

Utopias antropofágica das raízes do Brasil

Luiz Guilherme Vergara

Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau-Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil.¹
Oswald de Andrade

RESUMO

A convergência e divergência entre arte, instituição e vida são focos de um debate que se prolonga da antropofagia utópica e a Poesia Pau-Brasil de Oswald de Andrade, passa através das raízes do Brasil em Sergio Buarque de Holanda, ressurgindo como estética existencial recitada nos manifestos internacionais da contra-cultura e anti-arte pós anos 60, ou da passagem do arte concreta para a experiência Neoconcreta. As indagações críticas debatidas neste artigo giram entorno do que e como os museus de arte ou centros de cultura contemporânea podem responder ao legado das práticas estéticas e éticas emergentes a partir dos anos 60, considerando a complexidade e as utopias antropofágicas das raízes do Brasil?

PALAVRAS-CHAVES: arte contemporânea, instituições - museus, estudos culturais

Perspectivas e desafios para o lugar e sentido da arte em um mundo policêntrico:

Como o legado dos pensamento e práticas artísticas do século XX pode contribuir para a reformulação do papel dos museus de arte - espaços públicos de circulação do imaginário artístico - para o século XXI?

- A ética que rege os espaços dos museus é definida por seus paradigmas / políticas que regulam os interesses e instrumentos interpretativos que dão acesso aos processos de construção de significados em seus ambientes expositivos: deslocando um questionamento de Paulo Freire para a educação, os museus foram tomados como bancos de informação e conhecimento estático (hegemônico), tomando o público e a sociedade como objetos e não sujeitos interpretantes?
- Como os museus estão respondendo ou correspondendo ao legado de mudanças e aspirações dos artistas e pensadores do século XX: as práticas e

¹ DE ANDRADE. Oswald. Manifesto Pau-Brasil

experiências artísticas pós-modernas crescentemente propõem uma expansão do campo vivencial - sensorial - como resgate de rituais para uma percepção expandida compartilhada do sujeito com o coletivo - do privado ao público - da construção da subjetividade inseparável da cultura?

- ‡ Fim das utopias modernas / utopias invertidas e a emergência de novos paradigmas;
- ‡ Abordagens fenomenológicas e o fim do Objeto;
- ‡ Estéticas Existenciais: expressionismo abstrato - pop art;
- ‡ Desmaterialização do Objeto de Arte e as novas vertentes artísticas que surgem a partir dos 60, mais notadamente no minimalismo, arte conceitual, fluxus, videoarte, os happenings, a land art etc...

UNIDADE (TRI)PARTIDA: arte, instituição e sociedade

A Unidade Tripartida de Max Bill, não como forma plástica ou escultura de bronze, mas pela figura simbólica da banda de moebius pode servir como saída poética à fragmentação cultural ou isolamentos recíprocos entre o dentro e fora na relação arte / vida / instituições civilizantes. Esta combatida cisão lembra também o aniversário de 50 anos das buscas e rupturas da Experiência Neoconcreta (1959) na direção da vida. A unidade ou identidade cultural brasileira é tripartida – primeiramente, entre Europa, África e os nativos deste paraíso. Assim expressaram as primeiras gerações modernistas pela metáfora canibalista da utopia antropofágica de Oswald de Andrade, na busca de rompimentos de fronteiras ou convergências entre ‘escola e floresta’. Outras vezes se seguiram escavando os conflitos nas raízes do Brasil. Sergio Buarque de Holanda desenha o eterno desconforto de ser brasileiro na genealogia das instituições civilizantes européias, que se transplantam da velha civilização para este Éden do novo mundo. Neste sentido, ao se comentar os rituais civilizantes de Carol Duncan, se recordam as distancias entre velho continente e as raízes utópicas brasileiras – de conjugação bipolar entre escola e floresta. A história da arte para o Brasil não pode abrir mão de sua geografia

antropofágica, que se repete em nossos arquitetos utópicos, Afonso Eduardo Reidy e Oscar Niemeyer, nas suas invenções de museus abertos para o paraíso. Estas notas sobrepõem modernismo ao pós-modernismo brasileiro, como confronto utópico concreto de uma necessária antropofagia de raízes, de multiplicação rizomática contínua entre paraíso, floresta e instituição cultural civilizante (segundo padrões europeus). Esta arqueologia da criação artística brasileira se faz através de uma cartografia de tensões contemporâneas, sem ignorar o sistema partido e tripartido, além de três continentes, aqui e agora, entre formas e poéticas da arte, rituais civilizantes nas instituições e das festas na sociedade (parangolé) – que ainda busca por sua convergência e unidade.

Com o aniversário de 50 anos do Movimento Neoconcreto em 2009, estaremos todos sendo confrontados por uma grande dívida cultural: como o legado daqueles transbordamentos poéticos em direção à vida foram cultivados para uma reformulação ética das instituições que deveriam ter o compromisso com a sua preservação, circulação e comunicação junto às novas gerações – ser floresta e escola? Nesta abordagem busca-se uma escrita crítica, sem abrir mão de um olhar de dentro de um processo de re-significações dos espaços públicos de arte contemporânea, tencionados pelos dilemas das raízes do Brasil, as poéticas experimentais, principalmente aquelas que envolvam proposições conceituais participativas abertas, porém se tornam paredes de conteúdos fechados para a grande sociedade massificada. As convocações para a participação do espectador e o legado conceitual envolvendo a desmaterialização do objeto artístico acompanham a demanda pela re-significação dos espaços de experiência estética inauguradas no Brasil ao final dos anos 50, tão bem articuladas pela síntese Neoconcreto de Ferreira Gullar. Os anos 60 levaram esta ruptura com a forma/espço puro para uma dimensão política e ética nas bases defendidas no Esquema da Nova Objetividade de Helio Oiticica (1967)². O reconhecimento de um grande labirinto de tendências artísticas foi muito bem articulado através do Programa Ambiental – Parangolé – de Oiticica, onde

