

Escola pública da arte x escola de arte pública – irradiações e acolhimento*

Luiz Guilherme Vergara

Ao mesmo tempo que reflete sobre microgeografias da esperança instauradas pelo Núcleo Experimental de Educação e Arte no MAM-RJ, o artigo ilumina as fronteiras entre ação artística compartilhada e agenciamentos socioculturais, reconhecendo o horizonte de adversidades que afetam os museus de arte no mundo inteiro diante das múltiplas facetas da globalização e do capitalismo tardio. Acompanhando os embates que acirram a resistência e reinvenção dos museus hoje, este trabalho reúne diferentes narrativas da experiência das Irradiações-Acolhimentos desenvolvida em 2010, buscando ressaltar o papel híbrido dos artistas como pesquisadores e propositores de esculturas transicionais de agenciamentos socioculturais dentro de uma perspectiva nômade de deslocamentos, desterritorialização e reterritorialização, colocando em jogo a experiência de sentidos da arte e os sentidos da experiência artística em microgeografias da esperança.

Museu, educação, arte contemporânea.

Introdução

Quando eu e as artistas/educadoras Anita Sobar e Virginia Mota fomos ao Pedregulho para conversar com o presidente da associação de moradores, a arquiteta residente e o mestre de obras responsáveis pelo acompanhamento da obra de restauração do conjunto habitacional, a fim de apresentar o Programa Irradiação, uma pergunta foi disparada como flecha, acertando em cheio aquele lugar do cérebro que faz você ficar repetindo uma música o dia inteiro ou semanas a fio. Aquele mesmo lugar que você não sabe por que, mas que guarda o pensamento constante em alguém por saudade ou por algo que você ou a pessoa fez. A conversa continuou, dias, semanas e meses se passaram, e a pergunta-flecha se deslocou um pouco, mas deixou marca tão profunda, que parece que ela ainda está ali no mesmo lugar.

“Mas é para o quê?”.

Mara Pereira, produtora pedagógica do Núcleo Experimental de Educação e Arte do MAM-RJ.

* Texto recebido e aceito para publicação em abril de 2011.

Seis princípios éticos preliminares¹ embasam as reflexões conceituais que vêm conduzindo a formação do Núcleo Experimental de Educação e Arte do MAM mediante o mapeamento de diferentes experiências envolvendo práticas artísticas e agenciamentos socio-culturais, e o reconhecimento simultâneo das principais mudanças debatidas nos fóruns sobre críticas e políticas culturais, com especial foco nas difíceis relações entre arte, instituições, museus e globalização.

Microgeografias da esperança

A função utópica da arte, de Ernst Bloch, como Princípio Esperança,² traz a dimensão antecipadora de futuros, ou da materialização de estados e experiências de sentidos, valores ainda não conscientes. Ao mesmo tempo, relaciona-se com a geografia de ações de Milton Santos,³ embora convocando para as práticas do espaço como pontos de encontro de múltiplas temporalidades. A escala microgeográfica propõe dimensão transformadora das ações artísticas voltadas para agenciamentos, que também chamaremos de esculturas transicionais,⁴ em que a territorialização redimensiona o foco no campo relacional do cotidiano, da rua-mundo dos inventos anônimos, motivador das irradiações urbanas da artista Gabriela Gusmão. Da pergunta pública "Procura-se uma utopia (...)",⁵ que inspira as interações de Anita Sobar, ou ainda do afeto como gesto artístico que vai tecer bibliotecas e mapas da artista Virginia Mota. Microgeografia é também o horizonte de possibilidades dos agenciamentos com distância zero entre criação e recepção de novos sentidos de pertencimento no mundo, em que convergem arte e educação experimental. O resgate da difícil palavra – esperança – como utopia concreta de passagens do papel do artista-educador como agente de novas formas revolucionárias de atuação, através de pequenos gestos sociopolíticos, da alienação à conscientização, em que a participação é central para o confronto ético com os dilemas da cidadania cultural.

Ética das experiências compartilhadas

Segue o princípio de reformulação de espacialidades e temporalidades para as políticas e estéticas do que estaremos desenvolvendo como "escola pública de arte e escola de arte pública, em que a centralidade dos processos é validada como construção coletiva do conhecimento. Esta dimensão ética assume o desafio de quebrar narrativas hegemônicas, reinventar a reterritorialidade dos espaços públicos da arte como possibilidades de compartilhamentos de múltiplas vozes⁶ / cada olhar uma história.

Das poéticas do infinito a uma pedagogia do infinito

Seria a conjugação experimental de educação e arte como processos abertos em que a criação e aquisição de linguagem e leitura de mundo dão materialidade à relação entre experiência dos sentidos e sentidos da experiência.⁷ A partilha dos sentidos da obra de arte é entendida como aprendizagem existencial, daí ser infinita e não completamente consciente. A convergência de uma abordagem existencial⁸ para as práticas artísticas contemporâneas alimenta o entendimento de educação progressiva como experimento que se revela em processo;⁹ "sabendo o que se está fazendo sem saber".¹⁰

1 Gogan, Jessica, Vergara, Luiz Guilherme. A Philosophy in Progress: 6 Points of practice. Conferência de Abertura: Collecting Experiences: A working philosophy & a laboratory of process. In Out there, Contemporary Context for museums. International Ideas Exchange. Organized by the Glasgow Museums, 2010.

