
Utopia 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

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 da arte concreta para a experiência Neoconcreta. As indagações críticas debatidas neste artigo giram em torno 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 como microgeografias da esperança a complexidade e as utopias antropofágicas das raízes do Brasil?

Arte Contemporânea, Instituições - Museus, Estudos Culturais, Geografia da Arte, Construtivismo e Estética Existencialista, Educação e Cidadania

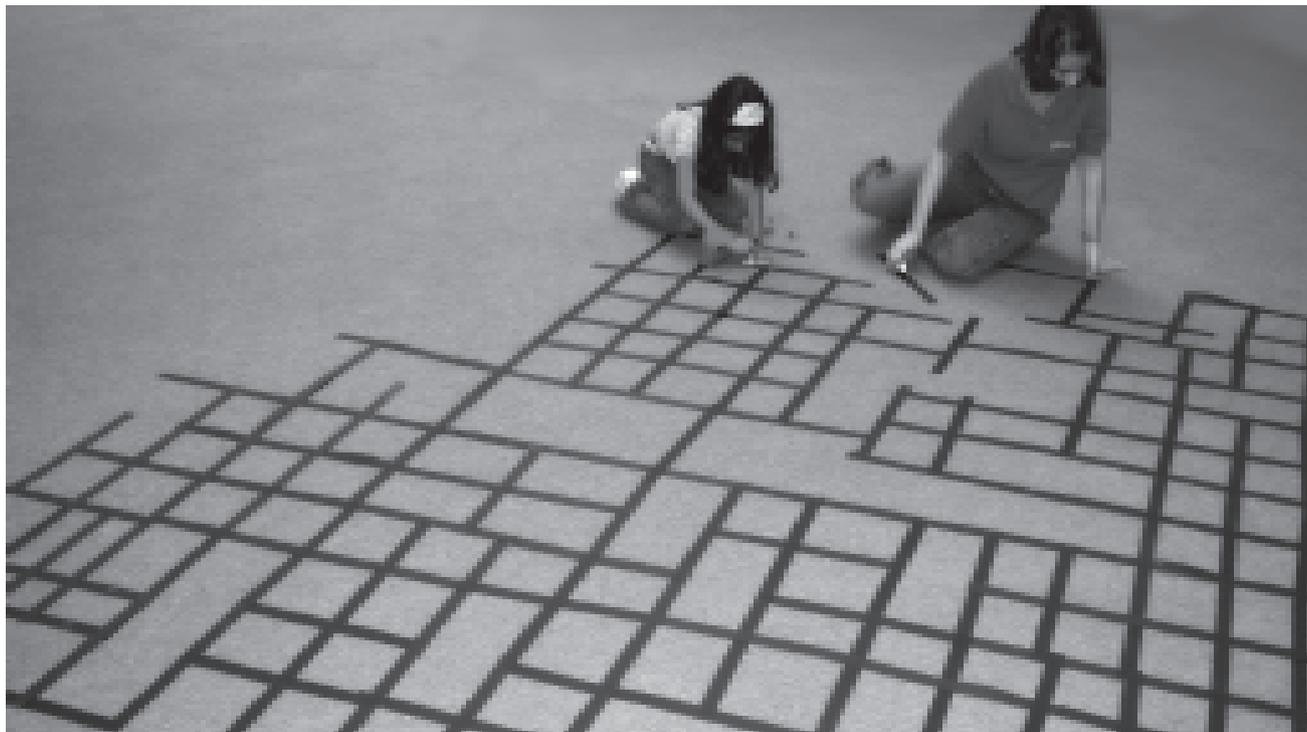
*Luiz Guilherme de Barros Falcao Vergara é Doutor pelo Programa de Arte e Educação do Departamento de Arte da New York University, Estados Unidos. Atualmente é diretor do Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Professor do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da UFF e Coordenador do curso de graduação em Produção Cultural da UFF.

Unidade (tri)partida x microgeografias da esperança: 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’ (caosmose criativa). Outras vozes 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 distâncias 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, Reidy e Niemeyer, nas suas invenções de museus abertos para o paraíso, ou nos nossos educadores como Paulo Freire. Estas notas sobrepõem-se 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. 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.

Ao completar 50 anos, o Movimento Neoconcreto em 2009 confronta a todos com uma grande cobrança cultural: como o legado daqueles transbordamentos poéticos em direção a uma convergência existencial entre arte e vida foram cultivados para uma reformulação ética das instituições, com o compromisso de circulação e comunicação de novos modos de percepção junto às novas gerações – estratégias de ser transgressão e construção, floresta e escola? Nesta indagação se busca uma arqueologia crítica da criação artística, com bases nas nossas utopias antropofágicas, sem abrir mão de um olhar de dentro das demandas por um processo permanente de re-significações dos espaços públicos de arte contemporânea. 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 polifonias artísticas foi muito bem

articulado através do Programa Ambiental – Parangolé – de Oiticica, onde 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.



