

Arte Contemporânea e Paisagem Urbana: visualidade e visibilidade**Contemporary Art and Urban Landscape: visibility and visibility**

DOI:10.34117/bjdv6n2-137

Recebimento dos originais: 30/12/2019

Aceitação para publicação: 13/02/2020

Carmen Silvia Maia de Paiva

Universidade Federal da Paraíba

Professora Adjunta de História da Arte do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba. Também foi professora na UERJ, tendo se doutorado e tornado mestre em História Social da Cultura pela PUC-RJ. Atuou como funcionária no Museu do Índio, no Setor de Montagens de Exposições do Paço Imperial Rio de Janeiro, no Museu de Imagens do Inconsciente e no Instituto Brasileiro de Museus
E-mail: casimapa@gmail.com

RESUMO

Esse texto pretende realçar e ao mesmo tempo discutir o viés educador e a capacidade inclusiva da arte contemporânea que por vezes já se apresenta em seus modos de inserção no campo da cultura e da arte. A partir de alguns exemplos concretos, tal como Cildo Meireles e Shirley Paes Leme, a arte contemporânea elabora atravessamentos que são eles mesmos educadores, sobretudo quando levantam questões e não bandeiras. As manifestações contemporâneas de arte e museus esbarram em limites que são eles mesmos razão de se fazer perguntas e de alargar fronteiras políticas. O Museu da Maré e o Muf (Pavão, Pavãozinho e Cantagalo) propõem largas discussões com o campo da museologia e com os limites da arte e da cultura.

Os marcos da análise foram a discussão do conceito de técnica e paisagem, além de práticas artísticas e culturais, tendo Roger Chartier como referência, além da vivência da autora quando parte do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram-RJ). Toda a análise é costurada pela presença dos espaços heterotópicos de Michel Foucault. Apenas virtual no início do texto, mas extremamente presente no final, são eles que norteiam a dobra entre inclusão/exclusão e esses espaços diferenciados urbanos, intensificados no Muf e no Museu da Maré.

Palavras-chave: Museus, Patrimônio, Arte Contemporânea**ABSTRACT**

This text intends to highlight and at the same time discuss the educative bias and the inclusive capacity of contemporary art, which is sometimes already present in its ways of insertion in the field of culture and art. From some concrete examples, such as Cildo Meireles and Shirley Paes Leme, contemporary art elaborates crossings that are themselves educators, especially when they raise questions and not flags. Contemporary manifestations of art and museums come up against limits that are themselves the reason for asking questions and widening political boundaries. The Museum of Maré and Muf (Pavão, Pavãozinho and Cantagalo) propose wide discussions with the field of museology and with the limits of art and culture.

The milestones of the analysis were the discussion of the concept of technique and landscape, in addition to artistic and cultural practices, with Roger Chartier as a reference, in addition to the author's experience when he leaves the Brazilian Museum Institute (Ibram-RJ). The entire analysis is stitched together by the presence of Michel Foucault's heterotopic spaces. Only virtual at the beginning of the text, but extremely present at the end, they guide the fold between inclusion / exclusion and these differentiated urban spaces, intensified at Muf and Museu da Maré.

Key words: Museums, Heritage, Contemporary Art.

1 INTRODUÇÃO

Inicialmente, gostaria de salientar algumas nuances nas palavras 'educação' e 'cultura' pois enquanto a primeira apresenta-se como sinônimo de 'ato ou efeito de desenvolvimento de capacidades físicas, intelectuais e morais', ou 'adestramento' a segunda se liga ao cultivo. Em ambas, entretanto, percebemos que ambas há algum tipo de relação com 'natureza'.

Ao retomarmos a etimologia das palavras, saímos de um campo de significados envolvidos por certa esquizofrenia social que insiste em não apontar com clareza a relação de fato ainda existente entre técnica – em sua qualidade de espaço ocupado - e natureza. Frequentemente compreendida como capacidade de fabricar utensílios e, portanto, de modelar o mundo natural, o passeio pelo conceito de técnica indica a exigência em se perceber que estamos sempre lidando com concepções historicamente construídas. Na cultura ocidental, a técnica representaria os modos plurais pelos quais os homens buscaram minimizar ou fazer recuar a influência da natureza. Modelando-a, os homens buscaram organizá-la, transformá-la e frequentemente dirigi-la para seus fins, sempre relativos. No ocidente, o movimento de transformação da natureza pelos instrumentos teria triunfado integralmente, aponta Robert Creswell¹.

