

O JARDIM DAS ESCULTURAS DO MOMA: UM LABORATÓRIO AO AR LIVRE PARA A ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA

Universidade Presbiteriana Mackenzie

Coordenadoria de Fomento à Pesquisa - Pró-Reitoria de Pesquisa e
Pós-Graduação

Marina Mesquita Sismotto ¹
Apoio: PIVIC Mackenzie

Ana Paula Gonçalves Pontes²

FAU ¹
FAU²

<1039537@mackenzista.com.br>
<ana.pontes@mackenzie.br>

RESUMO

Esta pesquisa analisa o Jardim das Esculturas do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), concebido em 1929 e consolidado como um espaço de experimentação artística ao ar livre. Mais do que área expositiva complementar, o jardim tornou-se laboratório para novas linguagens, abrigando esculturas, arquitetura, design, performances e instalações *site-specific*. Reformulado por arquitetos como Philip Johnson, César Pelli e Yoshio Taniguchi, acompanhou as transformações museológicas e refletiu debates sobre a relação entre arte, arquitetura e cidade. Em paralelo, o MoMA PS1 ampliou essas questões ao privilegiar práticas efêmeras e participativas, reforçando a dimensão experimental da instituição. Por meio de análise documental, histórica e crítica, esta iniciação científica demonstra como o jardim e o PS1 consolidaram o MoMA como referência internacional na mediação entre tradição modernista e inovação contemporânea.

Palavras-chave: MoMA; museologia; arquitetura; arte contemporânea; jardim das esculturas; experimentação artística.

ABSTRACT

This research analyzes the Sculpture Garden of the Museum of Modern Art (MoMA) in New York, created in 1929 and consolidated as an open-air site of artistic experimentation. More than a complementary exhibition area, the garden became a laboratory for new languages, hosting sculpture, architecture, design, performances, and *site-specific* installations. Redesigned by architects such as Philip Johnson, César Pelli, and Yoshio Taniguchi, it mirrored museological transformations and reflected debates on the relationship between art, architecture, and the city. In parallel, MoMA PS1 expanded these discussions by privileging ephemeral and participatory practices, reinforcing the experimental dimension of the institution. Through documentary, historical, and critical analysis, this study demonstrates how both the garden and PS1 established MoMA as an international reference in mediating between modernist tradition and contemporary innovation.

Keywords: MoMA; museology; architecture; contemporary art; sculpture garden; artistic experimentation.

1. INTRODUÇÃO

O Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) é amplamente reconhecido como uma das mais influentes instituições de arte moderna e contemporânea no mundo. Desde sua fundação em 1929, buscou afirmar-se não apenas como depositário de um acervo de obras significativas, mas também como espaço de experimentação, de proposição de novos diálogos artísticos e de redefinição das formas de exibição da arte. Inserido em um contexto de efervescência cultural nova-iorquina, o museu consolidou-se como referência ao estabelecer práticas museológicas que extrapolaram os limites tradicionais de galerias e salas expositivas.

Concebido desde os primeiros planos para a nova sede modernista do museu, o jardim surgiu como resposta à necessidade de integrar a arte ao espaço urbano e oferecer uma experiência distinta daquelas promovidas em ambientes fechados. Se inicialmente sua função parecia limitada a servir como local de exposição ao ar livre de esculturas, rapidamente o espaço assumiu um papel de maior complexidade: tornou-se um verdadeiro laboratório de experimentação artística, no qual diferentes linguagens — da escultura à arquitetura, do design às performances — encontraram terreno para se desenvolver. Essa condição lhe conferiu, ao longo das décadas, um estatuto singular dentro do MoMA, permitindo que fosse compreendido não apenas como área de apoio, mas como parte central da programação e da identidade institucional do museu.

Sua relevância foi reforçada por sucessivas intervenções arquitetônicas realizadas ao longo do século XX, que reposicionaram e ressignificaram o espaço de acordo com as transformações do próprio MoMA e das práticas curatoriais em curso. A presença de nomes como Philip Johnson, César Pelli e Yoshio Taniguchi no redesenho do jardim mostra a importância atribuída a esse espaço, visto não como elemento secundário, mas como parte integrante da narrativa arquitetônica do museu. A cada reformulação, o jardim foi adaptado para acolher novas concepções museológicas e refletir os debates em torno da relação entre interior e exterior, entre público e obra, entre permanência e efemeridade.

Mais do que uma área verde ou um pátio urbano, o jardim das esculturas consolidou-se como um território de mediação entre arte e cidade. Sua configuração murada, embora restrita no acesso direto à rua, possibilitou a criação de uma ambiência própria, que combinava contemplação e experimentação. Nesse espaço, o visitante era convidado a estabelecer uma relação distinta com as obras, marcada tanto pelo contato com a escala humana da escultura

quanto pela presença da arquitetura que delimitava o jardim. Assim, o espaço externo assumiu uma função que ultrapassava o caráter paisagístico, passando a ser compreendido como extensão legítima das práticas curatoriais do museu.

O protagonismo do jardim se explica também pelo contexto histórico no qual se insere. No decorrer do século XX, a cidade de Nova York tornou-se centro de referência para as artes, abrigando movimentos que impulsionavam novas linguagens artísticas. Nesse cenário, o MoMA ocupou uma posição ambígua: de um lado, guardião da tradição modernista; de outro, espaço aberto a experimentações e inovações. O jardim das esculturas, por sua natureza flexível e por seu caráter de espaço de transição entre o institucional e o urbano, ofereceu terreno fértil para a incorporação dessas novas práticas.

