

Resenha

MAM/RJ: heterotopia carioca

(RUIZ, Giselle de Carvalho. **Arte/cultura em trânsito: o MAM/RJ na década de 1970**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad; Faperj, 2013.)

Ana Ramos Barretto¹

Recebido em: 1.º/3/2015

Aceito para publicação em: 10/6/2015

Reconhecida como a instituição mais importante para a arte contemporânea no Brasil, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ) teve sua história rodeada de resistências e conflitos de interesse, iniciados no ano de 1970, em virtude da instalação de um espaço poético de inovação. Ocupações artísticas alteraram o espaço desse museu, colocando em xeque muitas práticas e políticas museológicas já existentes e forçando uma renovação. A geração de artistas formada pelo MAM reivindicava o seu espaço dentro do museu e propunha discussões artísticas que ultrapassavam suas “paredes”. Na obra *Arte/cultura em trânsito - o MAM/RJ na década de 1970*, Giselle de Carvalho Ruiz analisa, por meio de três eixos de leitura, como o espaço do MAM se tornou um ambiente de inovação e de fusão entre as artes, a cultura, o cotidiano e a repercussão desses acontecimentos no contexto da incipiente arte contemporânea brasileira.

Para tanto a autora explana, no início de seu livro, como e em que condições o MAM se relacionava com a cidade do Rio de Janeiro e como as mostras e exposições da época foram traçando um caminho, para chegar à noção de espaço poético que se criou na década de 1970. O projeto do MAM/RJ teve como incentivador Nelson Rockefeller, um dos responsáveis pela adoção do termo “moderno”, que representou uma contribuição ao questionamento da produção artística diante do papel dos museus.

O MAM/RJ foi provisoriamente instalado em um prédio projetado por Oscar Niemeyer que abrigava o Banco Boavista. A área destinada à instalação definitiva do MAM fazia parte de um programa de urbanização que incluía o projeto do Aterro e do Parque do Flamengo,

¹ Graduanda em Museologia pela Universidade de Brasília – Faculdade de Ciência da Informação.

de Affonso Eduardo Reidy. Para o novo MAM, três unidades foram projetadas: o Bloco Escola, o Bloco de Exposições e o Bloco Teatro, que não chegou a ser construído.

Tão logo foi inaugurado, o Bloco Escola acolheu ateliês-escolas de artistas que já apresentavam propostas inovadoras no cenário de arte do Rio de Janeiro, tornando-se espaço de intenso movimento artístico de múltiplas tendências. Sua cantina era ponto de encontro, de onde saíam ideias e projetos. O MAM abrigou debates, exposições-manifestos, a produção cinematográfica engajada, que colocavam em choque as artes plásticas e o regime militar. Exposições como *Opinião 65* e *Opinião 66* suscitaram importantes discussões estéticas, por sua influência *pop* e seu caráter marcadamente político, sendo cruciais para o amadurecimento da cultura museal da época, criticada por se relacionar com o “centro do imperialismo mundial”. Para a autora, “Os parangolés”, de Hélio Oiticica, e os “Popcretos”, de Waldemar Cordeiro, aliavam à nova figuração a abstração.

Para Ruiz, a Sala Experimental e a Sala Corpo/Som destacavam a vocação alternativa dos espaços do museu, os quais acolhiam grupos e trabalhos que passavam à margem dos teatros e espaços convencionais da cidade. Os pilotis e os jardins do museu também foram palco de importantes eventos de arte-participação, nos quais se estimulavam a criatividade e a liberdade de expressão. Entre 1963 e 1978, o MAM “participou das formulações de um projeto para nossa arte, apoiando abertamente a Nova Figuração, nos anos 60, e a arte experimental, ao longo dos anos 70” (p. 26).

