

**MAM-Rio, ESPAÇO MOVENTE:
Diálogos Experimentais entre Arte e Arquitetura**

ANNA CORINA GONÇALVES DA SILVA*

Em termos de uma cronologia da história da arte, a pesquisa compreende o período que vai do final da década de 1950 até 1970, tendo como foco o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e suas correspondências com as investidas da vanguarda artística. Procuramos pela filosofia de Merleau-Ponty relacionar a aproximação do *espaço fenomenológico* com a produção artística e escrita. Que em ligação a produção experimental, se converteu em manifestações, gestos e “críticas”, individuais ou coletivas, a idéia de Instituição, arte e cultura estabelecida no período em questão.

Nossa abordagem procura privilegiar a figura do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro enquanto um espaço arquitetônico “movente”, que envolveu e possibilitou em eventos e diálogos artísticos a busca em promover vivências, experiências e interações entre homem e *lugar*. Entre produção artística e território museológico, na possibilidade de uma relação entre corpo e *ambiente*, que conduz a percepção espacial de sua existência e aprendizagem diante dos estímulos corporais construídos nos conjuntos de *sensações passadas* por este *lugar*, como na experimentação descrita por Torquato Neto sobre Apocalipopótese evento realizado ao redor do MAM-Rio:

Cultura & Loucura & Sambistas & Samba & Mangueira & Cage passeando & Parangolés & Caeteles Velásia Parangolé 1968 & Outros & Esses cães fazem coisas do arco da velha & num domingo Apocalipopótese, apocalipopótese, hipopótamo hipótese louca cultura manifestações planos gerais no Aterro tropicália conhecimentos e transações variadas amores novos observação e desfile, levantamento como sempre do espólio, cultura, loucura. (TORQUATO, 1972: 373).

A descoberta da paisagem urbana pela arte promoveu ao universo artístico a extensão de linguagens e a inauguração de um *espaço* sem barreiras ou profundidade, mas que é, ao mesmo tempo, *real*. A conexão da arte com a paisagem urbana, retirando-a da função de “plano de fundo”, a transpõe para uma articulação de constante transitoriedade, que deriva em *fluxos, fragmentação e permeabilidade temporal* na construção de poéticas artísticas.

* Historiadora, Especialista em Artes Plásticas, atualmente é Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, da Pontifícia Universidade Católica (PUC - Rio) e bolsista CNPQ.

O modo com que estas relações se desdobram, levanta dúvidas quanto ao tratamento e descrição diante de expressões artísticas que podem vir a se tornar atos que não são palpáveis ou existiram por instantes, pelo: cheiro, tocar ou andar. Sua transposição para uma fotografia, vídeo, pintura ou instalação nos questiona quanto aos caminhos e escolhas a serem estabelecidas com estas interferências a fim de evitar que a pesquisa se torne mero relato descritivo de uma “obra de arte”.

Onde ocorre a paisagem? As paisagens não formam, em seu conjunto, uma história e uma geografia. Seus limites são indefiníveis, não tem localização, hierarquia nem centro. De que forma então apontar o sopro que abala o espírito, quando chega a paisagem? Sua força se faz sentir pelo fato de interromper as narrações. Em vez de contar, apresentar. Mas como, se falar de como e quando se chegou – dos acontecimentos, da ação? A narração fez correr o tempo, a paisagem o suspende. A poesia não nasceria da compreensão das palavras e da incapacidade das palavras darem conta da paisagem. Ela torna disponível a invasão das nuances, torna passível ao timbre: é a escrita da descrição impossível. (PEIXOTO, 2003: 37)

Suely Rolnik ao analisar as manifestações artísticas ocorridas entre os anos 1960 e 1970 as associa como um “furor de arquivo”, essa comparação é devido à extensão das maneiras de se expressar artisticamente e sua conseqüente conexão ao que a autora destaca como “crítica institucional” “e que transforma irreversivelmente o regime da arte e sua paisagem. Naquelas décadas, (...), artistas em diferentes países tomam como alvo de sua investigação o poder do assim chamado ‘sistema de arte’ na determinação de suas obras”(ROLNIK, 2010: 97-98) . Mas adiante Rolnik ressalta a tendência dos artistas em ativar em suas poéticas posturas quanto ao contexto histórico por eles vivido, revelando nelas os opostos presentes ao expor o conflito entre liberdade de expressão e repressão, como no caso do Brasil que estava sob regime militar desde o Golpe de 64.

Intrínseco a essa discussão, as posturas adotadas pelos artistas também estão associadas à prática da experiência sensível em suas propostas artísticas. Estas estabelecem um paralelo entre a prática da experiência no período em que fora criada na possibilidade se tornar um processo, ou seja, ser reativada e experimentada posteriormente, afim de não destinar-se a transcender enquanto um mero objeto.