A presente pesquisa procura compreender esse protagonismo a partir de uma abordagem histórico-analítica e qualitativa, estruturada em três eixos principais. O primeiro consistiu no levantamento documental e bibliográfico, incluindo publicações, artigos e pesquisas que abordam a cronologia do jardim e seus momentos-chave. Nesse contexto, destaca-se o artigo de Mirka Benes (1994), cuja análise detalhada oferece subsídios fundamentais para a compreensão do tema. Esse trabalho foi complementado pela análise de registros iconográficos, disponíveis nos arquivos digitais do MoMA, que incluem recortes de imprensa e fotografias históricas. O segundo eixo envolveu a investigação das intervenções arquitetônicas, mostras e exposições realizadas no espaço, articuladas ao levantamento bibliográfico, de modo a construir uma visão mais ampla sobre sua evolução. Esse processo foi enriquecido por um ensaio crítico sobre a disposição da arte nos diferentes arranjos espaciais do jardim. Por fim, o terceiro eixo concentrou-se na avaliação do jardim como palco para novas linguagens artísticas, incluindo performances, eventos e instalações temporárias. Nesse contexto, também foi considerada a atuação do MoMA PS1, cuja programação experimental dialoga diretamente com o objeto de estudo. A pesquisa de Wesley Macedo (2015) foi fundamental para compreender a trajetória do PS1 e sua consolidação como espaço de liberdade artística.

Ainda que o foco deste trabalho esteja no jardim das esculturas, o MoMA PS1 se mostra relevante por operar como contraponto e complemento. Fundado em 1976, em uma antiga escola no *Queens*, pelo trabalho visionário de *Alanna Heiss*, o espaço nasceu em meio à efervescência artística nova-iorquina como território de experimentação, voltado a instalações site-specific, performances e linguagens efêmeras. Sua posterior afiliação ao MoMA, no início dos anos 2000, simbolizou a convergência entre dois polos distintos: de um lado, o jardim,

marcado pela contemplação e pela reverência à tradição modernista; de outro, o PS1, voltado à ruptura, à participação ativa do público e à efemeridade das práticas artísticas.

Dessa forma, esta iniciação científica propõe-se a investigar como o jardim das esculturas do MoMA, em suas diferentes configurações arquitetônicas e programáticas, consolidou-se como um espaço fundamental para a história da museologia moderna e contemporânea, ao mesmo tempo em que analisa, em segundo plano, como o PS1 reforça e expande essas questões. Ao reunir esses dois espaços, busca-se demonstrar como o MoMA soube articular tradição e inovação em sua forma de conceber a arquitetura e a curadoria, consolidando-se como agente essencial na redefinição das maneiras de apresentar, experienciar e compreender a arte.

2. DESENVOLVIMENTO DO ARGUMENTO

2.1 A PRIMEIRA DÉCADA: A INVENÇÃO DE UM JARDIM MODERNISTA

A cronologia do Museu de Arte Moderna de Nova York remonta à década de 1929, quando três importantes figuras da alta sociedade novaiorquina - *Lillie P. Bliss*, *Mary Quinn Sullivan* e *Abby Aldrich Rockefeller* - notaram a carência de espaços dedicados à arte moderna em sua cidade. Inaugurado em 1929 e imediatamente aclamado, pelo público, o museu logo mostrou que necessitava de um espaço mais amplo que o andar de um edifício comercial onde havia sido inicialmente instalado.

Em 1932, sua sede foi transferida para uma *townhouse* localizada na Rua 53, mesmo endereço onde está atualmente, cedida por John D. Rockefeller, um dos principais patronos do museu. Em 1939, o MoMA foi reinaugurado em um novo edifício, dessa vez com linguagem modernista, projetado pelos arquitetos estadunidenses Philip L. Goodwin e Edward Durell Stone, ocupando o terreno da antiga casa e outros adjacentes, inclusive uma ampla área sem construções voltada para a Rua 54, reservada para abrigar um jardim de esculturas.

Desde então, o museu passou por diversas expansões e renovações, ampliando significativamente sua área construída e remodelando seu jardim de esculturas. Assim, fica evidente que o jardim das esculturas atuaria como um verdadeiro laboratório de experimentação artística, no qual diferentes linguagens podiam ser testadas e confrontadas com o espaço urbano. Longe de cumprir apenas uma função ornamental, o jardim se consolidava como parte fundamental da identidade do MoMA, incorporando à sua programação práticas que ampliavam a noção de museu e antecipavam caminhos para a museologia contemporânea.

Goodwin e Stone já haviam considerado uma área livre em seu projeto de arquitetura de 1939, mas a doação de um lote ainda maior que o previsto, de 400m², outra vez pela família Rockefeller, só se confirmou duas semanas antes da inauguração da nova sede, impedindo que houvesse tempo hábil para a elaboração de um projeto para essa área. Ainda assim, atendendo às pressões para incluir o jardim como espaço expositivo na ocasião da inauguração, o diretor do museu, Alfred H. Barr Jr., e o curador de arquitetura e design, John McAndrew, organizaram às pressas uma configuração expográfica e paisagística para apresentar ali uma seleção de esculturas da coleção (FIGURA 1). (BENES, 1994)

Um recorte da imprensa em dezembro de 1938 (MUSEUM OF MODERN ART ARCHIVES #39) revelava que desde seu início o jardim fora concebido como um recinto urbano murado, um local para passeios e exposições de esculturas, assemelhando-se a um pátio urbano fechado, tendo contato com a rua apenas por um portão de serviço.