² OITICICA, Hélio. Espaço. In. *Aspira ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986

as exigências conceituais se ampliavam para uma estética existencial³, sob as coordenadas de uma geografia crítica de ações anti-institucionais e anti-museus. Enquanto atitude e forma se mesclavam nas proposições de acontecimentos coletivos, intervenções urbanas advogavam por territórios abertos de rituais de cidadania crítica, poética e cultural, porém ainda sim, para tribos fechadas. A saída dos espaços eruditos dos museus e roteiros tradicionais da arte é deflagrada internacionalmente. Oiticica encontra na Mangueira, uma nova paisagem para romper com os aprisionamentos e molduras institucionais da história da arte. Lygia Clark⁴ busca no corpo relacional uma cartografia e mapa de resgate da subjetividade. Emblematicamente, ao final da década de 60, Gerchman pega o “ônibus para Irajá” e Antonio Dias, já nos anos 70, vai da Itália para o oriente explorando novas geografias da arte. Todos esses casos são parte de uma insatisfação existencial que traz para a arte uma fusão intrínseca com a vida enquanto “estratégia de ser”⁵, como explora Jonathan Fineberg. Nesta abordagem propõe-se uma aproximação entre estética existencial e o retorno à geografia de ações, no que define Milton Santos como natureza do espaço, os sistemas de fluxos sobre estruturas fixas. O existencialismo que também inspirou a revisão da geografia de Milton Santos estava presente como instrumento conceitual e filosófico para os artistas que passaram a transitar em fluxos de diásporas diante do desbunde das décadas de Guerra Fria, Vietnam e as ditaduras militares na América Latina. Geografia e história da arte se convergem para uma estética ou poética existencial. Os desafios políticos destes anos de chumbo

³ FINEBERG, Jonathan. *Art Since 1940. Strategies of Being*. New York: Harry Adams Inc., 1995. Fineberg desenvolve neste livro um mapeamento da produção artística desde os anos 40 a partir de suas relações com os pensadores Existencialistas.

⁴ BRETT, Guy. *Brasil Experimental. Arte/vida: Proposições e Paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005

⁵ O Existencialismo gerou o que Fineberg chamou de mudança a partir do: “both structuralism and american formalist criticism centered on the material object, unlike existentialism, which concentrated on the nature and response of the subject.”⁵ Sartre and Heidegger were considered by Fineberg the philosophers of engagement, strategies of being, giving the historical ground for his existential focus. fineberg registra como retomada existencialista as poéticas pós anos 50 que trazem a produção artística para uma aproximação direta com a vida, o corpo e a subjetividade, principalmente no que concerne uma fenomenologia existencial de foco na experiência do espectador. *In*. Tese de doutorado não publicada. VERGARA, Luiz Guilherme. *In Search Of Mission And Identity For Brazilian Contemporary Art Museums In The 21st Century. Study Case: Museu De Arte Contemporânea de Niterói*. Nova Iorque, New York University, 2006.

eram confrontados por vontades construtivas coletivas, forças utópicas imanentes – anti-monumentos, gerando uma nova *anima* artística relacional diante da desanimação política; como formas de luta pela desalienação crítica perante a sociedade de glamour e espetáculo que domina via alienação social.

Esta atmosfera de clausura política versus espetáculo fecundou uma forte reação artística de engajamento anti-institucional por parte de uma geração de propositores de novas formas de percepção e participação ético-estética, dando lugar também ao resgate de raízes múltiplas da cultura brasileira na sua própria antropofagia utópica (se utilizando termo de Oswald de Andrade). Mais uma vez, pode se reconhecer a contaminação dos valores eruditos da arte pela realidade social e, da mesma forma que nasceram os ideais de antropofagia para o modernismo nos anos 20, o Brasil pós-moderno, sem ter tido tempo de amadurecer suas estruturas institucionais modernistas, redescobre seus paradoxos e riquezas do seu imaginário. Das passagens entre modernização importada e a experiência Neoconcreta nasce uma década (anos 60) ou segunda geração brasileira de utópicos antropofágicos.

Este cenário de dilemas confronta uma imprevisível potência das formas arquitetônicas monumentais da geração de Niemeyer e Reidy com a necessidade da antropofagia criativa brasileira de raízes, anti-monumental, repleta de erupções de novas poéticas do espaço vivencial. Do construtivismo da arquitetura modernista dos anos 40 às gerações existenciais /experimentais de artistas pós-anos 50, são formados os primeiros laboratórios de experimentação e percepção Neoconcreta, onde também se fecunda o novo papel do espectador-participante. Porém, no saldo desta história de 50 anos, se soma com sinal negativo, a fragilidade das instituições culturais, museus e centros de circulação e multiplicação desta inusitada criação artística brasileira.

De que maneira o legado destas gerações, na sua ousadia antropofágica pode ser continuado, propondo uma nova natureza ambiental, ética e existencial para a experiência artística, sem que também não se leve em conta o seu abrigo poético? Ao redefinir o papel do espectador, os artistas também apontam novos rumos para a função, identidade e

missão dos espaços culturais – como Mario Pedrosa⁶ defendia, para-laboratórios de percepção e consciência crítica e poética contemporânea. A des-unidade desta geografia de ações artísticas está três vezes partida: entre a poética que salvaguarda os discursos artísticos; as instituições enfraquecidas de recursos humanos que tende a engessar as forças e aspirações estético-existencialistas pelo culto aos objetos; e a sociedade – excluída do entendimento do seu papel fundamental como parte de uma consciência (floresta) que inaugurou a complexidade híbrida da cultura brasileira.

Os cinquenta anos da experiência Neoconcreta a serem concluídos em 2009 vão exigir uma revisão pública ou prestação de contas pela defasagem entre a vanguarda que inaugurou um Brasil pós-moderno, além das fronteiras do pedestal e moldura, e as instituições civilizantes que deveriam ser responsáveis pela circulação desses saberes éticos para uma utopia de raízes antropofágicas da cidadania cultural.

