas, em geral meramente conteudísticas, ou levando apenas à enumeração de cores, classificação de linhas, de formas, etc. Disto fugimos conscientemente.

O setor de Arte-Educação, além de ser responsável pelos cursos para os seguranças, também coordena os estágios de todos os outros setores do Museu (biblioteca, restauro, divisão científica, divisão de difusão cultural, comunicação visual).

O respeito que os outros setores têm pela Arte-Educação no MAC deve-se mais à seriedade profissional e à consciência teórica dos arte-educadores que nele trabalham do que ao fato da diretora do Museu ser uma arte-educadora.

Outros museus, no Brasil, têm tido arte-educadores na direção, mas a área tem sido pouco respeitada e despertado pouco interesse. Tudo que se refere à "educação", no Brasil, está contaminado pela descrença.

No I Encontro de Diretores de Museu de Arte, realizado de 14 a 16 de abril, no MAC, sob os auspícios do Sistema Nacional de Museus do Ministério da Cultura, durante uma manhã, todos os setores do Museu estiveram abertos à visita.

A frustração dos arte-educadores, dos jornalistas (divulgação) e do setor de Exposições Temporárias foi grande. Dos 50 visitantes apenas 14 procuraram aqueles setores e todos visitaram os setores de Restauro, Catalogação e Computação. Coincidentemente, na divisão de grupos para discussão, o de Ação Cultural em Museus era o menor, em comparação com os de Curadoria e de Acervo.

No Brasil, os artistas e arte-educadores são mais atentos que os museólogos para a necessidade de aprofundar a relação do público com o museu e de atingir um público mais diversificado, alcançando todas as classes sociais.

Dois grupos de artistas, que são também arte-educadores, têm ajudado o MAC a se tornar conhecido pelas classes populares, organizando, todo ano, exposições que fazem o povo se ver refletido no Museu ou que os encaminhe ao Museu.

Aliás, na 8ª Documenta de Kassel, os arquitetos convidados para construírem metáforas de um museu ideal, na sua maioria, representaram esta necessidade do público se ver refletido no museu, alguns usando até explicitamente jogos de espelho. Luiza Olivetto (artista plástica) e Roberto Loeb (arquiteto) trabalham para a realização deste objetivo no MAC.

Prepararam, em 87, a exposição "Carnavalescos", levando para o Museu alegorias de escolas de samba, do carnaval carioca e paulista, criadas por artistas eruditos, até de formação universitária, e, este ano, preparam a "Estética do Candomblé", na qual sete artistas eruditos, conhecedores do sincretismo religioso brasileiro farão, cada um, uma instalação representativa de um *orixá* (entidade do Candomblé), concebendo outro sincretismo resultante da simbiose arte-erudita-e-arte-popular.

São projetos que chamamos de Estética das Massas<sup>4</sup>.

Já a equipe de artistas Cildo Oliveira, Lúcia Py e Lúcia Porto pretendem dessacralizar a entrada no Museu e, em 87, fizeram trabalhos escultóricos no jardim do MAC, na Cidade Universitária, que representavam uma leitura dos elementos arquitetônicos que cercam o Museu.

As esculturas pontilhavam o caminho da calçada através do jardim até a porta de entrada, através da qual se poderia entrever algumas destas esculturas também no interior do Museu. Identificando "o de dentro" com "o de fora", facilitavam a entrada aumentando o número de

(4) Designação proposta por Nilza Oliveira.

---

visitantes. As esculturas do jardim, que é aberto e serve de passagem para transeuntes, foram quase todas levadas pelo público e isto estava previsto pelos artistas.

Em 88, a este grupo se juntou Newman Schutze para organizar a exposição "Via Duto: Via MAC", que foi mais além para buscar para o Museu um público que dele nem sequer tinha notícia.

Prepararam uma exposição de objetos, formando painéis nas paredes. Destes objetos, uma parte foi apresentada pela metade. A outra metade do objeto foi levada para a zona mais movimentada do centro da cidade, o Viaduto do Chá, onde os artistas pretendiam expô-las nas calçadas e oferecê-las ao público que quisesse ir buscar, à noite, na abertura da exposição no Museu, a sua outra metade. Pedimos permissão à Prefeitura para fazer o trabalho no Viaduto do Chá; não houve resposta, mas, no dia do evento, um largo contingente policial estava no local para impedir os artistas de pôrem as suas peças na calçada. Foi-lhes permitido, depois de muita negociação com a polícia, que mantivessem as peças em um saco e as entregassem, individualmente, aos transeuntes. Se por um lado a proposta foi desvirtuada porque eliminou opção, isto é, escolha da peça pelos transeuntes, de outro lado a presença da polícia chamou atenção para os artistas, estabelecendo uma aliança da população com eles.

O resultado é que, à noite, no Museu, tivemos visitantes raros: *office boys*, empregadas domésticas, faxineiros, bancários, comerciários, etc. Alguns têm voltado aos domingos.

Nestes casos, os artistas se investem no papel de curadores e arte-educadores também. A equipe de curadores do MAC passa apenas a coordenar os trabalhos, fornecendo-lhes infra-estrutura operacional, mas os artistas decidem desde a busca de patrocínio até o catálogo, assistidos também pelos arte-educadores que os substituem frente ao público, quando eles não estão no Museu.

A este trabalho de formação e até sedução de público, que considero também Arte-Educação, se acrescentam o trabalho de aprofundamento do público nas artes através das "Apreciações Comentadas", feitas no MAC da Cidade Universitária, aos sábados e domingos, e todos os cursos, cerca de quarenta por ano, que classificamos em curso de iniciação, de aprofundamento e de emergência. Estes últimos visam cobrir áreas nas quais a formação profissional é deficiente no Brasil. Por exemplo, curadoria, museologia, restauração, iluminação, administração de artes, arte-educação em museus. Os outros iniciam pessoas interessadas ou aprofundam a formação de profissionais, em gravura, aquarela, escultura, vídeo, manufatura de papel, estética, ação cultural, história da arte contemporânea (relacionada à coleção do MAC), etc.

Arte-Educação no MAC é educar profissionais para museus e principalmente é Meta-Arte-Educação.