Conforme relata a historiadora da arte e da arquitetura Mirka Benes (1994), a escassez de tempo e recursos para a implantação do novo jardim não impediu que a tarefa fosse bem-sucedida. Para isso, Barr e McAndrew estabeleceram quatro parâmetros fundamentais. Primeiro, romper com a configuração convencional de pátio, para ambientar as esculturas no jardim, propriamente dito. Em segundo, expor um número reduzido de peças, de modo a favorecer sua apreciação individual, criando planos construídos que escapavam à ambientação de jardins naturalistas. As abordagens museológicas tinham como referência os projetos do arquiteto moderno *Mies van der Rohe*, mais especificamente o Pavilhão de Barcelona de 1929, que apresentava esculturas solitárias contra planos construídos.

No entanto, o jardim das esculturas não tinha o rigor geométrico do arquiteto alemão, mas formas orgânicas inspiradas no Surrealismo, nos projetos de *Alvar Aalto* e do brasileiro Roberto Burle Marx, que já era referência para paisagistas estadunidenses como, *Thomas Church* e *Fletcher Steele*, cujo trabalho já era bem conhecido por McAndrew e Barr.

O terceiro parâmetro adotado foi oferecer amplas áreas de circulação, marcadas por elementos discretos, como os planos inseridos contra a escultura, em completa oposição a jardins naturalistas popularizados em 1950. Por fim, buscou-se estabelecer uma relação desimpedida entre o interior e o exterior do museu, como em projetos de *Frank Lloyd Wright* e de outros de uma geração mais recente, como *Richard Neutra* e o próprio *Mies van der Rohe*. (BENES, 1994)

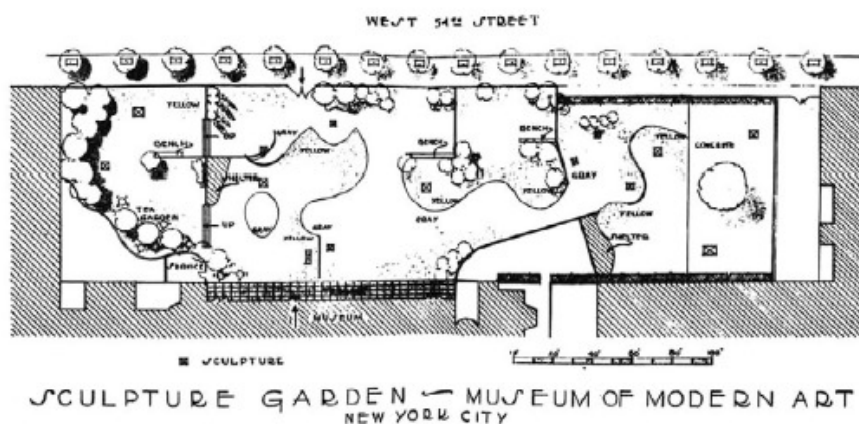


Figura 1: Planta do jardim das esculturas do MoMA 1, de John McAndrew e Alfred Barr Jr. Nova York, 1939. Fonte: BENES, p.4.

O jardim se manteve praticamente com a mesma configuração ao longo dos anos 1940, tendo recebido o acréscimo de um restaurante próximo ao edifício principal, projetado por Philip L. Goodwin, em 1942. No início dos anos 1950, duas grandes mostras no jardim das esculturas exploraram novas possibilidades de o museu expor arquitetura e design industrial em escala real.

A exposição *Houses in the Garden* (1951) (FIGURA 2) apresentou um protótipo de residência moderna tendo como objetivo principal demonstrar novos conceitos arquitetônicos eficientes e adaptáveis ao novo estilo de vida contemporâneo do pós-guerra. O museu solicitou ao arquiteto que projetasse uma casa de preço acessível destinada a trabalhadores de grandes cidades que se desloca para cidades-dormitório onde residiam com suas famílias.

O designer e arquiteto *Marcel Breuer* (húngaro, 1902 -1981) projetou então um espaço que poderia ser facilmente replicado com os materiais industrializados, como painéis pré-fabricados, madeira e metal, seguindo os princípios da Bauhaus, onde havia se formado e lecionado nos anos 1920. A mostra foi considerada muito influente pela imprensa nova-iorquina, tendo seu impacto estendido à arquitetura residencial, influenciando construções de casas suburbanas durante a expansão habitacional entre as décadas de 1950-60, consolidando-se como um manifesto relevante acerca do futuro da habitação. Evidenciava de que modo a inovação e o design poderiam contribuir para a criação de espaços funcionais e acessíveis à classe média estadunidense. (MUSEUM OF MODERN ART, 1949)

Ainda no mesmo ano, foi apresentada no jardim do MoMA a mostra *Cars in the Garden* (1951) (FIGURA 3) que destacava automóveis como expressões de design industrial. Diversos modelos de carros expostos exemplificavam não apenas sua inovação tecnológica, mas

soluções estéticas e aerodinâmicas para a mobilidade urbana. A mostra auxiliou a consolidar o automóvel como um objeto de apreciação estética e de estudo sobre o design industrial (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1949). Tais exposições de arquitetura e design representaram um momento chave na história do Museu de Arte Moderna de Nova York, expandindo a definição e juízo de arte moderna para além dos suportes tradicionais como pinturas e esculturas, para, assim, reforçar sua posição como espaço de inovação e diálogo, e revelaram o potencial do jardim das esculturas para o projeto curatorial do museu e sua forma de comunicação com o público.



Figura 2: Exposição *Houses in the Garden*, MoMA, Nova York, 1951.