*DA POSSIBILIDADE de um trabalho AVENTURA
da POSSIBILIDADE de um trabalho RISCO
da POSSIBILIDADE de um trabalho em transformação
CONSTANTE
da POSSIBILIDADE de um trabalho em EVOLUÇÃO
Contestar o presente não quer dizer voltar ao passado,
quer dizer:
IR MAIS à FRENTE
1975 (BARRIO, 2002: 152)*

Os escritos e produção de artistas como Helio Oiticica, Antonio Manuel e Artur Barrio, entre outros, ainda são *labirintos* a serem percorridos de eventos e ações no espaço – sobretudo no Aterro do Flamengo, no Museu de Arte Moderna do Rio Janeiro, nas ruas do centro da cidade e nas escolas de samba. Território e encontro do ato artístico com a escrita, como maneiras de *propor* experiências. Ou, como sugerido pelo próprio Oiticica: “MUNDO-ABRIGO é proposição” (OITICICA, 1973: p. 01), no modo de explorar os limites e possibilidades encontradas no *espaço* e na arte. Eis, portanto, a inquietação que nos parece atravessar a relação escritos-obras-vida: como falar desse universo experimental sem ter-se experimentado? Em outros termos, como elogiar os sentidos, apologizar o *mundo-vivido* e o *experimentado*, diz Hélio:

*Quando digo explorar o mundo q seria? – a meu ver o q deve ser é q eu estaria cogitando da possibilidade especial quanto à atividade-comportamento individual na qual postos de lado todos os hang-ups q nos ligam ao ambiente-terra imediato onde “crescemos” e o convívio compulsório q daí advem (família, etc.) e nos lançamos on our own numa condição de explorar (nem q seja por um instante) e **conhecer o que não se conhece** e nesse instante o MUNDO torna-se SHELTER: se isso se torna motivo para contínuo experimentar assume-se **o experimental**: não interessam as formas intermediáveis e casos individuais (lentos, por etapas, instantâneos, etc.)(OITICICA, 1973:02).*

Percebemos nessa breve passagem a problemática antes introduzida: através da escrita-invenção, poderíamos dizer, Oiticica trata do experimental, experimentando. Deste modo, seus escritos não podem ser tomados como relatos, ou como “explicações” de sua obra, mas como componente integrante de suas vivências artísticas e intelectuais; partes de um *corpo* que sofreu transformações em “andanças” pela cidade, acontecimentos e contatos pessoais. Integrando e criando uma *fluidéz* entre obra plástica e espaço físico, atravessada por relações sociais e espaciais, da co-relação homem, cidade, arte.

Para elaborar um diálogo com as linguagens artísticas produzidas nos anos 1960 e 1970, em especial entre as poéticas que se relacionaram aos *espaços* do MAM, faz-se necessário lançar atenção às décadas anteriores, quanto à formação da arquitetura moderna brasileira e sua analogia com as correntes construtivas européias. A investigação a princípio sonda as premissas contidas nos movimentos artísticos formados no início do século XX, nosso foco se concentra nas problemáticas lançadas sobre a ação da arte e do artista perante as transformações ocorridas nas estruturas política, econômica, cultural e conseqüentemente urbana.

l'image est absent, la forme, a priori, indifférente, par quoi définir toutes ces recherches? entre presque toutes les œuvres qu'on peut voir dans cette exposition, on peut déjà noter un point commun: la première chose qui frappe, c'est la parfaite intégration de ces œuvres avec leur entourage; aucun signe évident n'indique qu'il faut les voir comme "œuvre" plutôt que comme "chose". ce n' est que par la suite que la signification de ces "choses" apparaît, avec d'autant plus de force qu'on a pas eu à faire au "trucage" de l'art. (MULLER, 1969: 99)

Assim, questões quanto ao uso da *forma* personificaram nas manifestações artísticas explorarem através da pintura, escultura e arquitetura outras práticas e comportamentos. Como no trecho acima extraído do catálogo da exposição *When Attitudes Become Form* de 1969, no qual reuniu propostas de integração do universo artístico ao campo *espacial* do *real*, e com isso, na abertura de possibilidades que interferissem e conduzissem a um novo *olhar* no uso e função do objeto, forma e expressão na expansão dos modos de fazer artístico e de atuação da arte na vida, onde “processo criador e vida se confundem.” (OITICICA, 1973, 03)

O projeto de Reidy perpassa as discussões acerca do conceito de museu, a integração do edifício com o espaço aberto circundante em formato horizontal tem sua estrutura vazada e transparente permitindo se estender sem entrar em conflito com os jardins e o mar, como também na livre circulação em seu espaço. O bloco de exposições do MAM, livre de colunas, dispõe uma dinamização do espaço expositivo. Outro aspecto presente no edifício é a sua iluminação natural que, segundo Reidy, “confere um sentido de vida e de movimento aos espaços, beneficiando as obras expostas da variedade de sensações que a luz diurna proporciona”. (REIDY, 2000: 166)

Historicamente, o museu de arte é criado no século XVIII como um local destinado a expor, colecionar e conservar objetos que despertassem relevância cultural e temporal. A coleção é disposta por um referencial de temporalidade formado por uma linha do tempo, com isso, os objetos selecionados e inseridos na lógica museológica perdem sua função original, passando a adquirir *função estética* como obra de arte. O objeto que antes poderia ter sido uma peça religiosa, dentro do museu, tornou-se um elemento correspondente a um determinado estilo ou época a ser *contemplado* enquanto arte.

