

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE - UFF  
CURSO DE GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL  
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL - IACS

**KARINA LUIZA BRAGA GARCIA**

***TUDO QUE É CONCRETO SE DESMANCHA NO AR***  
***Museu sem paredes***  
***Um bicho na paisagem***

NITERÓI  
JULHO, 2017

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE - UFF  
CURSO DE GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL  
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL - IACS

**KARINA LUIZA BRAGA GARCIA**

***TUDO QUE É CONCRETO SE DESMANCHA NO AR***  
***Museu sem paredes***  
***Um bicho na paisagem***

Monografia apresentada a  
Universidade Federal fluminense  
como requisito indispensável para  
a graduação em Produção Cultural.

ORIENTADOR: Luiz Guilherme Vergara

NITERÓI  
JULHO, 2017

G216 Garcia, Karina Luiza Braga.

Tudo que é concreto se desmancha no ar. Museu sem paredes. Um bicho na paisagem / Karina Luiza Braga Garcia. – 2017.

42 f. ; il.

Orientador: Luiz Guilherme Vergara.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Produção Cultural) – Universidade Federal Fluminense. Departamento de Arte, 2017.

Bibliografia: f. 35-42.

1. Museu de Arte Contemporânea (Niterói, RJ). 2. Clark, Lygia, 1920-1988. 3. Museu. 4. Performance (Arte). 5. Experiência. I. Vergara, Luiz Guilherme. II. Universidade Federal Fluminense. Departamento de Arte. III. Título.

KARINA LUIZA BRAGA GARCIA

***TUDO QUE É CONCRETO SE DESMANCHA NO AR***  
*Museu sem paredes*  
*Um bicho na paisagem*

**BANCA EXAMINADORA**

Apresentação de monografia à Universidade Federal Fluminense como condição prévia para a obtenção do grau de Bacharel em Produção Cultural, do Instituto de Artes e Comunicação Social.

Aprovada em: \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / 2017.

---

**Prof. Dr. Luiz Guilherme Vergara - Orientador**  
Universidade Federal Fluminense

---

**Prof. Dr. João Luiz Pereira Domingues**  
Universidade Federal Fluminense

---

**Prof<sup>a</sup> Dra. Neide Aparecida Marinho**  
Universidade Federal Fluminense



**ATA DE APRESENTAÇÃO DE TRABALHO FINAL DO CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL**

<b>IDENTIFICAÇÃO DO TRABALHO</b>	
Nome do Candidato: <b>KARINA LUIZA BRAGA GARCIA</b>	Matrícula: 112.033.004
Título do Trabalho: <b>"TUDO QUE É CONCRETO SE DESMANCHA NO AR: MUSEU SEM PAREDES. UM BICHO NA PAISAGEM"</b>	
Orientador: <b>Dr. Luiz Guilherme Vergara</b>	
Categoria: <b>Monográfica</b>	Data da Apresentação: <b>17/08/2017</b>

<b>BANCA EXAMINADORA</b>
1º Membro (Presidente): <b>Dr. Luiz Guilherme Vergara</b>
2º Membro: <b>Dr. João Luiz Pereira Domingues</b>
3º Membro: <b>Drª. Neide Aparecida Marinho</b>

<b>AValiação:</b>
Análise / Comentário <i>A banca destaca a potência de conjugação entre a posição de produtora cultural e pesquisadora interligando três campos do acontecimento artístico público - estes, as linguagens artísticas, o contexto e crítica institucional, enquanto museu de arte contemporânea, MK - vídeo, e a gestão do próprio tempo, objeto de sua pesquisa. Resulta-se ainda o uso do método fenomenológico indicando o resgate da poética dentro de uma abordagem.</i>
<i>Finalmente, a banca recomenda a publicação de pesquisas em Artigos</i>
Nota Final (média dos três integrantes da Banca Examinadora): <i>10,0</i>
ASSINATURAS
<i>[Assinatura]</i> 1º Membro (Presidente) <i>[Assinatura]</i> 2º Membro <i>[Assinatura]</i> 3º Membro

Ao meu filho João e ao meu companheiro Paulo.

Amo vocês!

## **Resumo**

A inquietação que move esta monografia é o desejo de realizar uma investigação acerca da transformação da ideia de museu, sendo compreendido não mais como um espaço estável e puramente contemplativo. O foco desta investigação volta-se para a programação cultural realizada no dia 04 de outubro de 2014 no Museu de Arte Contemporânea de Niterói. Transformo a experiência desse dia em objeto de pesquisa e reflexões para tratar das proposições e práticas emergentes que envolvem as múltiplas dimensões e horizontes que entram em jogo crítico no sentido público contemporâneo do espaço em foco, que entram na interface crítica entre o sentido público de exhibir (obras das vanguardas dos anos 60, tais como Lygia Clark) e o espaço de interações sociais e performances em foco.

**Palavras chave:** MAC<sup>1</sup>, Lygia Clark, arte contemporânea, museu, performance, coleção de experiências

## **Abstract**

The concern that moves this research is the desire to carry out an investigation about the transformation of the museum idea, being understood no longer as a stable and purely contemplative space. This research focus is the cultural program held on October 4, 2014 Museum of Contemporary Art of Niterói. I transform the experience of that day into the object of this research and reflection to deal with the emerging propositions and practices that involve the multiple dimensions and horizons that enter into the critical interplay between the contemporary public sense exhibiting and the space of social interactions and performances in focus.

**Keywords:** MAC, Lygia Clark, contemporary art, museum, performance, experiences collection

---

<sup>1</sup> Durante todo o texto, a sigla MAC, fará referência ao Museu de Arte Contemporânea de Niterói.

## SUMÁRIO

MEMORIAL DO FUTURO.....	1
1. INTRODUÇÃO:	
4 de outubro de 2014: uma visão de futuro - Desafios do sentido público do MAC .....	2
2. LYGIA CLARK	
2.1. Cartografia de uma alma em busca de liberdade.....	5
2.2. Os Bichos revivem	
Laboratório de Contato e Improvisação: esculturas vivas.....	12
3. O dentro é o fora	
3.1. MAC como abrigo poético .....	18
3.2. MAC sem paredes .....	22
4. Considerações finais - Coleção de experiências.....	25
ANEXO .....	29
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA.....	35



## **MEMORIAL DO FUTURO**

Em 2009 prestei o vestibular da UFF para Produção Cultural e da UERJ para Letras Português – Literaturas. Por não conseguir aprovação na UFF, ingressei na minha segunda opção. Cursei letras por dois anos, até que resolvi tentar novamente o vestibular. Acredito que sem o peso da obrigação em ingressar em uma universidade foi um facilitador para que dessa vez eu conseguisse a aprovação em Produção Cultural. Assim, inicio meus estudos no primeiro semestre de 2012.

Em março de 2014, a Fundação de Arte de Niterói em parceria com a Coordenação de Produção Cultural, lançam um processo seletivo que selecionariam estudantes do curso para estagiarem em diversos museus e espaços culturais da cidade, o MAC era um desses espaços. Fui selecionada e, em abril de 2014, comecei meu estágio no MAC.

Estagiei diretamente com a direção geral e de desenvolvimento do museu. Ali, junto a Educação e Museologia, se pensava o museu – no âmbito social, curatorial e político. Acompanhei desde a comunicação - cuidando das redes sociais, convites de eventos e programações - até a curadoria de algumas exposições. Foi uma experiência única, que me proporcionou conhecimentos que levo para a vida. Assim como foi o lugar que vivi e gastei o ser mais importante da minha vida, meu filho.

Toda a singularidade e poética do MAC me tornaram uma pessoa mais sensível aos pequenos acontecimentos da vida. Dessa sensibilidade nasceu o tema da minha pesquisa. Por lá permaneci até junho de 2015, e sigo para me dedicar à minha nova fase, a de ser mãe.

## INTRODUÇÃO

### 4 de outubro de 2014: Uma Visão de futuro – Desafios do sentido público do MAC

A singularidade dessa tarde trouxe a tona reflexões que são fundamentais dentro do campo da arte e da museologia contemporânea. A princípio, essas indagações me apareceram de maneira embaçada, turva. É como quando somos bombardeados de novas informações, ou mesmo quando nos deparamos com vivências tão complexas e intensas que é natural que precisemos de um tempo para digerir ou internalizar tudo que foi vivido.

Vivi o dia 04 de outubro, e mesmo após quase três anos, ele nunca me saiu da memória. Em um processo mnemônico, me recordo pouco a pouco o que aconteceu naquela tarde. À primeira vista, me pareceu um dia perfeito, porém, essas retomadas de lembranças me trouxeram alguns dilemas e desafios pertinentes aos museus – principalmente os que abrigam a arte contemporânea – que estavam presentes naquela tarde.

No Salão Principal do museu estava em cartaz a exposição intitulada *Lygia Clark: Tudo que é concreto se desmancha no ar*, inaugurada em 06 de setembro de 2014, com curadoria de Luiz Guilherme Vergara. A mostra trouxe para o público um dos principais conjuntos de obras da artista em seu período de maturação do espaço-orgânico, iniciado na década de 50. A escolha da frase de Karl Marx já adianta o caráter paradigmático do conjunto de obras expostas nessa mostra. Paradigmático já que, junto a outros artistas de sua época, Lygia Clark desconstrói tudo que até então se entendia por arte. A arte não é mais uma simples cópia da realidade e as fronteiras entre artista/espectador vinham sendo cada vez mais rompidas. Os papéis se confundem, assim como a arte vai ganhando vida e expandindo para o espaço. Junto a essa exposição da Lygia Clark, aconteceu o encontro de dançarinos e praticantes do JAM – Contato Improvisação. Seus movimentos se estenderam pela Varanda e Rampa do museu, orquestrando com seus corpos a poesia de um museu que demanda por formar uma coleção de experiências. Reconfigura-se aqui o objeto artístico como acontecimento imprevisível, que proporcionou ressonâncias desde o encontro entre a arquitetura futurista do MAC, a trajetória crítica da arte concreta ao seu processo de desmaterialização pela Lygia Clark, à resistência dos corpos-vividos<sup>2</sup> dos praticantes do Contato Improvisação.

A singularidade desta tarde se tornou o centro desta monografia como um

---

<sup>2</sup> Conceito trabalhado por Merleau-Ponty para designar que o corpo é o meio que pelo qual o homem mantém relação com o mundo. “Tenho consciência do mundo por meio de meu corpo”(PONTY apud REIS, 2011, p.39)

acontecimento de devires envolvendo toda a complexidade dos desafios em jogo no sentido público do MAC de Niterói.