Em diferentes casos, o legado dessas rupturas se transforma em desafios comunicativos – que sejam entendidos como éticos - de se recuperar uma unidade tripartida: sejam nas experiências curatoriais junto à arquitetura ou estruturas semânticas fixas, quanto ao sistema de fluxo de ações artísticas junto a um público diversificado. O Centro de Arte Helio Oiticica (1996-1998), MAC-Niterói (1996-2008), o MAM-Rio de Janeiro, na XXIV Bienal de São Paulo (1997-98) ou o Centro Cultural Banco do Brasil (1999-2004), desafiam a condição tripartida (sem unidade) entre arte experimental, suas instituições e sua inserção ou criação de valores com a sociedade. Um confronto permanente se faz e se refaz entre perspectivas estruturalistas e existencialistas: das idéias e exercícios experimentais da liberdade da arte às aspirações arquitetônicas modernistas de Niemeyer ou de Affonso Eduardo Reidy, ou nos sonhos de uma geração de engajamento entre arte e vida. Sempre que se busca dar vida pública aos centros de cultura para a realidade brasileira encara-se um paradoxo moderno e pós-moderno, citando Vera Zolberg⁷ – ‘como oferecer uma experiência de elite para todos?’ Que pode ser ainda expressa como

⁶ PEDROSA, Mário. *Política das Artes – Textos Escolhidos I*. Otília Arantes (org). EDUSP, SP

⁷ ZOLBERG, Vera. “An elite experience for everyone: Art museums, the public, and Cultural Literacy”. In SHERMAN, Daniel J. e ROGOFF, Irit. *Museum culture: histories, discourses, spectacles*. Minneapolis, EUA: University of Minnesota Press, 1994.

questionamento da possibilidade ou impossibilidade dos museus abrigarem a produção artística experimental aberta para todas as camadas sociais.

Reconhecendo as lentes multifocais necessárias para a prática curatorial e sua dimensão sócio-política, que se atualizam como parâmetros relacionais e participativos esta abordagem também identifica a falta de uma unidade tripartida entre arte, cultura e sociedade. Daí a produção artística quando se aproxima de uma estética existencial ou relacional, seu pêndulo se volta para a sua dimensão de ato e *poiesis* – do acontecimento inaugural de significados – segue a influência de coordenadas de um sistema geográfico de ações – tempo e espaço fenomenológico e hermenêutico, pois não se desprende de suas raízes históricas.

A arte como uma ação ambiental se expande como uma estrutura conceitual de relações interativas e semânticas com o espaço-arquitetura e público alvo. Ao se tornar campo aberto de relações espaço-temporais, sua potência pode ser identificada como poética do infinito – *poiéticas*⁸ de múltiplas leituras/leitores. A culminância destas tendências para o espaço relacional é o que pode ser visto também como campo expandido da geometria para a geografia – do objeto para os sistemas de ação. Estes princípios conceituais já encontrados na experiência Neoconcreta são também reformuladores de um legado de práticas artísticas que se realizam como mudanças nos modos de percepção, no papel e participação do espectador. Este legado que inaugura paradigmas éticos e estéticos emergentes da pós-modernidade, constitui também as bases conceituais para a função e missão dos lugares da cultura e arte na sociedade, não como as torres de pureza dos cubos brancos, mas como territórios de vivências de re-significações antecipatórias de novos estados de consciência e percepção do mundo contemporâneo. Daí também, podem ser vistos como microgeografias de esperança e transformação – utopias antropofágicas de raízes - *grassroots utopia*⁹.

Ao se pensar na relação tencionada entre produção artística contemporânea e seus abrigos, os museus e centros culturais, propõe-se uma abordagem que considere as re-significações e contaminações mútuas entre cultura e sociedade, como um processo

⁸ *Poiéticas*: é usada como no sentido que Haroldo de Campos muito bem explorou as múltiplas tendências na produção artística contemporânea, com especial atenção aos problemas da criação das vanguardas.

⁹ Grassroots utopia: termo usado na tese de doutorado – Universidade de Nova Iorque.

dialético dentro de uma realidade civilizante ainda bastante desequilibrada, como esta da desigualdade social brasileira. Para se pensar sobre o problema do isolamento e alienação dos espaços culturais ligados à produção artística contemporânea, propõe-se abordar a experiência artística como ritual de utopia antropofágica – de raízes para múltiplas leituras. Nestas bases para um aprendizado existencial surgem paradigmas ético-estético do engajamento arte/vida, rituais mobilizadores de estados artísticos, que tanto se volte para a existência quanto à transcendência – fluxos de consciência poética e histórica.

Paradoxo entre museus e arte contemporânea: abrigos poéticos, máquinas auto-poiética (territórios existenciais)

In this sense sculpture had entered the full condition of its inverse logic and had become pure negativity: the combination of exclusions. Sculpture, it could be said, had ceased being a positivity, and was now the category that resulted from the addition of the not-landscape to the not-architecture.¹⁰ Rosalind Krauss

Dentre estes paradoxos da unidade tripartida brasileira se convergem ‘floresta e escola’, assim como geografia, paisagem, espaço e arquitetura. Ao mesmo tempo, a produção artística contemporânea se expande enquanto campo relacional sistêmico, de encontros de forças opostas. O estruturalismo se curva para o existencialismo, mas sem deixar de se fazer parte das bases de ruptura e vértices dos territórios de experiências artísticas em campos expandidos, como exercícios de re-significação de lugares e cidadania. Respondendo aos dilemas de uma nova escultura apresentados por Krauss, Milton Santos pode ser fonte de uma revisão ainda por ser feita em termos de natureza do espaço, incluindo as relações entre sistemas de objetos, estruturas fixas e ações fluxos:

A idéia de forma-conteúdo une o processo e o resultado, a função e a forma, o passado e o futuro, o objeto e o sujeito, o natural e o social. Essa idéia também supõe o tratamento analítico do espaço como um conjunto inseparável de sistemas de objetos e sistemas de ações.¹¹

¹⁰ ¹⁰ KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Massachusetts: The MIT Press, 1985. “In this sense sculpture had entered the full condition of its inverse logic and had become pure negativity: the combination of exclusions. Sculpture, it could be said, had ceased being a positivity, and was now the category that resulted from the addition of the not-landscape to the not-architecture.”¹⁰ Neste sentido a escultura entrou na condição plena de sua lógica invertida e se tornou pura negatividade: a combinação de exclusões. Escultura, poderia ser ditto, deixou de ser uma positividade, e agora passa a ser agora uma categoria resultante da adição da não-paisagem a não-arquitetura. Tradução livre.