O historiador Jean Claude Lebensztein discute que a partir do século XIX é aprofundado o discurso em torno deste *espaço expositor* intitulado “museu”, um lugar cuja especificidade consiste em preservar e ao mesmo tempo divulgar arte. As

ambigüidades detectadas pelo autor sobre “a quem” ou “a que” se destina este *espaço*, ou seja, se é público, um salão oficial ou até uma mostra privada, contribuem para reforçar seus “muros” e o limitar apenas a conter peças de arte.

Esta posição anula as possibilidades surgidas dentro do museu voltadas ao desenvolvimento da crítica e análise da produção artística frente sua contribuição cultural, a anulação disto torna a “arte” em um mero sinônimo de “exclusão”. Lebensztejn afirma que a transformação sofrida pela arte em meados do século XIX, em especial pela pintura, teria criado uma “abertura” na relação da obra com o *espaço expositivo*. E com isso, as demais linguagens artísticas e arquitetônicas ao longo do século XX exploraram em suas poéticas os *limites* contidos no *conceito* de museu e em sua transposição de *espaços*.

La fonction exclusive du Musée se Double d'une fonction complémentaire. La fonction d'intégration. Tout ce que le Musée exclut de son espace devient par cette exclusion un murmure indéfini, un bruit de fond sur lequel l'art constitue sa différence. A l'inverse, tout ce que le Musée intègre acquiert ainsi valeur d'œuvre d'art. Le Musée joue le même rôle que cet autre espace, également fantastique et qui lui est contemporain: Bibliothèque. (LEBENSZTEJN, 1981: 42)

Krauss, em *Museums Without Walls*, através da pesquisa de André Malraux aborda o percurso do pensamento moderno e construtivo que repensa o modelo do museu na procura de concepções de “espaço cultural” e “social”, integrados ao planejamento funcional da arquitetura.

The spatial gideah of the plan is its combination of neutrality and immensity. Being a grid of vast proportions, it is a kind of constructed mathesis, a value-free network within which to set individual objects in (changing) relation. Being an immense enclosure which nonetheless defines a space, thereby establishing a sense of unity throughout the whole, it constructs the very experience of the all encompassing idea that collectivizes the variety and diversity of production it contains: the idea that Malraux will see as transcending that of style, the idea of a collective language called Art. (KRAUSS, 1996: 344)

Rosalind Krauss analisa a dinâmica museológica e o espaço físico que compreende o museu moderno como a expansão das possibilidades de participação e produção artística. A projeção do espaço universal de Mies van der Rohe, como as rampas de espiral de Le Corbusier e Frank Lloyd, são propostas arquitetônicas que influenciaram na construção do perfil museológico moderno. Para Krauss, o espaço universal de Rohe proporcionou a reordenação do espaço físico do museu e sugeriu a abertura de diálogos dos visitantes com a exposição. Ela também sugere que ao

percorrer o espiral de Le Corbusier e Lloyd é ativada uma experiência no qual o espectador constrói sua própria trajetória.

Two new models were prepared on the occasion of the book of Malraux, the models that had more in common with the reformulation of the terms of the museum in the era of modernism, with, or the forces that were musée imaginaire training Malraux. These models were based on the one hand, the “universal space” Mies van der Rohe, and on the other hand, the spiral ramps of Le Corbusier and Frank Lloyd Wright. (KRAUSS, 1996: 343-344)

Os arquitetos Le Corbusier, Mies van der Rohe e Frank Lloyd planejaram diferentes soluções para a construção dos ambientes museológicos. Corbusier propôs o *Museu sem Fim*, expansível e composto por espaços seqüenciais. Mies projetou a Nova Galeria Nacional de Berlim, explorando a forma vertical de um grande pavilhão fechado por vidros. E Lloyd, com a construção em Nova York do museu Guggenheim, criou uma nova relação entre obra e invólucro, cuja forma inédita conduz o percurso interno. Os museus modernos apresentam características similares quanto à morfologia exterior e à organização interna: a primeira privilegia a transparência na visibilidade do acervo e a segunda a planta livre, definida em grandes vãos interligados ou não.