Todas as temporalidades do mundo contemporâneo convergiam nos espaços dentro e fora do MAC. Durante todo esse dia, no pátio do museu, acontecia também a Feira de Trocas Culturais Sustentáveis, evento que fazia parte de uma programação fixa do museu, com novas edições a cada primeiro sábado do mês. A proposta dessa Feira era construir um diálogo horizontal visando uma integração entre o museu e a comunidade, colocando em pauta discussões que são essenciais no que diz respeito ao meio ambiente e uso da cidade. Seu ponto alto era a feira de trocas de objetos novos e usados, como brinquedos, livros, cd's, dvd's e equipamentos e acessórios de bicicletas. Esteiras de vime eram estendidas no chão da praça do MAC para exposição desses objetos de troca. A maioria deles pertencia ao próprio museu ou foram doados pelos funcionários e parceiros do projeto. A ideia era que essa disposição de objetos fosse um convite para que os visitantes fizessem o mesmo. Essa iniciativa tinha como objetivo fomentar novas formas de se estar junto e trazer para discussão a questão do consumo<sup>3</sup>, visando um objetivo maior que era contribuir para uma economia solidária, que substituísse a acumulação pela solidariedade e cooperação entre os visitantes do museu.

Junto à feira de trocas, também acontecia o Encontro Mensal do Plano Participativo de Niterói, parte do programa Niterói de Bicicleta<sup>4</sup>, sempre presente nas edições da Feira. Além do encontro, a Iniciativa Pedal Sonoro realizou a pintura da 1ª bicicleta fantasma de Niterói e uma oficina de placas educativas produzidas com a reutilização de vinis. O projeto Cicloteca<sup>5</sup> – uma biblioteca sobre rodas - levou mais uma vez para o MAC a difusão da leitura, juntamente com a reflexão sobre a mobilidade urbana e o uso da bicicleta.

A programação dessa tarde foi embalada pelo Jazz do saxofonista Glaucus Linx, representando o programa Arte na Rua da Fundação de Arte de Niterói. Explorando a

---

<sup>3</sup>O crescimento populacional, acompanhado por uma maior mobilidade social, crescimento do poder aquisitivo de determinadas camadas da população e pela inesgotável oferta de novos bens de consumo potencializam cada vez mais uma sociedade pautada em um consumo desenfreado. Quanto maior o consumo, maior o crescimento do descarte e, por tanto, maior produção de lixo no meio ambiente.

<sup>4</sup>O programa Niterói de Bicicleta foi criado pelo Vice-Prefeito de Niterói Axel Grael no ano de 2013 e segue diretrizes de gestão integrada e participativa, com parceria entre diversos órgãos públicos, iniciativa privada e grupos organizados da sociedade civil.

<sup>5</sup>Ação do projeto Ciclista Aprendiz, a Cicloteca, projeto do Lucas Garcia, é uma inspiração da Biblioteca Itinerante criada pelo departamento de Cultura da cidade de São Paulo em 1930. Aprovada em um edital interno da Universidade Federal Fluminense, e tem como objetivo ocupar as ruas de Niterói, sendo uma mediadora entre as pessoas que querem doar livros e aquelas que querem os receber. Essa iniciativa já foi responsável pela doação de centenas de livros pela cidade.

ludicidade das crianças, aconteceram duas oficinas que também foram um grande sucesso entre os adultos: a oficina *Tá na Roda é pra Alegrear!* com a Brincante Magueta Pirueta da Simone Nascimento, e a *Oficina de bambolês* coordenada por Lia Amância. Assim como o girar dos bambolês, a arquitetura circular do MAC também inspira a simbiose entre sujeito e objeto. O movimento torna corpos e bambolês um só, e o mesmo se repete com o MAC; é através do movimento circular desses corpos que o museu é ativado, desde a rampa 360° até a maneira como as obras são dispostas.

Vemos nessa tarde a confluência de diferentes formas de expressões artísticas, assim como o encontro de diferentes mundos, tribos e nichos urbanos. Afinal, como já dizia Hélio Oiticica, “o museu é o mundo”.

“Abordamos como dilemas ético-estético da arte contemporânea o que emerge geograficamente como acontecimento de solidariedades, onde potencializar presenças e processos de subjetivação significa territorializar ações artísticas formando ou ativando corpos em um corpo temporal de múltiplas vozes, de polifonias.”(VERGARA, L.G. 2013, p.65)

O dia 04 de outubro também foi contemplado pela instalação Rede do artista João Modé. Inaugurada no dia 28 de agosto de 2014 na praça do museu, o projeto nasceu da disposição estratégica de cordas e linhas de diferentes materiais, dispostos pelo artista em determinados locais. A escultura orgânica ganha forma e tamanho a partir da interação livre e espontânea do público, se estendendo para diversas direções e unindo diferentes cantos da arquitetura do museu. Essa escultura de processos solidários temporários, suspensa na rampa do MAC, acrescentava mais uma manifestação de encontros, sejam entre diferentes expressões artísticas ou entre as diferentes classes sociais, gerações e tribos que estavam presentes no MAC nessa tarde, remete ao que Joseph Beuys defendeu como escultura social. Para ele:

“a arte deveria se expressar em todos os campos da vida humana e deveria, sobretudo, agir no interior de cada um, conscientizando a todos do seu potencial criativo e de mudanças de possibilidade de moldar a sociedade em que se encontram. Seu conceito de escultura ia além do objeto físico, compreendia a política, a cultura, a educação, a organização social como um todo, porque a escultura social compreendia o próprio pensamento humano.” (PORTUGAL, 2006, p.48-49)

Essa tarde pode ter inaugurado visões de futuros, onde potência e potencial constantemente emergem e desafiam a instituição museu para ser um lugar de abrigo da

liberdade artística, encontro entre cultura e natureza e múltiplas interfaces com a sociedade. O pátio-praça<sup>6</sup> do museu aparece como um lugar de encontros e trocas. Como dar vida pública aos museus de arte contemporânea? A utopia da arte contemporânea de religar arte/vida ainda hoje enfrenta o paradoxo entre criação e democratização do conhecimento. Como o acontecimento artístico experimental poderia contaminar não apenas os amantes e estudiosos da arte, mas também as pessoas comuns, ou as que estão fora das academias e circuitos dessas expressões artísticas advindas da alta cultura? Como inaugurar a arte contemporânea como um campo aberto? Como defendido por LAMAS, a praça é o lugar das “manifestações da vida urbana e comunitária.” (LAMAS apud MENDONÇA, 2007, p.298) É nela que se dá o espaço das afetividades e do encontro do cotidiano. Um museu-praça, aberto para essas experiências, é um museu aberto para o mundo e suas transformações.

## **2 – LYGIA CLARK**

### **2.1 – Cartografia de uma alma em busca de liberdade**

No caso de Lygia Clark é possível nos debruçarmos cronologicamente sobre suas obras, e percebermos com isso todo seu esforço incansável e inquietação que mobilizou suas viradas éticas e estéticas entre arte e vida, entre as décadas de 40 e 80. Podemos observar o desenvolvimento de suas propostas e obras, assim como seu amadurecimento como artista e pesquisadora que buscava a ressignificação da arte em seus amplos sentidos. Libertar o sistema da arte religando arte e vida, as práticas artísticas de Lygia Clark a partir dos anos 60 ultrapassam todas as fronteiras de uma arte clássica, elitizada e intocável, adentrando a vida social e se intensificando cada vez mais em um movimento de contracultura. O mundo da arte sai do seu mundo irreal e intocável, se comondo e recomondo através de uma realidade sensível e subjetiva de cada um. Os processos de subjetividade, agora, extrapolam ao domínio especializado do artista e a experiência entre arte-espectador, e começa a se tornar indissociável da relação entre o eu e o outro, portanto, o eu e o mundo, resultando em um encadeamento interminável de novas relações e novos sentidos, que atingem diretamente todas as premissas de curadoria e musealização de suas obras.

Nascida em Belo Horizonte, no ano de 1920, Lygia Clark é conhecida como uma

---

<sup>6</sup>“A praça é o lugar intencional do encontro, da permanência, dos acontecimentos, de práticas sociais, de manifestações da vida urbana e comunitária e, conseqüentemente, de funções estruturantes e arquiteturas significativas (LAMAS apud MENDONÇA, 2007, p.298).”

artista atemporal. Começou seus estudos em 1947 no Rio de Janeiro, sob orientação de Roberto Burle Max e Zélia Salgado. Em 1950, viajou para Paris, onde estudou com ArpadSzènes, Dobrinsky e Fernand Léger, tendo contato direto com as produções das vanguardas da arte moderna europeia pós-guerra. Após sua primeira exposição individual, feita no Institut Endoplastique, em 1952, a artista mineira retorna ao Brasil.

Lygia Clark foi uma das fundadoras do Grupo Frente, movimento artístico carioca liderado pelo artista Ivan Serpa, um dos precursores da abstração geométrica. Junto a artistas como Lygia Pape e Hélio Oiticica, o grupo contribuiu para o reconhecimento nacional e internacional da arte brasileira, sobretudo ao realizar sua primeira exposição, no ano de 1954, no IBEU de Copacabana. No entanto, foi apenas na segunda exposição ocorrida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que o grupo ganhou maior visibilidade do público e dos críticos da época, críticas antes restritas apenas a Mário Pedrosa e Ferreira Gullar.

Como marca estética, esse grupo adotava a postura de não submissão às regras de produção artística. Nesse sentido, buscava uma espontaneidade em suas criações, o que se pode notar claramente nas obras de Lygia Clark. Em 1955, Mário Pedrosa lança um prefácio do catálogo da segunda exposição realizada pelo grupo e defende:

“A arte para eles não é atividade de parasitas nem está a serviço de ociosos ricos, ou de causas políticas ou do Estado paternalista. Atividade autônoma e vital, ela visa a uma altíssima missão social, qual a de dar estilo à época e transformar os homens, educando-os a exercer os sentidos com plenitude e a modelar as próprias emoções.”  
(PEDROSA apud COUTO, 2000, p.206)

O Grupo Frente realizou sua quarta e última exposição no ano de 1956. Após a primeira Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada em 1957, no MASP-SP, o Grupo se dissolveu. Em 1959, a artista integra a I Exposição de Arte Neoconcreta e assina o Manifesto Neoconcreto juntamente com Lygia Pape, Hélio Oiticica e Ferreira Gullar.

