

**MUSEU // LABORATÓRIO EXPERIMENTAL:
ARTE E EDUCAÇÃO NOS DOMINGOS DA CRIAÇÃO**

**MUSEUM // EXPERIMENTAL LABORATORY:
ART AND EDUCATION IN THE DOMINGOS DA CRIAÇÃO**

Anna Luisa Veliago Costa / USP

RESUMO

O presente artigo aborda os Domingos da criação, encontros de inventividade coletiva, situados entre os campos da arte e da educação, realizados no ano de 1971 na área externa do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e articulados por Frederico Morais. Nesta reflexão, discutiremos aspectos conceituais destas ações artísticas, de modo a construir interpretações sobre a radicalização de uma atitude experimental no âmbito da arte/educação em museus.

PALAVRAS-CHAVE: Domingos da criação; Arte/educação experimental; Museus.

ABSTRACT

This article discusses the Domingos da criação, (Creative Sundays) a series of meetings of collective creation, between art and education, held on Sundays throughout the year of 1971, in the external area of the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro, articulated by Frederico Morais. In this analysis, we will discuss conceptual aspects of these artistic actions, in order to construct interpretations about the radicalization of an experimental attitude in the domains of art/education in museums.

KEYWORDS: Domingos da criação; Experimental Art/education; Museums.

Realizados entre os meses de janeiro e agosto de 1971, os *Domingos da criação* consistiram em uma série de manifestações que ocuparam os jardins, vão e pátio do museu, estendendo-se ao Aterro do Flamengo. Formulados no âmbito do setor de cursos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de sua *Unidade experimental*, estes encontros mensais, voltados à criação coletiva, partiam de propostas de experimentação artística com o papel, o fio, o tecido, a terra, o som e o corpo. O crítico de arte, e então coordenador de cursos do museu, Frederico Moraes, esteve à frente da articulação destas ações, que se desdobraram em um total de seis edições. Mencionadas pela estudiosa Aracy Amaral como propostas comprometidas com a aproximação dos artistas e das instituições museológicas em direção a um público mais amplo, destacam-se pelo desejo de romper o isolamento das manifestações em artes plásticas no Brasil. No mesmo espírito da arte pública, que faz da cidade suporte de suas ações, buscavam intervir no espaço externo, estabelecendo articulações em relação à dimensão coletiva e popular, "dentro de um clima de comunhão com o urbano" (AMARAL, 2003, p.329).

Contando com a doação de toneladas de materiais, evidenciavam uma opção estratégica e deliberada pelo precário, elegendo matérias-primas impermanentes, frágeis e banais, vinculando-se deste modo aos procedimentos da arte conceitual. Nomeados, respectivamente, *Um Domingo de Papel*, *O Domingo por um Fio*, *O Tecido do Domingo*, *Domingo Terra a Terra*, *O Som do Domingo* e *O Corpo a Corpo do Domingo*, os títulos destas manifestações não faziam referências apenas aos materiais utilizados em cada um dos encontros, mas construía imagens poéticas, relacionadas aos sentidos deste dia. Por intermédio desta escolha, Frederico Moraes tratava de demarcar a seguinte preocupação geral: "Discutir o próprio conceito do domingo, como parte de uma estrutura de lazer no âmbito de uma sociedade dominada pelo trabalho improdutivo e mal remunerado, e por um lazer repetitivo" (MORAIS *apud* RUIZ, 2013, p.52).



Figura 1: Registro da proposta de Carlos Vergara em "Um Domingo de Papel"
 (Fonte: Arquivo Frederico Moraes)