¹¹ SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço*. São Paulo: Edusp, 2002. (p. 103)

Os museus de arte contemporânea, ou pós-modernos, são fundados sob o mesmo paradoxo conceitual de lugar de encontros de opostos, extremamente crítico para sua identidade e função, ainda não resolvido: como apresentar os objetos de seus acervos diante da expansão das teorias relacionais da estética e da comunicação, da cognição sistêmica e intersubjetiva, das abordagens culturais, e da geografia de fluxos e ações? Como livrar suas coleções de serem tratadas como coisas-obras, acompanhadas de receituários e estratégias de instalações, como relíquias cujos valores e significados estão ligados à compilação de informações sobre experiências históricas congeladas do passado? Como re-inaugurar os museus de arte como campos abertos aos rituais utópicos antropofágicos do agora / presente – como templos contemporâneos ou fóruns – sem excluir a floresta de percepções da criação artística na vida, sem perder sua complexidade brasileira (parangolé) na transcendência/infinidade na matéria e experiência poética?

Estas não são questões novas. Pode-se encontrá-las nos registros e críticas dos artistas europeus do século XIX – dos museus como sarcófagos da arte. É preciso fazer convergir reflexões e ações que estão embasando uma estética e comunicação relacional de bases construtivistas entre existência e infinito (processo e transcendência), que se inspira nas vanguardas da arte e do pensamento do século XX. Nesta abordagem, especial atenção é dada ao conceito de ritual civilizante nos museus de arte de Carol Duncan¹², como chamada para uma mudança de atitude perceptiva, tomada como moldura vivencial de tempo e espaço, fundamental para a inauguração ou potencialização de um olhar pensante encarnado na experiência do corpo, o leitor móvel. Propõe-se a imagem da “banda de moebius”, de dobradura¹³ ou desdobramento revertível entre o dentro e o fora do indivíduo, assim como da instituição, prédio – arquitetura e paisagem, como relação dialética de passagens recíprocas entre arte e não-arte, não mais concentrada nos objetos, mas sim nos estados perceptivos ou atitudes imaginativas – infinito em ambas as direções. Tanto Deleuze como Felix Guattari se debruçam no campo de transição e

¹² DUNCAN, Carol. *Civilizing Rituals. Inside public art museums*. London: Routledge, 1996

¹³ DELEUZE, Gilles. *A Dobra. Leibniz e o Barroco*, Papirus Editora, Campinas, SP, 2000, através deste estudo sobre o Barroco e Leigniz, constói uma densa configuração entre o dentro e o fora, alma e matéria, pela dobra. Certamente não caberá aqui se aprofundar, mas apenas citá-lo como uma das referências para uma pedagogia entre existência e infinito através da experiência artística.

mudanças de paradigmas. Guattari explora justamente o movimento do infinito: “a criatividade intrínseca ao novo paradigma estético exige redobras mais ativas e mais ativantes desse infinito... uma primeira dobragem caósmica consiste em fazer coexistir as potências do caos com a da mais alta complexidade.” (p.140).¹⁴ Sem dúvida, as práticas artísticas que embasam a passagem entre moderno e contemporâneo se fundam na coexistência entre caos e complexidade, entre ‘floresta e escola’, em vários sentidos e direções, principalmente nas suas dimensões fenomenológicas – da subjetividade-consciência em jogo. Daí, sua experiência de recepção e percepção pública se constitui primeiramente pelo paradoxo do estranhamento, da aproximação entre banal e extraordinário, do dentro e fora do sujeito / instituição.

Os museus de arte contemporânea precisam ser reinventados como territórios de paradoxos de uma unidade tripartida – laboratórios de utopias microscópicas de raízes, de encontro entre exercícios de liberdade artística e cada indivíduo, sem perder a sua descoberta do todo, seu pertencimento a sociedade. A questão principal é como realinhar constantemente a atuação destas instituições com os pensamentos de uma revolução contínua do conhecimento (contra sua alienação e encastelamento) como centros avançados de experiências civilizantes – territórios de metamorfose da imaginação e reflexão crítica – espaços e templos de liminalidade.

A expansão do objeto para o espaço pode ser acompanhada por diferentes leituras, e daí para a ética e estéticas relacionais, ou como aqui apresenta-se como geografia da arte. Existe uma equivalência entre o conceito de “território existencial” de Guattari e o “*campus de experiências*” – que Hélio Oiticica chamou de Éden (por acaso um paraíso utópico / pré-história). Reinventar o museu pelo chamado “exercício experimental da liberdade” é tê-lo como território do futuro concreto – “utopia” – ou entre lugares, pois que também seja entre-tempos (liminal) de consciência expandida. Os desafios da vida pública dos museus de arte hoje se equivalem às várias unidades tripartidas que se

¹⁴ Felix Guattari, *Caosmose. Um novo paradigma estético*, editora 34, Rio de Janeiro, 2000 : “É evidente que a arte não detém o monopólio da criação, mas ela leva ao ponto extremo uma capacidade de invenção de coordenadas mutantes. ...O limiar decisivo de constituição desse novo paradigma estético reside na aptidão desses processos de criação para se auto-afirmar como fonte existencial, como máquina auto-poiética”. (p.135).

tensionam entre: arte, cultura e sociedade; arte, história e poética; arte (exercício da liberdade), instituição e recepção; arte, mercado e política. Nestas conjugações triangulares – a obra de arte circula entre sua origem na *poiética* e seu destino na história, lembrando o Tratado para uma Nova Ciência de Giambattista Vico¹⁵. Para Vico a *poiesis* é fator inaugural de saberes que constrói a linguagem, a filosofia e novas histórias. Da mesma forma, se desdobram da criação artística as instituições públicas, as coleções particulares, as bienais e museus, formando os caminhos de circulação e geografias desta ciência da arte. A geografia da arte se organiza como método de abordagem sistêmica que envolve a política e economia, como espaços de ação – fixos e fluxos - que regem todos os vértices desses triângulos: produção, fruição e história. A vitalidade desta geografia da arte está no fortalecimento das relações entre produção artística, circulação de saberes e história. Arte, como Ernst Bloch defende pela sua função utópica¹⁶, atua geograficamente como matéria concreta de transformação e formação de subjetividades, foresta e escola, atingindo dimensões antecipadoras de saberes ainda não conscientes da esfera individual, coletiva e social – daí sua condição inaugural ou poética.