No decurso de nossa civilização, continua o autor, a técnica mostrou-se um elemento dialético em constante interação com fenômenos econômicos, sociais e culturais. No entanto, elas passaram a ser consideradas inferiores ou mesmo desprezíveis. Todavia, as técnicas, ou ciência dos materiais, na arte e no conhecimento em geral, não foram expulsas pelo universo tecnológico, encontrando-se por vezes mesclada a esta. De fato, diferente da simples manipulação da natureza, as técnicas, o campo da educação, da cultura e da arte são extremamente elásticos e não devem ser compreendidos de modo evolucionista.

A arte contemporânea, que não comporta categorias estilísticas nem apresenta modelos universais, tem sido um instrumento extremamente democrático de transformação de realidades do mesmo modo que contribuiu largamente para a transformação do termo paisagem.

Concebido de modo diverso ao longo do tempo, o conceito de paisagem como tudo aquilo que uma vista alcança é reducionista. Também compreendida como cena que se desdobra perante nosso olhar (protegido), o termo paisagem vem se transformando em construção, lugar que atuamos. Sendo paisagem também ambiente, que nos afeta tanto quanto a ativamos, proponho a palavra elo entre homem e ambiente, e ainda elo entre homem-ambiente-técnica. Revolução no modo de se encarar a ligação entre técnica e representação, o campo da arte, e sobretudo da arte contemporânea,

¹ CRESWELL, Robert. Técnica. Enciclopédia Einaudi. Lisboa. Ed. Imprensa Nacional. P.333

é fruto de um processamento e de uma elaboração que é também de ordem sócio-cultural. Logo, como o homem que vive em sociedade é também o homem enredado no campo simbólico, da linguagem e da representação, todas as questões da arte – da arte contemporânea inclusive - passam pelo espectro educacional. Uma vez que o campo do trabalho artístico contemporâneo não exige conhecimentos técnicos especializados ou constituição de um saber formal prévio, podendo ser percebido como alargamento democrático e campo de possibilidades apresenta, contudo, limites.

Os processos representacionais ou miméticos, atravessados por questões sociais, históricas, geográficas e culturais, também tem que ter em conta a dimensão psíquica, que é simultaneamente individual e coletiva. Não reconhecer isso em nada contribuirá para a tão propalada transformação social. Em nome do 'tudo pelo social' muitas atrocidades e apequenamento da arte e da vida já ocorreram....

Não se pode negar que a arte contemporânea não seja democrática. Podendo ser feita a partir de absolutamente qualquer material ou suporte, são processos cognitivos que ao envolverem questões fenomenológicas de ordem cultural, social, política, religiosa ou profana, também têm limites de inclusão, proposta de discussão desse seminário. Por vezes consideradas obscura, os limites da arte contemporânea não são, contudo, rua de mão única.

A arte contemporânea de fato transforma a maneira de encarar os materiais. Ela mexe com o campo da ciência (aspas) dos materiais pois definir uma técnica como um meio de agir sobre a matéria prima deixa de ser um caminho pedagógico coerente... Se considerarmos que a ação de modelar, gravar, bordar, cozinhar, ou ainda semear um campo agrícola, são gestos técnicos, mas também campos imaginantes a matéria que era sofrida faz sofrer. E mesmo se admitirmos etapas, por exemplo, preparação e acabamento, sempre haverá algum tipo de dimensão imaginante, ainda que alguns momentos pareçam mais carregados de significado que outros.

Nas vanguardas do início do século XX – caso do Dadaísmo e do Surrealismo, ou na arte dos anos 60 em diante - enquanto alguns processos técnicos apontavam para situações convergentes, outros não...Nenhuma técnica, nenhuma manifestação artística, nenhuma sala de aula ou discussão a respeito de inclusão está dissociada de processos sócio culturais² e de conflito, de pontos de vista ou prioridades diferentes. Da mesma forma, nenhum historiador ou coleção museológica está desconectado de sua inserção numa determinada paisagem geográfica e temporal e suas divergências. Assim, toda reivindicação de inclusão envolve uma multiplicidade de fatores, inclusive de linguagem, sendo a sua aquisição já ela mesma um processo educacional e de inclusão.

