

ANDRÉA VIEIRA DA SILVA

ESPAÇO DA EXPERIÊNCIA

as obras participativas e participativas de sete
autores brasileiros
décadas de 1960 e 1970

SÃO PAULO

2002

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

Espaço da experiência

As obras penetráveis e participativas de sete artistas brasileiros
décadas de 1960 e 1970

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Andréa Vieira da Silva

São Paulo
2002



Syano:
1333978

HÉLIO OITICICA

LYGIA CLARK

LYGIA PAPE

MARCELO NITSCHÉ

NELSON LEIRNER

RUBENS GERCHMAN

WESLEY DUKE LEE

DEDALUS - Acervo - FAU



20200018693

E s p a ç o d a e x p e r i ê n c i a :

as obras penetráveis e participativas de sete artistas brasileiros -
décadas de 1960 e 1970

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo da Universidade de São Paulo para a obtenção
do grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo
Área de concentração: Estruturas Ambientais Urbanas

autora

Andréa Vieira da Silva

Orientadora

Profa. Dra. Vera Pallamin

São Paulo
2002

A Eugenio, Jonas e Tomás

AGRADECIMENTOS

Especialmente, à minha orientadora Profa. Dra. Vera Pallamin, pela dedicação e apoio, sem a qual não seria possível realizar a proposta original deste mestrado.

Ao meu marido Eugenio, primeiro leitor de todos meus escritos, pelo incentivo, carinho e atenção constantes.

Um agradecimento também especial ao Prof. Dr. Celso Favaretto e a Profa. Dra. Ana Maria Belluzzo pela grande contribuição e interesse durante o Exame de Qualificação.

Aos funcionários dos arquivos da Bienal Internacional de São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da USP, Museu de Arte Moderna – São Paulo, das bibliotecas da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Escola de Comunicação e Artes da USP e da FAAP, sem o auxílio dos quais muito do levantamento realizado não teria sido possível.

À Doucy Douek por me acompanhar durante estes anos, me ensinando a ver os mesmos fatos sob ângulos diferentes.

Aos meus colegas de percurso, mestrandos e doutorandos, aos meus familiares e principalmente aos meus filhos Jonas e Tomás, que sempre me trouxeram um ânimo novo.

INTRODUÇÃO	11
I. Questão em estudo	11
II. A Seleção de artistas e obras	12
III. Abordagem	17
IV. Estruturação	18
CAPÍTULO 1 - O PROJETO CÃES DE CAÇA	23
CAPÍTULO 2 - AS NOVAS POSSIBILIDADES NEOCONCRETAS	39
2.1. A Atuação dos críticos de arte	41
2.2. Os Grupos Concreto e Neoconcreto	44
2.3. Da Superfície planar do quadro ao espaço real	47
2.4. A Obra no espaço real	48
2.5. O espaço orgânico e participativo-vivencial	66
2.5.1. A Teoria do Não-Objeto	69
2.5.2. O fim das categorias artísticas	70
2.5.3. Algumas discordâncias ao Não-Objeto	72
2.6. O Tempo-Duração	77
2.7. Estruturas espacio-temporais orgânicas e participativas	82
CAPÍTULO 3 – O período de 1966 a 1972, O ÁPICE	106
3.1. No espaço inesperado de Lygia Clark	111
3.2. Lygia Pape, as obras <i>Divisor</i> e <i>Ovo</i>	123
3.3. O Espaço orgânico de Marcelo Nitsche	132
3.4. O recinto único, a obra <i>Adoração ou o Altar de Roberto Carlos</i> de Nelson Leimer	139
3.4.1. O contexto social em evidência, as obras penetráveis e de Nelson Leimer	147
3.5. As obras penetráveis participativas e vivenciais como uma possibilidade de expressão. Rubens Gerchman e as <i>Frutas-Abrigo: As Grandes Caixas de Morar</i>	158
3.6. De volta ao labirinto, Hélio Oiticica, a obra <i>Tropicália</i> e A Nova Objetividade Brasileira	163
3.7. Uma vanguarda nacional	172
3.8. Os ambientes de Wesley Duke Lee	173
3.9. Novas concepções	190