Foto: Ezra Stroller. Fonte:
<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3251>



Figura 3: Exposição *Cars in the Garden*, MoMA, Nova York, 1951. Fonte:

https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/1950/cars-in-the-garden/

2.2 UMA SALA SEM TETO: NOVAS LINGUAGENS E PERFORMANCES (1953-1970)

Em 1953, o projeto de intervenção de Philip Johnson marcou permanentemente a identidade do jardim. No mesmo ano, o espaço foi renomeado como *Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden*, em homenagem a uma das fundadoras que havia falecido recentemente. O arquiteto imaginou o espaço como uma “sala sem teto”, setorizada em quatro áreas distintas, assimétricas e pavimentadas em mármore. Todo o projeto foi idealizado a partir do fluxo dos visitantes, direcionando percursos com pontes, disposição de degraus e uma grande variedade de árvores, flores e arbustos. O novo desenho continuava a priorizar a apreciação individual das esculturas, dando ênfase nos traços geométricos e abandono as formas orgânicas, muito utilizado por Barr e McAndrew anteriormente. Embora configurado como um jardim modernista e um pátio urbano pavimentado, o espaço nunca foi público, não tendo nem conexão visual com a calçada, dado o muro alto faceando a rua 54. (BENES, 1994)

Ainda em 1953, o jardim abrigou a mostra *Sculpture of the XXth Century* que também se estendia às galerias do térreo. A exposição tinha como objetivo ampliar o olhar às esculturas do século XX. Uma das principais esculturas presentes, destaca-se *The River* (1938-1943), de *Aristide Maillol* (FIGURA 4), posicionada na borda de um dos espelhos d'água.



Figura 4: *The River* no jardim das esculturas do MoMA. Fonte: Acervo pessoal

Como já mencionado, o jardim vinha expandido suas possibilidades expositivas desde 1951 e, a partir de 1954, reforça sua importância no museu com a mostra de grande sucesso *Japanese Exhibition House*. Sob a coordenação do arquiteto *Junzo Yoshimura*, foi instalado no espaço externo do museu um pavilhão japonês em escala real, baseado em construções e jardins tradicionais japoneses nos séculos XVI e XVII.

A arte contemporânea marcou presença no jardim em 1960, com a obra *Homage to New York* do artista *Jean Tinguely* (1925-1991) (FIGURA 5), cuja apresentação reuniu uma plateia de 250 convidados, incluindo autoridades, como *Nelson Rockefeller* – então governador de Nova York, diretores do MoMA e membros da imprensa. A “escultura”, era um grande mecanismo composto por peças descartadas nos lixões de Nova Jersey, como rodas de bicicletas, motores antigos, tambores de metal, um piano, um kart em miniatura e até uma banheira. As peças foram pintadas de branco e equipadas com motores e temporizadores programados para que a estrutura se autodestruísse após trinta minutos de funcionamento. A obra possuía um caráter performático, sendo acompanhada pela gravação da voz do artista suíço durante o seu acionamento.

A apresentação foi interrompida antes do momento programado pelo corpo de bombeiros, quando uma peça da estrutura caiu inesperadamente sobre um operador de câmera, ajudando a propagar seu efeito transgressor. A experimentação de *Tinguely* exemplificava não

apenas a dissolução de conceitos tradicionais de arte que ganhava força nos anos 1960, mas também o jardim como palco para essas performances. (MUSEUM OF MODERN ART, 1960)

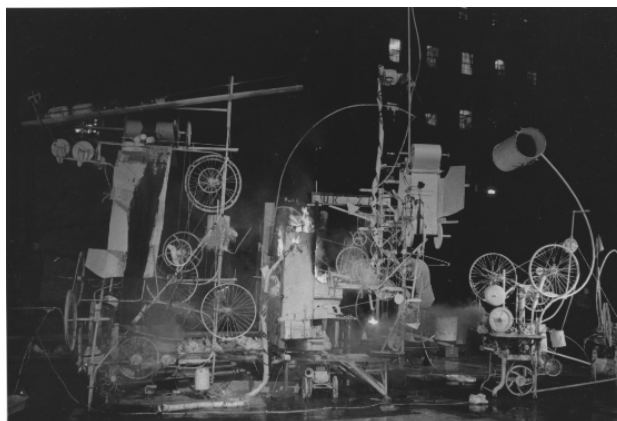


Figura 5: *Homage to New York: The Self-Destructing Art*, 1969

Fonte: <https://www.archdaily.com/430903/ad-classics-the-museum-of-modern-art>

Com a exposição de 1968, *Art of the Real: USA 1948-1968* (FIGURA 6), o MoMA abrigou pela primeira vez uma exposição de obras da então vanguarda minimalista, que ocupou o espaço do jardim, além de salas internas do museu com 57 trabalhos produzidos por 33 artistas. No espaço externo estavam obras como *Fall* (1968), do artista *Carl Andre* – uma fileira de quase 15m de extensão com 21 chapas de aço dobradas entre si e na dimensão das placas de piso do jardim. Além dessa obra *site-specific*, o jardim foi ocupado por esculturas com o estilo mais arquitetônico.