Uma outra onda crítica a nossa paradoxal condição de brasileiros vai estourar novamente pelos discursos artísticos pós-modernos, que justamente potencializam uma leitura multicultural de mundo. É possível então (pós anos 60) legitimar uma construção de meios de expressão aberta para outras geografias de ações ético-estéticas. Esta ordem geográfica multicentrada da produção artística assume também bases existencialistas, juntamente com a emergência do conceito de anti-arte e anti-museu (ou contra-cultura), como parte de um grande fluxo de rupturas das fronteiras e molduras (fixas) dos cânones institucionalizantes da arte: a utopia é antropofágica na sua busca por dissoluções de

¹⁵ VICO, Giambattista. *The First New Science*. UK: Cambridge University Press, 2002.

¹⁶ Função utópica da arte no sentido de Ernst Bloch – antecipadora de valores ainda não conscientes, sonhar diurno. In. BLOCH, Ernst. *The Utopian Function of Art and Literature. Selected Essays*. Massachusetts: The MIT Press, 1996.

distancias entre arte e vida, entre o dentro e o fora de uma dicotomia entre floresta e escola, ou entre as “gaiolas” de alienações civilizantes (européias) e as rupturas para uma antropofagia utópica nacional.

Se por um lado as vanguardas artísticas pós-anos 60 abriam a obra de arte como exercícios de práticas antropofágicas, por outro, surgiam novos rituais, novas ‘florestas’ de vivências. Em paralelo, surgem da mesma época encaminhamentos para gestões de centros culturais em vários países, outras aberturas participativas para as comunidades locais, ou formas de desalienação propostas por uma nova museologia, ampliando seu território conceitual/existencial de atuação. Isto é a floresta – os nativos, não civilizados das periferias (ou países do ‘terceiro mundo’), passavam a ter visibilidade e força poética para a renovação das instituições artísticas euro-centradas. Estas fronteiras ampliadas, tanto no mundo da arte quanto da cultura e antropologia, passam a defender uma extensão complementar necessária entre patrimônio material e imaterial – mais uma vez: presença (objeto) e existência (experiência de unidade e pertencimento). Se fundam os paradigmas para os ecomuseus – museus totais – também chamados de anti-museus, dentro de um mesmo diagnóstico crítico, contra os museus como instituições e espaços elitistas de alienação e narrativas hegemônicas.

Existe uma demanda acumulada de cinco décadas, em termos de aproximação transversal dos três vértices da unidade tripartida – arte experimental, museologia engajada (instituição) e sociedade, entre conceitos expandidos da arte, experiências curatoriais e ações interpretativas multacentradas. Cabe aqui reconhecer o quanto esta convergência já vem ocorrendo dentro das tendências artísticas menos formalistas, como no caso das interseções entre o erudito e popular desde a Semana de 22, ou da Nova Objetividade, Pop Art, ou projeto Parangolé. Em todas essas manifestações artísticas, as relações entre o mundo da arte e o da cultura, em suas mais amplas manifestações, ocorreram paralelamente ao que vem crescentemente sendo estudado como patrimônio imaterial – intangível.

Esta geografia da arte dentro e fora das instituições (escola x floresta) sempre terá como terceiro vértice a sociedade – seus grupos interpretativos, público e audiência

especializada, críticos e formadores de opinião. A atualização “triangular” dos museus de arte passa a ser entendida como campo de integração dialética entre estes diversos componentes ou agenciadores de sua identidade/ação. A abordagem de Milton Santos pode contribuir para uma visão que se propõe como *geografia de ações*, lembrando as programações, curadorias e os estudos de estratégias interpretativas, como vértices de encontros com a sociedade, entre as estruturas fixas e as intervenções temporárias. As relações entre os componentes do processo artístico – da criação à recepção formam o sistema político, filosófico e ético da construção coletiva de saberes: artistas – produção (obra/experiência) – (inter)mediação: estratégias de curadoria, educação / pedagogia existencial¹⁸ e comunicação – público (diversificado) .

Esta ética emergente nas manifestações artísticas pós anos 60 identificadas com a contra-cultura, anti-museus e a anti-arte, se conjugam com as demandas por desalienação dos espaços culturais, inspirando ações conjuntas entre políticas participativas intersetoriais e as estratégias de aproximações dialéticas entre experimentação artística, inserções de novos valores, e o respeito aos saberes locais. O conceito de ecomuseu, também chamado de anti-museu, se desdobra em ética e cuidado com as relações humanas, ao mesmo tempo que se expande relacionalmente como patrimônio imaterial, preocupado com as manifestações culturais populares e ou de etnias específicas.

“O museu é o mundo”, assim proposto no Programa Ambiental de Helio Oiticica, acompanha a emergência dos *happenings* de Allan Kaprow¹⁹. As vivências das vanguardas dos anos 60 tem no seu caráter intervencionista urbano uma dimensão

¹⁸ Pedagogia Existencial – antropofagia contínua. A proposta de uma pedagogia existencial toma Paulo Freire para a formação de uma fundamentação teórica em que o aprendizado pela arte contemporânea exposta nos museus e centros culturais se desdobre da alienação (estranhamento) para a conscientização de relações entre o mundo da arte e a arte no mundo. Na XXIV Bienal de São Paulo, Paulo Freire foi tomado como uma das fontes para uma leitura transcultural, em que do estranhamento perante a diversidade dos discursos artísticos contemporâneos, em sua maioria expressando questões de engajamento com culturas locais (ênfase da curadoria do Paulo Herkenhoff – Antropofagias) se propunha uma atitude dialogal de potencialização do eu – identidade cultural. Admiração (*odd-miration*), o aprendizado de uma linguagem pelo encontro com o estranho, atinge uma dimensão também de ato de antropofagia contínua como processo educativo.