Dos anos 50 aos anos 80, Lygia realizou seu trabalho de forma a investir na utopia de reconectar arte e vida. Assim, seu objetivo era criar objetos artísticos que fugissem da habitual inércia de uma obra de arte que esteja sob alguma influência renascentista, criando assim “objetos vivos”. Como consequência disso, a artista também propõe a ressignificação do papel do espectador, tornando-o participante ativo e co-realizador por meio de sua obra, como explica Suely Rolnik em seu texto *Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark*:

“Muita imaginação dedicou-se à invenção de estratégias para realizar a utopia de reconectar arte e vida ao longo do século XX. Algumas

delas compõem especialmente a paisagem com a qual dialogará a obra da artista. Libertar o objeto de arte de sua inércia formalista e de sua aura mitificadora, criando ‘objetos vivos’, nos quais se pudesse entrever as forças, a processualidade incessante, a potência vital que a tudo agita. [...] Livrar o espectador de sua inércia anestesiadora, seja através de sua participação ativa na recepção ou na própria realização da obra, seja através da intensificação de suas capacidades perceptivas e cognitivas.” (ROLNIK, 1999, p.2)

Entre 1954 e 1958, Lygia Clark apresenta as suas *Superfícies Moduladas* (1955-57) e *Planos em Superfície Modulada* (1957-58), por meio das quais inaugura em seu trabalho o que chamou de *Linha Orgânica* e *Quebra da Moldura*, que ainda hoje pode ser propositivo e desestabilizador das paredes dos museus. Com a primeira descoberta, a linha ganha liberdade, o que recupera sua vitalidade para transformar o espaço, superando, assim, sua condição inanimada. Com a segunda, rompe com a zona neutra que representa a moldura que separava o quadro do resto do mundo. Os planos, agora justapostos, transbordam do quadro e conquista todo o espaço.

“Toda esta minha pesquisa, que considero a formulação primária de um vocabulário para exprimir um espaço começou em 1954 pela observação de uma linha que aparecia entre uma colagem e desaparecia quando havia duas cores contrastantes. Passei a explorar estas linhas, fazendo quadros (ainda usando tela e moldura) em que a preocupação era de arrebentar o núcleo do quadro (tela) levando a cor desta para a moldura. A própria espessura da moldura já começava a entrar também como elemento plástico. [...] Somente em 1957, realizei (aí já consciente do papel dessa linha-orgânica no sentido de linha-espaço) as primeiras superfícies moduladas, consideradas por mim como expressivas em si mesmas e não pensava mais em termos de interação.” (SERMENTO, Edelweiss. Lygia Clark e o Espaço Concreto, p. 3. Apud O Mundo de Lygia Clark)

Com ‘Casulos’ de 1959, Lygia Clark começa a conquistar de forma mais objetiva esse lugar de linha-espaço iniciado em 1954 e dá um passo a frente na busca da tridimensionalidade do plano, o deixando mais próximo do espaço. As obras passaram a ganhar o espaço através da construção de um novo suporte dos seus objetos, por meio de um processo de coerência e transformação do plano. Dessa forma, as obras vão ganhando volume e espessura de vida, pois tem a espessura do outro. Feitos em metal e permitindo que seu plano seja dobrado, os casulos são a transição entre a bidimensionalidade e a tridimensionalidade. Esse desejo de deslocar imagem e plano, em que o caráter dimensional de sua obra avança pelo espaço, resultou em 1960 na criação dos ‘Bichos’. Esses, por sua vez, são placas articuláveis feitas em alumínio que possuem uma dobradiça, que remete a uma

espinha dorsal. Os Bichos ressignificam o que até então se entendia por escultura e efetivam a participação do espectador, que passa a ser fundamental para a construção das múltiplas transformações que esses objetos podem conquistar.

“Cada Bicho é uma entidade orgânica que só se revela totalmente no seu tempo interior de expressão. [...] É um organismo vivo, uma obra essencialmente ativa. Uma integração entre ele e nós. É impossível entre nós e o Bicho uma atitude de passividade, nem de nossa parte nem da parte dele. [...] Nessas relações entre o Bicho e vocês, há dois tipos de movimentos. O primeiro, puramente exterior, é o que vocês fazem. O segundo, o do Bicho, é produzido pela dinâmica de sua própria expressividade. O primeiro movimento nada tem a ver com o Bicho, pois não lhe pertence. Em compensação, a conjunção de seus gestos, associados à resposta imediata do Bicho cria uma nova relação, e isto só é possível em razão dos movimentos que o Bicho sabe efetuar por ele mesmo: é a vida própria do Bicho.” (CLARK, 1960 apud O Mundo de Lygia Clark)

Na década de 60, o projeto de Lygia Clark de religar arte e vida se intensifica, e suas práticas artísticas extrapolam as fronteiras da arte e contaminam a vida social. Em 1961, Lygia Clark decidiu se desvincular do grupo Neoconcreto por considerar que suas obras não se encaixariam mais no conceito de *não-objeto*<sup>7</sup>, criado por Ferreira Gullar para categorizar as produções Neoconcretas da época. Podemos perceber nas obras de Lygia Clark que todas as suas pesquisas foram, na verdade, uma busca para fugir de categorias pré-estabelecidas que engessassem seus objetos. Além disso, seu objetivo era que a criação do vínculo com a vida e com o espectador fosse um resultado e não apenas um meio de se produzir arte, fazendo da própria vida uma obra de arte. O que a leva a começar a trabalhar de forma mais independente.

Cada vez mais a artista buscava novas formas de desterritorializar e ao mesmo tempo reterritorializar o objeto artístico pela experiência participativa do espectador. Em 1963, Lygia Clark inaugura um novo estágio com a obra *Caminhando*. A obra se compõe de uma tesoura e uma tira de papel torcida, em que, ao serem ligadas pelas suas extremidades, formam uma fita de Moebius. Não existe nela avesso e direito. Com esses dois objetos nas mãos, o espectador escolhe um ponto qualquer dessa fita para começar a cortar, de modo que a união entre as suas extremidades se mantenha intacto. A tira vai se afinando até que não exista mais caminho e a tesoura atinja seu ponto inicial. A obra se encerra no momento em que a fita se

---

<sup>7</sup> “Um *não-objeto*, seja um poema espacial, seja um Bicho, está imóvel diante de você, mas à espera de que o manuseie e assim revele o que traz oculto em si. Depois de manuseá-lo, você o devolve à situação anterior [...] Por isso, defini assim naquela época: o *não-objeto* é uma imobilidade aberta a uma mobilidade aberta a uma mobilidade aberta.” (GULLAR, 2007, p.59)



rompe e o papel atinja novamente seu avesso e direito. A desterritorialização acontece no momento em que, a partir de *Caminhando*, o espectador atinge o papel de próprio realizador da obra, como explica a artista:

“Não é mais o problema de sentir a poética através de uma forma. A estrutura aí só existe como um suporte para o gesto expressivo, corte, e depois de concluído não tem nada a ver com a obra de arte tradicional. É o estado da ‘arte sem arte’ pois o importante é o fazer que nada tem a ver com o artista, e tudo a ver com o espectador. O artista aí dando esse tipo de idéia dá na realidade esse ‘vazio-pleno’ em que todas as potencialidades da opção que vem através do ato tem lugar. [...] O ato traz ao homem contemporâneo a consciência de que a poética não está fora dele, mas sim no seu interior e que ele sempre a projetou através do objeto chamado arte.” (CLARK apud ROLNIK, 1999, p.13)

Ao mesmo tempo em que a artista revoluciona a forma e função das obras de arte, há também um desafio por parte dos museus de arte contemporânea em se repensar sua identidade e função frente a essas mudanças de paradigmas da arte, tanto do seu suporte, objeto, quanto o papel do espectador. A própria instituição museu é desafiada dentro de seus procedimentos, afinal, em se tratando de uma artista que buscou pela interação e desalienação do público frente à obra de arte, é o museu que intermedia suas aspirações com o zelo do colecionador que investiu nessas obras, o cuidado da museologia na preservação da história da arte como da obra de arte em si e a burocracia administrativa do seguro dessas obras, asseguradas a partir de um valor cambial do mercado da arte. No caso da Lygia Clark, algumas de suas obras hoje chegam a custar mais de um milhão de dólares<sup>8</sup>.

Toda essa preocupação ética e estética de artistas como Lygia Clark gera um grande desafio para os museus, principalmente após a morte da artista, já que, conseqüentemente, o controle sobre suas produções se intensificam. Mais do que uma disposição estéticas de suas obras, é preciso se repensar como se dará o contato entre o espectador e esses objetos. É necessário que se tenha uma abordagem educativa cuidadosa. Esse cuidado não pode ser associado a um olhar paternalista ou mesmo de uma posição de superioridade em relação ao conhecimento. Pelo contrário, muito se tem a aprender nessa relação social entre museu e seus espectadores, de maneira recíproca.

“Os museus de arte contemporânea precisam ser reinventados antropofagicamente a partir das utopias das vanguardas artísticas e da

---

<sup>8</sup>Em 2014, num leilão realizado em Nova Iorque-EUA, a obra *Bicho-em-si-md* de 1960 foi vendido por US\$ 1.169.000. Fonte: <http://oglobo.globo.com/cultura/escultura-de-lygia-clark-foi-obra-mais-cara-em-leilao-da-sothebys-12643081> acessado em 14/03/2017)

confluência de abordagens transdisciplinares do século passado. A questão principal é como realinhar constantemente a atuação destas instituições com os pensamentos de uma revolução contínua de conhecimentos (contra a alienação) como centros avançados de experiências civilizatórias – territórios de metamorfose da imaginação e reflexão coletiva.” (VERGARA, L.G, 2013, p. 3)

Lygia Clark faz uso de alguns estados da matéria em seus trabalhos: a matéria dura com o uso da madeira; a flexível do metal com dobradiças; até chegar ao que ela nomeou *Obra Mole* de 1964 - também conhecidos como a série *Trepantes* - em que utilizava borracha em suas criações. A partir de *Caminhando*, os *Trepantes* foram considerados por ela uma releitura dos *Bichos*, que agora são feitos por materiais em aço inoxidável e borracha. Totalmente maleáveis, são apoiados em qualquer suporte, seja ele um tronco de uma árvore ou até mesmo no chão. “É na flexibilidade da interação que eles se esculpem, seu devir depende dos encontros que fazem” (ROLNIK, 1999, p.14)

A sinergia entre Lygia Clark e arquitetura do MAC pode ser notada quando observamos o quanto a forma, seja na arquitetura circular de Niemeyer ou através da trajetória de Lygia Clark, segue uma intuição de vida orgânica. Essa flexibilidade de interação, defendida por Rolnik, é também encontrada na arquitetura do museu, mais precisamente em sua Rampa. Quando Lygia Clark apoiava seu Trepante em dois troncos de madeira, demonstrou um pensamento visual de diálogo. O tronco, que remete a árvore, e portanto a natureza, em comunicação com a geometria, que remete a razão e ao concreto. A Rampa do MAC também é um trepante, no sentido que também promove essa comunicação entre arquitetura/natureza, arte/vida. Ao subir a rampa em direção ao salão principal do museu, o visitante é automaticamente convidado a girar em 360°, ativando a paisagem e o entorno do museu. Neste sentido, pode se vislumbrar a intuição e vocação do MAC como Abrigo Poético (em referência a obra de Lygia Clark de 1964), “[...]onde o habitar equivale a comunicar” (CLARK, 1980). O MAC como um lugar que está em comunicação.