No ano seguinte, *Yayoi Kusama* promoveu o *happening Grand Orgy to Awaken the Dead* (FIGURA 7), muito destacado na história do jardim, visto que toda a ação não foi autorizada pelo museu. Durante cerca de vinte minutos, um grupo formado por homens e mulheres despidos abraçavam-se uns aos outros e às esculturas presentes no jardim, como a *The River*, do artista *Aristide Maillol*. Durante o ato, *Kusama* leu seu manifesto *Thoughts on the Mausoleum of Modern Art*, protestando contra a ausência de artistas mais jovens no MoMA. Em seu discurso, a artista questionou a atualidade das exposições presentes no museu, ressaltando que havia muito espaço para artistas que ela denominou como “fantasmas”, enquanto os artistas vivos estariam sendo ignorados pela instituição. (MUSEUM OF MODERN ART, 1969)



Figura 7: Performance de Yayoi Kusama, *Grand Orgy to Awaken the Dead*, MoMA, Nova York, 1969. Foto: Mel Finkelstein. Fonte: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2015/messingwithmoma>



Figura 6: 1:Exposição *Art of the Real*, MoMA, Nova York, 1968. Foto: James Mathews. Fonte: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/191>

Ainda em 1969, a exposição *Spaces*, organizada pela curadora *Jennifer Licht*, finaliza o ano com uma mostra que convida artistas para interagir com os mais diversos espaços do museu, através de intervenções *site specific* que trabalhariam com instalações ambientais, desafiando ainda mais sua aceitação. A mostra ocupava simultaneamente as salas de exposições internas e o espaço do jardim. O grupo *Pulsa*, responsável pela exposição na área externa, criou um sistema integrado de iluminação, som e calor, diretamente conectado com movimentos do ambiente, como os dos visitantes, os veículos e até o clima. Dessa forma, a mostra integrou a condição da instalação ao local expositivo de maneira muito entrelaçada, fazendo com que os agentes externos do mundo real fossem parte do seu funcionamento. (MUSEUM OF MODERN ART, 1969)

Dados os acontecimentos turbulentos na década de 1960 no MoMA, fica evidente que ao longo dos anos que o jardim das esculturas foi se descobrindo como um sítio para performances, mostras e instalações, diversificando as maneiras de manifestações artísticas, que prosseguiram nas décadas seguintes.

O ano de 1970 foi marcado por algumas instalações, como a *50 Cakes of Ice*, de *Rafael Ferrer*, que consistia em cinquenta blocos de gelo, cada um pesando 136kg, totalizando cerca de oito toneladas de gelo. Os blocos foram dispostos no jardim das esculturas durante o verão, coincidindo com a abertura da exposição *Information*, que abordava ideias de que a arte não deveria se limitar a objetos físicos e tradicionais. (MUSEUM OF MODERN ART, 1970)

Devido às altas temperaturas da estação, a instalação teve uma duração limitada, derretendo rapidamente após sua montagem. Essa transitoriedade enfatizou a natureza efêmera da obra, alinhando-se às práticas citadas anteriormente. A instalação de *Ferrer* é lembrada como

uma intervenção significativa que explorou temas de impermanência e transformação, refletindo nas condicionantes de expor ao ar livre.

Em paralelo a todos esses acontecimentos da década de 1970, Nova York havia se tornado o epicentro para transformações culturais. Em meio a crises econômicas e violência urbana, a cidade se tornou um terreno fértil para novas experimentações artísticas instaladas em espaços deteriorados. Assim, galpões desocupados, majoritariamente localizados no *SoHo*, tornaram-se ateliês e espaços para indagações artísticas. O MoMA como uma das principais instituições de arte sofreu o impacto do movimento alternativo, posicionando-se por vezes de forma ambígua e conservadora. Em 1971, criaram o *Projects Series* – uma série de exposições dedicadas a artistas emergentes oferecendo espaços para práticas não convencionais. O jardim por ora, também se inseria nesse contexto, como já citado – abrigando experimentações diversas. (WESLEY MACEDO, 2015)

Ainda no verão de 1971, o MoMA lançou o programa *Summergarden*, que oferecia apresentações de música e dança no jardim das esculturas que reforçava sua pluralidade. O objetivo foi criar uma atmosfera informal onde os visitantes pudessem apreciar performances ao ar livre, conectando arte, música e dança em um ambiente. Na época, o museu não possuía um departamento formal para as artes cênicas, de 1949 a 2008, e a dança e música foram introduzidas no MoMA por meio do jardim.

O programa *Jazz in the Garden* (FIGURA 8) fazia parte dessa iniciativa e contou com uma série de concertos de jazz realizados às quintas-feiras durante o verão de 1971, e que até hoje acontecem. Sob a direção do diretor do programa, *Ed Bland*, a série apresentou uma variedade de artistas renomados e emergentes, abrangendo uma pluralidade de estilos musicais. Apresentaram-se no jardim das esculturas artistas como *Elvin Jones*, *Odetta* e *Big Mama Thornton*, reafirmando a diversidade de experiências do programa *Summergarden* a medida em que se desenvolvia, vindo a estabelecer parcerias com a *Julliard School* (a partir de 1987) e com o *Jazz at Lincoln Center* (a partir de 2005). (MUSEUM OF MODERN ART, 1971)

Nesse ponto, observa-se que o jardim das esculturas não apenas acolhia eventos culturais variados, mas funcionava como um verdadeiro laboratório de práticas curatoriais. Cada nova intervenção — seja uma mostra de arquitetura, uma performance ou um concerto — ampliava as possibilidades do espaço e tensionava os limites do que poderia ser exibido em um museu. Assim, o jardim consolidava-se não como simples área complementar, mas como

núcleo ativo da programação do MoMA, antecipando debates que mais tarde seriam aprofundados no PS1.

Logo no início do programa, houve diversos eventos destinados à dança. As primeiras apresentações foram feitas pelo *Multigravitational Experiment Group* (FIGURA 9), que posteriormente retornou ao jardim em outras ocasiões. Em junho de 1971, “os dançarinos performavam se derramando pelo espaço, envolvendo cada centímetro de seus corpos em torno do ar palpável” descreveu *Marcia B. Siegel*, crítica de dança, da *Hudson Review* (INSIDE OUT MoMA/MoMA PS1)



Figura 8: Programa Jazz in the Garden, 1985. Fonte: MoMA Magazine



Figura 9: *Multigravitational Experiment Group*. Fonte: MoMA Archives

Sob esse mesmo raciocínio, no ano seguinte, o Museu de Arte Moderna de Nova York introduziu os *Touch Tours – Please Touch the Art*, que permitia que os visitantes com deficiência visual experimentassem as esculturas da coleção através do toque, uma iniciativa pioneira que refletiu o compromisso do museu em tornar a arte mais acessível a todos os públicos.