*Imaginemos o verdadeiro museu, o que contém tudo, o que poderá informar sobre tudo quando os séculos tiverem passado, tiverem destruído (...). Portanto, para deixar bem clara nossa idéia, constituamos o museu de hoje com os objetos de hoje; enunciemos:
Um paletó liso, um chapéu-coco, um sapato bem costurado. (...)
Tal museu, para dizer a verdade, ainda não existe. Seria este um museu leal e honesto; seria bom, pois possibilitaria escolher, aprovar o negar; possibilitaria aprender a razão das coisas e incentivaria o aperfeiçoamento. (LE CORBUSIER, 1996: 16-17)*

Corbusier sugere que não deve haver limites na função do museu moderno, pois, para ele, o “museu é o que contém tudo, o que poderá informar sobre tudo” (LE CORBUSIER, 1996: V), em uma dinâmica que se constituirá de acordo com dos eventos temporais ocorridos na relação entre ambiente e homem. A “acumulação” não estaria na apropriação de acervo, mas em *ilimitadas* personalidades que o museu pode desempenhar quando este está aberto à *vida*.

A preocupação do arquiteto estaria em criar uma planta flexível para o museu, e esta possibilidade de *mobilidade* transgride as relações tradicionais entre espectador e obra. Esta concepção corrobora, pois, com as propostas artísticas modernas, onde a obra de arte passou a ser considerada um objeto autônomo, ao mesmo tempo em que *público* e *local* tornaram-se elementos pensados na elaboração do trabalho. Princípios estes

também contidos no movimento do Neoplasticismo.¹ Max Bense analisa a concepção de *mobilidade* a partir dos espaços arquitetônicos e agentes nele inseridos, que agem e dão *movimento* ao esquema urbano:

A cidade, já frisei isso o bastante, atua naturalmente, e em primeiro lugar, de maneira totalmente estática, inalterável, não possível de complementação; ela exclui, como um todo, qualquer mobilidade. Mas, observada em seu interior, ou seja, sob o aspecto de um enorme aposento de sua arquitetura interna, obtêm-se forçosamente a representação de um arranjo móvel e mutável. Permutabilidade, possibilidade de transposição, refuncionalização das partes no interior de um agregado urbano: tudo isso é tão mais enfaticamente exigido quanto mais a cidade for a representação da realidade técnica, artificial. A mutabilidade progressiva da circulação das pessoas, assim como a instabilidade pessoal relativa à dialética de classes, obriga a isso, e a idéia tecnológica da pré-fabricação facilita a sua realização.(BENSE, 2009: 36)

Na visão da historiadora da arte Reesa Greenberg, Brian O’Doherty em *The White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, revisa a significância existente quanto a localização e o tipo de espaço arquitetônico que acomoda a “exposição de arte”, que a partir dos anos sessenta tinham como foco o ato de desvelar os domínios do espaço em experiências artísticas, exercendo questionamentos acerca da relação da obra com o espaço expositivo e ao mesmo tempo a legitimidade que é depositada neste “local de arte”. Estes experimentos sugeriam que ao desvelar os critérios estabelecidos na organização espacial de um Museu este estenderia sua função de edifício para o de “formador de diálogos”, o convertendo em um *lugar* de acontecimento, um *site-specific*.²

A problematização na escolha dos *tipos de espaços* (GREENBERG, 1996: 350) que o objeto é inserido gerou mudanças no comportamento artístico na escolha do *local*

¹ “O verdadeiro artista moderno, isto é, o artista consciente, tem uma dupla missão. Em primeiro lugar deve criar a obra de arte puramente plástica. Segundo, deve abrir ao grande público a estética da nova arte puramente plástica. Para isso, era importante o contato do artista e do crítico com o público, mas também que os artistas de dos diferentes campos (o pintor, escultor, o arquiteto) reconhecem que tem que falar em uma linguagem geral, libertando-se dos caprichos individualistas. Já esta introdução esboça, em linhas gerais, o programa do neoplasticismo, cujas ideias iriam se precisando e aprofundando, de ano para ano, através de artigos, manifestos e, sobretudo, do trabalho dos elementos do grupo, entre os quais se destaca Piet Mondrian”. In. (GULLAR, 1985: 143-144)

² Para a autora: “‘site-specific’ the term used to describe individual art projects where the location of has been applied to exhibitions including a number of artists whose works reference or are inspired by the site where they are shown. Preferred venues include buildings not associated with art or locations out of doors. With both individual projects and exhibitions, site-specific connotes the inseparability of location in relation to signification.” GREENBERG, Reesa. *The Exhibited Redistributed: A case for reassessing space*. (In): FERGUNSON, Bruce; GREENBERG, Reesa; NAIRNE, Sandy (Org). Op cit. 1996, p. 364.

e substancialmente na relação do artista com o território, esta situação promoveu a *locomoção* do objeto de seu “estado natural”: pedestal, parede e museu³ para um estado em trânsito. Com isso, esta abertura possibilitou a obra explorar em diferentes localizações e espacializações, relações e condições *abertas* a eventos, que por adquirirem um caráter de mobilidade se submetem a intervenções humanas e temporais.