Entre 1966 e 1968, Lygia Clark lança os *Objetos Sensoriais*, obra que tinha como proposta utilizar materiais de uso cotidiano, como água, sementes, conchas, pedras e elásticos. Lygia Clark realiza o que Elida Tessler se refere como “pontuação poética da realidade”, que dá a objetos, ou até mesmo sucatas indesejadas do cotidiano, uma nova releitura artística. Neste ponto, a artista já demonstrava que seguiria um caminho que a ligaria a psicanálise e a dimensão existencial. *Caminhando* pode ser considerado um marco nesse processo de pesquisa experimental em que passam as obras da artista. Em 1967, lança a série *Roupa-Corpo-Roupa: O Eu e o Tu, 1967*. Dois macacões feitos em plásticos pesados que remetem o

corpo do homem e da mulher, em que essa veste o macacão masculino e aquele o feminino. Unidos um ao outro por uma borracha sanfonada de plástico preto, são convidados a tatear e explorar os corpos um do outro. Já em 1968, a artista realiza no MAM-RJ, a instalação *A Casa é o Corpo*, estrutura de 8 metros de altura que possui dois compartimentos laterais fechados com elástico. Ao atravessar essa estrutura, o espectador é convidado a reviver os processos de reprodução: penetração, ovulação, germinação e expulsão.

Nesse mesmo ano, Lygia Clark muda-se para Paris onde permanece até o ano de 1975. De 1970 a 1975, ela ministrou o curso sobre comunicação gestual na Faculté d'Arts Plastiques St. Charles, na Sorbonne. A partir dessa experiência como docente, a artista cria junto com seus alunos as proposições *Rede de Elástico*, 1974, *Baba Antropofágica*, 1973 e *Relaxação*, 1974. Em 1976, retorna para o Rio de Janeiro. Nesse ano a artista deixa de realizar experimentações com grupos e entra na nova fase da sua trajetória artística com seus *Objetos Relacionais*. Nessa fase, os trabalhos de Lygia ganham fins terapêuticos e são feitos em cima de uma abordagem individual. Os *Objetos Sensoriais* foram desenvolvidos pela artista a partir de 1966 e usados como prática terapêutica, acionando assim vários sentidos como o olfato - com o uso das máscaras sensoriais, e o tato - utilizando sacos cheios com água e conchas, e pedra e ar. Aqui, os objetos criados por ela entram em um outro patamar, em que sua existência só se dá na relação com o sujeito participante. Lygia Clark trabalhou o *Arquivo de Memórias* de seus pacientes - como gostava que fossem chamados. Suas terapias tinham como objetivo atingir os medos e fragilidades de seus pacientes através do sensorial. Mais do que criar experiências artísticas, Lygia Clark queria possibilitar aos praticantes um exercício de reconhecimento de si e do mundo, a fim de que, com isso, também possibilitasse uma maior liberdade para se expressar melhor diante das pessoas e do mundo.

Aos poucos, Lygia Clark vai diminuindo o ritmo de suas atividades. Em 1983, publica 24 exemplares do *Livro Obra*, coletânea de textos escritos por ela durante toda a sua trajetória artística. Em 1986, aconteceu no Paço Imperial o IX Salão de Artes Plásticas, com uma sala especialmente montada para abrigar uma retrospectiva dedicada a Lygia Clark, a última exposição de sua carreira em vida. Em abril de 1988, Lygia Clark falece.

## 2.2 – Os bichos (re)vivem

### Laboratório de contato e improvisação: esculturas e estruturas vivas

Dentre os trabalhos expostos na exposição *Tudo que é concreto se desmancha no ar*, em cartaz na tarde de 04 de outubro, fazem parte algumas obras referentes ao período que contempla a linha orgânica da artista, entre 1960 e 1965. A partir dos anos 50, Lygia Clark começa a realizar suas famosas esculturas denominadas por ela de *Bichos*. A artista revoluciona novamente o que até então se entendia por escultura, que segundo Venâncio Filho, “as esculturas construídas no Renascimento, por exemplo, apresentavam-se numa grandiosidade estética e visual, ganhando noção de superioridade ao homem, um endeusamento que a tornaria intangível.” (FILHO, 2002, p. 274)

Os *Bichos* são esculturas metálicas completamente articuláveis que para a artista funcionaria como uma espécie de coluna vertebral, responsável por dar aos seres humanos simetria física e visual. Entretanto, ao contrário dessa simetria, os *Bichos* problematizam a idéia que temos de nós mesmos, colocando em questão a distinção entre o corpo e a sua imagem, afinal “problematizando o corpo, os *Bichos* também problematizam a imagem unitária do corpo; apresenta um ‘outro’ de nós mesmos. Toda escultura é percebida visualmente, mas essa percepção visual implica e sugere a tatibilidade.” (FILHO, 2002, p.274)

Tais esculturas de Lygia Clark não foram pensadas para atuarem no lugar intocável que se encontram grande parte das obras de arte. Ao contrário disso, foram construídos para serem totalmente integrados ao espaço e ao toque dos expectadores. Ressignifica-se assim, os papéis de cada um, rompendo com a separação obra/sujeito, artista/espectador. Como explicou Lygia Clark, o *Bicho* “é um organismo vivo, uma obra essencialmente ativa. Uma integração total, existencial, estabelecida entre ele e nós. É impossível entre nós e o Bicho uma atitude de passividade, nem de nossa parte nem da parte dele.” (CLARK, 1960 apud O Mundo de Lygia Clark) Os *Bichos* não têm significados pré-estabelecidos, estes vêm a cada toque, articulação e dinâmica corpórea. O toque faz parte de uma relação fundamental e primitiva dos seres humanos e os *Bichos* estão abertos a essa relação. Essa dinâmica de corpo/corpo que se dá através do contato entre obra/espectador abre a janela que apresenta o outro como um mundo de possibilidades de ser.

Porém, apesar de toda a pesquisa e dedicação da artista para pensar numa arte existencial e participativa, o mundo das artes plásticas tem suas limitações. De acordo com o

artigo *Molda-se uma alma contemporânea: o Vazio-Pleno de Lygia Clark* de Suely Rolnik, a princípio os *Bichos* foram feitos para serem multiplicados, o que contribuiria para sua desfeticização e os levaria para todos os cantos do mundo. No entanto, já que ainda se tratava de objetos que poderiam ser expostos como meros objetos plásticos e inertes, caíram na armadilha do sistema da arte e de seu mercado. Os *Bichos* ficaram a espera do espectador e se tornaram objetos exibidos em vitrines de museus, galerias ou casas de colecionadores. O modo como esse sistema se apropriou de seus *Bichos* “fez com que a dissolução da fronteira entre arte e vida que neles se operava tivesse seu destino interrompido e sua proliferação abortada.” (ROLNIK, 1999, p.11)

Em resposta a isso, Lygia Clark aprofundou suas pesquisas e inaugurou a partir de *Caminhando* uma nova releitura para suas esculturas metálicas, ganhando novos significados e novos materiais de produção e formas de exposição. Os *Bichos* foram os últimos objetos criados pela artista passíveis de serem neutralizados e transformados em simples “objetos de arte”.

De *Caminhando*, nasceram os *Trepantes*, etapa que a artista dá um passo a frente no processo de desterritorialização do objeto e do papel do espectador. Lygia Clark percebeu que não adiantava contaminar de arte o cidadão comum, se ele não conseguisse acessá-la de maneira completa, como potência criadora de vida. “Sem a transformação desse personagem, o projeto moderno em sua ânsia de religar arte e vida fracassa como estratégia de interferência efetiva na cultura” (ROLNIK, 1999, p.12). Com a fita de Moebius, a participação do espectador não fica mais limitada à recepção, se tornando o próprio realizador. O ato de criar se torna obra, e é nesse ato que se reativará a poética da arte e da vida. “O ato traz ao homem contemporâneo a consciência de que a poética não está fora dele, mas sim no seu interior e que ele sempre a projetou através do objeto chamado arte” (ROLNIK, 1999, p.13). Os *Trepantes* são a migração, primeiramente do papel da fita de Moebius para o metal, e depois do metal para a borracha. “O Trepante é ainda a volta ao objeto com participação do espectador. Se expressa colado a qualquer suporte como portais, caixas, troncos, etc.” (CLARK, 1969 apud O Mundo de Lygia Clark)

Atualmente os *Bichos* vivem confinados em caixas de acrílico, já que essa passou a ser uma exigência do colecionador e da seguradora – responsável pela realização do contrato de segurança para determinada exposição. Será que de alguma forma, mesmo hoje, após 28 anos de sua morte, podemos novamente reativar e dar vida a esses *Bichos*? Talvez isso tenha acontecido com o encontro dos dançarinos de JAM no dia 04 de outubro de 2014.

Junto à exposição da Lygia Clark, instalada no salão principal do MAC, acontecia um encontro de dançarinos contemporâneos praticantes do Jam de Contato Improvisação. Criado em 1970 nos Estados Unidos, o Contact Improvisation surgiu como um novo estilo de dança que tem como princípios possibilitar outro olhar sobre o corpo e a forma que o mesmo se relaciona com o mundo e com o outro. O Contato Improvisação, que se espalhou por diversos países, traz para a discussão temas atuais como o corpo visto como um ser dançante; educação e questões de gênero; e sexualidade e identidade.

Foi a partir dos estudos sobre o movimento realizado pelo norte-americano Steve Paxton – bailarino ligado a uma trajetória na dança moderna e experimental – que se cria essa nova dança social. Sua preocupação é descobrir como a improvisação poderia se tornar um mecanismo que facilite a interação entre os corpos e como essa interação poderia se dar de forma igualitária, sem um nível de hierarquia social, comum dentro de danças reconhecidas como clássicas.

O Contato Improvisação se assemelha muito com o trabalho feito pela Lygia Clark, já que ambos nascem dessa utopia de reconectar arte e vida. Assim como as obras da série *Bichos*, antes e depois de *Caminhando*, Lygia Clark tem como principal objetivo ressignificar papéis que sempre foram bem demarcados no sistema da arte. Assim como o espectador/participante ganha as ferramentas poéticas que o tornam realizador das obras de arte pensadas pela Lygia Clark, os praticantes do Jam também ganham total liberdade de criação, não precisando ter passado antes por uma academia de dança clássica. Ambos os movimentos não são marcados e decorados, nem tão pouco influenciados por algum membro tecnicamente superior. Os movimentos, tanto dos *Bichos*, quanto do Jam, nascem no terreno imprevisível da interação momentânea com o outro e com o espaço que o cerca.