2.3 CONSOLIDAÇÃO ARQUITETÔNICA E ARTÍSTICA PÓS-1970

Em 1979, o jardim das esculturas ainda preservava sua configuração arquitetônica original. Foi nesse contexto que o arquiteto *César Pelli* foi encarregado de projetar ampliações para o museu, intervenções que impactariam diretamente o jardim. Entre as diversas mudanças realizadas entre 1982 e 1984, o arquiteto argentino radicado nos Estados Unidos propôs a criação de uma fachada envidraçada justaposta à fachada do jardim – denominada *Garden Hall* (FIGURA 10) – que abrigava escadas rolantes responsáveis por reorganizar toda a circulação

vertical do museu. A inserção dessa nova circulação próxima ao jardim fez com que a arquitetura do edifício passasse a enfatizar a contemplação do espaço ajardinado durante o percurso interno pelos pavimentos. Além disso, a volumetria escalonada nas diagonais criava um destaque visual da fachada posterior do museu para quem a observava a partir do jardim.

Por fim, entre os anos 2002 e 2004, foi inaugurada a maior expansão da sede do MoMA, projetada pelo arquiteto *Yoshio Taniguchi*, selecionado em concurso. O projeto (FIGURA 11) posicionou nas duas laterais do lote os principais blocos funcionais do museu – o das exposições e o do setor educativo – ambas envidraçadas para o jardim envolvido por eles, dando ainda mais protagonismo a esse espaço externo. A remoção do *Garden Hall* proposta por *Pelli* foi uma das grandes mudanças de *Taniguchi*, recuperando assim, o desenho original de *Johnson* e do terraço ao sul. (THE ARCHITECTURAL COMPETITION/ ARTFORUM, TERENCE RILEY, 1998)



Figura 10: Vista do Garden Hall para o jardim das esculturas na Rua 54, projeto de César Pelli.

Foto: Scott Frances. Fonte:

<https://www.moma.org/magazine/articles/125>



Figura 11: Maquete do MoMA apresentada no concurso de Yoshio Taniguchi, 1997. Fonte:

<https://architecturalmodels.tumblr.com/post/62618694173>

Anos após a reforma de *Taniguchi*, o jardim abrigou notáveis mostras. Entre elas: *Sleepwalkers*, de Doug Aitken (2007), e *Rio*, de Carlito Carvalhosa (2011).

A obra *Sleepwalkers* (FIGURA 12) consistiu em um projeto multimídia exibido nas fachadas externas do MoMA, envolvendo diretamente as paredes que circundam o jardim das esculturas. Durante as noites de inverno de 2007, oito projeções simultâneas mostravam fragmentos da rotina de cinco personagens residentes de Nova York — um trabalhador, uma executiva, um músico, um jovem imigrante e uma mulher solitária. Esses registros cotidianos eram apresentados em ciclos de treze minutos que, ao se reiniciarem, alteravam a disposição das cenas, criando a sensação de uma narrativa sempre em transformação. A experiência

convertia o jardim em um cinema urbano a céu aberto, onde os visitantes permaneciam para acompanhar o espetáculo. Com isso, o espaço se afirmava como um átrio externo do museu, capaz de integrar arquitetura, arte e cidade em uma vivência coletiva.

Quatro anos depois, em 2014, o artista brasileiro Carlito Carvalhosa apresentou a instalação *Rio* (FIGURA 13), inspirada no texto *Meu doce rio*, escrito por Lygia Clark em 1975. A ação teve início com a leitura em voz alta, feita pelo próprio artista, do texto impresso em uma fita de 360 metros. Em seguida, a faixa foi entregue a outros participantes, que repetiam a leitura antes de repassá-la. A sobreposição das vozes, em português e inglês, criou uma polifonia que ocupava o espaço e estabelecia um percurso contínuo, como um rio simbólico que atravessava o jardim e dialogava com seus espelhos d'água. A participação dos visitantes transformou a obra em um grande ato coletivo, no qual texto, corpo e espaço se entrelaçaram em um exercício de memória e comunhão.



Figura 12: *Sleepwalkers*, Doug Aitken, 2007 Fonte: Museum of Modern Art.



Figura 13: *Rio*, Carlito Carvalhosa, 2014. Fonte: Carlito Carvalhosa

Essas duas instalações evidenciam como o jardim das esculturas manteve sua relevância como território de experimentação, mesmo após décadas de uso. Se em *Sleepwalkers* a relação entre museu e cidade foi intensificada por meio da imagem em movimento projetada em escala monumental, em *Rio* essa conexão ocorreu pela dimensão sensível da palavra e da experiência compartilhada. Em ambos os casos, o jardim reafirmou seu papel central como espaço de mediação entre arquitetura, arte e público, consolidando-se como um dos núcleos mais significativos da trajetória do MoMA.