² NETO, Alfredo Veiga. Dominação violência poder e educação escolar em tempos de império. Org Alfredo Veiga Neto e Margareth Rago. Figuras de Foucault. Ed Autentica. Belo Horizonte. 2006. p.17

Também o campo da museologia e das coleções está inscrito na linguagem, no campo simbólico e no campo das trocas. Desde às preciosidades acumuladas, esse campo à parte da produção, sempre foi uma produção simbólica e tendeu a algum tipo de movimento museal.

Diversa, a musealização da cultura não é um fenômeno recente: a maneira como guardamos, protegemos, exibimos ou compartilhamos muda muito, mas nessa cadeia transformadora e representacional, sempre precisa ocorrer algum grau de inteligibilidade ou homogeneidade. Todavia, logo reconhecemos que houve um deslocamento quanto à ênfase; antes atribuída aos objetos materiais e à interdependência entre estes e a construção social e simbólica de identidades e memórias, quando os objetos perdem a condição de depositários de valores transcendentos presos à categorias sociais, a própria ideia de museu é substituída pela de fatos ou práticas museais, indicando tudo o que não se restringe aos espaços institucionais. Impulsionada pelo campo da arte moderna e da arte contemporânea, assim como pela assimilação de outros saberes às práticas historiográficas, a nova museologia passa, paulatinamente, a incorporar práticas e espaços que tradicionalmente estariam excluídos. O trabalho historiográfico e multidisciplinar dos Annales na França contribuiu para que os objetos deixassem o lugar de suporte material e fonte de transmissão de mensagens intencionalmente dirigidas, passando a representar o cotidiano de diversos grupos, assim como a discutir o próprio campo representacional.

A emergência de novos objetos no campo da historiografia e da museologia, envolve até mesmo nossas atitudes perante a vida e perante a morte, rituais e formas de sociabilidade, constituindo novos territórios que além de anexarem outros, ficam misturados mesmo, como corpos híbridos. Com auxílio dos artistas, que, de modo multivalente, apontam muito mais para frente, discutimos fronteiras. Os movimentos na arte contemporânea vieram tornar manifesto que o valor de uma obra de arte não é, e de fato nunca o foi, passível de ser aferido objetivamente. Há um trabalho de Cildo Meireles, que só foi exposto no Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasburg, intitulado 'Antes' (1977-2002) no qual cada degrau nos remete a uma repetição fractal e em escala de todos os elementos envolvidos: mesa, chão e escada apresentam-se numa sequência simultaneamente ascendente (estamos subindo) e descendente (temos a impressão de estarmos de onde acabamos de sair). Com esse trabalho Cildo indica que o valor da arte está no resíduo, na memória. Na arte estão extratos da memória, rastros de outros tempos, uma memória que seria também social.

No filme/documentário 'Cildo' (dir. Gustavo Moura, 2010), o artista diz que quanto mais sedimentado na memória, mais forte é o trabalho de arte. Ele se refere à memória coletiva, a um 'lejos' (ele gosta dessa palavra) que aproxima a arte de um inconsciente, se é que podemos falar assim, que seja também coletivo. Nesse caso, a duração do trabalho já não estaria em sua materialidade. Ocupado com o espaço, uma das principais preocupações do artista, chega-se ao

tempo, que, imponderável, como a imaginação, é de todas as 'matérias', a mais inclusiva. Todavia, mesmo as categorias do pensamento, diferente do pressupomos habitualmente, não são totalmente universais.