2 Bloch, Ernst. *The Principle of Hope*. Volume One. Massachusetts: The MIT Press, 1996.

3 Santos, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo: Edusp, 2002.

4 Lembrando a apropriação e o deslocamento do conceito de objetos transicionais de Winnicott para os objetos relacionais de Lygia Clark. Ver: Winnicott, D.W. "Objetos transicionais e fenômenos transicionais". *O brincar & a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

5 Essa afirmação faz parte e é título do trabalho de Anita Sobar. Ao decalcar *posters* em diferentes partes da cidade a afirmação pode ser lida como pergunta.

6 Evans, Fred. *The Multivoiced Body. Society and Communication in the Age of Diversity*. New York: Columbia University Press, 2009.

7 Dewey, John. *Art as an experience*. New York: Perigee Book, 1980.

8 Fineberg, Jonathan. *Art Since 1940. Strategies of Being*. New York: Harry Adams Inc., 1995.

9 Freire, Paulo. *Ação cultural para a liberdade*. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1982.

10 Rancière, Jacques. *A partilha do sensível. Estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.



Projeto Irradiação – Núcleo Experimental de Educação e Arte. Anita Sobar – Procura-se uma Utopia (...) – Briza.

11 Borja-Villel, Manuel. Mesa-redonda Revisiting the late capitalist museum na conferência internacional Contemporary Art, Curating Histories, Alternatives Models organizada por The Graduate Center of the City of New York Independent Curators International – ICI e The New Museum of New York, Nova York, 2011.

12 Winnicott, op. cit. Aplicação do conceito de objetos relacionais de Lygia Clark a uma dimensão de territórios de agenciamentos, ao mesmo tempo resgatando a fonte conceitual primária de Winnicott, como campo potencial de transportes e suportes entre subjetividade, cultura e simbólico, sem perder a perspectiva de jogo e brinquedo.

13 Conjunto de maquetes de Lygia Clark de 1964, uma arquitetura visionária da artista em que são porjetadas relações interativas e estados comunicativos.

14 Reidy: “Se a correspondência entre a obra arquitetural e o ambiente físico que o envolve é sempre uma questão de maior importância (...) debruçado sobre o mar, frente à entrada da barra e rodeada pela mais bela paisagem do mundo (...) o emprego de uma estrutura extremamente vazada e transparente (...) Em lugar de confinar as obras de arte entre quatro paredes num absoluto isolamento do mundo

Coletando experiências: território de processos – laboratórios de percepções e afetos

Em vários debates internacionais, um tópico recorrente curatorial é a ampliação do foco do conceito de coleção de objetos para uma coleção de experiências – arquivo de comentários.¹¹ Assim como Borja, Okwui Enwezor, entre outros, defende uma perspectiva fenomenológica e construtivista em que a identidade da política curatorial é integrada às práticas artísticas e à construção coletiva de conhecimento.

Cuidado e pertencimento

O conceito de esculturas transicionais resgata não só as proposições políticas e terapêuticas sociais de Joseph Beuys (escultura social), mas também a conceituação de Winnicott¹² para “objetos transicionais” envolvendo a cultura, o jogo e o brincar como campos potenciais de transformação; daí também serem os *Abrigos Poéticos*¹³ de Lygia Clark resgatados como referências conceituais cuja aplicação é também ética. Nas práticas experimentais de educação e arte – na mediação entre museu e sociedade como lugar de afetos – as relações são tratadas como esculturas e tecidos, o cuidar é pertencer, se desdobrando em territórios de processos, construindo lugares de pertencimento. Mesmo assim, os artistas-educadores, atuando nesses processos de reterritorializações de agenciamentos e enunciações, multiplicando vozes e narrativas, estão também assumindo riscos, construindo e cuidando de relações.

Trabalhando com o princípio da banda de Moebius

Desde a própria arquitetura do MAM-RJ, de Affonso Eduardo Reidy,¹⁴ até, mais tarde, a do MAC-Niterói, de Niemeyer, a rasura do dentro e fora dos museus de arte vem-se en-

trelaçando entre forma e função (embora, por outros problemas, ainda pouco assumida pelas curadorias e museologias). Essas fronteiras de subversão alimentam as práticas de deslocamento e apropriações por artistas engajados em práticas de agenciamentos socioculturais, ações urbanas e ambientais. Isso significa estar constantemente diante da necessidade de romper com as fronteiras históricas que separam arte e vida, museu e sociedade como território de separação de classes e narrativas. A banda de Moebius é proposta como a imagem/processo para um pensar sistêmico e complexo embasado na experiência estética, na multiplicação de estados autopoieticos,¹⁵ buscando romper com sistemas binários de oposições e dicotomias históricas e socioculturais: dentro e fora; sujeito e objeto; sujeito e mundo; privado e público.¹⁶

Ao apresentar esses princípios ético-estéticos para o Núcleo Experimental de Educação e Arte ressaltam-se a desterritorialização/reterritorialização híbrida dos projetos artísticos e educativos (também para os artistas em deslocamentos entre museu e cidade) como propositores de processos de partilha e pertencimentos, dando estatua de esculturas sociais ou atualizadas como agenciamentos transicionais. Os Projetos de Irradiação do Núcleo, "Procura-se uma utopia (...)", de Anita Sobar; "Biblioteca de Afetos", de Virginia Mota; "Rua dos Inventos!", de Gabriela Gusmão, foram desenvolvidos juntamente com produtores culturais, como Mara Pereira e Bebel Kastrup, e outros arte-educadores, como, Ana Paula Chaves, Inês Guimarães, Leonardo Campos, Maira Dias, Bianca Bernardo, Anderson Lopes Araújo e Elielton Queiroz.