2.4 O CONTRAPONTO EXPERIMENTAL: O SURGIMENTO DO MOMA PS1

Nas décadas de 1960 e 1970, o Museu de Arte Moderna de Nova York vinha se abrindo a práticas artísticas cada vez mais experimentais, ao mesmo tempo em que a própria cidade atravessava uma fase turbulenta, marcada por crise econômica, degradação urbana e pelo

florescimento de coletivos e espaços alternativos de arte. Esse ambiente, no qual instituições tradicionais e movimentos independentes se tensionavam mutuamente, abriu caminho para novas formas de interação entre arte e cidade. É nesse contexto que surge o marco inicial do que viria a se tornar o MoMA PS1: em 1971, quando a entusiasta *Alanna Heiss* organizou a intervenção artística *Brooklyn Bridge Event*. A mostra instalou-se sob a emblemática ponte, em um píer, reunindo obras de artistas como *Gordon Matta-Clark*, *Sol LeWitt* e *Carl Andre*. A preparação durou três dias e culminou em uma cerimônia de encerramento, na qual o público pôde assistir a performances, filmes e participar de festas. Apesar dos obstáculos burocráticos enfrentados por *Heiss*, o evento representou uma mudança significativa no contexto artístico nova-iorquino, exemplificando como a arte poderia interagir com o espaço urbano e manifestar-se em múltiplas formas.

Sob essa mesma ótica, *Heiss* fundou o *Institute for Art and Urban Resources* (IAUR), uma organização voltada à recuperação e reutilização de prédios e espaços subutilizados em Nova York para abrigar instalações artísticas, performances e exposições temporárias (WESLEY MACEDO, 2015). O cenário urbano dos anos 1970 favoreceu essa proposta: a cidade passava por uma fase turbulenta, com o esvaziamento de diversos edifícios industriais, resultado do aumento da base tributária do setor e da migração de fábricas para regiões próximas, como New Jersey. Esses espaços abandonados se tornaram, então, terreno fértil para artistas como *Gordon Matta-Clark*, que explorava esses ambientes para suas intervenções (ALTERNATIVE HISTORIES: NEW YORK ART SPACES 1960 TO 2010).

Figura central dessa transformação cultural, *Alanna Heiss* (1943–), embora não fosse crítica nem artista, possuía uma atuação intensa nas artes alternativas e mantinha proximidade com importantes nomes da época. Para ela, “o desinteresse dos museus por esse tipo de ação se dava ao fato de essas exposições não terem compromisso com uma experiência visual coerente” — ou seja, diferiam da vertente tradicional dos projetos curatoriais (BROOKLYN RAIL, 2014).

Em 1976, em meio ao entusiasmo e à efervescência artística, *Heiss* transformou a antiga escola pública *Public School 1*, construída em 1892 e desativada em 1963, em um espaço expositivo e experimental, identificando seu potencial como laboratório para arte *site-specific* e outras vertentes. Após negociação com a prefeitura, obteve permissão para uso do prédio, com a condição de realizar reformas que garantissem a segurança dos visitantes. A inauguração ocorreu em junho de 1976 com o projeto *Rooms*, que convidou 78 artistas a ocuparem 35 salas da antiga escola, criando instalações diretamente nas paredes, pisos e tetos. Entre os participantes, figuraram nomes de peso como *Dennis Oppenheim* e *Richard Serra*. O diferencial

do *P.S.1 Contemporary Art Center* estava na liberdade criativa concedida — o espaço era concebido como um “corpo vivo” para experimentações (WESLEY MACEDO, 2015).

Entre as décadas de 1980 e 1990, o PS1 consolidou-se, recebendo mostras de artistas como *Yayoi Kusama*, *John Cage* e *Lee Ufan*. A internacionalização foi impulsionada por parcerias com instituições europeias e asiáticas, atraindo novos nomes para a cena, além de fomentar projetos educativos abertos ao público. Entre 1994 e 1997, o espaço passou por uma reforma estrutural conduzida pelo arquiteto Frederick Fisher, financiada por recursos públicos e privados. Foram criadas cinco galerias, uma entrada voltada ao transporte público e áreas dedicadas à arte contemporânea, mantendo-se o caráter escolar do edifício, mas adaptando-o às novas funções. Uma das mudanças mais significativas foi a criação de um amplo pátio, que mais tarde receberia eventos como *Urban Beach* (2002) e *Afterparty* (2009) (PS1 ARCHIVES MOMA).

No verão seguinte à reforma, surgiu o emblemático programa *Warm Up*, realizado no pátio externo, que combinava festas, música e dança aos fins de semana. A proposta era criar uma “praia urbana”, com piscinas, esculturas infláveis e cadeiras para banho de sol. Heiss descreveu o espaço como “[o PS1] era um museu noturno. Era um museu de clube. Só de entrar já era o museu.” Nesse mesmo ano, foi criado o *Young Architects Program* (YAP) (FIGURA 14), concurso que seleciona anualmente um projeto arquitetônico experimental para ser construído no pátio e servir de palco para o *Warm Up* (MUSEUM OF MODERN ART, 1998).



Figura 14: *Young Architects Program* 1998 – *Percutaneous Delights* by Gelatin. Fonte: MoMA PS1, 1998

Em fevereiro de 1999, o *PSI* anunciou sua fusão institucional com o MoMA, em um processo previsto para durar dez anos. O objetivo era manter a independência criativa, mas com o respaldo financeiro do museu. A afiliação formal ocorreu em janeiro de 2000, integrando departamentos como o de educação. Ao longo dessa parceria, *Alanna Heiss* se aposentou e *Klaus Biesenbach* assumiu a direção, introduzindo programas como *Sunday Sessions* e *Summer School*, ampliando a oferta de performances e mostras. Em 2010, a instituição passou a se chamar oficialmente *MoMA PSI*, formalizando a fusão. Segundo *Heiss*, essa união era inevitável, pois, apesar da diversidade de trabalhos, o público era reduzido devido à localização no Queens, afastada do eixo central de Manhattan, além da necessidade de maior aceitação formal no campo da arte contemporânea (WESLEY MACEDO, 2015).