Affonso Eduardo Reidy buscou dedicar-se a projetos que privilegiassem o caráter funcional da cidade, que operassem de acordo com as necessidades culturais vigentes. Para ele, o compromisso da arquitetura estava em ordenar as áreas urbanas acomodando neste espaço as funções de habitação, trabalho, circulação e recreação. O urbanismo de Reidy buscou o equilíbrio entre os elementos ocupados no ambiente social, sua concepção espacial se correlaciona ao ideal de *espaço moderno*, ou seja, o espaço pensado enquanto *lugar*, que se dispõe de acordo com a função exercida pelos elementos presentes no corpo da cidade:

Erguido sobre um sítio isolado da malha urbana, sua estratégia fundamental consiste em buscar uma continuidade que se dá não pela conexão direta com os espaços urbanos tradicionais (...), mas pela ambiência pública e eminentemente urbana que a grande sombra sobre a galeria de exposições recupera e reinventa, à beira-mar. (...) E isso porque sintetiza a tensão permanente entre o construir e destruir das cidades, para fazer prevalecer a invenção de uma urbanidade que se projeta, sem soleiras, a partir do museu e muito além dele, redefinindo (e reterritorializando) tudo que está, ou ainda está por surgir, ao seu redor: as pistas de alta velocidade do Parque do Flamengo e as passarelas que saltam sobre elas, o paisagismo de Burle Marx, a igreja da Glória, o Pão de Açúcar, a baía de Guanabara e a ponte Rio-Niterói. (NOBRE, 2010: 114)

Segundo Geoffery Baker, o *lugar* desempenha *forças* aos organismos que o compõem os condicionando a adquirir suas próprias *formas*, a arquitetura se assemelha ao eleger o espaço físico como princípio designador da forma arquitetônica. A preocupação com o contexto em que a edificação será inserida, como a relação que seu entorno traçará ao ajustar-se a paisagem, de maneira a criar equilíbrio na proximidade as vias e posição do sol. Esta intenção transmite o sentido de *força do lugar* que Baker entende como influências sobre o resultado na construção da *forma* (BAKER, 1998: 87). Assim, a estrutura projetada por Reidy sugere a preocupação de estabilidade e

³ É o caso de intervenções artísticas feitas em locais não convencionais para exposição, mas que tem seu registro – fotos, escritos e vídeos, por exemplo - expostos no Museu ou galeria. O trabalho *P.H* [1969] do artista Artur Barrio, *Spiral Jetty* [1970] de Robert Smithson, os *Bólides* [1964 – 1980] de Hélio Oiticica, entre outros.

ampliação dos espaços como uma solução de mobilidade entre obras e pessoas, a sua planta-livre criou flexibilidade e diálogo entre arquitetura e arte, transformando-os em corpos integrados à paisagem.

Trata-se de construir no construído, de criar lugar sem romper com a paisagem que se partiu. Um espaço pleno de significado, um lugar carregado de símbolos da sociabilidade. Uma arquitetura voltada para poesia da situação, impregnada pelo entorno, reinvestida de seu poder de evocação. Tentativa de restabelecimento de urbanidade, arquitetura de pequenos gestos e lembranças: redescoberta da cidade e descrição arquitetônica. Pressupõem um pertencimento. A arquitetura torna-se transformação do que está dado, quando o lugar é o fundamento do projeto.(PEIXOTO, 2003: 336)

A relação entre homem, arquitetura e paisagem, no contexto das vanguardas artísticas brasileiras e o MAM-Rio, desdobra abordagens que envolvem o *espaço real* e o *espaço sensorial*, que somados, configuram a natureza das redes de sensações passadas pelos agentes participantes / frequentadores do Museu. A produção de artistas e críticos brasileiros, entre os anos 1960 e 1970, deu-se em um espaço relacional de obras e escritos com seu cotidiano e ambiente social. Na cidade do Rio de Janeiro, o Aterro do Flamengo e o MAM-Rio reuniram eventos que envolveram a vanguarda artística em um território de “prática experimental” e de Arte como “instrumento de construção da sociedade”. (BRITO, 1999: 08) O caminhar por esse território de diálogo entre instituição museológica e vanguarda, nos leva a tratar da relação cultural da prática artística com seu espaço urbano e institucional.

A integração entre arte e sociedade estabeleceu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro um caráter construtivo no sentido de inserir a educação como uma das funções exercidas pela arte e a arquitetura. Foram anexadas ao projeto instalações auxiliares como oficinas, laboratórios, a sala de gravura, cinema, biblioteca, restaurante, teatro e cursos livres. O intuito de construção do museu estaria em promover a participação do público com seu ambiente, e o objetivo deste, enquanto “componente social”, por sugerir um ambiente de interação e projeção coletiva.