Essas fronteiras conceituais inspiraram de forma orgânica o investimento do Núcleo em dois fluxos geográficos de interações museu/cidade/sociedade: de Irradiações e Acolhimento, como formas de agenciamentos artístico-educativos para dentro e para fora do MAM. Mas é justamente através das interações sociais que se forma uma unidade tripartida simbólica de fluxos e fixos, instituição e instituintes de processos, através da entrada desses artistas-educadores em diferentes e difíceis realidades, em sua maioria desatendidos dos circuitos oficiais da produção cultural. Em todos os casos, tanto da irradiação quanto do acolhimento de um grupo, os encontros foram tratados como formas latentes da esperança e valorização, em cada comunidade-mundo desconhecido – fora e dentro do museu. O instrumento fundamental desses agenciamentos e territorializações é a descoberta do potencial de imaginação e invenção de realidades. Ao mesmo tempo, não coube a nenhum artista a aura de redentor dessas realidades, mas apenas catalisador de processos de conscientização e pertencimento a um território de processos ricos de trocas e compartilhamentos. Esse já é em si o espelho mágico que esses artistas da educação poderiam estar oferecendo ao mundo de inventos cotidianos – da resistência e transformação da adversidade; da esperança e vontade construtiva.

A mutabilidade entre arte e educação é crucial para o Núcleo Experimental de Educação e Arte do MAM-RJ. Em atuação já há um ano, o Núcleo trabalha com artistas e grupos comunitários para desenvolver

exterior, foi adotada um solução aberta, em que a natureza circundante participasse do espetáculo oferecido ao visitante do Museu."

15 Guattari, Félix. *Caosmose. Um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 2000.

16 Morin, Edgar. *O Método1. A natureza da natureza*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2003.

projetos de acordo com interesses mútuos. Aqui, artistas, educadores e comunidades são semelhantemente “propositores”. Para exemplificar, três artistas estão envolvidos: Virginia Mota, Anita Sobar e Gabriela Gusmão. Cada uma abraçou um esforço voltado ao empoderamento, descoberta e leitura participante de seus mundos mutuamente com as comunidades. No processo seus trabalhos manifestam muitos valores críticos atribuídos a práxis pedagógica de Paulo Freire: participatória, contextualizada, crítica, dialogal, multicultural, experimental – pesquisadora, ativista e afetiva. Seus trabalhos são similarmente embasados nas ideias de Hélio Oiticica do “artista como educador” e na tomada de posição voltada aos problemas políticos, sociais e éticos. Jessica Gogan¹⁷

17 Organizado em março de 2011 em Nova York por Cleare Bishop, do Programa de História da Arte do Cuny Graduate Center, Independent Curators International e Eungie Joo, curadora de educação do New Museum. In. “An Artist can’t Compete with a Man on the Moon in the Living Room”: Brazilian artist Hélio Oiticica’s 1972 Anti-Art Course Experimentation and his Experimental and Constructive Legacy for Contemporary Museum. This mutability of art and education is key to the Experimental Nucleus of Education & Art at the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro. In operation for a year, the Nucleus works with artists and community groups to develop projects according to mutual interests. Here, artists, educators and communities alike are “proposers.” To date three artists are involved: Virginia Mota, Anita Sobar and Gabriela Gusmão. Each embraces a striving towards mutual empowerment, discovery and literacy of theirs’ and participants’ worlds. In the process their artwork manifests many values critics attribute to Paulo Freire’s pedagogical praxis: participatory, situated, critical, dialogic, multicultural, research-oriented, activist, affective. Their work is similarly grounded in Oiticica’s ideas of the “artist as educator” and the importance of “position-taking in relation to political, social and ethical problems. http://www.ici-exhibitions.org/index.php/events/the_now_museum/