“Através dos Bichos, Lygia opera na dimensão espaço-temporal. Não se trata de um espaço contemplativo, mas de um espaço circundante. A artista resolve a dialética do dentro e do fora, do avesso e direito, uma vez que os Bichos criam um espaço interior ‘vivo’ e, ao mesmo tempo, deixam-se ser penetrados pelo espaço circundante. [...] A busca do tempo presente, imanente à forma está no Bicho, uma vez que ele não é estático e está sempre se fazendo no instante em que o espectador exerce sua ação.” (CARVALHO, 2011, p.134)

Assim como fez Lygia Clark, Paxton queria sair das amarras da moldura. Expandir para fora das grandes companhias de danças o monopólio sobre a noção de beleza física e levar para outros corpos essa possibilidade de criação de movimentos tão belos quanto àqueles corpos esteticamente treinados. Empenhou-se em criar uma nova organização social

dentro da dança. Não queria ser visto como um modelo a ser seguido e copiado, assim como empenhou-se para que homens e mulheres tivessem o mesmo papel na dança. “O Contato Improvisação não é uma técnica a ser adquirida, mas um processo de descoberta de um potencial ainda não utilizado.” (PAXTON apud FARIA, 2013, p.90) Para Paxton, a estética ideal do Contato Improvisação é ter corpos completamente integrados e em sintonia. É um estilo de dança pautado na partilha e no contato com o outro. Mais do que realizar movimentos, os dançarinos concentram-se em sentir internamente esses movimentos. De acordo com Fernanda Hübner de Carvalho Leite em seu artigo *Contato improvisação (Contact Improvisation) um diálogo em dança:*

“Sempre percebendo a sensação interna do movimento, há o deslocamento do suporte de uma parte do corpo para outra. É usado predominantemente o livre fluir do movimento gerado pelo peso passivo com ocasionais mudanças de direção. Isto indica o desenvolvimento daquilo que caracteriza o Contato Improvisação, um estilo de movimento que deriva dos duetos e da interação do grupo, mas que pode ser extrapolado e experimentado por um dançarino sozinho.” (p.93)

O Contato Improvisação nasce de um movimento contracultura dos anos 60 e 70, décadas que o mundo passava por grandes mudanças sociais, políticas, econômicas e culturais. No caso dos Estados Unidos, o país liderava a corrida armamentista e participava na guerra contra o Vietnã, o que causou grande descontentamento da sociedade, principalmente dos jovens estadunidenses. O repúdio e resistência gerados frente a esse quadro de guerra levaram à juventude a adquirir uma consciência própria, se tornando um agente social e participativo.

Os movimentos de contracultura também são contemporâneos à vida e produção artística de Lygia Clark e podemos perceber essa influência nas produções da artista dessa época. A década de 60 é marcada por uma nova prática estética, que se distancia de um domínio especializado e se aproxima de um processo de subjetividade do artista. Para tal processo, Suely Rolnik deu o nome de *corpo vibrátil*<sup>9</sup>, que é feito através do contato com o outro, humano ou não, em que esse contato gera uma experiência que estimula afetos e estabelece a alteridade, gerando assim novas paisagens existenciais.

---

<sup>9</sup> Segundo, Suely Rolnik, “esse conceito foi criado por ela em sua tese de doutorado em 1997 e significa “a potência que o corpo tem de vibrar a música do mundo, composição de afetos que toca à viva voz na subjetividade. A consistência subjetiva é feita dessa composição sensível, que se cria e recria impulsionada pelos pedaços de mundo que nos afetam. O corpo vibrátil, portanto, é aquilo que em nós é ao mesmo tempo dentro e fora: o dentro nada mais sendo do que uma filtragem seletiva do fora operada pelo desejo, produzindo uma composição fugaz”.

Podemos aproximar a corporeidade presente nas obras de Lygia Clark, assim como as práticas do Contato Improvisação à fenomenologia da percepção proposta por Merleau-Ponty (PONTY, 1994). Nessa obra, o filósofo retoma a questão que tem ocupado praticamente grande parte da história da filosofia: a relação entre alma/corpo; consciência/mundo; homem/natureza e sujeito/objeto. Ao contrário dessas dicotomias, Ponty propõe a relação corpo-mundo. Contrariando o subjetivismo filosófico e o objetivismo científico, ele defende que “nós não somos uma consciência cognitiva pura. Nós somos uma consciência encarnada num corpo. O nosso corpo não é um objeto tal como descrito pela ciência. Mas é um corpo humano, isto é, habitado e animado por uma consciência.” (PONTY apud CHAÚÍ, 2011) O homem está inserido no mundo através de seu corpo e de seus sentidos. Como explica Marilena Chauí (2011), vemos e somos vistos, assim como enxergamos a nós mesmos. Somos seres táteis, podemos tocar e sermos tocados, assim como podemos tocar a nós mesmos. Ouvimos e somos ouvidos. Somos sonoros para nós mesmos e para todos. Nossos corpos são móveis moventes, ao mesmo tempo em que movemos, somos movidos.

“O apelo aos sentidos, que pode ser uma concentração ‘multi-focal’, torna-se importante como um caminho em direção a esta absorção comportamental: olfato, visão, paladar, audição e tato são o que Merleau-Ponty chamou de ‘simbologia geral do corpo’, onde todas as relações dos sentidos são estabelecidas sem um contexto humano, como um ‘corpo’ de significações e não uma soma de significações apreendidas por canais específicos.” (OITICICA apud SPERLING, 2006)

O corpo aparece aqui como o lugar de acontecimento e reconhecimento de si e do outro, tanto na arte participativa da Lygia Clark, quanto na dança de Contato Improvisação. “Meu corpo é o sensível, que é sensível para si mesmo. Meu corpo é meu modo fundamental de ser no mundo.” (CHAÚÍ, 2011) É o que Ponty chamou de corpo-vivido ou corpo-movimento, quando o contato com o outro através de um movimento existencial desloca a interioridade para a corporeidade. “O contato com o outro, seja ele uma pessoa, outro ser ou uma coisa, é possível porque tenho um corpo, que me torna sensível ao outro, possibilitando que dele eu tenha consciência.” (REIS, Alice Casanova, 2011, p.41)

A poesia que envolve a artista de Lygia Clark e a prática do Contato Improvisação pôde ser sentida no encontro que aconteceu entre os dois, no MAC de Niterói. Retomemos o dia 04 de outubro. A pedido do diretor e curador da exposição, Luiz Guilherme Vergara, três dançarinos foram convidados a interagirem com a obra *Trepante*<sup>10</sup>. A princípio esse contato

---

<sup>10</sup>Vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=i4AfQAWEsdE&t=1s>



mais próximo à obra gerou um mal estar e preocupação por parte da museóloga que estava de plantão acompanhando o encontro dos dançarinos. Porém, apesar de todos os cuidados castros, que giram em torno das obras da artista, não conseguiu apagar a beleza desse encontro.

Como disse Lygia Clark, “a obra é o ato”. Os movimentos desses dançarinos se entrelaçam à essência de vida dos *Bichos*. O *Trepante*, imóvel até aquele momento, ganha um respiro vital que o traz, mesmo que por alguns minutos, de volta a energia viva e criativa de 1964. Lygia Clark revive. E por essas experiências que a artista tanto almejou.

**Imagem 1**



Os dançarinos intuem a natureza criativa e orgânica de Lygia Clark e Oscar Niemeyer. Seus movimentos brincam com as diferentes formas e sentidos, tão presentes nesses dois artistas/criadores. Na imagem 1, podemos perceber uma dançarina, com toda sua sensibilidade corporal, imitando o movimento do *Trepante*. O movimento do seu tronco, pernas e braços, assim como seu olhar atento e cheio de alma, mergulham por alguns instantes no universo artístico proposto pela Lygia Clark.

**Imagem 2**



Já na segunda imagem, percebemos a sinergia entre dançarinos e a arquitetura do MAC de Niterói. Seus corpos se unem para formar novas dobraduras, em encontro entre arte, arquitetura e natureza.

Pode-se deslocar a abordagem fenomenológica de Ponty para o entendimento das obras de arte como corpos de pensamentos e subjetivas relacionais. A geometria dos corpos, resultada do encontro entre Lygia Clark, Oscar Niemeyer e dançarinos do Contato Improvisação encarnam a relação intersubjetiva entre espectador e a estrutura viva da obra. Nesse sentido, pode se vislumbrar a intuição e vocação do MAC como abrigo poético, em total alinhamento com os novos tópicos das curadorias e museologia social – participativa.

### **3. O DENTRO É O FORA**

#### **3.1 – MAC COMO ABRIGO POÉTICO**

É interessante trazer essa dicotomia entre o dentro e o fora - preocupação latente da artista Lygia Clark, numa exposição que se dá em um museu que possui tanta história e significado em sua arquitetura. Desenhado por Oscar Niemeyer, um dos maiores arquitetos brasileiros, o MAC é reconhecido no mundo todo exatamente pelas suas formas em diálogo direto com a natureza. A partir da escolha de Niemeyer, o Mirante da Boa Viagem ganha uma forma arquitetônica que promoveria futuramente essa potência de um museu de encontro entre a liberdade artística, natureza e sociedade. Um museu que inaugura um futuro, onde potência e potencial constantemente emergem. Onde a instituição é desafiada pelo lugar de abrigo da liberdade artística, encontro entre cultura e natureza e múltiplas interfaces com a sociedade. Como descreve o próprio arquiteto:

"Como é fácil explicar este projeto! Lembro quando fui ver o local. O mar, as montanhas do Rio, uma paisagem magnífica que eu devia preservar. E subi com o edifício, adotando a forma circular que, a meu ver, o espaço requeria. O estudo estava pronto, e uma rampa levando os visitantes ao museu completou o meu projeto." (Oscar Niemeyer in MAC 10 anos, 2006)

O projeto do MAC surgiu a partir de um regime de comodato entre a prefeitura de Niterói e o colecionador João Sattamini. Na necessidade de construir um novo local que abrigasse essas obras, o atual prefeito da cidade, Jorge Roberto Silveira, convidou um dos

mais influentes arquitetos da arte moderna nacional e internacional para que desenhasse esse espaço. Com seu estilo inconfundível e apaixonado pelas curvas, com traços leves, fluidos e que combinam forma e estrutura, Oscar Niemeyer deixa de presente para cidade de Niterói um espaço que possibilita aos seus visitantes uma experiência singular, em que os proporciona novos estados de percepção da arte contemporânea e estimula seus sentidos e reflexões.

Emoldurado pela Baía de Guanabara, o MAC surge como um edifício suspenso, com um apoio central que lembra uma flor. O espelho d'água se apresenta como um eco do mar e faz uma orquestra perfeita com as rampas sinuosas e em espiral. O espaço interno é circular, e sua varanda é completamente contemplada por grandes janelas, que permitem aos visitantes uma vista de 360 graus da paisagem externa do museu. “Numa rampa que vem e vai” (NIEMEYER, 1999), Niemeyer desenha uma linha que enquadra a paisagem.

O MAC já é em si uma obra de arte. Sua arquitetura ultrapassa a ideia comum de edifício que abriga obras de arte, ou um Cubo Branco - local que oferece a arte um pano de fundo isento, limpo e livre de excessos e ornamentos. Sua singularidade arquitetônica cria um discurso que vai além da própria obra de arte, em que obra e espaço passam a formar um conjunto indissociável.