Ainda nesse documentário, o artista - que percebe o quanto os objetos artísticos são frutos de um processamento, de elaborações psíquicas e sociais - realça o quanto as artes plásticas oferecem como campo criativo pois cada nova ideia exige uma nova linguagem para expressá-la. Desse modo, Cildo reafirma ainda a necessidade de transformar as práticas estéticas em práticas culturais e acrescenta: 'eu acredito que todo artista deva abrir-se para a diversão, mesmo através da produção'. Neste momento de nossa reflexão, eu gostaria de falar um pouco do trabalho de Shirley Paes Leme (1955), artista goiana que ao meu ver costura bem esse estreitamento entre arte contemporânea e educação patrimonial. Aluna de Amilcar de Castro, em Minas, e também da Universidade Federal de Minas Gerais, mais tarde Paes Leme tornou-se professora da Universidade Uberlândia. Em 1975, quando ganhou uma bolsa de estudos da Fullbright, sai de Uberlândia e vai para os Estados Unidos, aonde fica entre 1984 e 1986. Escolhido um recorte de sua obra que se inscreve na década de 70, quando o Brasil viveu um momento politicamente muito tenso, em termos museológicos, numa aparente contradição: década na qual vários museus modernizaram seus espaços, ganhando reserva técnica, laboratório de conservação e restauração, bibliotecas, período no qual os espaços de exposições passaram a ter seguranças, foi um momento de intensa experimentação. Por vezes vivendo situações metaforicamente explosivas como na instalação/performance 'Fiat Lux' (Cildo Meireles, 1970), foi uma época na qual os museus passaram a se preocupar também com controle ambiental. Daí em diante, até pelo menos os anos 90, com a intensificação de exposições temporárias, também um sintoma das dificuldades dos museus em guardar, conservar e por vezes até mesmo compreender, as ações e a materialidade da arte contemporânea.

O que ocorre nesse intervalo de tempo? Boa parte das experimentações artísticas nos anos 70 estão ou acabaram se perdendo nos arquivos pessoais de artistas. Foram eles que guardaram, ou guardam ainda, a esparsa memória e os registros de performances, eventos e projetos de videoarte de um período que lutava contra as regras institucionais e sobretudo contra as regras dos editais que muitas vezes comprimiam a força e a elasticidade dos trabalhos da época. Nesse período, mesmo os museus que se abriram para o caráter experimental da arte, teve dificuldade de conseguir equipamentos para registrar essas temporárias e fragmentares ações artístico-culturais. Totalmente ambientais, os registros não filtravam os ruídos do ambiente, como faz o universo tecnológico de hoje. Não havia edição de imagem e a preocupação principal não era essa: confrontava-se o universo institucional e as modalidades de escolher e classificar, que na época se baseavam ainda em suportes.

Muitos trabalhos de arte contemporânea desse período são propositalmente feitos com materiais velhos.

No caso de Shirley Paes Leme, gostaria de destacar uma obra realizada pela mesma na I Bienal do Fim do Mundo, Ushaia, Argentina, em 2007. Hoje até podemos pinçar o site específico que Richard Serra preparou para a Federal Plaza em Nova York em 1981, no entanto, é importante realçar que em entrevista, a artista sublinha com humor que ao chegar na América para trabalhar não tinha ideia desse conceito ainda. O fato é que nessa Bienal, diferente de Serra, que trabalhou como operário industrial e traz em sua bagagem essa experiência e memória técnica, Paes Leme fez uma parede como os castores fazem. Esse muro atuava como uma barragem e homenageava os castores, que ali eram mortos pelo simples fato de não serem queridos. Usando como material galhos de árvores, isto é, resíduo, a artista realiza obra predominantemente efêmera. Transitória, não é, contudo, a memória profunda de onde emerge a ideia.

A artista afirma que sua vivência mais forte remete ao campo e se refere a um elemento especialmente presente nessa interferência: as casas de pau a pique. A essa vivência rural, Paes Leme mistura vivências de seu tempo de trabalho na Favela do Papagaio, aonde atuou por 3 anos. Ali, desenhando a arquitetura das casas, apreendia simultaneamente o ambiente, que via como parecido com o das fazendas. Paes Leme considera que esse trabalho seu, bem como outros, trazem em seu bojo a condição de heterotopias.

Conceito foucaultiano, hetero quer dizer outro e topos quer dizer lugar. Espaços específicos, as heterotopias são lugares físicos que são também fictícios. Variados, toda sociedade tem espaços heterotópicos. Segundo Michel Foucault, as heterotopias inventam espaços, não temem resistências pois se aninham em contraposicionamentos, provocando contra poderes e desestabilizando instituições³. E mais: as heterotopias, com fronteiras extremamente móveis, provocam associações nômades, não dependendo assim de propriedades materiais.