Cildo Meireles

Malhas da liberdade - parte da mostra *Poéticas do Infinito*
Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 2005
Foto da Divisão de Educação do MAC-Niterói

Nesta abordagem se propõe como utopia invertida das microgeografias da esperança, uma aproximação entre estética existencial e a convocação à geografia crítica de ações de raízes utópicas, se entrelaçando com o que define Milton Santos como natureza do espaço, eclosão de 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 através de fluxos de diásporas multiculturais 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 eram confrontados por vontades construtivas coletivas, forças utópicas imanentes, anti-monumentais, gerando uma nova *anima* artística relacional diante da desanimação política; estratégias de luta pela desalienação crítica perante a sociedade de glamour e espetáculo que domina e entorpece via alienação social.

Esta atmosfera de clausura política versos 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 suas riquezas nos paradoxos de 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 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 existencialista fenomenológica, 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.



Rigo23

Abertura na auto-estrada, 2007, mostra no Museu de Arte Contemporânea de Niterói
Foto da Divisão de Educação do MAC-Niterói

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 positivista aos objetos; e a sociedade – excluída do entendimento do seu papel fundamental como parte de uma consciência (floresta) que fertiliza a complexidade híbrida das raízes da cultura brasileira.

Os cinqüenta 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.

O legado dessa condição antropofágica utópica está posto como desafio comunicativo – que sejam entendidos como éticos – de se recuperar uma unidade tripartida: sejam nas cadeias de relações entre as experiências curatoriais, a arquitetura ou estruturas semânticas fixas, e a composição de sistema de fluxo de ações artísticas junto a um público diversificado. Da criação à recepção criativa o lugar da arte e cultura é de confronto permanente, lembrando as fronteiras entre instituição (escola) e floresta (antropofagia). Neste território de fluxos e fixos, se fazem e refazem perspectivas estruturalistas e existencialistas; se sobrepõem idéias e exercícios experimentais da liberdade da arte às aspirações arquitetônicas modernistas da geração de Niemeyer ou de Affonso Eduardo Reidy. Nos sonhos antropofágicos de uma geração para outra, a sabedoria das florestas invade os museus (escolas), a existência invade a arte – o museu se tornou mundo.

Rituais de utopia civilizantes para as raízes antropofágicas brasileiras: geografia de ações artísticas

A realidade que produz estas raízes antropofágicas é a mesma que se inscreve na utopia do Brasil, impregnada de desigualdade social, partida também entre floresta de violência e exclusão e os instrumentos de humanização /civilização. A utopia da arte, é também da resistência de negar esta negatividade, enfrentar o paradoxo da modernização e pós-modernidade, citando Vera Zolberg⁷ – ‘como oferecer uma experiência de elite para todos?’ “Desta adversidade vivemos” – manifesta Oiticica, o que pode ser ainda expresso como questionamentos da possibilidade ou impossibilidade dos museus (instituições civilizantes) abrigarem a produção artística experimental aberta para todas as camadas sociais.

A arte como ação utópica concreta se expande como estruturas poéticas de relações interativas e semânticas com o espaço-arquitetura. Ao se tornar campo aberto de relações espaço-temporais, sua potência pode ser identificada como poética do infinito – *poieticas*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 sistêmico dentro de uma realidade 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 e leitores. 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.

Geografia da arte – cartografia de paradoxos

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 de afetividade. 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

Os museus de arte contemporânea são fundados sob o mesmo paradoxo conceitual de lugar de encontros de opostos, extremamente crítico para sua identidade e função, ainda não resolvida: 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, saberes a priori baseados em 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 inspiram 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 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 caótica 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 à 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 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 da produção cultural, como qualificação de 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, floresta e escola, atingindo dimensões antecipadoras de saberes ainda não conscientes da esfera individual, coletiva e social – daí sua condição inaugural ou poética.