“Além de sua força carismática e simbólica ter dominado o imaginário dos diversos setores da vida pública da cidade, a vivência da visita aos seus espaços internos, e ainda até hoje, se distingue completamente daquela de um museu tradicional onde são expostos, isolados em vitrines, objetos representantes de uma memória histórica. No MAC, pelo contrário, a partir de sua abertura circular para o entorno, toda a visita é mais aberta ao mundo, exigindo uma experiência sempre conjugada à fruição poética de um diálogo inevitável entre arte, arquitetura e paisagem. Por isso mesmo aprendemos com a experiência do MAC a conjugar no tempo presente essas três dimensões simbólicas, como invocadoras de novos sentidos de integração entre cultura e natureza, visão concreta da origem e do porvir comum entre arte e vida.” (VERGARA, L.G, 2006, p.29)

Liberdade pode ser a palavra que define Lygia Clark e Oscar Niemeyer. A busca pela libertação do objeto de arte parte de uma preocupação ética de Lygia Clark em promover uma arte social e atrelada a vida. Nessa resignificação, o espectador também ganha um novo papel, tendo agora uma participação ativa dentro desse novo e embrionário sistema de arte. Na realidade, muitas de suas obras só ganham total significado através desse diálogo entre arte e espectador. Essa relação obra/espectador/espaço se torna plena no presente e na presença, ganhando múltiplos sentidos a cada movimento, toque e ativação. “Libertar a arte de seu

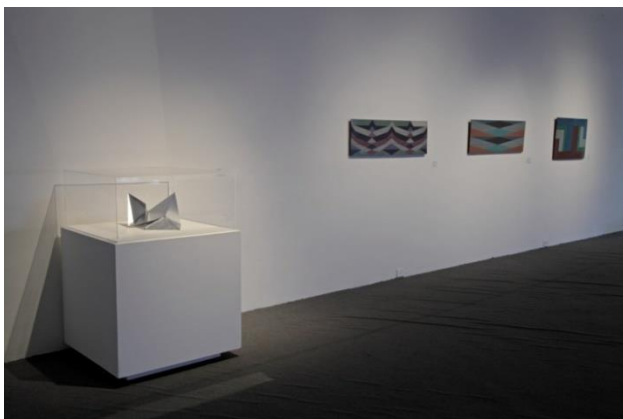
confinamento em uma esfera especializada, para torná-la uma dimensão da existência de todos e de qualquer um, fazendo da vida uma obra de arte.” (ROLNIK, 1999, p.2)

Também percebemos essa busca pela liberdade das formas quando olhamos uma obra de Niemeyer. Seus contornos leves e em curvas brincam com nosso olhar e imaginação, assim como se mesclam a paisagem natural de seu entorno. “Da arquitetura de Niemeyer celebra-se literal e simbolicamente o concreto que se desmancha no ar, como culto ao vazio, à curva e a transparência ou transferência mútua entre o dentro e o fora.” (Texto de parede da exposição *Tudo que é concreto se desmancha no ar*)

A exposição da Lygia Clark que estava presente no salão principal no MAC no dia 04 de outubro trouxe para o público as obras da coleção do João Sattamini que estão sob o regime de comodato<sup>11</sup> com o museu, e mostram a passagem da artista pela Abstração Geométrica, até chegar à descoberta da Linha Orgânica. A ligação entre o dentro e o fora, assim como o impulso criador de uma arte/arquitetura que dialogue com a vida social são marcas referenciais desses dois grandes nomes da arte e arquitetura brasileira e internacional.

Pode-se identificar desde a conceitualização da *Linha Orgânica* e das *Superfícies Moduladas* a forte presença da arquitetura moderna no pensamento estético e nas rupturas entre arte e vida da Lygia Clark. Desde suas *Escadas* de 1951, passando pelos trabalhos referentes à *Descoberta do Plano* e das *Estruturas em Movimento*, que compreenderam obras dos anos de 1952-1954, até chegar à descoberta do espaço – tempo orgânico a partir dos *Casulos*, *Bichos* e *Trepantes*.

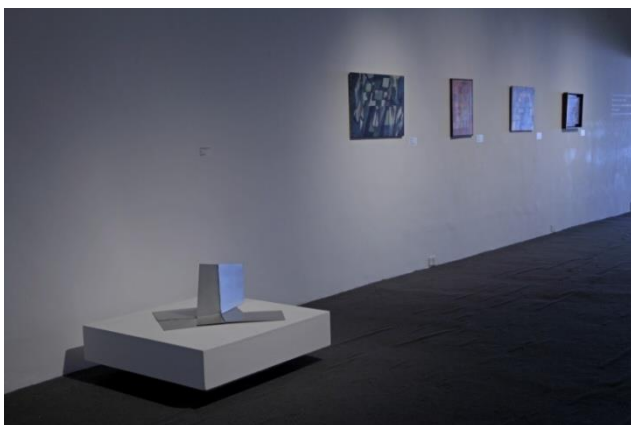
**Imagem 1**



---

<sup>11</sup>Empresto a título gratuito de coisas não fugíveis (não substituíveis). O tempo do empréstimo, assim como os deveres do comodatário (quem recebe o objeto) é definido através de contrato assinado entre as duas partes.

**Imagem 2**



As imagens acima foram feitas a partir da exposição *Tudo que é concreto se desmancha no ar*, e demonstram a preocupação curatorial do museu em construir uma exposição que demonstrasse esse vínculo e diálogo que a artista mantém entre arte e a arquitetura. A esquerda da imagem 1 temos a obra *Bichos*, produzido em circa de alumínio em 1960, em comunicação com a obra *Superfície Modulada Nº12* de 1956, primeira obra à direita da imagem. Apesar de se tratarem de obras de diferentes períodos de produção, ambas demonstram esse interesse pela arquitetura refletido nas formas de suas obras. A partir dessas fotos, pode-se perceber a intenção curatorial do museu em criar um diálogo entre Lygia Clark e Oscar Niemeyer, assim como os dilemas e proposições de mudanças sobre as práticas da artista em relação ao sentido de expor e do museu.

Lygia Clark traz em suas telas uma nova concepção entre o dentro e o fora, o real e o ficcional. No Renascimento a moldura era o que qualificava o quadro como obra de arte e o que o separava no plano real do pictórico. Quando Lygia Clark retira a moldura dos seus quadros, ela quebra essa separação entre o dentro e o fora e torna o objeto parte da arquitetura e não mais algo isolado, rompendo assim com os conceitos renascentistas. A arte está sendo criada para ser parte da vida, do mundo, não mais como uma mera cópia ou representação do mundo real.

Assim como as obras da Lygia Clark apresentam esses transbordamentos da vida, através desses entrelaçamentos entre obra/espço/espectador, a proposta curatorial da exposição *Tudo que é concreto se desmancha no ar* buscou ressaltar esta ressonância entre arte/arquitetura/sociedade.

“É na ação com reflexão que reconhecemos uma unidade tripartida, pela união de três componentes funcionais: patrimônio arquitetônico, coleção e comunicação, que significam habitar, preservar e comunicar, e ao mesmo tempo revelam a missão deste museu e a

intuição da forma arquitetônica de Niemeyer.” (VERGARA, L.G, 2006, p.14)

Para além de um museu de arte contemporânea, o projeto do Oscar Niemeyer coloca a cidade de Niterói no roteiro turístico mundial. Desde 1999 o MAC recebe todo ano milhares de visitantes atraídos pelas suas curvas e belezas naturais que estão a sua volta. Toda a exuberância arquitetônica do MAC e sua localização, diante de uma das mais lindas paisagens da cidade, ativam ainda mais seus compromissos em conectar a arte e cidadania. Com esta abordagem o MAC escreve sua missão dedicada ao entrelaçamento da arte, paisagem e arquitetura, indissociável do compromisso ético e estético com a sociedade e seus visitantes, principalmente com os moradores de Niterói.

Assim como o trabalho iniciado em 1954 pela Lygia Clark, que buscava a tridimensionalidade de suas obras através da descoberta entre linha-espaco, a arquitetura do MAC também emerge do solo em busca de um novo suporte que abrigasse a coleção do museu, a partir de uma obra arquitetônica que transformou o plano do Mirante da Boa Viagem em um lugar de espessura de vida e simbologias, que refletiu a arte contemporânea e a cidade de Niterói para todo o mundo.

### **3.2 – MAC SEM PAREDES**

Conforme apresentado através das relações entre arte – arquitetura e sociedade pelas sinergias entre Lygia Clark e a intuição de Oscar Niemeyer para um museu redondo sem paredes e divisões com o mundo, pode-se agora estabelecer uma especulação mais radical sobre os modelos de gestão circular – sem dentro e fora – entre público e privado, com a participação mais presente da sociedade.

O MAC inspira uma nova abordagem sobre a problematização do significado da arte e do compromisso de um museu público de arte contemporânea em relação direta com o indivíduo e a sociedade como um todo. Justamente naquela tarde de 04 de outubro, onde as múltiplas experiências da arte, através de diferentes ações e performances, reuniam vários mundos e grupos sociais paralelos, alguns até improváveis de estarem ali no MAC. Esta é também uma realidade complexa do mundo contemporâneo, onde várias camadas sociais e gerações não se encontram ou entram em contato sem necessariamente interagirem entre si. Nesta tarde havia uma visão muito especial de acontecer de devir – futuro – de encontros,

como a Lygia Clark projetou para seus Abrigos Poéticos. É a partir dessas experiências concretas que este trabalho identifica a necessidade de se repensar o conceito sobre museus para além de um espaço puramente contemplativo. Se por um lado cada vez mais os museus e espaços culturais, principalmente os que acolhem publicamente a arte contemporânea, têm demonstrado a preocupação em gerar vínculos afetivos e de pertencimento mutuo as interfaces entre arte e vida social. Por outro, nos espaços circulares do MAC, onde o dentro e o foram se atravessam, já reconhecemos princípios éticos e estéticos das mudanças ocorridas na forma de se fazer arte e a própria mudança nas interfaces participativas com a sociedade. É correto citar Jourdan:

“Para que a cultura possa exercer com plenitude seu papel, suas três dimensões devem ser consideradas: simbólica, cidadã e econômica. É importante pensar que tais aspectos não são estanques e separados, mas eles se misturam e se completam, estando sempre presentes nessa unidade diversificada que é a Cultura.” (JOURDAN, 2015, p.58)

Podemos perceber que o MAC é um lugar de contradições, estas que fazem parte do “marketing the city”, museus e arquiteturas de espetáculos desde Bilbao na Espanha dos anos 90. MAC é também responsável pela reconfiguração turística da cidade de Niterói no mundo. Ao mesmo tempo, está situado numa vizinhança que atraiu investimentos imobiliários de alto luxo, para a classe média/alta. Conflitante com as ideias e revoltas éticas e estéticas que norteiam a produção artística contemporânea, contra a sociedade de consumo e as novas proposições de engajamentos ambientais, políticos e sociais, está o uso da orla que acompanha a Boa Viagem e leva ao museu, constituído por prédios que emanam luxo e poder aquisitivo. Acrescenta-se ainda a grande distância de afetos e perceptos da parte da sociedade niteroiense em relação aos valores expressos na Coleção João Sattamini, que cobre a produção artística brasileira a partir dos anos 50. Constitui-se assim uma complexa geografia de alienações. Percebemos também, que logo atrás desses luxuosos edifícios está localizada a comunidade do Morro do Palácio. Apesar de geograficamente próximas, edifícios e favela se apresentam numa realidade social, econômica e política completamente distante e opostas umas das outras. Essa dicotomia social aparece como uma missão para que o MAC assumisse um importante papel de comunicação entre esses mundos, colocando a arte contemporânea como uma ferramenta para a expansão de uma educação e cidadania pautada na realidade e singularidades que circundam o museu e esses dois lados da cidade. Até hoje, 20 anos após sua inauguração em 1996, o MAC ainda se encontra como um centro turístico nas mãos da política local. O contemporâneo no MAC ironicamente está exatamente na convergência de

antagonismos, estéticos, sociais e políticos.