Como as interferências de Shirley Paes Leme, as heterotopias, que Michel Foucault invoca contra prisões, hospitais e escolas, aqui são lembradas como modo de questionar o sentido evolucionista e domesticador presente no conceito da palavra 'educação'. O pensamento foucaultiano provoca um estranhamento no que parecia acordado entre todos e abandona conceituações fundadas na teoria de objetos autônomos. Segundo Alfredo Veiga Neto, quando Michel Foucault se coloca contra qualquer técnica de governo uns sobre os outros, o filósofo pulveriza a questão do poder. Este já não **emana** de um centro. Não vindo de fora, o poder para Foucault está intrincado em qualquer relação social: na produção, na família, na sexualidade....Assim é que, no pensamento de Michel

³ PASSETI, Edson. Heterotopias, anarquismo e pirataria. Org Alfredo Veiga Neto e Margareth Rago. Figuras de Foucault. Ed Autentica. Belo Horizonte. 2006. p.113

Foucault, bem como no trabalho de Shirley Paes Leme, o caminho da arte, da educação e da construção do homem em sociedade, é o mesmo trajeto que não toma as instituições como centro de poder ou locus. O filósofo e a artista percebem que as noções de poder – assim como exclusão e inclusão - atravessam os indivíduos. Ao deslocar as relações de poder das coisas para as relações, Foucault não discute o que é o poder, mas como ele funciona. Se o poder é sempre relacional e, portanto, plural, os caminhos inclusivos, sejam de que ordem for, também dificilmente o são normatizáveis. Partindo de percursos que são, e se não o são deveriam ser, práticas heterogêneas e passíveis de transformações, com a arte contemporânea, o universo museológico se transforma espacialmente.

O museu passa a ser a cidade. Mas qual cidade ou cidades? No caso da artista Shirley Paes Leme, podemos destacar dois elementos que vão trazer a esse texto uma discussão importante quando aos limites da arte contemporânea e suas possibilidades heterotópicas. Baseada na luz e na linha, boa parte de sua obra tem influência do livro *Architecture without architects* no qual há grande discussão e também documentação de tipos de moradias, tendas e choupanas no mundo inteiro. Para a artista, o espaço é sempre vivencial. No entanto, são exatamente os espaços heterotópicos⁴ os que têm a capacidade de justapor espaços aparentemente incompatíveis como seriam o teatro, instalação como modalidade de arte e jardim.

Em sua obra, a artista discute dentro e fora, direito e avesso. Ela remete seu pensamento arquitetônico à ideia da espiral presente em alguns trabalhos de Lygia Clark. Trabalhando sobre o mesmo desenhado representacional que permeia o pensamento foucaultiano, isto é, sobre a disjunção entre imanência e transcendência, o que não ocorria por exemplo nas imagens renascentistas, a obra contemporânea de Paes Leme reapresenta a mesma crise da modernidade que Michel Foucault analisa. Várias obras suas abrem, como o pensamento filosófico de Michel Foucault, para uma situação paradoxal que é ao meu ver a riqueza e a dificuldade da partilha simbólica da arte contemporânea: estratégias e práticas, que são artísticas, mas que são também culturais, lutam para se legitimar. Como qualquer outra dimensão simbólica, a arte é modalidade do agir e do pensar e se encontra em situação de interdependência para com as relações que os indivíduos travam entre si, assim como com as instituições que os educa e informa. Essa complexidade de conceitos e significados, presente na arte contemporânea, como quiçá nesse próprio texto que busca apreendê-la, tem a ver com questões de ordem representacionais que foram objeto de estudo de Roger Chartier.

⁴ LEME, Shirley Paes. *Heterotopias Cotidianas: uma reflexão*. 19 Encontro da Associação Nacional de Artistas Plásticos (Anpap). Salvador. 2010.p 1732

No livro 'A história cultural – entre práticas e representações'⁵, Roger Chartier afirma que construímos a realidade, ou realidades, com conceitos. Diferentes grupos tecem diversas representações do real. Assim, devemos reconhecer, como Chartier, que múltiplas práticas, reconhecedoras de inúmeras identidades sociais, exibem uma maneira própria de estar no mundo, nem sempre concordantes entre si. Gostaria agora de me remeter a uma discussão de trabalho no MUF - museu de Favela (Pavão, Pavãozinho e Cantagalo), por mim acompanhada em 2010: alguns integrantes do grupo lastimavam-se da pouca participação nas atividades do Museu, e que tinham percebido que muitos dos não-participantes seriam de origem nordestina. Enquanto os que reclamavam criavam uma relação direta e de pertencimento do Museu/favela com a cidade, os moradores que não participavam das atividades estariam com foco em suas próprias famílias ou voltados para o nordeste. No entanto, uma das principais integrantes ou 'lideranças' era nordestina e nenhum deles sabia, ficou sabendo ali, naquele momento, o que mostra o perigo das generalizações e as cisões dentro dos grupos que lutam por inclusão.