Compreende-se, assim, que tanto o pátio do MoMA PS1 (FIGURA 15) quanto o jardim de esculturas do MoMA desempenham papéis essenciais para a diversidade das linguagens artísticas em instituições de grande renome. Embora operem em escalas e dinâmicas distintas — o primeiro com vocação mais experimental e participativa, o segundo como espaço de contemplação e curadoria formal —, ambos ampliam as possibilidades expositivas e o diálogo entre arte e arquitetura.



Figura 15: MoMS PS1, 2000. Fonte: Museum of Modern Art – MoMA PS1. Foto: John Harris

3. CONCLUSÃO

A investigação sobre o jardim das esculturas do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) revelou sua importância como espaço expositivo singular, que transcende a função tradicional de um jardim museológico. Desde sua primeira concepção em 1929, o jardim se

configurou como um verdadeiro laboratório ao ar livre, no qual arte, arquitetura e curadoria se entrelaçam em constante transformação. As intervenções arquitetônicas, as exposições inovadoras e os acontecimentos performáticos que marcaram sua trajetória demonstram como esse espaço se adaptou às mudanças culturais e estéticas ao longo das décadas, mantendo-se relevante e provocador.

Em paralelo, o MoMA PS1 se insere como espaço de experimentação e, em certa medida, como desdobramento do próprio jardim. Localizado no *Queens*, ele emerge como território de liberdade total, no qual o edifício escolar convertido em centro de arte tornou-se também obra viva, rompendo com padrões expositivos e privilegiando a efemeridade, a participação e a provocação.

Apesar de suas diferenças, os dois espaços coexistem dentro da mesma instituição, refletindo a amplitude e a diversidade da arte contemporânea. Enquanto o jardim das esculturas oferece reverência ao legado do espaço artístico e à continuidade da tradição modernista, o MoMA PS1 propõe ruptura e renovação. Essa dupla configuração não é em vão: constitui uma estratégia institucional do MoMA para equilibrar tradição e vanguarda, garantindo sua permanência como referência internacional. Juntos, formam um ecossistema museológico dinâmico, capaz de dialogar com diferentes públicos, tempos e linguagens.

Conclui-se, assim, que a relevância do jardim das esculturas não reside apenas em sua história ou em suas reformas arquitetônicas, mas em sua condição de espaço transformador, onde a arte continuamente se reinventa em diálogo com a cidade e com a sociedade. Ao lado do PS1, reafirma-se o compromisso do MoMA com a pluralidade da experiência artística e com a construção de novas formas de vivenciar a arte. Nesse sentido, esta iniciação científica buscou não apenas resgatar a trajetória desses espaços, mas também evidenciar como eles se tornaram fundamentais para compreender a evolução da museologia moderna e contemporânea, consolidando Nova York como um dos epicentros globais da cultura e da experimentação artística.

4. REFERÊNCIAS

BENES, Mirka. Inventing a Modern Sculpture Garden in 1939 at the Museum of Modern Art, New York: Inventing a Modern Sculpture Garden in 1939 at the Museum of Modern Art, New York. **Landscape**, Nova York, v. 1, n. 1, p. 1, jun./1994.

CARLITO CARVALHOSA. **RIO - MoMA New York 2014**. Disponível em: <https://carlitocarvalhosa.com/expos/149>. Acesso em: 2 abr. 2024.

MOMA EXHIBITIONS. **Homage to New York: A Self-Constructing and Self-Destroying Work of Art Conceived and Built by Jean Tinguely.** Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3369>. Acesso em: 3 abr. 2024.

ARCHIVE OF DESTRUCTION. **Homage to New York.** Disponível em: <https://archiveofdestruction.com/artwork/homage-to-new-york/>. Acesso em: 14 jan. 2025.

DAZED. **A titillating history of Yayoi Kusama's fascination with orgies.** Disponível em: <https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/49292/1/a-titillating-history-of-yayoi-kusamas-fascination-with-orgies>. Acesso em: 31 jan. 2025.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **Cars in the Garden.** Disponível em: https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/1950/cars-in-the-garden/. Acesso em: 13 jan. 2025.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **DANZE AND JAZZ IN THE GARDEN.** Disponível em: https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/1970/dance-and-jazz-in-the-garden/. Acesso em: 1 jun. 2025.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **Dance and Jazz in the Garden.** Disponível em: https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/1970/dance-and-jazz-in-the-garden/. Acesso em: 26 fev. 2025.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **Dorothy C. Miller, an Artist's Curator.** Disponível em: https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/1940/new-american-artists-exhibitions/. Acesso em: 14 jan. 2025.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **Houses in the Garden.** Disponível em: https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/1950/houses-in-the-garden/. Acesso em: 20 jan. 2025.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **P.S.1's "Urban Beach".** Disponível em: https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/1990/urban-beach-hamptons-for-hipsters/. Acesso em: 27 mai. 2025.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **Please Touch Art.** Disponível em: https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/1970/welcoming-all-visitors/. Acesso em: 1 jun. 2025.

MACEDO, WESLEY. PS1 / MOMA PS1: a transformação de um edifício em um espaço expositivo de arte. FAUUSP. FAUUSP, SÃO PAULO/ p.1-152/. Acesso em: 14 mai. 2025

MOMA THROUGH TIME. **Oasis in the City.** Disponível em: https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/1950/new-wing-and-johnson-garden/. Acesso em: 12 fev. 2025.