¹⁹ KAPROW, Allan. *The Blurring of Art and Life*. Edited by Jeff Kelley. University of California Press. Berkeley and Los Angeles. 1993

geográfica (zonas de ocupação temporária) que incorpora a sua condição efêmera, novas mídias de registros de acontecimentos, fotografias, vídeos, mapas e plantas, a um sistema de objetos, arquitetura e paisagem, inaugurando rituais de transfiguração de lugares comuns em espaços de consciência poética dialogal. Assim as práticas artísticas tomam forma de rituais contemporâneos aproximando a desmaterialização do objeto artístico do que também chamava a atenção das visões culturais expandidas como patrimônio imaterial. Neste espírito existencialista, as manifestações experimentais convergem para as experiências da percepção imaginativa dentro de uma dinâmica de tempo e espaço, transfiguração de lugares de encontros, através de estratégias de formação de consciência e reflexão, subjetividade e engajamento. Porém, há que se reconhecer que as forças poéticas e culturais dessa época viviam movimentos paralelos sem se convergirem – tripartidos: por um lado, patrimônio e tradições / história e memória cultural, por outro, as vanguardas artísticas – movimentos de contracultura. Estas tribos, não se percebiam (talvez até hoje) como parte de um único ecossistema de relações arte, cultura e vida em jogo.

Esta unidade tripartida pode ser revista também pela abordagem de Félix Guattariⁱⁱ, onde o meio ambiente, as relações sociais e subjetividade humana, formam três eixos simultaneamente atuantes, tanto na produção artística contemporânea, como também na sua recepção. Estes eixos estéticos e éticos podem servir como indicadores qualitativos para uma política de ação/reflexão de um ecomuseu ou museu da consciência contemporânea, pelo legado das revisões e reinvenções artísticas pós-moderna. Aqui se aponta para a recuperação de uma unidade tripartida na qual a re-significação do museu de arte contemporânea passe por uma convergências entre geografia, um nova ecosofia, e o legado das utopias modernas e pós-modernas. As mudanças de paradigmas do moderno para o contemporâneo devem ser incorporadas como trajetória ético-estética da forma-objeto para o espaço-atitude e gesto de produção experimental artística livre, reconhecendo na participação e no coletivo o comprometimento com um programa ambiental no sentido de Guattari.²⁰

²⁰“...a nova referência ecosófica indique linhas de recomposição das práxis humanas nos mais variados domínios. Em todas as escalas individuais e coletivas, naquilo que concerne tanto à vida cotidiana quanto à reinvenção da democracia – no registro do urbanismo, da criação artística, do esporte etc. – trata-se, a cada vez, de se debruçar sobre o que poderiam ser os dispositivos de produção de subjetividade, indo no sentido

Nesta abordagem, os exemplos da produção artística contemporânea e a arquitetura de Niemeyer para o MAC-Niterói, servem justamente como elementos desestabilizadores de uma ordem floresta-escola que necessita constantemente se reinventar – a ordem cujo primado é de caráter cientificista ou positivista do conhecimento, “mata resumida das gaiolas” da Poesia Pau-Brasil, a instituição museus herdada do velho mundo. A identificação de necessidades de mudanças entre o primado das molduras e cânones historicistas nos museus, para a condição de laboratório de percepção-experiência, denuncia a ausência de uma nova ordem mais abrangente, que não deixe “escapar as dimensões intrinsecamente evolutivas, criativas e autoposicionantes dos processos de subjetivação”. Estas instituições públicas da memória passam a ser também de produção de uma consciência expandida para e com os modos de percepção e criação da arte contemporânea. Daí, sim, laboratórios da consciência contemporânea, os “MACs” devem se tornar usinas de imaginação e preservação de um patrimônio da criação artística, mais imaterial do que material, das vanguardas do moderno e pós-moderno, forjando “novos paradigmas que serão, de preferência, de inspiração ético-estética”. As utopias do antimuseu se convergem com as visões anti-arte e existencialistas de Hélio Oiticica “o museu é o mundo”. Daí se aponta para uma demanda conceitual pela re-significação dos museus como territórios (ou laboratórios) de experiências participativos, ecomuseus da arte contemporânea, alinhando o Programa Ambiental de Oiticica como uma pedagogia existencial – voltada à recomposição de uma abordagem relacional entre “o *socius* com psique e com o meio ambiente”.

A preocupação com a subjetividade e os territórios existenciais são contribuições de Guattari que apontam para o papel da ecologia social, mental e ambiental – interligadas “sob a égide ético-estética de uma ecosofia”. Isto implica em tomar o legado das utopias

de uma usinagem pela mídia, sinônimo de desolação e desespero.” Como tal, o museu adere à rede urbana como espaço também de construção de uma “pedagogia capaz de inventar seus mediadores sociais... produção de existência humana em novos contextos históricos”.

Deslocando a ecosofia de Guattari para ampliar os horizontes potenciais de atuação e desalienação dos espaços culturais, propõe-se tomar a experiência artística como catalisadora em escala micro como também macrosocial. Quanto mais explodem categorias determinísticas de percepção e saber mais a produção artística contemporânea se torna campo de forças de reconstrução ou reflexão coletiva “do ser-em-grupo”. Sua dimensão interativa é reflexiva – parte de uma diversificação em poética, materiais e estratégias ambientais, mas se conclui com conteúdos simbólicos da nossa época. Ao sujeito se oferece como vetor de subjetivação, experiências de aprendizagem de si mesmo. É laboratório para uma pedagogia existencial de cruzamento entre eu-nós-outros, no sentido de voltar a interioridade reversivelmente entre o dentro e o fora, o particular e o público.

como mobilizador das experiências artísticas, para se pensar arte como território do futuro presente nos (anti)museus. O ponto focal desta re-significação se desloca para um compromisso com a própria missão dupla dos museus templos/forum, “módulos de subjetivação ou territórios existenciais”, como centros de engajamento – experiência e tensão – que rompam com ancoramentos do passado e proponham estados de percepção e recepção abertos da formação da subjetividade, o individual e o coletivo para a projeção do futuro.

Confrontos entre floresta e instituições: iniciação a rituais civilizantes

É com a oportunidade de se publicar um dos principais artigos de Carol Duncan sobre as relações entre museus-cidade e seus rituais civilizantes, que estas reflexões buscam articular os desafios dos museus de arte e a condição partida da cultura brasileira, sem “unidade” ou fragmentada. Ao se propor uma unidade tripartida se reconhece ainda uma vontade construtiva capaz de fazer convergir os vetores da arte – instituição e a experiência / sociedade. As relações entre arquitetura, espaço urbano e os rituais de experiência estética apontados por Duncan foram e são até hoje extremamente ricos ao se pensar casos como MAC de Niterói, MAM do Rio de Janeiro e o Centro de Arte Hélio Oiticica.