Partindo de propostas conceituais que exploravam as possibilidades poéticas dos materiais, estes seis encontros compõem um caleidoscópio de gestos e procedimentos diversos. Parcela expressiva de suas manifestações foram imprevistas, nelas, os trabalhos de artistas confundiam-se com àqueles criados pelo público, revelando formas de uma produção anônima, horizontal e coletiva. Durante estes seis dias espelhos d'água vazios foram preenchidos com aparas de papel, que mergulhavam e cobriam o corpo, no vão livre foram criadas estruturas penetráveis e grandes esculturas verticais com caixas de papelão. Nos jardins do museu foi desenvolvido o trabalho coletivo do desenrolar, plástico e teatral, de uma bobina de papel pardo com mais de 150 quilos, proposto por Carlos Vergara (Figura 1). Bobinas industriais foram suspensas por cabos de aço (Figura 2), fios foram utilizados de modo a obstruir a passagem ou a criar tramas, linhas coloridas foram escondidas e enterradas, nos arredores do museu para serem descobertas pelo público. Fazendo uso de brita e areia, uma obra de tendência minimalista projetou no piso do museu as sombras de suas colunas, em um diálogo com a arquitetura monumental de A. Reidy, trabalho que podia ser observado ao lado das populares esculturas feitas na areia da praia. Em grandes montes de pedra, crianças brincaram, jogos conceituais de palavras foram construídos e poemas foram enterrados. Os tecidos, costurados, vestiram o corpo, para depois serem transformados em cabos de guerra, e, desenrolados, participaram de coreografias, encenações abertas, conduzidas por Amir Haddad e seu grupo "A comunidade", ao som de Jimi Hendrix (Figura 3). Próximos de uma obra plástico-sonora que produzia ruídos dissonantes, jazzistas, violinistas, bandas de rock e grupos

em roda ocuparam o aterro flamengo e o pátio do museu. A expansão do corpo, em exercícios propostos pelo grupo de dança de Angel Vianna, dividiu espaço com boxeadores, contorcionistas e capoeiristas.

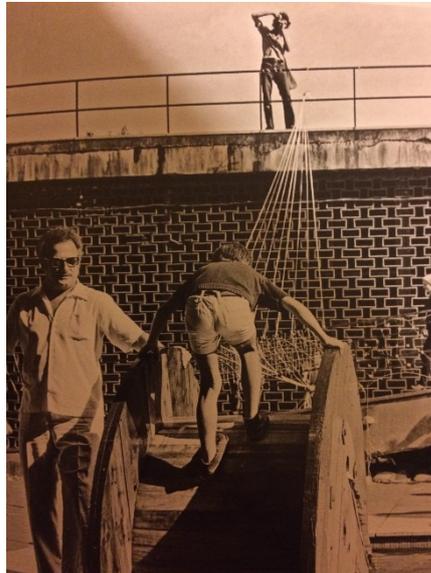


Figura 2: Registro de ação em “O Domingo por um Fio”
(Fonte: Arquivo Frederico Moraes)



Figura 3: Registro de manifestação desenvolvida durante "O tecido do domingo"
(Arquivo Frederico Moraes)

Descritos como grandes Happenings, os *Domingos* deram visibilidade a corpos insurgentes, fato que comporta sentidos políticos tácitos. Paralelamente a este aspecto crítico latente, foram, segundo comentário de Aracy Amaral, experiências singulares de desmistificação da arte, em um contexto caracterizado pelo aspecto restrito e elitista das instituições artísticas brasileiras (2003, p.329). De modo amplo, as atividades do MAM entre meados dos anos 1960 e 1970, destacam-se enquanto expressões de um compromisso com a função social da arte, desenvolvidas em uma instituição que, em plena Ditadura Militar, formulou políticas culturais divergentes,¹ de apoio "às poéticas artísticas experimentais críticas" (JARAMTCHUK, 2006. p. 92). Inseridos neste contexto, cabe destacar, que os *Domingos da criação* vinculam-se à produção dos jovens artistas da *Geração do AI-5*, grupo este, que esteve reunido em torno do MAM/RJ e de suas atividades em circunstâncias decisivas. Após 1968, suas propostas revelavam interpretações singulares diante de um contexto social caracterizado pela censura e repressão, configurando os procedimentos gerais de uma "arte de guerrilha" no Brasil. Demonstravam, em síntese, as novas articulações entre atitudes experimentais, tais como as que caracterizam a inflexão neoconcreta, e preocupações políticas.² (FREITAS, 2013)

As investigações desta geração de artistas brasileiros comprometidos com aproximações entre arte e política, dialogam com as propostas das neovanguardas internacionais, transgressoras, em outras acepções, visto que mobilizavam a desarticulação da "nova institucionalidade da vanguarda" (FOSTER, 2017, p.31). Frente ao confinamento institucional do modernismo, a *Pop Art*, a *Minimal Art*, o *Fluxus*, os *Happenings*, as *Performances*, a *Land Art*, a *Body Art*, a *Arte povera*, respondem com uma multiplicidade de formas, práticas e programas simultâneos, que desafiam a linearidade da narrativa canônica da História da arte, em especial aquela relacionada à crítica de arte formalista de Clement Greenberg. Desenvolvendo-se em um amplo espectro de atividades, rompem com as barreiras disciplinares entre as diferentes práticas artísticas, explicitando a impossibilidade de contar com materiais, técnicas e modos de trabalho, que garantam aos objetos o imediato reconhecimento de seu valor artístico e engendrando, em seu limite, a própria desmaterialização da obra, entendida enquanto objeto. Expressando críticas às instituições e aos seus modos de exibição, esta produção desestabilizou as formas tradicionais de relacionamento entre a arte e seus públicos, provocando fissuras no sistema artístico constituído (FREIRE, 1999).