Por meio da análise de obras e exposições festejadas pela crítica e história da arte, a autora discorre sobre como esses acontecimentos foram essenciais para a movimentação de uma geração de artistas emergentes, filiados às novas vanguardas. Entre elas, a exposição *Nova objetividade brasileira* (1967), que trouxe o ambiente-instalação *Tropicália*, de Hélio Oiticica, estabelecendo o diálogo entre música, artes plásticas e artes cênicas, em contato com a cultura popular. O movimento cultural teve como marca a apropriação dos meios da cultura de massa para subvertê-los. O texto de Hélio Oiticica para a exposição redefinia o conceito de obra de arte, de seu espaço social de ação e da relação da arte com o público. Na mesma exposição, Artur Barrio apresentou *Situação... ORHHHHHH*, em que o artista transformou o espaço expositivo em um depósito de lixo, como forma de protesto e contestação ao próprio museu. Tratava-se de uma obra diretamente vinculada às preocupações da crítica institucional, em voga na Europa e nos Estados Unidos, e que tinha no museu seu principal “adversário”.

Outra obra analisada foi a peça censurada *A construção*, do coletivo teatral A Comunidade. O coletivo apresentou a peça utilizando-se do espaço do museu de forma inovadora e “brincando” com as ideias de espectador e acontecimento cênico. Para a autora, a partir daí se criou uma prática de desconstrução do procedimento artístico que se tornou essencial para a existência de um espetáculo teatral. De acordo com Amir Haddad, o trabalho realizado pelo coletivo foi

o primeiro grande rompimento com a arquitetura teatral italiana. E que foi a partir de então que a questão do espaço começou a ter, nos seus trabalhos subsequentes, a mesma importância que a cenografia, a música, a dramaturgia e a interpretação (p. 38).

Giselle Ruiz destaca o papel dos artistas precursores Hélio Oiticica, Lygia Clark, Antônio Manuel e Lygia Pape na ocupação dos espaços externos do MAM. Essas ocupações, dos pilotis aos jardins, transformaram e construíram um espaço poético e coletivo que transgredia normas e práticas museológicas. De acordo com a autora, foram essas ações, ocorridas entre meados da década de 1960 e 1970, que tornaram o MAM um espaço de trânsito, troca e convivência entre arte e cotidiano, cultura de massa e “alta cultura”, moderno e pós-moderno etc.

Dado o Ato Institucional n.º 5, a censura foi responsável por acabar com diversos projetos artísticos em andamento e pela prisão ou (auto)exílio de artistas, gestores, produtores e críticos de arte. Estranhamente a autora ratifica o elo entre censura e criação nos anos 1970. Para ela, nessa época muitas manifestações culturais foram severamente perseguidas, mas ao mesmo tempo nasceu uma arte múltipla que valorizava a inserção da comunicação de massa. Já em meados da década, de acordo com a autora, as características observadas no MAM começaram a ser instauradas na cidade do Rio de Janeiro, como uma forma de reflexo um do outro: novas formas de comportamento e de pensamento, movimentos alternativos da contracultura e propostas de como construir uma nova sociedade.

O Rio de Janeiro, reflexo da tensão e do intenso trânsito existente no MAM, teve sua arte reconhecida no exterior por conta da exposição *Information* (1970), com curadoria de Kynaston McShine. Artistas como Hélio Oiticica, Cildo Meireles e Guilherme Vaz foram convidados a representar o Brasil na famosa mostra nova-iorquina, que teve grande importância na discussão da época sobre espaços poéticos, apropriações e manifestações, arte política, social e cultural. Discutiam-se exatamente formas de questionar a instituição do museu. A autora defende, porém, a ideia de que a contribuição efetiva da ocupação do MoMA pelo grupo de jovens artistas brasileiros estava na crítica direta ao regime político vigente em seu país natal.

Na mesma direção, a produção de *happenings* e *performances* deve ser entendida, de acordo com a análise da autora, como uma ação política – política como algo fundamentalmente ligado à ação e à experimentação. Artistas e críticos criaram no MAM um espaço de refúgio e de reconhecimento desses conjuntos de práticas alternativas e participativas que foram se potencializando ao longo da década de 1970. Talvez seja importante pensar que a geração de artistas formados pelo MAM, na esteira da contracultura, só estava reivindicando um espaço de fala para propostas inovadoras de “arte-participação”, que desafiavam o *status quo* vigente, ao mesmo tempo que alterava o papel social e político do museu.