É exatamente nesta zona de conflitos que os primeiros anos do MAC foram dedicados a convergência entre o Programa Ambiental de Hélio Oiticica (1967), as novas práticas do legado da museologia social (Carta de Santiago do Chile, 1972) e as práticas de engajamento de arte e educação na sociedade inspirada também pelo programa *Culture in Action* da Mary Jane Jacob de Chicago. Convergem destas diferentes fontes a proposta e vocação do MAC para a ação ambiental.

A busca por uma gestão que faça do MAC uma experiência de um Museu sem Paredes surgiu primeiramente através da necessidade em se criar um elo entre o MAC e o Morro do Palácio, comunidade vizinha ao museu. Esse primeiro contato aconteceu no ano de 1999, por meio do projeto Arte Ação Ambiental, desenvolvido pela divisão de educação do museu em parceria com a Universidade Federal Fluminense (UFF) e artistas da cidade. O projeto consistia em realizar um laboratório experimental da arte contemporânea na comunidade, com objetivo de criar um vínculo entre o museu e a cidade, assim como reforçar um compromisso do sentido público das práticas artísticas contemporâneas. Dessa experiência do Arte Ação Ambiental surge a idéia de se criar dentro da comunidade um espaço que fosse uma extensão física do MAC como parte de sua identidade de museu sem paredes. Por conta disso e, também projetado por Oscar Niemeyer, o MACquinho – Módulo de ação Comunitária é inaugurado no dia 20 de dezembro de 2008. Curiosamente, ao final do governo de Godofredo Pinto, não apoiado pela próxima gestão da FAN. O MACquinho foi inaugurado e abandonado – assim, conta-se uma história de seguidas descontinuidades nas conquistas e visões de um museu sem paredes.

As mudanças de governo podem também sugerir uma trajetória de crônicas de um museu mal compreendido politicamente. Durante o período de governo do Jorge Roberto Silveira, de 2009 a 2012, o entendimento das práticas de uma museologia social que embasavam o Programa Arte Ação Ambiental e sua célula - módulo MACquinho - ficaram abandonadas. Ao mesmo tempo em que se criou um desafeto da própria comunidade do Morro do Palácio em relação ao prédio fechado – sem a construção de vínculos e práticas que justificaram os investimentos do BNDES – Fundo Social – nessa construção.

Em 2013, a partir da exposição do artista brasileiro Carlos Vergara, inaugurada no MAC em 14 de dezembro desse mesmo ano, nasceu o novo projeto intitulado de Farmácia Baldia. Com parceria entre o MAC, UFF, Programa Médico de Família, artistas e moradores da comunidade, a iniciativa com foco na arte e saúde ambiental tinha como objetivo fazer o



mapeamento de plantas medicinais que crescem nos terrenos em torno da comunidade e na Ilha da Boa Viagem. Essa pesquisa realizada de forma coletiva começou de maneira experimental e dessa experiência foi possível resgatar as potências locais e riquezas naturais que estavam despercebidas no entorno do museu. Como dito pelo Carlos Vergara, aproximar a arte do campo da ciência, medicina, botânica e saúde comunitária é “acordar a cumplicidade de fazer coisas<sup>12</sup>” A Farmácia Baldia foi um projeto que re-conectou o MAC, Morro do Palácio e Ilha da Boa Viagem, formando uma rede colaborativa e de solidariedade, a partir de pesquisas e experiências através da observação do território comum.

O projeto incluiu passeios culturais pela Boa Viagem e encontros semanais – Chá das Cinco, que discutiam temas que problematizavam dualidades como arte/vida, ciência/conhecimento popular, favela/cidade, doenças/ curas através de plantas medicinais. Desses encontros e dos mapeamentos realizados através de fotografias, culminaram numa exposição inaugurada em 2014 no MACquinho.

Assim como Lygia propôs uma desterritorialização de seus objetos de arte, colocando o espectador como o realizador da obra, a realização de uma exposição em que seu processo curatorial nasce da própria realidade de uma determinada comunidade, em que seus moradores têm a plena participação nesse processo, criando-se então novos protagonismos.

#### **4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS - COLEÇÃO DE EXPERIÊNCIAS INACABADAS**

É na década de 90 que se começa a pensar em outros conceitos de patrimônio para além do encontrado nos dicionários. O termo ganha um sentido mais abrangente, abarcando agora bens naturais e culturais que fazem parte de uma determinada sociedade. A instituição ‘Museu’, tanto no aspecto de sua nomenclatura, quanto no seu sentido perante a um compromisso frente à sociedade, também passa por grandes reviravoltas, iniciadas no final da década de 50/ início da década de 60, período que implodem os movimentos de contra-cultura.

É a partir dos questionamentos advindos dessas manifestações de contra-cultura, sobre os poderes vigentes e até mesmo sobre a própria noção da cultura, que se fez necessário abordar também novas discussões sobre o papel social dos museus e da sua relevância na sociedade. Essa mudança de paradigmas no acesso a cultura, antes restrito exclusivamente a

---

<sup>12</sup>Entrevista concedida ao Instituto Mesa em 2014

elite, coloca cada vez mais os museus a serviço de diferentes públicos e comunidades.

Foi necessário se criar um olhar periférico em resposta ao museu tradicional e sua passividade demasiadamente centrada num colecionismo cego às questões da sociedade e suas mudanças paradigmáticas. “Os museus são usados pelas pessoas. Como um serviço social idiossincrático que fornece uma experiência particular, o museu não é apenas um espaço para a contemplação de algo mais. Ele funciona como a experiência de nós mesmos em uma arena humana determinada.” (SOARES, p.56)

No caso dos museus brasileiros, em 1958, na cidade do Rio de Janeiro, era realizado o Seminário Regional da UNESCO que tinha como finalidade discutir a função educativa e social dos museus. Um marco nesse processo de mudanças nas instituições museológicas da América Latina. Desde então, encontros realizados no Chile, em 1972, até a Declaração de Québec em 1984, sistematizaram o que hoje conhecemos como os princípios da Nova Museologia. Em 1992 o Seminário de Estudos Museológicos resultou na Declaração de Caracas. Declaração que teve como objetivo maior fazer um balanço desse processo em que viam passando os museus da América Latina e afirmava o museu como uma “forma de comunicação entre os elementos do triângulo - território, patrimônio, sociedade -, servindo de instrumento de diálogo, de interação das diferentes forças sociais, econômicas e políticas; um instrumento que possa ser útil na sua especificidade e função ao “homem indivíduo” e “homem social”, para que este possa enfrentar os desafios que vêm do presente e para o futuro” (HORTA apud OLIVEIRA, Genoveva, 2013, p.2).

É preciso se pensar como o contato com as obras de artes e outras propostas realizadas dentro dos museus torna-se realmente um contato que gere experiência e afeto por parte dos visitantes/indivíduos. Vimos presente na trajetória da Lygia Clark uma busca incessante de se fazer uma arte voltada ao social, que pudesse ser criada e vivida pelo próprio espectador/novo criador. A busca por objetos efêmeros, que apresentassem, porém, um maior significado simbólico para aqueles que os recebiam, tinham como objetivo fazer da experiência a própria obra de arte e, conseqüentemente, transformar um “simples” objeto artístico em um instrumento de reflexão social e política.

Essa mudança de paradigma que encontramos em Clark e em outras manifestações que, assim como ela, buscavam alternativas para a arte, cultura e política, guiadas por uma nova consciência política e social do mundo e das relações entre os indivíduos, se aproxima das reflexões feitas por Louppe (2007), acerca da dança contemporânea e o que chamou de ‘corpo critico’. Para ela, o dançarino contemporâneo busca constantemente novas formas de

dialogar no tempo e no espaço, sendo afetado e afetando outros corpos. Com suas palavras,

“um corpo crítico é quando o artista usa seu corpo para elaborar um pensamento sobre o mundo. [...] Este é um corpo que derrota os padrões usuais de auto-representação. [...] É um corpo que investiga rigorosamente os modos de produção a partir de sua própria experiência (Louppe, 2007 apud FIGUEIREDO, 2011, p.9)

Assim como o corpo crítico de Louppe, CHAUI (2005) defende que o corpo humano é constituído através de relações internas e externa. As internas dizem respeito ao corpo humano e a relação biológica entre os órgãos, tecidos e células que o constituem. Já as externas são constituídas por meio do contato com outros corpos e com afecções produzidas através desse encontro, por tanto, somos sujeitos sociáveis, que estão a todo o momento em relação com o outro e o que nos cerca.

Em visita ao MAC em 1999, o escritor português José Saramago exclamou: “Poucas vezes tinha visto um edifício respirar. Essa respira, sente e fala”. Essa frase, que fez parte da seleção de textos de parede da exposição *Tudo que é concreto se desmancha no ar*, reflete bem a ideia e motivação para essa pesquisa. O dia 04 de outubro foi um exemplo de como os museus e espaços culturais podem ser oxigenados através de programações e missões de gestão que estejam mais próximas às pessoas - sejam elas pensadas na sua individualidade ou pela sua capacidade e necessidade de socialização, e que também reflita sobre esses dilemas contemporâneos.