Diante dos desafios e afasias na compreensão dos lugares da arte no mundo contemporâneo, recorreremos à uma das sugestões de Nicolas Bourriaud, na obra *Estética Relacional*, que afirma a pertinência de um olhar sobre as experimentações dos anos 1970, como chave para situar e indagar a contemporaneidade nas artes (BOURRIAUD, 2009 p. 10). De modo a considerar as fissuras precipitadas pelas propostas que despontaram entre os anos 1950-1970, e particularmente no caso brasileiro, em uma aproximação do conceito de participação formulado por artistas neoconcretos, e posteriormente incorporado nas investigações conceitualistas da *Geração do AI-5*, é pertinente voltar-se a uma história das populações que atravessam a arte:

Se a exposição se torna um palco, quem vem encenar? Como os atores e figurantes o ocupam? Em meio a que tipo de cenário? Um dia seria interessante escrever a história da arte por meio das populações que a atravessam e das estruturas simbólicas/práticas que permitem acolhê-las. Qual *energia humana*, regulada segundo quais modalidades, *entra* nas formas artísticas? (BOURRIAUD, 2009. p. 103)

Partindo desta instigante formulação, ao interpretar os *Domingos da criação*, temos em nosso horizonte uma reflexão sobre os significados da inclusão de uma tal "energia humana" nas formas artísticas, não na condição de figurantes, ou espectadores passivos, mas enquanto sujeitos individuais e coletivos do processo de invenção, em um espaço público e aberto. Diante destas questões, interessa-nos abordar dois dos aspectos centrais mobilizados nestas experiências, precisamente, as novas compreensões acerca da função dos museus e os dispositivos entre arte e educação.

Os museus enquanto laboratórios experimentais.

Em artigo publicado em 1965, Mário Pedrosa foi o primeiro crítico brasileiro a valer-se do termo pós-moderno, para caracterizar a produção de um conjunto de artistas que, comprometidos com novas formas de entendimento da arte, "já não fazem obras perenes, mas antes propõem atos, gestos, ações coletivas, movimentos no plano da atividade-criatividade". As investigações empreendidas por estes artistas, entre os quais mencionava Hélio Oiticica e Lygia Clark, orientavam-se, segundo sua definição, à um "exercício experimental da liberdade". (PEDROSA, 2004, p. 347) Interessados em modos de percepção e ação, voltando-se à dimensão do comportamento, mobilizavam formas de participação que incidiam sobre a tradicional passividade do público. Em

seus desdobramentos, tais propostas, tratavam de incluir os espectadores em experiências cada vez mais abertas, capazes de implicá-los à condição de sujeitos do processo de criação artística. (BRAGA, 2008)

Voltados à inventividade coletiva e situados nos limites entre propostas artísticas e ações de educação no museu, os *Domingos da criação* estabeleceram estreitos diálogos com estas propostas de "atividade-criatividade". Desvelam também os novos posicionamentos assumidos pela crítica e pelos museus, diante da emergência das poéticas experimentais no Brasil, contribuindo para indagar formas de experiência e educação estética, que estabelecem em oposição à lógica do *cubo branco*.

Em síntese, esta estrutura exemplar, cristaliza a noção da arte moderna como pura forma, apreendida em seus aspectos estritamente visuais. O cubo branco, circunscreve um relacionamento com a obra artística, cuja neutralidade é apenas aparente. (O'DOHERTY, 2002) Como observa Cristina Freire ao comentar o conceito formulado por Peter O'Doherty, configura um determinado discurso: "O visitante, ritualisticamente, deve anular seus demais sentidos: falar baixo, não tocar, mover-se lentamente (...) nas galerias modernas, os olhos e as mentes são bem-vindos, mas o corpo não" (FREIRE, 1999. p. 43). Nele, o movimento e a criação, são encarados como ameaças à preservação da obra e em um sentido mais amplo, à própria liturgia da exposição e à condição da obra de arte enquanto objeto de culto. Concebida com o propósito de realizar uma separação inconciliável entre a obra de arte e o mundo exterior, nesta estrutura, o corpo não é convidado a participar em suas múltiplas possibilidades de intervenção.