A visita a um espaço público de manifestação artísticas previsto dentro de uma malha urbana segundo os padrões europeus do século 19, pode ser tomada como um ritual civilizante no sentido de Carol Duncan. Este ritual envolve o conceito de “*liminality*” – de transformação de estado de atenção, de passagem para um tempo-espaço intensamente suspenso do mundo externo que pode ser associado a uma experiência estética, museu-cidade. Daí Duncan aplicar este conceito de passagem/transformação aos exemplos dos palácios que se tornaram museus a partir do século XVIII, protegidos por parques e praças, onde percursos urbanos e configurações arquitetônicas promoviam uma longa caminhada através da qual o sujeito iria purificando a sua percepção até a sua entrada no templo da experiência estética. Podemos lembrar comparativamente o MAM-RJ e o próprio MAC-Niterói, cujas arquiteturas invocam uma moldura ampliada diante de visões

de paraíso, um com o parque do aterro diante da enseada com vistas para o Pão de Açúcar, e o outro com a própria visão da paisagem ampliada da baía de Guanabara.

A leitura que Carol Duncan faz para a experiência estética nos museus de arte como espaços de rituais civilizantes, se conceitua pela vivência liminal de mudanças de estados perceptivos do visitante no seu percurso, através dos seguidos afastamentos entre os ruídos da cidade até a entrada ao santuário das obras de arte. Desde os registros do século XIX reunidos por Duncan, o museu de arte já é considerado como um território sagrado de suspensão do tempo-espaço pela experiência estética. Esta abordagem que se amplia para a relação museu-cidade, pode contribuir para a questão paradoxal das relações entre arte contemporânea, arquitetura e sua institucionalização nos museus, e mais ainda para a cultura brasileira – de fragmentação entre floresta e escola. Esta relação de liminalidade, entre o espaço de pureza e suspensão para a experiência estética dentro dos museu e a floresta de caos do cotidiano das cidades contemporâneas, foi tencionada pelos movimentos e manifestos pós anos 60. A descoberta do mundo, enquanto floresta e poética ao longo do século 20 rompeu estas molduras, como especialmente expressa Hélio Oiticica no seu Programa ambiental / Parangolé. Porém cabe pensar aqui, como a condição de percepção expandida, estados artísticos de transfiguração do lugar comum, ainda pode ser entendido como rituais de liminalidade – talvez, não na busca do civilizante, mas do estado de consciência poética. A experiência da cidade passou a ser incorporada como suporte expandido desta condição liminal da produção e percepção da obra de arte para além das molduras tradicionais das instituições. Da mesma forma, a geografia do entorno das instituições, tais como o Centro de Arte Hélio Oiticica na Praça Tiradentes, ou paisagem na qual se inscreve o MAC em Niterói, ou MAM no Rio de Janeiro, devem ser potencializadas como parte de um sistema de signos e palimpsestos que compõem um território histórico e semântico de percepções ampliadas com a qual jogam os artistas contemporâneos. A atração para fora das molduras que impulsionou a produção artística do século XX, hoje se atualiza pela sua dimensão existencial e ética tão presente nas ações/intervenções urbanas, agenciamentos sócio-culturais de lugares específicos. Porém não deixam de invocar relações rituais de leitura e transformações perceptivas incorporando estados de engajamentos e liminalidade, alinhando as práticas

artísticas contemporâneas a uma atenção ambiental sistêmica e não objectual (atomista). Estes estados artísticos não deixam de ser de raízes antropofágicas e utópicas.

Duncan elabora uma crítica histórica à razão e civilização européia, envolvendo a origem da experiência estética nos museus de arte com um deslocamento conceitual que rompe ou transfere a alienação dos objetos dos palácios aristocráticos e dos altares das catedrais para juntos modelarem um espaço de estesia. A moldura institucional da luxúria dos salões ou da fé da Igreja é substituída para servirem aos rituais de conhecimento, segundo ordens e valores iluministas internacionais/universais. A re-significação do sagrado pela liminalidade de potência estética embasa sua revisão sobre as experiências civilizantes nos museus de arte.

Nesta abordagem sobre o embate entre arte contemporânea e instituição pode se pensar, primeiramente no paralelo arquitetônico/urbano entre templo e museu, que inspirou a aproximação dos rituais civilizantes de Duncan²² com o redimensionamento do sagrado pela experiência estética. Mas também, vale ao se considerar como parte da expansão dos campos de intencionalidade da produção artística contemporânea as relações (ritualísticas) do espectador na suspensão liminal envolvendo corpo-espaço, olhar e consciência (poética e histórica). Conjugam-se demandas por mudanças de atitude com territórios simbólicos e culturalmente demarcados por palimpsestos, superposições de percepções antagônicas de camadas semânticas transtemporais. Para os abrigos poéticos contemporâneos, mesmos que temporários, vale também o paralelo com os territórios de rituais – liminalidade - como estratégias artísticas relacionais de transformações perceptivas, formulações propostas de estados artísticos espaço-temporal compartilhados, que manifestam-se quase que hermeticamente para iniciados, como fluxos de consciência poética, envolvendo o resgate de um jogo entre subjetividade e sociedade, experiência estética e história da arte, mas também, do corpo sensível de um leitor móvel, imerso no tecido de escritas entre caos e sistemas comunicativos complexos – entre ‘floresta e instituição’.