Segundo Roger Chartier, cada representação da realidade, por sua vez, tem um estatuto e posição, diferente, variando ainda mais quando refletimos sobre as formas objetivas (ou objet-vidas) por meio das quais nós marcamos a existência de um grupo, classe ou da comunidade, salienta. Essa diversidade complexa é inerente à arte contemporânea, que dirige o campo estético para uma dimensão não autorreferente e dessa forma aproxima o campo da arte das práticas culturais. As percepções, mesmo as corporais, não são campos discursivos neutros. Chartier salienta que frequentemente tendem a impor uma autoridade à custa de outras ou a justificá-las. Dessa forma, na ótica de Roger Chartier, as lutas de representações têm tanta importância quanto as concepções do mundo social e acrescenta que ocupar -se desses conflitos de classificações ou de delimitações não é portanto afastar-se do social, muito pelo contrário consiste em localizar os pontos de confronto tanto mais decisivos quanto menos imediatamente materiais⁶. Ainda numa das reuniões, enquanto uma das integrantes disse estar pela primeira vez num museu, no caso no Museu Histórico Nacional, outra disse que já tinha ido, mas não tinha gostado pois achou "esquisito, silencioso demais..." Os modos de montagem apresentam grande relevância para com a apreensão do conteúdo. Mas o conteúdo, e não apenas a forma, é também um ponto de discussão...

Ainda com relação ao grupo do MUF, que não tem sede, sendo um museu de percurso, perguntei um dia se, caso quisessem, não poderíamos montar uma exposição e que teriam que ir aos seus guardados e trazer algo que considerassem relevante... Muitos fizeram cara de interrogação como

⁵ CHARTIER, Roger. A história cultural – entre práticas e representações. Algés. Ed. Difel. Col. Memória e Sociedade. 2002. p.17

⁶ CHARTIER, Roger. A história cultural – entre práticas e representações. Algés. Ed. Difel. Col. Memória e Sociedade. 2002.p27/28.

se não compreendessem ou não admitissem a possibilidade de terem objetos musealizáveis ou importantes. Eis uma questão representacional importante: por que suas casas e seus guardados, sob a ótica deles mesmos, não teria valor de exibição? Muitas coisas podem ser apreendidas desse vácuo: que predomina uma concepção de museu e de arte ainda do passado, que se conserva uma internalização do museu como sinônimo de algo elitista e/ou uma desvalia quanto aos seus guardados e sua própria memória, Algo para ser desdobrado no futuro.

O conceito de representação pode estar enredado no desejo de tentar dar a ver alguma coisa ausente, e neste caso dificilmente vai conseguir ultrapassar a separação entre aquilo que representa e o que é representado e, por outro lado, também pode indicar a representação como exibição de uma presença, como apresentação pública de algo ou alguém... Num caso como no outro, qualquer discurso museológico ou educativo que não se depare com o 'auto olhar' ou com 'o olhar que os outros depositam' em mim dificilmente vai incluir o que quer que seja. No entanto, devemos lembrar que em Michel Foucault a questão da constituição de uma subjetividade ou da relação do sujeito com as verdades não se dá através de uma auto-análise ou por meio de um processo interior ao próprio conhecimento, tampouco Foucault investiga o fundamento segundo o qual um sujeito pode conhecer as verdades sobre o mundo. Diferente, ele problematiza os processos históricos sob os quais as estruturas de subjetivação ligaram-se aos discursos que se proclamam verdades e investiga as formações subjetivas enquanto formas históricas e instâncias ético-estéticas.