O enfoque do binário Acolhimento de Múltiplas Vozes e Irradiações geopolíticas da arte provocou o desenvolvimento de crônicas experimentais, através de escrita e leitura reflexiva da parte dos três artistas envolvidos – Anita Sobar, Gabriela Gusmão e Virginia Mota, buscando tornar visível um olhar de dentro dos horizontes de riscos e possibilidades de um processo de trocas de saberes com diferentes grupos e comunidades, territorialidades e temporalidades. Esse é o ponto de vista participante que interessa ressaltar como microgeografia dos gestos artísticos com bases na troca de afetos e aprendizagens mútuas. O Acolhimento-Irradiações faz parte de uma ação experimental de coleta de novas vozes e narrativas entre artista, museu e comunidades autônomas, independentes e ausentes da história do MAM e do mundo da arte, mas emergentes nos debates transnacionais sobre curadoria e arte como agentes da globalização e contraglobalização. Para os artistas essa experiência é ambivalente – tanto quanto uma escola pública da arte na realidade –, e seu aprendizado existencial implica também encontrar um ponto zero de reterritorialização do seu papel, como exercício e jogo de proposições de novos fluxos de esperança, invenção e afeto compartilhado junto com outra geografia cultural. E também tão ambivalente quanto uma escola de arte pública, que, por sua vez, se entende como produção dialogal de compartimentos – de construção coletiva de múltiplas vozes. Esse ponto zero de criação é também distância zero, do deslocamento do artista para o risco e desapego de estar junto com uma construção viva de relações estruturantes com outros saberes fora das escolas de belas artes e da história oficial/internacional da arte, como condição de disponibilidade e espaço para a emergência de um vínculo de confiança, esperança e afeto. O ato criador do artista é propulsor ou catalisador de vontades que culminam com a emergência de um exercício compartilhado de produção coletiva de conhecimento e linguagem em uma microgeografia de relações.

Chamamos esse confronto de Escola Pública da Arte – Escola de Arte Pública, tendo como base o aprendizado existencial para o artista-educador dentro de novas geografias de ações, território estrangeiro para as narrativas e os valores correntes no universo da arte, desprovido de instâncias hierárquica impostas *a priori* – mesmo que sejam em nome de

executar as anotações escritas e os diagramas planejados. Em resumo: é a ideia, afirmou, e não mais a emoção subjetiva, a “extravagância” do gosto ou o estilo de cada mão, que “se torna a máquina que faz a arte”.³

3 Id., *ibid.*, p. 176-177.

Dois anos depois, em janeiro de 1969, Sol LeWitt desdobrou seu argumento no conhecido artigo “Sentenças sobre arte conceitual”⁴ em que reafirmou a precedência da ideia sobre as demais etapas do trabalho de arte. Nesse sentido, teríamos, em síntese, três fases distintas: a concepção, a execução e o resultado material. A concepção ou ideia seria o núcleo do trabalho de arte, quando não o próprio trabalho. Comunicável por palavras ou números, a ideia, antes de ser executada, deveria estar completa na mente do artista e já ali se mostraria boa ou ruim, imaginativa ou limitada. A execução, por sua vez, seria um processo mecânico, inalterável e paravisual. Como escreveu LeWitt, “uma vez que a ideia da peça esteja estabelecida na mente do artista e a forma final esteja decidida, o processo é levado adiante *cegamente*”.⁵ Por último, teríamos ainda a peça, agora definida como uma espécie de “condutor da mente do artista para os observadores”.⁶

4 LeWitt, S. Sentenças sobre arte conceitual. In Ferreira, Cotrim, op. cit., p. 205-207. Originalmente publicado em 1969 no catálogo 0-9, n. 5.

5 Id., *ibid.*, p. 207. Grifo meu.

6 Id., *ibid.*, p. 206.

No final de 1969, o artista conceitual Joseph Kosuth publicou em três partes seu importante artigo-manifesto “A arte depois da filosofia”⁷ em que reconhece LeWitt como o “grande responsável por criar um ambiente que tornou a nossa arte aceitável, senão concebível” – por “nossa arte”, claro, referia-se à arte conceitual.⁸ O argumento de Kosuth, muito mais incisivo e dogmático do que o de LeWitt, de um lado serviu para definir com mais clareza os parâmetros de uma arte dita conceitual e, de outro, serviu para encerrar-lhe os horizontes numa teoria rígida e formal.

7 Kosuth, J. A arte depois da filosofia. In Ferreira, Cotrim, op. cit., p. 211-234. Publicado originalmente em *Studio Internacional*.

8 Id., *ibid.*, p. 231.

Impressionado por Duchamp, Kosuth não só disse que o *ready-made* teria assinalado “o começo da arte ‘moderna’ e o começo da arte ‘conceitual’”, como chegou a afirmar que “depois de Duchamp, toda arte é conceitual”, uma vez que “a arte” – assim acreditava – “só existe conceitualmente”.⁹ Disposto a livrar a arte da estética ou, como dizia, da subjetividade do gosto, do adorno e da morfologia, Kosuth opôs-se abertamente a Greenberg e sua arte formalista, ali jocosamente nomeada “vanguarda da decoração”. Em sua opinião, Duchamp teria inaugurado o momento em que a arte, dobrada sobre si mesma e afastada das armadilhas da estética, seria capaz de “questionar a natureza da arte”.¹⁰ A esse respeito, Kosuth pensava em antecedentes como Ad Reinhardt, Jasper Johns, Robert Morris ou mesmo os europeus Yves Klein e Piero Manzoni, além de outros tantos nomes atuais, como Terry Atkinson, On Kawara, Mel Ramsdem, Mel Bochner e “alguns dos trabalhos de Bruce Nauman, Barry Flanagan, Bruce McLean e Richard Long”.¹¹

9 Id., *ibid.*, p. 217.

10 Id., *ibid.*, p. 215-217.

11 Id., *ibid.*, p. 231.

Com base em Wittgenstein, Kosuth acreditava que a filosofia, incapaz de dizer o indizível, havia chegado ao fim e se deixado substituir por novos saberes capazes de o exibir.¹² Em meio a esses saberes, incluía-se a arte conceitual, agora entendida como uma espécie de “investigação sobre os fundamentos do conceito de ‘arte’”.¹³ Obcecado pelo *status* filosófico da arte conceitual, Kosuth valeu-se da distinção kantiana entre juízo sintético e ana-

12 Id., *ibid.*, p. 212.

13 Id., *ibid.*, p. 227.

18 Bloch, 1996.

19 Termo adotado por Brant em *Diversidade cultural e desenvolvimento social*. In Brant, Leonardo (org.). *Políticas culturais*. V.1. São Paulo: Editora Manole, 2003.