Esta singularidade que tentamos experimentar ao dialogar com os acontecimentos por catálogos de exposições, obras de arte, entrevistas, fotografia, entre outros, nos conduz a uma fusão de eventos e propostas artísticas que incorporaram, reinventaram e apropriaram, onde, nas palavras de Oiticica, se tornou uma *vontade construtiva geral* (OITICICA, 1966: 154): um *estado* sincrético de participação, de trocas e descobertas. Sincrético no sentido dar forma às influências construtivas de

acordo com as características e necessidades culturais, compondo ao longo deste convívio e experiência a junção/função do museu e seus frequentadores em uma *obra aberta*.

O MAM foi o principal museu de arte no período dos anos 60 e 70 no Rio, nele se concentraram mostras marcantes resultantes da postura desempenhada pelos artistas na divulgação de linguagens múltiplas de cunho experimental, dentro e fora do espaço expositivo do museu. A estrutura do museu era composta por anexos que compunham a Sala Experimental e Cinemateca: o primeiro foi idealizado como um espaço para cursos livres que orientassem a produção de trabalhos de jovens artistas, o segundo auxiliou na divulgação e exploração de atividades cinematográficas como, por exemplo, na utilização *super-8*, recurso que havia chegado recentemente ao Brasil.

Os eventos que envolveram a vanguarda artística no/entre MAM, Aterro do Flamengo, Salões e Manifestos do final da década de 50 até 70, estimularam linguagens que experimentassem na arte *vivências* com o espaço arquitetônico. Assim, como já citado acima, a primeira exposição de arte neoconcreta em 1959, se transfigurou em novas ações e propostas desenvolvidas por artistas quanto ao percurso da arte brasileira e a posição do Museu frente *abertura* de diálogos.

Tem-se também envolvido neste mesmo ano de 59 o curso de Ivan Serpa. Este foi uns dos pioneiros da arte concreta e integrante do Grupo Frente, seu curso explorava através do plano, formas geométricas aliadas ao estudo da cor e espaço arquitetônico, ou seja, abordagens afins as propostas exploradas pelos Movimentos que este constituiu. Artistas como que Hélio Oiticica, Aluísio Carvão e Décio Vieira, Antonio Manuel, foram seus alunos.

A relação entre homem, arte, arquitetura e paisagem no contexto das vanguardas artísticas brasileiras e o MAM, desdobram abordagens que envolvem o *espaço real* e o *espaço sensorial*, que somados, configuram a natureza das redes de sensações passadas pelos agentes participantes / frequentadores do Museu.

É que os “museus” de arte contemporâneos, ou aqueles dedicados a esse mito que é a arte dita moderna, não podem ser confinados às atividades tradicionais da entidade – guardar e expor obras-primas. Suas funções são bem mais complexas. São eles intrinsecamente casas, laboratórios de experiências culturais. Laboratórios, imediatamente desinteressados, isto é, de ordem estética, a fim de permitir que as experiências e vivências se façam e se realizem nas melhores condições possíveis ao estímulo criador. (PEDROSA, 2004: 341)

A relação do o *espaço real* com a obra conduziu a arte a encontrar na paisagem diálogos entre homem e *mundo vivido*, a percepção do *sensível* proporciona a cada experiência instâncias transmitidas, vividas e sugeridas em contato com o espaço cultural. No âmbito entre público e privado, a figura do museu se encontra entre esses extremos, sua utilização como um local *experimental* assumiu um caráter além do de expositor para o de integrador entre *forma* e *corpo*. Assim, a atuação do artista está enquanto agente que incita esse ambiente ao acoplá-lo a arte, como em *performances* e instalações. Com isso, os limites a serem explorados envolvem nesses eventos “relacionais” uma nova concepção de “espaço museu”.

É muito importante que desde o início, coisas e espaços sejam arrancados de sua estratificação cotidiana ligada à pragmática do mundo e aos hábitos do dia-a-dia, para apontar uma ampliação de possibilidades: ao mesmo tempo expansão e irrupção, para além das ordens de sentido pré-definidas, rumo ao perigoso limite do instante singular e múltiplo das puras sensações em cadeia. É preciso propor que este resíduo ou objeto ao meu lado – um som qualquer na rua, um elemento arquitetônico, tudo afinal – nos envolve e nos toca de forma decisiva (deliberadamente ou por acaso) enquanto fonte selvagem do sensível; e é preciso enfrentar a tarefa de responder e evidenciar esta pluriestimulação. Ser artista deve ser acertar as contas e medir forças com este traço de real do mundo, frente a frente a um excesso de realidade liminar que não nos abandona nunca.(BAUSBAUM, 2002: 222)

O artista Vito Acconci explora através de *performances* um diálogo com espaços públicos na atuação da arte, seus trabalhos discutem que esta relação aciona um caráter dúbio entre os atos que são realizados por “livre-arbítrio” e os por “autorização”. Para ele a arte não se constitui em um espaço, mas através dele “I go by the place. The place is gone by me” (ACCONCI, S/D: 45), seus trabalhos sugerem ao público interações com o espaço que o rodeia.