Entre os anos 1960 e 1970, parte significativa dos artistas brasileiros expressaram consciência sobre as limitações impostas às suas propostas, no espaço tradicional e neutralizado do museu, procurando a expansão de suas fronteiras, seja através de manifestações de arte pública e de intervenções no contexto urbano ou por intermédio da invenção de novas formas de circulação não-institucionais e mercadológicas para a arte. A respeito das limitações colocadas pelos museus, podemos destacar uma das reflexões formuladas por Hélio Oiticica no ano de 1969, sobre exposição na Whitechapel, em Londres:

Para mim, aquilo foi mais um experimento do que uma exposição (eu propus coisas ao invés de expô-las). Mas toda a evolução que apresentei lá leva a essa condição: a impossibilidade de experimentos em galerias e museus - os ao ar-livre ainda podem valer, dependendo de suas relações e razões. (OITICICA, *apud* BRAGA, 2008, p.267)

Como a dar respostas à estas inquietações, as ações articuladas por Frederico Moraes nestes seis dias assumiram como condição a falta de cerimônia no relacionamento com a arte, instigando gestos, movimentos, brincadeiras, em uma ocupação festiva do espaço público, demarcando proximidade em relação às propostas que pretendiam restituir a arte "não só ao espaço-tempo mundano, mas também à prática social." (FOSTER, 2017, p. 25). Diante da natureza convencional dos espaços de exposição, os *Domingos da criação* trataram de incorporar atitudes experimentais, de modo a expandir o campo de atuação do museu, produzindo dobras e precipitando relações com seu entorno urbano.

Concebidas pela *Unidade experimental*, prolongamento do setor de cursos do MAM/RJ, explicitam em seus pressupostos conceitos formulados nas investigações artísticas. Criada em 1969, por Cildo Meirelles, Luiz Alphonsus, Guilherme Vaz e pelo próprio Frederico Moraes, no documento de fundação da UE consta seu objetivo em promover atividades voltadas à "codificação de novas linguagens (...) através de todos os sentidos". Paralelamente, era definida como "laboratório pedagógico, visando a novas propostas de ensino" (MORAIS *apud* GOGAN, 2017, p. 268), ambicionando reunir todos os professores e alunos do MAM, em torno de seus encontros e discussões. Neste ato, que institui e conforma uma comunidade experimental, o museu projeta certo horizonte utópico, indicando que os caminhos percorridos por artistas, professores e alunos e as atividades promovidas pela instituição não seriam estabelecidos à priori, verticalmente, demonstrando, finalmente, vínculos novos entre perspectivas da arte e da educação.

Diante deste conjunto de questões, a interpretação que pretendemos formular é que as manifestações dos *Domingos da criação*, direcionavam-se à uma dissolução do conceito do museu *culo branco*, por intermédio da radicalização das articulações entre arte e educação. Suas propostas experimentais almejavam transformar o jogo de relações entre o "dentro" e o "fora", que distanciam, ou opõem a gravidade do museu e da arte, à trivialidade da cidade e da vida comum.

No plano teórico, o último termo desta dissolução pode ser identificado na proposta defendida por Frederico Morais à respeito do "Museu enquanto plano piloto da futura cidade lúdica", no ano de 1969, quando já integrava o quadro de funcionários do MAM. Segundo esta proposição radical, os museus de arte pós-moderna, entendidos como "laboratórios experimentais de criação", ao abrirem mão de suas funções tradicionais restritas à salvaguarda do patrimônio, em um futuro próximo, poderiam prescindir inclusive de um espaço arquitetônico, sistema de exposições, ou mesmo acervo, bastando a eles: "(...) programar atividades lúdicas no vasto salão da cidade" (MORAIS, 1975, p.72). Esta noção, distante dos sentidos tradicionais e monumentais do museu, mobiliza sua fusão com a cidade, ao considerar, paradoxalmente, que poderiam assumir um papel cultural relevante, na medida em que promovessem as condições de sua própria invisibilidade.

Os sentidos utópicos da Arte/Educação nos *Domingos da criação*.