Os museus (lugares) de arte no Brasil podem ser pensados como instituições com bases paradoxais já apontadas desde as primeiras décadas do século passado por autores como Sérgio Buarque de Holanda¹⁷ e Oswald de Andrade¹⁸. Ambos apontam seus olhares críticos para as instituições representantes dos portais civilizantes para o modernismo, com tensões contraditórias

ligadas, por um lado, às suas origens eurocêntricas, resultantes de um longo processo de desenvolvimento (e crise) da razão iluminista, por outro, às demandas de re-significações e desalienação junto à realidade e raízes brasileiras. O confronto do novo mundo com uma velha civilização é elaborado por Holanda a partir de uma indagação sobre os limites de adaptação entre padrões civilizantes europeus trazidos por suas instituições “parte de um sistema de evolução próprio de outro clima e de outra paisagem.”

Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas idéias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra. (*Ibid.* p.19)

Mais poético ou metafórico Oswald, em *Poesia Pau-Brasil* (1924), compõe com um emblemático jogo de imagens as crises de identidade.

A Poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente.

Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres.

Temos a base dupla e presente – a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de “dorme nenê que o bicho vem pegá” e de equações.

Esta unidade tripartida pode ser revista também pela abordagem de Félix Guattari, 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, uma 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.¹⁹

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 autopoicionantes 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 participativas, 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 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.

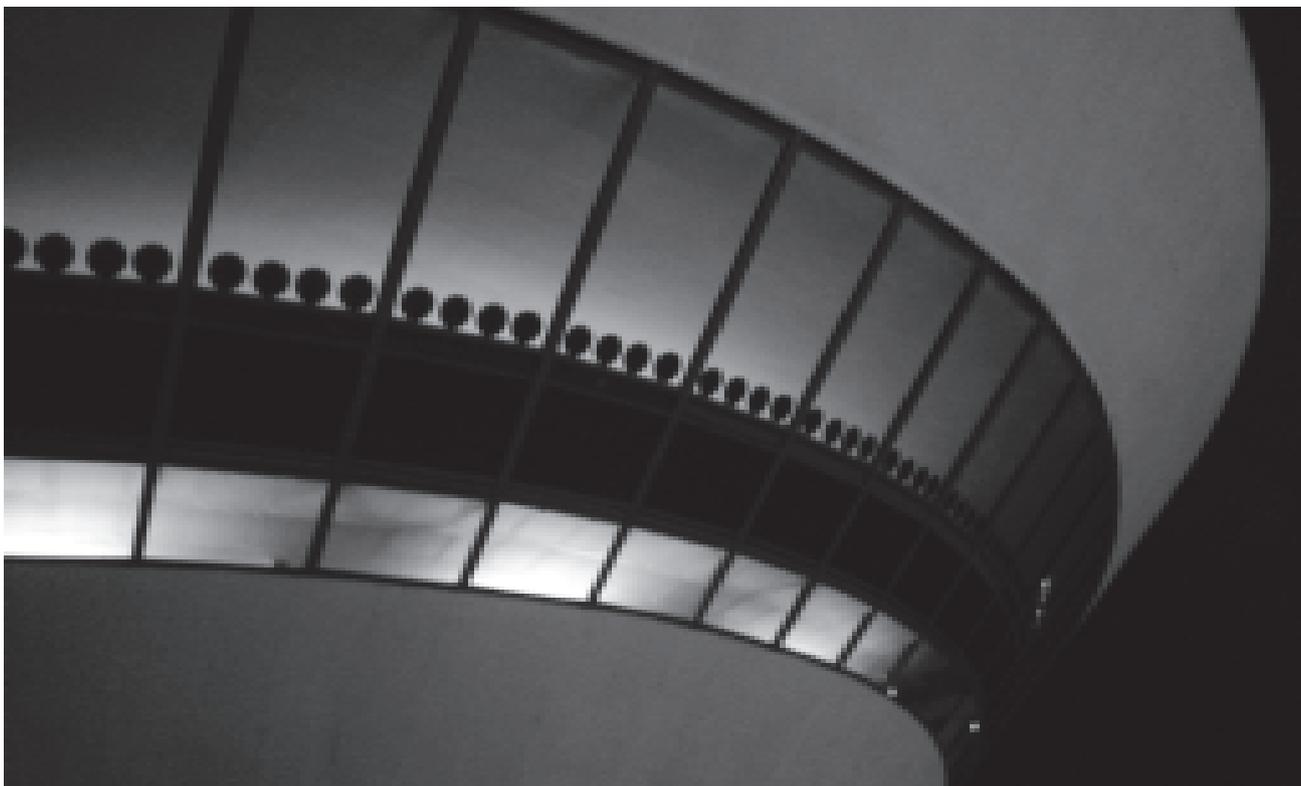
Confrontos entre floresta e instituições: iniciação aos rituais civilizantes

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 propôr 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.²⁰