20 Evans, op. cit.

transicionais, territorializa novos modelos de agenciamento e engajamento em proposições coletivas e compartilhadas de construção de sentidos. Se por um lado resgatam antigas buscas por uma autêntica estética/utopia marxista, não deixam de ser parte do que Ernst Bloch¹⁸ chama de Princípio Esperança, motivadas por funções utópicas de antecipar o futuro, ao mesmo tempo também negar negatividades. Toda escultura, como território de processos e interações sociais, é antecipadora de mudanças sociais, como também agenciamento direto na realidade como negadora de negatividades, exercendo em si uma crítica ao individualismo e à 'commoditização'¹⁹ do objeto artístico. Por outro lado, hoje respondem aos movimentos de globalização e contraglobalização. Essas mudanças já afetam diretamente os métodos e premissas curatoriais para o desenvolvimento de pesquisas – ação junto às práticas políticas das espacialidades e temporalidades que envolvem a arte contemporânea, as fronteiras entre experiência e história da arte, educação (pedagogia crítica) e agenciamento sociocultural, coleção de objetos e elaboração de arquivos de narrativas. Ao mesmo tempo que reinventam o lugar da arte, provocam estados de criação centrados em microgeografias de deslocamentos, desterritorialização e reterritorialização, explorando a noção de espaço e mundo – como dinâmicas de cruzamento de temporalidades em forma de assemblagens relacionais – estruturas vivas de múltiplas vozes²⁰ ou o que estaremos chamando de esculturas transicionais, como mobilizadores de novos fluxos de vontade autopoietica, de mediação e compartilhamento formador de subjetividades.

A conjugação dessas linhas conceituais provoca rebatimentos políticos e éticos sobre uma tão debatida crise do papel dos museus de arte como agenciadores de novas vozes sob diversas formas de reencantamento de memórias e/ou curas coletivas de traumas. Os museus de arte estão sendo tomados como território ético-estético em que essas mudanças paradigmáticas são atualizadas como política de saberes deslocando o foco hegemônico fixo e exclusivo no objeto para o fluxo contínuo de geração de experiências e novas narrativas de acolhimento de diferentes temporalidades. Para tanto, também são necessárias revisões de parâmetros curatoriais e intencionalidades nas práticas artísticas que deem base para as quebras de narrativas hegemônicas, reconhecendo o museu como lugar de criação contínua da contemporaneidade.

O problema dos museus de arte no mundo contemporâneo, dominado pelas múltiplas faces da globalização, sofre tensão do binário global/local, estando sujeito à circulação de valores nacionais e internacionais críticos a sua própria história no Brasil. As tendências críticas da territorialização e desalienação dos museus em relação a seus contextos políticos, sociais e geográficos ainda não se beneficia do potencial das práticas artísticas engajadas nos agenciamentos e deslocamentos de mundos/realidades excluídos e invisíveis das macronarrativas. Esse renascimento de utopias de bases engajadas (*grassroots*) de reterritorializações da produção simbólica e artística no mundo também se manifesta nas trajetórias de curadores-artistas e educadores voltados para coletas de histórias dos visitantes anônimos, que se alinham também ao interesse crescente em pedagogias críticas.

Esses foram os tópicos colocados juntamente com as bases teóricas do Núcleo Experimental de Educação e Arte do MAM, mas também foram indagações presentes nas palestras e mesas-redondas do seminário internacional *The Now Museum: Contemporary Art, Curating Histories, Alternative Models*. Durante a imersão de cinco dias, foram confrontadas diferentes demandas do mundo contemporâneo para a mudança de modelos de curadoria, pesquisa e reinvenção da história e de práticas artísticas, que transformam o espaço interno do museu em território de interações sociais, como também as relações entre curadoria e pesquisas acadêmicas da história da arte.