No interior da proposta para a renovação dos museus formulada por Frederico Morais, os vínculos entre arte e educação desempenham um papel estratégico, aspecto que pode ser observado não apenas no discurso crítico, mas também, efetivamente, no conjunto de ações desenvolvidas durante o período em que ocupou o cargo de coordenador da área de cursos do MAM/RJ. Sua atuação, em parceria com os artistas experimentais, voltava-se à construção de um museu vivo, permeável ao mundo. Tais atitudes têm origem nas concepções de F. Morais acerca da crítica como instância de criação, que advoga o papel do crítico enquanto companheiro de jornada dos artistas, de modo que "ao se deixar envolver pela obra, objeto de sua reflexão, acaba por se tornar um parceiro do artista, ou um comparsa, à medida que lhe acrescenta novos significados, que nunca são definitivos" (MORAIS, 1975, p. 52). Vinculado aos deslocamentos do 'lugar' da crítica de arte, este posicionamento revela-se próximo dos sentidos mobilizados contemporaneamente pelo conceito de curadoria, novo campo, ao qual o gesto de Frederico Morais participou decisivamente da gênese, no contexto brasileiro, tal como postula recente tese de Cristiana S. Tejo. (TEJO,2017)

Se os *Domingos da criação* ofereceram espaços para a realização de propostas artísticas experimentais, ou exibiram obras, é importante observar, que suas manifestações não foram, em todas as ocasiões, desencadeadas por um artista, ou mesmo um grupo constituído, mas sim impulsionadas por um conjunto multifacetado de

sujeitos.³ Divulgados em jornais da época, os convites à participação nestes encontros não eram circunscritos ao título da participação em aulas, tal como foram apresentados os eventos de "Arte no aterro: um mês de arte pública" (1968), fundamentais antecedentes dos *Domingos da criação*, também realizados no espaço externo do MAM e articulados por Frederico Morais, em parceria com artistas experimentais. A criação das condições favoráveis à horizontalidade na relação entre artistas e público consiste em aspecto importante para caracterizar estas experiências, contrastando-as com outras iniciativas correlatas que a precederam.

Os gestos e procedimentos presentes nos *Domingos da criação* engendram uma espécie de indiferenciação, que incide duplamente sobre as fronteiras que separam mestres e alunos; artistas e público. Consonantes com a perspectiva expressa por Frederico Morais de que era "Preciso dar liberdade ao aluno. E ao professor, que 'precisa perder a mania de ensinar'" (MORAIS, 1975 p. 64), a condição de uma ruptura com papéis e posições determinadas, revela-se de maneira emblemática no gesto que prescinde da noção de aula. Estas experiências em arte/educação, recusam uma cisão entre produções realizadas por artistas e manifestações voltadas à inventividade do público. Por outra parte, tais condições também ganham evidência, na abertura ao imprevisto que caracteriza os *Domingos da criação*, em um movimento que se acentua das primeiras proposições, às últimas manifestações. Indicando a ênfase crescente em uma perspectiva horizontal, os últimos encontros demonstram relativa autonomia em relação à própria estrutura do museu, pois já não propõem experiências com materiais previamente oferecidos, mas simplesmente convidam a uma ocupação do espaço em estado de completa disponibilidade. Sem a preocupação de voltar-se à propostas propriamente artísticas, ou reconhecidas como tal, a radicalização de uma atitude experimental, revela-se nos modos como os últimos domingos, dedicados ao som e ao corpo (Figura 4), criam sobretudo espaços de encontro no espaço urbano.



Figura 4: Registro do “Corpo a corpo do domingo”
(Fonte: Arquivo Frederico Morais)

Afinados à uma compreensão da arte como *exercício experimental da liberdade*, os *Domingos da criação* voltavam-se à inventividade coletiva, a processos, gestos, e não à obra acabada. De modo articulado ao aspecto processual destas manifestações, e também demonstrando marcante influência das reflexões de Mário Pedrosa sobre o tema, a perspectiva de um ensino da arte que se faz presente, não se vincula ao ensino de técnicas específicas, ou mesmo à uma noção de formação que pretenda criar habilidades desejadas e necessárias ao exercício artístico. Em nítido diálogo com o legado crítico de Pedrosa, Frederico Morais demonstra a aspiração de engendrar formas de uma educação estética, ao delimitar sua posição:

O objetivo não é, como me perguntava outro dia um repórter, 'formar o artista de amanhã'. (...) Se o aluno se tornou um artista, ótimo. Mas se formou-se em medicina ou tornou-se um empresário, bancário ou professor, ótimo também. A arte deve ser encarada como um instrumento da vida, ajudando o ser humano a se encontrar, produzir-se a si mesmo. O homem é o objetivo. E não a arte. (MORAIS, 1975, p. 64)

Desta reflexão podemos extrair alguns dos aspectos fundamentais das articulações conceituais entre arte/educação nas atividades do MAM/RJ, indicando ambições que se direcionam à uma revolução da sensibilidade, em sentido amplo, de modo que, envolvidos por situações artísticas, os participantes destas propostas tivessem a possibilidade de experimentar a própria liberdade criadora: a arte como um modo de

auto-formação da sensibilidade e por consequência, da vida comum. À partir da noção de uma *partilha do sensível*, tal como formulada pelo filósofo Jacques Rancière acerca das propostas vanguardistas de fusão entre arte e vida, podemos interpretar que os *Domingos da criação* desejavam direcionar-se à um tipo de subjetividade política pautada por pretensão utópica, segundo o modelo schilleriano (RANCIÈRE, 2009, p. 43). Os modos como formulam a relação entre arte e educação, podem ser melhor compreendidos quando relacionados ao conceito de partilha do sensível, como a instância "de uma certa estética da política" que dá forma à comunidades e que induz novos modos de sentir e subjetividades políticas outras, de modo a conceber "atos estéticos como configurações da experiência".(RANCIÈRE, 2009, p. 11)

Nesta investigação em curso, as interpretações sobre as experiências dos *Domingos da criação* são pautadas por questões e problemas do mundo presente. Desta forma, consideramos que a recuperação de seus aspectos conceituais, pode contribuir em uma reflexão sobre os papéis dos museus de arte na atualidade. Trata-se, portanto, não apenas de um esforço por demarcar a importância histórica destas experiências, considerando seu pioneirismo, visto que são citados por Ana Mae Barbosa como propostas que antecipam um campo que só teria ganhado contornos mais claros a partir dos anos 80⁴(BARBOSA, 2009.p 14) e destacar seus êxitos ao reunir, em plena ditadura militar, milhares de pessoas em torno de manifestações de inventividade coletiva. Voltamo-nos, fundamentalmente, à construção de um exercício reflexivo sobre os dispositivos que mobilizam e suas formas singulares de conceber os museus enquanto laboratórios experimentais, por intermédio de articulações entre os campos da arte e da educação.

Se hoje encontramos nos museus de arte uma vasta oferta de atividades educativas e de animação cultural, cabe observar que esta é uma realidade relativamente recente, relacionada às novas funções ocupadas por estas instituições, entendidas enquanto "paradigmas-chave das atividades culturais contemporâneas" (HUYSSSEN, 1994, p. 36) Segundo as teses formuladas por Andreas Huyssen, os museus passaram a ocupar, na atualidade, espaços decisivos na experiência cotidiana, que revelam uma inversão radical da função tradicional destas instituições, de tal modo que "O papel do museu como um lugar conservador elitista ou como bastião da tradição da alta cultura

dá lugar ao museu como cultura de massa, como lugar de uma *mise-en-scène* espetacular e de cultura operística." (HUYSSSEN, 1994, p. 36)

Ao menos desde os anos 1980, uma série de estudos críticos têm debatido a emergência de uma *cultura dos museus*. Utilizando como marco de referência a criação do *Centre Georges Pompidou* e dando continuidade à tradição crítica inaugurada por Baudrillard, autores como Otilia O. Arantes, defendem que a crescente importância destas instituições e de suas atividades, estaria relacionada ao interesse em "criar grandes monumentos que sirvam ao mesmo tempo como suporte e lugar de criação da cultura e reanimação da vida pública" (ARANTES, 1991, p. 164). No artigo *Os novos museus*, a autora menciona as investigações de Christa Bürger que, ao abordar a pós-modernidade, identifica a *cultura dos museus* como sintoma de um amplo processo de estetização da vida cotidiana, visto que, ao contrário das intenções didáticas dos museus criados nos anos 1970, ligados à uma ideia de democratização da experiência estética, os museus dos anos 1980 seriam pautados por "uma atitude hedonista, a seu ver requerida pela sociedade de consumo". (ARANTES, 1991, p. 164)

Finalmente, se observamos nos debates estéticos contemporâneos considerações acerca de uma *cultura dos museus* de caráter espetacular, que apontam o fracasso de projetos voltados à uma democratização destas instituições, acusando o caráter superficial de suas atividades culturais e educativas, também podemos afirmar que proliferam as iniciativas da arte e da arte/educação, bem como discursos curatoriais que tencionam fazer frente a este processo amplo. Diante destes impulsos divergentes, assumimos os *Domingos da criação*, e seus sentidos utópicos latentes, como experiências interessantes para construir interpretações acerca das recentes e múltiplas articulações entre museu e cidade, artistas e público, arte e vida comum.