• **Convergências entre Anti-museus / anti-arte e os paradigmas emergentes da ética da participação e estéticas existenciais**

Paralelo à expansão conceitual que envolve a produção artística contemporânea suas leituras também passam a lançar mão da geografia, dos métodos interpretativos etnográficos da antropologia e dos estudos culturais. Enquanto se identificam parâmetros éticos e estéticos emergentes, uma dimensão existencial ou relacional se adere aos sistemas simbólicos que se articulam nos discursos artísticos contemporâneos. Assim, dialeticamente fazem e refazem as visões e expressões poéticas de uma época. Interessa reconhecer como e quais atributos dessa estética existencial emergente são potencializados aos seus limites, tais como, o corpo, espaço-tempo, consciência, linguagem e subjetividade, como parte das tramas poéticas com as quais a produção crítica e artística contemporânea alimenta os desafios comunicativos entre arte-instituição e vida/sociedade. Milton Santos do outro lado das disciplinas estéticas se aproxima pela ética social do espaço:

“Pode-se pensar numa dialética entre a sociedade e o conjunto de formas espaciais, entre a sociedade e a paisagem? Ou a dialética se daria exclusivamente entre sociedade e espaço? É a sociedade, isto é, o homem, que anima as formas espaciais, atribuindo-lhes um conteúdo, uma vida. Só a vida é passível desse processo infinito que vai do passado ao futuro, só ela tem o poder de tudo transformar(...)”²³

A busca da essência e existência através do conceito de espaço, ou geografia de ações, pode ser contada através de diferentes abordagens estéticas e éticas da cultura contemporânea. A conquista do espaço participativo construída desde as vanguardas russas do início do século passado, ainda soam como desafio para as instituições públicas de arte. O legado de livre experimentação artística reivindica das instituições uma condição de laboratórios de antecipações utópicas segunda uma ordem concreta e existencial – aqui e agora. O que significa reconhecer que não se pode fundar paradigmas éticos para a revolução permanente da arte sem que estes sejam parte da reinvenção de suas instituições. Convergir arte e ciências sociais não é uma fácil tarefa, mas necessária. As utopias pós-modernas de engajamento entre arte e vida, ou de uma visão expandida para os patrimônios culturais é atingir o intangível da humanidade, a

²³ SANTOS, Milton. “A Natureza do Espaço.” São Paulo: EDUSP, 2002.

subjetividade e formação de uma consciência engajada no mundo – daí ser microscópica, de raízes. É fazendo convergir estes vetores existenciais, éticos e estéticos, para uma unidade tripartida que a experiência artística se completa como laboratório de relações humanas, onde o terceiro vértice é a sociedade.

Uma utopia antropofágica de viver pela arte equivale ao seu devir participativo.

Não se deve abrir mão da função utópica da arte. Da mesma forma, não pode se separar o laboratório de criação artística de suas instituições e abrigos poéticos, mas sim continuamente reinventá-los - antropofagicamente. Paradoxalmente, sua imanência e transcendência está na sua inserção de futuros no presente, na formação de novas redes de fluxos simbólicos nos tecidos das relações sócio-culturais, alinhando a terra-concreta da experiência ao devir da consciência poética e histórica, antecipatória de novas formas cognitivas e sensoriais.

O caso da arquitetura do MAC-Niterói de Niemeyer, ao resgatar os diálogos com a paisagem natural presentes também no MAM-RJ, de Affonso Eduardo Reidy, aproxima épocas e utopias diferentes, superpondo ideais arquitetônicos modernistas com paradigmas emergentes da arte contemporânea, de abertura da obra para além da moldura, e sua desmaterialização enquanto objeto para a experiência de processos de significação espaço-ambientais. As intuições concebidas por estes arquitetos, inauguravam também visões de territórios de trocas simbólicas em geografias abertas entre cultura e natureza, o dentro e o fora da floresta-escola.

Ao mesmo tempo, que essas utopias antropofágicas de raízes brasileiras se dobram e redobram entre vanguardas modernas e pós-modernas, entre gerações de arquitetos e artistas, vai se entrelaçando a história e geografia da arte e dos museus (instituições civilizantes), seres das florestas e escolas do Brasil. Nesta paisagem de atravessamentos culturais e conceituais, o que vale para os estudos por uma nova condição dos patrimônios culturais tangíveis e intangíveis, vale também como parte dos desafios da missão de todos os museus e espaços públicos para a arte contemporânea. Lembrando – o quanto se pode perder da função utópica da arte, quando não for mais causadora de novas formas de devir entre o sujeito e a sociedade, o caos e a complexidade, memória e

consciência, caso não sejam constantemente resgatadas e salvaguardadas a origem e destino ritualístico (da liminalidade) da experiência artística entre ‘floresta e escola’.

ⁱⁱ ZOLBERG, Vera. “An elite experience for everyone: Art museums, the public, and Cultural Literacy”. In SHERMAN, Daniel J. e ROGOFF, Irit. *Museum culture: histories, discourses, spectacles*. Minneapolis, EUA: University of Minnesota Press, 1994.

ⁱⁱ GUATARRI, Felix. *As três ecologias*. São Paulo, Papirus Editora, 2002.
PEDROSA, Mário. *Política das Artes – Textos Escolhidos I*. Otilia Arantes (org). EDUSP, SP

Luiz Guilherme de Barros Falcao Vergara
(1956)

Mestrado em Artes e Instalações Ambientais Studio Art and Environmental Program. Art Department. New York University, 1993. 2006: Doutor no Programa de Arte e Educação no Departamento de Arte da Universidade de Nova Iorque (New York University) In Search Of Mission And Identity For Brazilian - Contemporary Art Museums In The 21st Century: Study Case Museu de Arte Contemporânea de Niterói Atualmente é diretor - Museu de Arte Contemporânea de Niteroi e coordenador do curso de Graduação em Produção Cultural da UFF, junto ao Departamento de Arte. Tem experiência na área de curadoria e educação em museus de arte contemporânea. O principal foco de sua atuação e pesquisa vem sendo os desafios da arte contemporânea para a ressignificação dos museus. Os estudos curatoriais, neste enfoque se expandem da apresentação de objetos para as investigações de conceitos e práticas artísticas que dão as bases teóricas para as estratégias interpretativas para múltiplas leituras. Os conceitos de curadoria educativa para museus de arte levam em consideração as mudanças de paradigmas envolvidas nas práticas artísticas contemporânea, assim como, nas abordagens transdisciplinares ligadas às ciências cognitivas, fenomenologia e hermenêutica da construção coletiva de sentido na criação artística e cultural. Estudos curatoriais, educação e arte contemporânea- desalienação dos museus de arte contemporânea.