Manuel Borja-Villel, diretor atual do Reina Sofia, em Madrid, responde ao tema “Revisitando o museu do capitalismo tardio” com estratégias voltadas para a quebra das narrativas hegemônicas. Borja identifica a passagem dos museus de arte moderna para o contemporâneo diante da globalização através de um diagrama triangular cujos vértices são “estruturas de mediação, outras narrativas e minorias múltiplas”. Esse triângulo é justaposto a outro que tem em um vértice a “coleção de narrativas orais, locais, micronarrativas, local-global e outras novas categorias. O vértice é intitulado “Educação Radical”, que se reporta aos agenciamentos, obras de arte abordadas como “objetos relacionais” (expressão utilizada pelo próprio Borja). E com um terceiro índice, chamado de “arquivo de comentários”, conclui as trilogias de proposições estruturantes para os museus como instrumentos de uma “re-escrita contínua da história. Sua ênfase foi claramente apresentada para os museus em crise diante das implicações conceituais e éticas que envolvem a passagem para o mundo contemporâneo, como lugares de pertencimento ampliado, de encontros com outras narrativas, deslocando a noção de patrimônio de objetos para o capital humano de empoderamento de múltiplas vozes – que chamou de “arquivo de crônicas”. Cabe ressaltar que seu conceito de Educação Radical se aproxima da pedagogia crítica de Paulo Freire, conforme suas palavras, uma prática educativa para os museus “não baseada no direcionamento de conteúdos para um público sem conteúdos”. A educação não seria explicativa ou informativa, mas apoiada em igualdades e diferenças de saberes, entre aqueles que “sabem alguma coisa e aqueles que sabem outras”. Borja chamou a atenção também para essa reformulação do museu e coleção com referência no enfoque crítico aos objetos como relacionais (citando Lygia Clark) – ou uma obra de arte como objeto transicional – que gera um espaço de comunicação e diálogo, se territorializa para novas enunciações. Ressaltou Borja a configuração desse “objeto transicional” como ativador de espaços entre sujeitos de diferentes saberes e narrativas – um campo potencial de ressignificações e transporte / trocas de visões de mundo.

Okwui Enwezor, ao responder sobre a “arte contemporânea e a contemporaneidade da arte”, buscando distinguir a passagem do moderno para o mundo contemporâneo e sua relação com a história dentro de um contexto global, trouxe a noção de temporalidades e a consciência de novas geografias da arte. Sua experiência na Documenta de 2002 e como diretor das Bienais de Joanesburgo, África do Sul, trouxe um deslocamento radical para a defesa de uma geografia da globalização composta por múltiplas temporalidades. Enwezor

também resgata essa condição global de novas geografias da arte para as responsabilidades éticas das curadorias dos museus, principalmente no entendimento do “tempo dos outros”, ou o desafio do compartilhamento do espaço como acolhimento de diferentes temporalidades. As relações global e local também foram debatidas como o desafio dos modelos de territorialização, começando pelo diálogo entre nacional e local, onde e como podem ser acolhidas “as narrativas inacabadas”. Enwezor, ao mesmo tempo que percebe na globalização um encolhimento ou compressão de distâncias e tempo, aponta para o desafio das curadorias dos museus de arte contemporâneos diante do fluxo transnacional de informações-imagens, de subverter esse encolhimento espaçotemporal da experiência humana. A tarefa curatorial dos museus hoje é desafiada pelas estratégias estéticas, artísticas e relacionais de promover a desnaturalização desse estado de globalização, pela desaceleração da experiência de fluxo e velocidade dominante no mundo, intensificando as relações de espacialidade e temporalidade em três níveis, “transnacional, local e global”.

Por um lado, há que reconhecer nas práticas das espacialidades e temporalidades dos museus a coexistência de mentalidades antagônicas; entrelaça-se o colecionismo dos gabinetes de coleções de objetos de valores representantes de uma estética universal-internacional com curadores voltados para os exercícios de uma razão nômade, interessados em ampliar os espaços dos museus e bienais, tanto como territórios ampliados de processos quanto de microgeografias de afeto e pertencimento, investindo em pesquisas culturais para acolher a diversidade de tópicos e vozes das experiências locais/geográficas do mundo globalizado. Na mesma medida, ampliam-se os programas de residência para artistas-pesquisadores, como a proposta Irradiações-Acolhimento para o MAM-RJ, que se podem envolver em diversas colaborações com a vizinhança dos moradores de rua, ONGs, ou ainda desenvolver junto às exposições, nos espaços internos e externos do museu, estratégias e jogos interpretativos ou percursos relacionais randômicos.

Conclusões

O outro lado desse debate para além dos questionamentos sobre o papel do museu, da arte e do monopólio da criação e circulação de imaginários coletivos, culturais e transnacionais diante do capitalismo tardio e globalização é explorado por Arjun Appadurai. É importante também reconhecer os mundos culturais paralelos ao lugar do museu diante da velocidade de fluxos de objetos e informações promovidas pela globalização, pela multiplicação de tecnologias eletrônicas e pelo encolhimento geográfico das fronteiras em função do fenômeno das redes sociais, provocando confronto com os estudos curatoriais que organizam em narrativas lineares suas exposições e coleções de arte, muitas vezes ainda sob perspectiva humanista centrada em objetos de valores estéticos universais, sem reconhecer a escalada invisível das redes sociais, as demandas de um paradigma emergente das múltiplas vozes que compõem as diferentes temporalidades do contemporâneo. Ressalta-se também a necessidade de atualização das categorias e taxonomias dos campos de conhecimento dentro dos projetos de pesquisa acadêmicos – a transversalidade comunicante entre experiência, curadoria e as práticas dos espaços públicos de comparti-

lhamento da arte, como geradora e antecipadora de futuros da história contemporânea da arte sob múltiplas perspectivas. Arjun Appadurai chama a atenção para essas disjunturas definidas como conhecimentos da globalização e a globalização dos conhecimentos:

Precisamos questionar o que significa internacionalizar qualquer tipo de pesquisa (*search/research*) antes de aplicar nossa compreensão à geografia das áreas e regiões. Em essência, isso exige olhar mais próximo da pesquisa, como uma prática da imaginação.²¹

21 Appadurai, Arjun. Grassroots, globalization and the research imagination. In *Globalization*. Londres: Duke University Press, 2003, p.9.