MAC é um caso paradigmático, onde dicotomias e contradições contemporâneas estão em jogo. Atraídos pela sua arquitetura reconhecida mundialmente e pela beleza circundante da paisagem da Baía de Guanabara, o MAC recebe centenas de visitantes todos os dias e que em sua maioria se limita apenas a contemplação e admiração de sua bela vista. Pude perceber bem claro essa questão no dia 04 de outubro de 2014. Apesar de haver atividades espalhadas por todo o museu, o grande público se limitou ao pátio e às atividades que ocorriam ao ar livre. Não que tenha sido um enorme problema, a proposta era mesmo transformar cada canto do museu em um local de exposição e proposições diversas. Mas é preciso se problematizar essa questão de identificação com o espaço museológico e buscar uma forma de se mudar o olhar que ainda temos sobre espaços ligados a produção artística e para quem ele está direcionado. Como bem colocava Lygia Clark, mais que colocar o público dentro do museu, é preciso o acolher e dar suporte para que sua experiência o apresente a outro olhar sobre a arte, um olhar que o faça refletir sobre si mesmo e sobre o mundo.

“O contemporâneo trabalha no puro presente. É uma reflexão constante sobre o próprio tempo. Mas um tempo descontínuo, móvel. Oscilante... O sujeito contemporâneo não tem unidade. E Lygia percebendo essa descontinuidade luta incessantemente para recolocar o homem no mundo, para que seja membro da humanidade como um ser pleno de suas percepções e não como parte de uma engrenagem, buscando fazê-lo encontrar uma unidade de experiência e conhecimento. É uma relação fenomenológica da artista com o mundo.” (CARVALHO, Dirce, 2011, p.140)

Um museu precisa ser essa ponte entre os indivíduos, perante a si mesmo e ao mundo que os cerca. Essa tarde do dia 04 de outubro foi um exemplo de como podemos estar juntos, através de nossos corpos, emoções e sensações. Foi o que Lygia Clark chamou de ‘fantasmática do corpo’, em que “o homem através de seu corpo trava consigo mesmo um diálogo existencial”. (CARVALHO, Dirce, 2011 p.137). O corpo como lugar das experiências de ser e estar no mundo. Essa temática, presente tanto na trajetória da Lygia Clark quanto na filosofia do Contato Improvisação, apresentados no decorrer desse trabalho, materializam essa preocupação em criar uma rede de temporalidades, onde receptor se transforma em criador, não só da obra de arte, mas também de si mesmo. Novamente citando Dirce Helena Carvalho, “ao eleger o corpo como o lugar da experiência o trabalho da artista é extremamente profícuo. O corpo como o lugar da experiência primeira, das sensações, da memória, do reconectar-se ao mundo”. (p.136)

A partir da minha experiência como estagiária de produção no MAC de Niterói pude perceber essa preocupação por parte do Luiz Guilherme Vergara, então diretor geral do museu, e toda a equipe do educativo, em se pensar não apenas uma programação, mas como ela poderia afetar de forma positiva o seu visitante. Da mesma forma que também estava em pauta refletir sobre o papel do museu para a cidade e seus moradores e como torná-lo mais atrativo, não só pela sua paisagem, mas pelas experiências que ele pode proporcionar, tanto no salão principal, mezanino e varanda, quanto no seu pátio/prça.

A partir de intervenções efêmeras, como foi o caso do dia 04 de outubro de 2014, e acontecimentos casuais de encontros, podemos repensar a instituição museu e, conseqüentemente, se repensar a cidade e novas formas de se estar junto, através de uma experiência que inspira e intui uma visão de futuro e uma nova visão de museu.

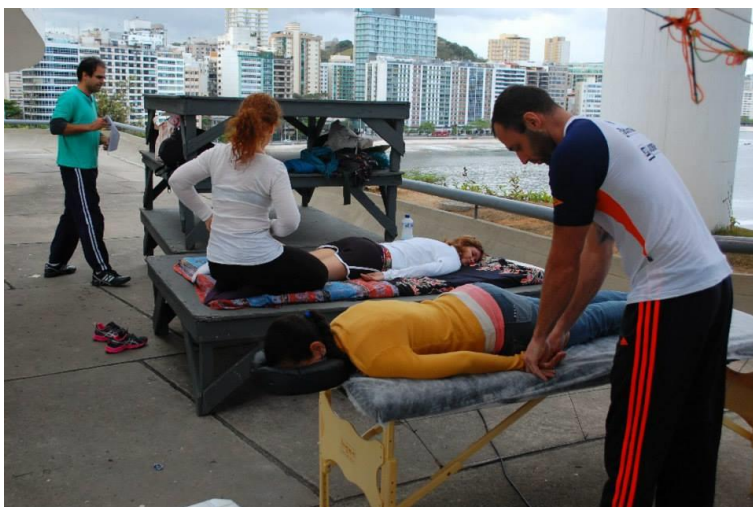
## ANEXO



Fonte: Anderson Porto



Fonte: Anderson Porto



Fonte: Anderson Porto



Fonte: Anderson Porto



Fonte: Anderson Porto



Fonte: Anderson Porto



Fonte: Anderson Porto



Fonte: Anderson Porto



Fonte: Anderson Porto



Fonte: Luiz Guilherme Vergara



Fonte: Anderson Porto



Fonte: Anderson Porto





Fonte: Anderson Porto



Fonte: Cláudio Pereira



Fonte: Cláudio Pereira



Fonte: Cláudio Pereira



Fonte: Canderson Porto

## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

A casa é o corpo – Lygia Clark: Uma retrospectiva. Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo, 2012. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=kiU26qNYxOI>

CARVALHO, Dirce Helena Benevides de. *O corpo na poética de Lygia Clark e a participação do espectador*. Revista Moringa | Arte do Espetáculo. João Pessoa, Vol. 2, n. 2, 131-142, jul./dez. de 2011

CHAUÍ, Marilena. Café Filosófico: Espaço, tempo e mundo virtual - A contração do tempo e o espaço do espetáculo. CPFL, Setembro de 2010, Campinas-SP. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=H0\\_DfBvFxDM](https://www.youtube.com/watch?v=H0_DfBvFxDM)>

\_\_\_\_\_. *Espinosa: uma filosofia da liberdade*. São Paulo: Moderna, 2005.

CLARK, Lygia. *Bichos*. Diários de Lygia Clark, 1960. Disponível em:

<http://www.lygiaclark.org.br/biografiaPT.asp>

\_\_\_\_\_. *Trepantes*. Diários de Lygia Clark, 1969. Disponível em:

<http://www.lygiaclark.org.br/biografiaPT.asp>

COUTO, Maria de fátima morethy. Mário Pedrosa, ferreira Gullar e a abstração informal no Brasil. *Novos Estudos CEBRAP* N.º 58, novembro 2000 pp. 203-213

DUARTE, Alice. *Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora*. Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio | MAST - vol. 6 no 1 – 2013

FARIA, Ítalo Rodrigues. *O Contato Improvisação: bases históricas para um processo de criação*. Arte Revista, v. 1., n.1, jan/jun 2013, p 89-106

FIGUEIREDO, Valeska; SOARES, Marília Vieira. *O Compartilhamento das Percepções Passadas e das Atuais na Experiência Estética*. São Paulo: FAPESP Reunião Científica da ABRACE. Porto Alegre. 2011

FILHO, Venâncio. *Lygia Clark e o corpo*. Historicidade e arte contemporânea: Ensaios e conversas. 2012

JOURDAN, Laetitia Valadares. Um museu sem paredes para um patrimônio sem limites: o Museu do Patrimônio Vivo da Grande João Pessoa. Caderno Temático de Educação patrimonial. Educação patrimonial, diálogo entre escola, museu e cidade. Vol. 4. Casa do Patrimônio da Paraíba, 2015.

LEITE, Fernanda Hübner de Carvalho. Contato improvisação (contact improvisation): um diálogo em dança. *Movimento em Foco*, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p.89-110, maio/agosto de 2005.

MENDONÇA, Maria Souza. *Apropriações do espaço público: alguns conceitos*. Estudos e

Pesquisas em psicologia, UERJ, RJ, v. 7, n. 2, p. 296-306, ago. 2007

OLIVEIRA, Genoveva. *O museu como um instrumento de reflexão social*. Revista Midas - Museus e estudos interdisciplinares. Vol. 2, 2013.

PORTUGAL, Ana Catarina M. da C. Martins; MELLO, Cecília Martins de. *O pensamento de Joseph Beuys e seus aspectos rituais em ação*. Rio de Janeiro, 2006. 111p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

REIS, Alice Casanova dos. *A subjetividade como corporeidade: o corpo na fenomenologia de Merleau-Ponty*. Revista Vivência n.37 2011 p. 37-48

ROLNIK, Suely. *Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark*. In: The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999.

SPERLING, David. *Corpo + Arte = Arquitetura*. As proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark. Seguindo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica (org.) Paula Braga. Edição Especial da revista do Fórum Permanente ([www.foumpermanente.org](http://www.foumpermanente.org)). Ed. Martin grossmann, 2006.

TESSLER, Elida. *Mundo abrigo: campo experimental aberto*. Disponível em: [http://www.elidatessler.com.br/textos\\_pdf/textos\\_artista\\_1/Mundo%20abrigo%20campo%20experimental%20aberto%20oiticica.pdf](http://www.elidatessler.com.br/textos_pdf/textos_artista_1/Mundo%20abrigo%20campo%20experimental%20aberto%20oiticica.pdf)

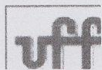
SERMENTO, Edelweiss. *Lygia Clark e o Espaço Concreto*. Jornal do Brasil, 2 de julho de 1959, suplemento dominical, p. 3, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.lygiaclark.org.br/biografiaPT.asp>

SOARES, Bruno C. Brulon. *A experiência museológica: Conceitos para uma fenomenologia do Museu*. Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio | MAST - vol. 5 no 2 – 2012

VERGARA, Luiz Guilherme. *Da Explicação Necessária de Niemeyer à Missão Necessária*. MAC de Niterói 10 anos / Prefeitura Municipal de Niterói. - Niterói, RJ: Niterói Livros : Fundação de Arte de Niterói, 2006 principalmente il, p.26-35.

VERGARA, Luiz Guilherme. *Dilemas éticos do lugar da arte contemporânea*. Acontecimentos solidários de múltiplas vozes. VISUALIDADES, Goiânia v.11 n.1 p. 59-81, jan-jun 2013.

MERLEAU- PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
COORDENAÇÃO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

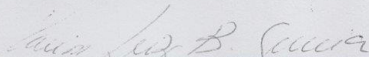
---

## AUTORIZAÇÃO PARA DIVULGAÇÃO DE MONOGRAFIA

---

Niterói, 17/08/2017

Eu, **KARINA LUIZA BRAGA GARCIA**, CPF 122.141.877-74 formando(a) do curso de Graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, autorizo a divulgação do conteúdo da monografia (texto integral e/ou fragmentos, respeitada a autoria) intitulada **“TUDO QUE É CONCRETO SE DESMANCHA NO AR: MUSEU SEM PAREDES. UM BICHO NA PAISAGEM”** defendida nesta data, em bibliotecas e sítios de divulgação de resultados científicos e acadêmicos. Para tal, comprometo-me a entregar a presente monografia em versão digital, em PDF.

  
\_\_\_\_\_  
**KARINA LUIZA BRAGA GARCIA**