Todavia um fato marcante interromperia o convívio entre a vanguarda experimental e o museu. Um incêndio, provavelmente acarretado por um curto-circuito, ocorrido em julho de 1978, silenciou a efervescência registrada nos espaços do MAM desde a década de 1960. Com 90% do acervo destruído, o desastre teve enorme repercussão, e o próprio conceito de museu, seu papel de preservação, circulação e difusão de cultura foram discutidos. A perícia indicou que o incêndio começou na Sala Corpo/Som, o que levou a diretoria a assumir que a filosofia de um centro de artes integrado deveria ser revista. De fato, houve falha na manutenção de uma das salas de espetáculos presentes no bloco de exposições.

O ocorrido deu eco a críticas que já vinham sendo feitas publicamente, as quais cobravam um espaço próprio para atividades teatrais e musicais e questionavam a realização de feiras comerciais no espaço do museu. Havia também grupos mais conservadores, contrários aos novos movimentos artísticos e experimentais acolhidos no MAM. Essa oposição levou a questionamentos sobre o possível envolvimento de militares no incêndio, que teria o objetivo de dispersar a movimentação oposicionista que se concentrava ali. O incêndio mobilizou a comunidade, que, junto com artistas, realizou uma grande manifestação no Aterro do Flamengo em prol da reconstrução da instituição. Apenas em 1982 o bloco de exposições foi reaberto, mas até hoje há quem considere que o MAM nunca retomou a vitalidade dos anos 1970.

Jacques Derrida é chamado pela autora para refletir sobre o arquivo como espaço de acumulação e capitalização da memória – o substituto da memória falada, da história oral. Além de um espaço de poder, uma base segura e num lugar externo, o arquivo ou coleção surge também, para o mesmo autor, como uma experiência de futuro, já que permanece em aberto, na expectativa de novas aquisições, produzido a partir de um presente-passado, com vistas às gerações futuras.

Arte/cultura em trânsito questiona se essa tensão existente no MAM daria à instituição uma “doença de arquivo”, gerando ondas de destruição e predisposição a catástrofes. “Em vez da expressão, o arquivo pressupõe, então, impressão, suspensão e repressão como forças intrínsecas, pressões excessivas gerando [...] ‘Archive Fever’” (p. 117). Tal tensão era fruto da reunião, no mesmo espaço, da arte participativa (que desafiava os limites das autoridades) e das coleções e acervos oficiais (imersos num contexto social de violência e repressão política).

Recorrendo a Foucault, Ruiz lembra que o arquivo é um dispositivo cuja função, em vez de conservar, é revelar, mesmo que por fragmentos, um sistema de funcionamento e arranjo de ideias. A questão relevante nas análises históricas não seria portanto a continuidade, mas o recorte, a ruptura, o limite. As manifestações artísticas do período analisado seriam interrogações profundas, e o arquivo teria um alcance mais amplo no campo das artes contemporâneas. As gerações do MAM produziram arquivos de artistas, criando uma dialética interessante de domínios públicos em espaços privados onde até hoje reside parcela da memória artística contemporânea, da qual o acervo de Hélio Oiticica, também destruído em parte por um incêndio em 2009, é um exemplo.

A reabertura do MAM não trouxe de volta o papel da vanguarda militante. A fusão do antigo estado da Guanabara com o estado do Rio de Janeiro, a perspectiva de uma abertura política e a situação inflacionária favoreceram um ambiente onde havia pouco espaço para que se retomassem os ideais de transformação por meio do coletivo. Ao mesmo tempo, a Escola de Artes Visuais do Parque Lage acolheu os artistas e abrigou reuniões do Comitê Permanente pela Reconstrução do MAM e se tornou um centro cultural participativo que teve destaque na década de 1980 com a “Geração 80”.

O livro recorre ao conceito de heterotopia de Michel Foucault, o qual designa os espaços que simultaneamente refletem e contestam a sociedade e conseguem sobrepor, num só espaço real, vários espaços que seriam incompatíveis. Os museus seriam heterotopias cumulativas, por causa da ideia de construir um lugar de todos os tempos fora do tempo e inacessível ao desgaste que o tempo acarreta. Ruiz defende a hipótese de que os espaços culturais da zona sul do Rio de Janeiro na década de 1970 eram heterotopias cariocas e do corpo: contrassítios urbanos de resistência artístico-cultural ao sistema ditatorial vigente. Assim o próprio MAM, como centro de experimentações, cursos e debates, também seria um ideal de futuro, um museu sem acerto, uma heterotopia carioca.