O papel da imaginação nas pesquisas acadêmicas, invocado por Appadurai, tanto reflete as disjunturas da globalização – como causa e efeito da alta circulação de objetos, mídias eletrônicas e imagens produzindo choques de comportamentos em alienadas geografias e realidades socioculturais – quanto invasões subterrâneas no imaginário coletivo das mais remotas vilas do planeta. As mostras e bienais internacionais não deixam de entrar nesse circuito globalizado. Por outro lado, Appadurai ressalta outra face dessa globalização: o alcance mundial das mídias de circulação e (re)produção de imagens e a imediata absorção global em redes sociais, além de quebrarem narrativas hegemônicas, ameaçam alguns dos últimos pedestais humanistas do gênio na arte. O fenômeno da cultura visual e da economia globalizada, através da disponibilização ampliada de instrumentos eletrônicos de produção, circulação e, ainda, compartilhamento digital de imagens, atingindo sobretudo as classes C e D, atua como força ambivalente, tanto de formação de novas subjetividades quanto de alienações para um mundo paralelo, dominado por imagens deslocadas em novas geografias desterritorializadas e transnacionais. Percebe-se nesse fenômeno a emergência de uma razão globalizada completamente modelada por imaginários que não estão mais sob o domínio da classe artística; ou, profeticamente, estamos diante da projeção de McLuhan da geração da contracultura dos anos 60-70: todos serão artistas sem ser artista. Simultaneamente, pode-se verificar nas mudanças de paradigmas estéticos a formação de artistas que não se colocam mais como autores exclusivos da produção de imaginários simbólicos para uma sociedade. Essa geração emergente mostra sinais de busca de sua inserção crítica em circuitos híbridos entre arte e fora da arte, conduzidos por nova ordem ética no mundo como propositores de agenciamentos; não de desterritorialização em nome da estética pura, mas da reterritorialização dos exercícios de liberdade da imaginação – estados artísticos além da arte. Nesse caso também age sob impulso utópico invertido – de baixo para cima (*grassroots utopia*) em escala que chamamos de microgeografias da esperança (atualizando o Princípio Esperança de Ernst Bloch).

Esse fenômeno atravessa a mudança de cenários tanto nos museus como nas grandes bienais de pequenos lugares, como disjunturas entre a globalização capitalista de cima para baixo e outra, de *grassroots*, de raiz, de baixo para cima. Os artistas, educadores, pesquisadores e agenciadores socioculturais ora são atravessados pela consciência crítica dessas disjunturas, ora são atravessadores. Nessa geografia de trânsitos globalizados, o macro e o micro se confundem, o local e o global reforçam um contemporâneo através de



Projeto Irradiação – Núcleo Experimental de Educação e Arte. Virgínia Mota – Biblioteca de Afetos – Casa das Artes – Vila Isabel.

entrelaçamentos de contemporaneidades ou choques de temporalidades em que os museus de arte, os artistas e educadores fazem suas opções éticas com relação às múltiplas máscaras da globalização.

Uma série de formas sociais vem emergindo para contestar, questionar e reverter esses desenvolvimentos e criar formas de transferência de conhecimento e mobilização social que prosseguem independente das ações do capital corporativo e do sistema nação-estado (e seus afiliados apoiantes internacionais). Essas formas sociais se apoiam em estratégias, visões e horizontes da globalização na defesa dos pobres, caracterizada como *grassroots globalization* (globalização de raízes)... ou globalização de baixo para cima.²²

22 Appadurai, 2003. p.3.

Discutir hoje o papel da pesquisa curatorial, do artista-agenciador, pesquisador e educador dentro das instituições ou o museu, sua estrutura de construção de narrativas e múltiplas vozes é reconhecer como as práticas do espaço se tornam políticas e poéticas do conhecimento diante dessas duas globalizações – do capital corporativo e das raízes manifestadas por estratégias de participação e construção coletiva de conhecimento.

Tanto como propositores, portadores e ouvidores dessas múltiplas vozes das contemporaneidades de outros mundos carioca-brasileiros, cosmopolitas de periferias e favelas, em 2010 esse grupo piloto de artistas-educadores transformou seus projetos “Procura-se uma utopia (...)” de Anita Sobar, “Rua dos Inventos!” de Gabriela Gusmão e “Biblioteca de Afetos” de Virginia Mota, em Irradiações-Acolhimento do Núcleo Experimental de Educação e Arte do MAM-RJ. Com a riqueza de suas crônicas experimentais registramos o campo aberto de papéis e lugares do artista, educadores e museus hoje.