Notas

¹ O MAM/RJ foi palco das fundamentais exposições de teor experimental e crítico tais como: Opinião 65, Opinião 66, Salão da Bússola e Nova Objetividade.

² Ao abordar a produção artística no Brasil entre os anos 1960 e 1970, a partir da noção de uma Arte de Guerrilha, Arthur Freitas trata de demonstrar vínculos entre Vanguarda e Conceitualismo, concebendo a produção da "Geração do AI-5", como desdobramento da inflexão Neoconcreta.

³ Contaram com a atuação de um grupo diversificado de artistas plásticos, dançarinos, atores, coreógrafos, músicos, monitores do museu. Entre eles, estiveram diretamente envolvidos: Amir Haddad e seu grupo "A comunidade", Antônio Manuel, Carlos Vergara, Ascânio MMM, Eduardo Ângelo, Ivan Serpa, João Carlos Goldberg, Lygia Pape, Klaus e Angel Vianna, Maurício Salgueiro, Osmar Dillon, Paulo Herkenhoff, Paulo Leal.

⁴ Sobre a inscrição na história da arte/educação nos museus brasileiros a autora cita os *Domingos da criação*, ao lado de outras iniciativas de ateliês livres, animação cultural e oficinas em museus, como o ateliê de Ivan Serpa também no MAM/RJ, o Clube infantil de Suzana Rodrigues no MASP, e dos Ateliês livres na Pinacoteca do Estado de São Paulo e CCSP, entre anos 40 e 70.

Referências

- AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Studio Nobel, 2003.
- ARANTES, Otília. "Os novos museus". In: *Novos Estudos CEBRAP*, No 31, outubro 1991.
- BRAGA, Paula. *Conceitualismo e vivência*. In: *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BARBOSA, Ana Mae, COUTINHO, Rejane. *Arte/Educação como mediação cultural e social*. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins fontes, 2009
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: A vanguarda no final século XX*. São Paulo: Ubu editora, 2017.
- FREITAS, Arthur. *Arte de guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2013.
- FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: Arte conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- GOGAN, Jéssica. MORAIS, Frederico. "Domingos da criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação". Instituto MESA, 2017.
- HUYSEN, Andreas. "Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa". In: *Revista do Iphan*, Nº 23, Ano 1994.
- JARAMTCHUK, Dária. *Espaços de resistência*. Mam do Rio de Janeiro, Mac/Usp e Pinacoteca do Estado de São Paulo. In: *Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP*, v. 8, p. 91-98, 2006.
- MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: A crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1975.
- MORAIS, Frederico, apud, RUIZ, Giselle de C. *Arte/Cultura em trânsito: o MAM/RJ na década de 1970*. Rio de Janeiro: Mauad, Faperj, 2013.
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do Cubo Branco: A Ideologia do Espaço de Arte*, São Paulo, Martins Fontes, 2002.
- PEDROSA, Mário. *Política das artes*. (org.) Otília Arantes. São Paulo: EDUSP, 2004.
- PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. São Paulo : Edusp, 2004 p. 355.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009
- RIBEIRO, Marília Andrés. *Entrevista com Frederico Moraes*. *Rev. UFMG*, Belo Horizonte, v.20, n.1, p.336-351, jan./jun. 2013.
- TEJO, Cristiana Santiago. "A gênese do campo da curadoria de arte no Brasil: Aracy Amaral, Frederico Moraes, Walter Zanini". Tese de doutorado. Programa de pós-graduação em sociologia, Universidade Federal de Pernambuco, 2017.

Anna Luisa Veliago Costa

Mestranda do Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, é bacharel e licenciada em História pela mesma universidade, com intercâmbio acadêmico na Universidade Sorbonne-Paris IV. Possui experiência profissional no campo da arte e da educação, em museus e instituições culturais da cidade de São Paulo.