Voltando à obra de Shirley Paes Leme, em 2000, na cidade de Caracas, a artista trabalhou com uma comunidade chamada Pão de Açúcar. A artista, que sempre acreditou na falta de homogeneidade cultural como algo intrínseco ao universo social, ali reconheceu que a diversidade pode ser usada para transformar o diferente em desigual e reforçar lógicas econômicas de dominação. Assim, recriou uma interferência agora na arquitetura desse lugar realizando 'Luz-vaga-luz': riscos brancos que de noite se tornavam riscos fosforescentes. Novas direções de sentido apostam numa cartografia que é corpo e cidade ao mesmo tempo. Na visão de Suely Rolnik⁷, inscritas em algum tipo de 'cartografia corporal', além da memória referida às sensações, há uma memória que se vincula à inscrição do corpo e seu movimento vital de resposta ao entorno. Em pontos de tensão, mobiliza-se o pensamento como potência desejante. Também ligadas à temporalidade, as arquiteturas espaciais e luminosas de Shirley Paes Leme se referem a uma espacialidade que diz respeito a um composto heterogêneo de experiências. Arquiteturas que organizam sua própria historicidade sem colocar entre parênteses suas experiências efetivas, as trajetórias de Cildo Meireles e de Shirley Paes Leme, os percursos do Muf e as ações da(s) Maré (s) mostram que a arte contemporânea tem um estatuto

⁷ ROLNIK, Suely. Arquivo para uma obra-acontecimento. In:org. Cristina Freire. Arte Contemporânea – preservar o quê?. Publicação Seminário Internacional Arte Contemporânea: preservar o quê? São Paulo. 2014. p.102

extremamente incerto, sendo um acontecer e um historicizar-se que, sendo essencial, exige que abandonemos qualquer forma discursiva ultrapassada.

Como quebrar pedreiras, como se infiltrar em muitos espaços, as lições da arte contemporânea podem se confundir com questões de cidadania e misturar política com questões museográficas. Desde 2006 atuante, surgido a partir de da experiência de realização de um vídeo, o Museu da Maré se baseia em 12 tempos: água, casa, criança, fé, resistência, trabalho, festa medo, futuro, temas cíclicos como os 12 meses do ano. Em 2013, um grupo da Maré montou uma exposição que se chamava `Memória da Constituinte`. Misturando imaginário popular, imaginário religioso e político, essa exposição, realizada pelo Museu da República (RJ) foi sucesso de público e teve grande respaldo em termos educativos pois a montagem era completamente inovadora e inclusiva. Embora a Maré tenha uma sede, nem sempre suas ações se concentram no espaço museológico.

Por outro lado, são muitos os grupos e coletivos que atuam no espaço da Maré. Misturando algumas `expressões locais` com `expressões visitantes`, seu modo de trabalhar é bastante contemporâneo. O coletivo Filé de Peixe, a partir de 2011 realizou ações que se efetivaram no Museu da Maré. Habitado a trabalhar com mídias ultrapassadas e descartadas, esse grupo montou um projeto intitulado `Travessias`: eram videoinserções de artistas jovens, com sessões contínuas, que eram projetados no Galpão Bela e que depois seriam vendidos.

Com o apoio da Escola de Cinema Darcy Ribeiro e de várias universidades e fundações, a Maré vem buscando estimular a formação de artistas assim como fomentar a participação em ações que digam respeito à cidadania e às possibilidades de criação de uma linguagem contemporânea. Seus modos de atuar mostram que a percepção dos lugares não depende apenas da forma das cidades, mas de leituras que implicam na capacidade de perceber diferenças e ultrapassar hábitos.

REFERÊNCIAS

CHARTIER, Roger. A história cultural – entre práticas e representações. Algés. Ed. Difel. São Paulo. Col. Memória e Sociedade. 2002.

CRESWELL, Robert. Técnica. Enciclopédia Einaldi. Lisboa. Ed. Imprensa Nacional. 1984

LEME, Shirley Paes. Heterotopias Cotidianas: uma reflexão. 19 Encontro da Associação Nacional de Artistas Plásticos (Anpap). Salvador. 2010

Foucault, Michel. Sur l'altres espaces, heterotopies. Revue Architecture, Mouvement, Continuité. N.5. Paris. 1984

NETO, Alfredo Veiga. Dominação violência poder e educação escolar em tempos de império. Org Alfredo Veiga Neto e Margareth Rago. Figuras de Foucault. Ed Autentica. Belo Horizonte. 2006.

PASSETI, Edson. Heterotopias, anarquismo e pirataria. Org Alfredo Veiga Neto e Margareth Rago. Figuras de Foucault. Ed Autentica. Belo Horizonte. 2006.

ROLNIK, Suely. Arquivo para uma obra-acontecimento. In: org. Cristina Freire. Arte Contemporânea – preservar o quê?. Publicação Seminário Internacional Arte Contemporânea: preservar o quê? São Paulo. Mac/Usp. 2014.