Crônicas Experimentais para Múltiplas Vozes

Imagem 1: Mara Pereira

Que relações podem existir entre um museu de arte e comunidades que vivenciam os conflitos entre policiais e o tráfico de drogas e/ou ocupadas por uma UPP? E entre um museu de arte e moradores de um conjunto habitacional que há décadas imploram reforma, sendo o prédio um símbolo do desejo de uma sociedade e de um modo de vida ideais? Mais ainda: o que crianças e jovens da Nova Holanda, da Mangueira, do Morro dos Macacos, do Terreirão e de comunidades de Caxias, com modos de vida semelhantes/discrepantes, podem ter a ver com o lugar museu? E o que um grupo de skatistas vai fazer nesse lugar em que é proibido andar de skate? Qual sentido pode existir em ir a um museu no horário das aulas de um curso técnico? O que faz uma família sair de casa para ir ao museu e não ir ao *shopping*, ao cinema, à praia? E por que grupos de universitários, artistas, críticos de arte, arquitetos vão participar de uma visita ao museu se já aprenderam “tudo” em seus cursos e experiências profissionais?

Imagem 2: Virginia Mota – conversas sobre a Biblioteca de Afetos

O afeto, como o gesto artístico, está sempre no “entre”, na brecha, ao mesmo tempo, na eminência do perigo, no risco daquilo que não se controla, dando conta de uma teia em que os seres circulam, ainda que inconscientemente. Há interesse em tornar visível, ou sensível, ainda que invisivelmente, esse tecido.²³

23 Entrevista de Virginia Mota a Jean D. Soares sobre a Biblioteca de Afetos. www.bibliotecaafectos.blogspot.com

Imagem 3: Virginia Mota – sobre o programa Irradiações

Irradiações é um programa artístico extensivo do Núcleo Experimental Educação e Arte, em diálogo com diferentes comunidades e instituições da cidade e do entorno do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Esse programa tem a particularidade de ser realizado por artistas, que procuram alargar seu campo participativo no espaço social pelo zelo coletivo, trazendo à luz de seus processos profissionais diversas maneiras de entender e estar no mundo. Aqui se estimulam diálogos com outras pessoas que se perguntam sobre o objeto da arte (da primeira à terceira idade) e que, uma vez estimuladas nesse interesse, se revelam também criativas, muitas vezes de forma extraordinária, surpreendendo-se até pessoalmente, sobre um campo e visão artística. Esse relato visa à aproximação conceitual e afetiva dos trabalhos desenvolvidos e às experiências inescapáveis que acontecem nesse decorrer.

(Crônica Experimental de Virginia Mota)

Imagem 4: Gariela Gusmão – Rua dos Inventos!

Em síntese, andando por lá e brincando de olhar o mundo registramos como inventos: carrinho de som; fogareiro de coco; equipamento para levantamento de peso; caixas de peixe (pelo modo como se organizam e pelas palavras); barraquinha bamba (ainda não foi revelada a foto). Nos pensamentos/fragmentos vou seguindo com a reflexão e traçando paralelos entre as ações da Maré e da Mangueira. Lendo Oiticica, vislumbro as reações perceptivo-estruturais que se podem estabelecer nas comunidades em que acontecem as irradiações e associo as descobertas à disponibilidade dos corpos no espaço aberto. Enquanto se limita a experiência à fala, às imagens fotográficas, ao encontro dentro das instituições, a ação não surpreende. O desafio está na pulsação de tornar natural o encontro dos parangolés que vivem espalhados por aí. E, no reconhecimento, é possível dar vida ao conceito. No momento que conseguimos juntos, na Maré, ver uma barraca bamba que causou surpresa em todos, naquele instante despertou-se a dialética do parangolé. Estava a barraca ao abandono, mas plena de significado, chamando nossa atenção.

Imagem 5: Anita Sobar – Procura-se uma utopia (...)

O que observamos em nossos trajetos diários? Como ocupamos a cidade em que vivemos? Que tipo de relações constituem nossos percursos? Pessoas, histórias, arquiteturas, relações. O que podemos relacionar de nossos roteiros com esses vídeos? Transformando nossas narrações cotidianas em mapas de percursos, como eles seriam concebidos? O espaço é um lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaços pelos pedestres. No horizonte vemos um mundo cada vez mais opaco, achatado, em consequência da velocidade e desatenção. As cidades são as paisagens contemporâneas. Campo de interação de pintura, fotografia e vídeo. Em meio a todas essas imagens e arquiteturas, cruzam-se diferentes espaços e tempos, constituindo horizontes saturados de inscrições, depósitos que acumulam traços de memória e imaginário.

Luiz Guilherme Vergara (UFF, Niterói, Rio de Janeiro) é mestre em artes e instalações ambientais pelo Studio Art and Environmental Program do Art Department. New York University, 1993; doutor pelo Programa de Arte e Educação no Departamento de Arte da New York University, tendo defendido em 2006 a tese *In Search of Mission and Identity for Brazilian – Contemporary Art Museums in the 21st Century: Study Case Museu de Arte Contemporânea de Niterói*. Do MAC-Niterói foi diretor da Divisão de Arte Educação (1996-2005) e diretor-geral (2005-2008); e do curso de Graduação em Produção Cultural no Departamento de Arte da UFF, coordenador (2007-2010). A partir da saída da direção do MAC-Niterói, projetos como Arte Ação Ambiental, ali gestado, assim como o Núcleo Experimental de Educação e Arte para o MAM-RJ (2009-2010), passam a ser territórios de pesquisa-processos de interesse transdisciplinar, em que a construção coletiva de conhecimento emerge sistemicamente das relações entre artistas e outros pesquisadores afins, na mediação com a sociedade. / luizguivergara@gmail.com