Outra questão levantada pelo artista está no uso manejado do espaço como maneira de reinventar sua ordenação tradicional, distorcendo o lado exterior e interior do prédio arquitetônico. Assim, sua abordagem tenciona as fronteiras entre público e privado questionando onde começa um e termina o outro, principalmente em locais abertos ao público e próprios para “abrigar” arte.

A arte neoconcreta sugeria o *exercício experimental da liberdade*⁴ na descoberta de interagir e reinventar no fazer artístico, uma postura crítica à situação política,

⁴ Frase sugerida pelo crítico Mario Pedrosa sobre a nova configuração proposta e vivenciada por alguns artistas brasileiros no final dos anos 60 e década de 70.

econômica, social e cultural. No caso brasileiro, alguns artistas fundamentaram seus trabalhos no *experimental* de interferências na cidade e no espaço público tencionando e ampliando seu domínio artístico ao panorama do *exercício de liberdade*, ocasionando não só uma mudança no comportamento do artista, mas também na função e postura das instituições que expunham arte. O exercício experimental da liberdade evocado por Mario Pedrosa não consiste na ‘criação de obras’, mas na iniciativa em *assumir o experimental*. (OITICICA, 1972: 01)

The collapse of social preconceived ideas, of separations of groups, social classes, etc., would be inevitable and essential in the realization of this vital experience. I discovered here the connection between the collective and individual expression – the most important step towards this – which is the ability not to acknowledge abstract levels, such social ‘layers’, in order to establish a comprehension of a totality. (OITICICA, 1966: 106)

A busca em sugerir o contato entre obra e participante na “abertura” por desempenhar escolhas no processo do trabalho, sugere a procura por emanar a imaginação e as emoções no contato com a obra, como se esta formasse um elo que unisse o *mundo emocional* com o *mundo pessoal* (OITICICA, 1971: 01). Umberto Eco observa a dinâmica do *trabalho aberto* como *trabalho em movimento* (ECO, 1962: 30), segundo este “Consistem caracteristicamente em não planejadas ou unidades estruturais fisicamente inacabadas” (ECO, 1962: 30).

Estas manifestações buscavam relacionar a arte ao meio enquanto *propositor de situações* que se deslocam no espaço e tempo. O cuidado em estabelecer na narrativa um espaço relacional com o lugar, criando transições e fluxos entre seus agentes, trata, na diversidade da imagem, do texto e da experiência, arranjos entre arte e mundo, questionando-o, imaginando-o e habitando-o, em uma *multiplicidade* de conexões como um dentre de paisagem, homem e edificação:

3º Principio de multiplicidad: sólo cuando lo múltiple es tratado efectivamente como sustantivo, multiplicidad deja de tender relación con lo Uno como sujeto o como objeto, como realidad natural o espiritual, como imagen y mundo. Las multiplicidades son rizomáticas y renunciam las pseudomultiplicidades ardorescentes. No hay unidad que sirva de pivote em el objeto o que se divida em el sujeto. No hay unidad, ni siquiera para abordar em el objeto o para ‘reaparecer’ em el sujeto. (DELEUZE; GUATTARI, 2005: 19)

Posterior ao lançamento do Manifesto neoconcreto alguns artistas se destacaram em preferir conduzir seus trabalhos na *abertura* ao campo da experiência, na produção de objetos *mutáveis* que se relacionassem interferindo, reordenando e dialogando com o

espaço de exposição, mostras e salões, ou de maneira a *totalizá-los* aos ambientes do MAM e Aterro do Flamengo. “O Museu, assim concebido, é a luva elástica para o criador livre enfiar a mão.” (PEDROSA, 1961: 341)

Nesse período, o MAM organizou exposições significativas no circuito artístico experimental, como, por exemplo, *Opinião 65*, *Opinião 66*, *Nova Objetividade*, e *Salão da Bússola*, e os eventos *Arte no Aterro e Domingos da Criação*. Estes dois últimos organizados pelo crítico Frederico Moraes, que propôs ao público frequentador do Aterro e das proximidades do MAM o exercício criativo através de atividades interdisciplinares flexíveis quanto a seu desenvolvimento, buscando também a participação de modo coletivo. Organizado por artistas nos arredores do museu, os *happenings Apocalipopótese e Orgramurbana*, surgiram a partir de ações coletivas que se manifestaram através dos limites entre arquitetura e paisagem.