A visita a um espaço público de manifestação artística previsto dentro de uma malha urbana segundo os padrões europeus do século XIX, 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, o primeiro 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, caos e complexidade. Esta relação de liminalidade, entre o espaço de pureza e suspensão para a experiência estética dentro dos museus e o caos do cotidiano das cidades contemporâneas, foi tencionada pelos movimentos e manifestos pós anos 60. A descoberta do mundo, enquanto campo expandido da arte ao longo do século 20, rompeu 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 podem ser entendidos como rituais de liminalidade – talvez, não na busca do civilizante, mas do estado de consciência poética-selvagem. 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



Elida Tessler

A arte no horizonte do provável: homenagem a Haroldo Campos
Parte da mostra *Poéticas do Infinito*, Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 2005
Foto da Divisão de Educação do MAC-Niterói

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 também 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



Elida Tessler

A arte no horizonte do provável: homenagem a Haroldo Campos
Parte da mostra *Poéticas do Infinito*, Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 2005
Foto da Divisão de Educação do MAC-Niterói

(atomista). Estes estados artísticos não deixam de ser de raízes antropofágicas e utópicas das quais se reúnem sob o conceito de geografias de ações.

Duncan elabora uma crítica histórica à razão e civilização européia, envolvendo a origem da experiência estética nos museus de arte com um deslocamento conceitual, rompendo ou transferindo a alienação dos objetos dos palácios aristocráticos e dos altares das catedrais, para juntos modelarem um espaço de suspensão e 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, no paralelo arquitetônico/urbano entre templo e museu, que inspirou a aproximação dos rituais civilizantes de Duncan²¹ 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-espaco, 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’.

Microgeografias da Esperança & Utopias invertidas de raízes - 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[...]22

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 visam atingir o intangível do legado humano, a 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 resgate de raízes na vida pela arte equivale ao seu devir como consciência em ação auto-renovadora. 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.

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, museus e academias 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 sujeito e sociedade, caos e complexidade, memória e consciência, caso não sejam constantemente resgatadas e salvaguardadas a origem e destino ritualístico (da liminalidade) da experiência artística como superposição entre ‘floresta e escola’.

Notas

¹ ANDRADE, Oswald de. Manifesto Pau-Brasil.

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

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.”⁶ 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.

⁷ PEDROSA, Mário. *Política das Artes – Textos Escolhidos I*. Otilia Arantes (org.). EDUSP, SP

⁸ 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.

⁹ *Poiéticas*: é usada como no sentido que Haroldo de Campos muito bem explorou as múltiplas tendencies na produção artística contemporânea, com especial atenção aos problemas da criação das vanguardas.

¹⁰ *Grassroots utopia* (utopia de raízes): conceito elaborado na Tese de Doutorado. New York University (2006) usado com referência a *Grassroots Globalization* de Appadurai. In: APPADURAI, Arjun. *Globalization*. London: Duke University Press, 2003.

¹¹ 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.” 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 passa a ser agora uma categoria resultante da adição da não-paisagem a não-arquitetura. Tradução livre.

¹² SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço*. São Paulo: Edusp, 2002. (p. 103)

¹³ DUNCAN, Carol. *Civilizing Rituals. Inside public art museums*. London: Routledge, 1996

¹⁴ DELEUZE, Gilles. *A Dobra. Leibniz e o Barroco*, Papyrus 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.

¹⁵ 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).

¹⁶ VICO, Giambattista. *The First New Science*. UK: Cambridge University Press, 2002.

¹⁷ 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.

¹⁸ HOLANDA, Sergio Buarque. Fronteiras da Europa. In. Holanda, Sergio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Editora Schwarz, 2002.

¹⁹ DE ANDRADE, Oswald. “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”. In. De Andrade, Oswald. *A Utopia Antropofágica*. São Paulo: Editora Globo S.A., 2001. Originally published in the *Correio da Manhã*, 18 de março de 1924.

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 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.

²¹ 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, de reversões permanentes entre o dentro e o fora da floresta-escola.

²² Duncan, em sua abordagem de rituais cívicos, aponta o Louvre como marco histórico para o surgimento de um novo espaço público identificando o indivíduo com o orgulho e o poder do Estado. Do século XIX ao XX “a febre de museus” como símbolos de soberania nacional se espalhou – os objetos e salões da aristocracia foram didaticamente reorganizados segundo a razão iluminista. Os bens do Estado nos museus públicos de arte cumpriam sua missão civilizante de dar ao cidadão burguês a oportunidade de iluminação pelo conhecimento da evolução da história – cultura contada pelos seus tesouros.

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