Esses eventos derivam em desdobramentos que discutem os vínculos existentes entre o *fazer artístico*, arquitetura e paisagem em resposta ao *espaço* por eles ocupado. Ao pensar esta relação como uma redefinição do *lugar*⁵, tornando o estado destes elementos mutáveis, ou em constante trânsito. Os acontecimentos a serem observados apresentam entrelaçamentos e fluxos de *situações* e *proposições* que impulsionaram a criação de *movimento* e diálogo com o MAM-Rio, “uma nova cartografia surge desse desdobramento, um novo espaço formado por essas inusitadas rearticulações.”⁶

⁵ “O Lugar não se confunde com o espaço físico, recobre-o com camadas de significação. O lugar é delimitado e instaurado pela atividade simbolizadora do homem.” In: PEIXOTO, Nelson Brissac. Op cit., 2003, p.337.

⁶ PEIXOTO, Nelson Brissac. Ibid., p.407.

Referência Bibliográfica

- ACCONCI, Vito. **Introduction:** Notes on performing a space
- BARRIO, Artur. *Em Relação aos Aspectos: Rótulos/Escolas e Possibilidades*. 1975. In: CANONGIA, Ligia (org). **Artur Barrio**. Rio de Janeiro: Petrobrás, 2002
- BASBAUM, Ricardo. *Dentro d'Água*. In: CANONGIA, Ligia (org.). **Artur Barrio**. Rio de Janeiro: Petrobrás, 2002
- BENSE, Max. **Inteligência Brasileira: Uma reflexão cartesiana**. São Paulo: Cosac Naify, 2009,
- BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo:** Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro. Rio de Janeiro: Cosac Naif, 1999
- C. A. Debius. *Pouns Studies*. In: MELLIN, Robert (org). **Persitens Modernisms**. Montreal: ACSA Northeast Regional Meetin; McGill University, Part II; Section 7, 2002, p.190.> <http://www.mcgill.ca/files/architecture/ACSA-Session7.pdf>.>
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Rizoma:** Introducción. Valencia: Éditions de Minuit, 2005,
- GULLAR, Ferreira. **Etapas da Arte Contemporânea**. São Paulo: Nobel, 1985
- GRENBERG, Reesa. *The Exhibited Redistributed: A case for reassessing space*. (In): FERGUNSON, Bruce; GRENBERG, Reesa; NAIRNE, Sandy (Org). Op cit. 1996
- LE CORBUSIER, Charles. **Arte Decorativa de Hoje**. São Paulo: Martins Fontes, 1996
- KRAUSS, Rosalind. *Postmodernism's Museum Without Walls*. In: GRENBERG, Reesa; NAIRNE, Sandy (org). **Thinking about Exhibitions**. London; New York: Routledge 1996.
- LEBENSZTEJN, Jean-Claude. **Zigzag**. Paris: Flammarion, 1981
- NOBRE, Ana Luiza. Um Museu Através. In: COELHO, Frederico (Org). **Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro:** arquitetura e construção. Rio de Janeiro: Cobongó, 2010
- MULLER, Gégoire. In: Harald Szeemann (org). *When Attitudes Becomes Form: Live in your head*. Bern: Kunsthalle Bern, 1969;
- NETO, Torquato. *Espaço partido ao meio, meia oito*. Rio de Janeiro, 4 de março de 1972. In:
- PIRES, Paulo Roberto (org.). **Torquatália - Geléia Geral: Obra reunida de Torquato Neto. Vol. II**. Rocco: Rio de Janeiro. 2003
- OITICICA, Hélio. *Critério para o julgamento das obras de arte contemporâneas*, 1973, p. 03. In: **Programa Hélio Oiticica**; Itaú Cultural. >: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0133.68%20p03%20-%20137.JPG > em: 03 mar. 2011.
- _____. *Dance in my Experience* (Diary Entries), 1965-66. In: BISHOP, Claire. **Participations**. Whitechapel Gallery, London, 2006.

_____. *Esquema Geral da Nova Objetividade*. In. FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org). **Escritos de Artistas: Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009;

_____. *Experimentar o Experimental*, 1972, Rio de Janeiro. In. **Programa Hélio Oiticica**; Itaú Cultural. Mar. p. 01 > <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>. < em 02 mar. 2010

_____. *O Mundo-Abrigo*. New York, 1973. In: **Programa Hélio Oiticica**; Itaú Cultural. p.01. >: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dspimagem.cfm?name=Normal/0194.73%20p01%20-%20484.JPG>. < em jun. 2010

PEDROSA, Mario. *Projetos de Hélio Oiticica*. Catálogo da exposição “Projeto Cães de Caça” realizada no MAM do Rio de Janeiro, 1961. In: ARANTES, Otilia (org.). **Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos III**. São Paulo: Edusp, 2004, p. 341

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003;

REIDY, Affonso Eduardo. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1953. In. BONDUKI, Nabil (org). Op cit., 2000, p.166.

ROLNIK, Suelly. Furor de Arquivo. **Revista Arte e Ensaios**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA, Ufrj; ano XVI; n.º 19, 2009, p. 97-98.

UMBERTO, Eco. *The poetics of the open work*, 1962. (In): BISHOP, Claire. **Participations**. Whitechapel Gallery, London. 2006,