CAPÍTULO 4 – A DIFERENÇA BRASILEIRA	199
4.1. Visões de um período, o pensamento do crítico Frederico Morais	202
4.2. Um desejo de crítica social e política	209
4.3. O questionamento de Ferreira Gullar	213
4.4. Esquema geral da Nova Objetividade	216
4.5. Novos encaminhamentos e a Nova Objetividade	224
4.6. Novos procedimentos artísticos e as obras penetráveis participativas	226
4.7. A diferença brasileira	230
4.8. Hélio Oiticica e as possibilidades abertas do comportamento	237
CONSIDERAÇÕES FINAIS	253
TABELA	260
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	262
LISTA DE ILUSTRAÇÕES	276
CRÉDITO DAS IMAGENS	280
OBRAS CONSULTADAS	285

**“Nós somos os propositores: nós somos o molde,
cabe a você soprar dentro dele o sentido de nossa existência.
Nós somos os propositores: nossa proposição é o diálogo.
Sós, não existimos. Estamos à sua mercê.
Nós somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal
e chamamos você para que o pensamento viva através de sua ação.
Nós somos os propositores: não lhe propomos nem o passado nem o futuro,
mas o agora.”**

Lygia Clark

Esta dissertação aborda um conjunto específico de trabalhos realizados por sete artistas brasileiros: Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Marcelo Nitsche, Nelson Leimer, Rubens Gerchman e Wesley Duke Lee; no período das décadas de 1960 e 70. Estas obras, espaciais, penetráveis e participativas, inauguraram procedimentos artísticos, propondo uma nova relação obra-participante.

Os artistas selecionados concretizaram trabalhos em que a concepção de obra foi substituída pela de experimentação. Somente “um estar”, “um percorrer”, “um habitar” em sentido literal, permitia a compreensão e apreensão da proposta, o que retirava o espectador de sua passividade cotidiana.

Discute-se a formação conceitual e histórica deste grupo de obras, vinculando-as entre si, buscando-se compreender os espaços por elas gerados, suas concepções motrizes e repercussões.

PALAVRAS CHAVES

ARTE BRASILEIRA – DÉCADAS DE 1960 E 70
ARTE PARTICIPATIVA
OBRA DE ARTE PENETRÁVEL

ABSTRACT

This dissertation thesis approaches a specific art production group developed by seven Brazilian artists: Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Marcelo Nitsche, Nelson Leimer, Rubens Gerchman and Wesley Duke Lee; in the period of sixties and seventies. These art productions, spaceable, penetrable and participative, start artistic procedures, proposing a new relation art-participant.

The selected artists concretize works where the conception of art was replaced by experiment. Only an idea of "staying", "walking through", "living" in literal sense, permit a comprehension and apprehension of this proposition, what purge the spectator from his/her quotidian passivity.

The dissertation thesis discuss the conceptual and historical formation of these art production group, connecting themselves, looking for space comprehension generated by them, as their original conception and repercussions.

INTRODUÇÃO

I. QUESTÃO EM ESTUDO :

Esta dissertação realiza um estudo sobre um grupo singular de obras, uma parcela dentro do amplo quadro da produção artística brasileira das décadas de 1960 e 70. Nestas obras dois fatores adquirem relevância: a concretização de um espaço (uma obra penetrável, um recinto, um ambiente) e a ação transformadora da obra por parte do público, ocorrendo uma vivência, proveniente de uma proposição concebida pelo artista para o ato livre do participante. Não eram, portanto, obras destinadas à contemplação, mas a uma participação não direcionada, relacionada a uma criação espacial que permitisse um diálogo: público-obra-espaço.

Este conjunto caracteriza-se por realizar um espaço estético vivencial formando o que nomeamos de "espaço da experiência". Um grupo composto por obras penetráveis e participativas que procurou colocar o público no centro de suas preocupações. O interesse pelo desenvolvimento sensorial do participante, pela possibilidade de um descondicionamento social, em despertar o participante para a potencialidade criativa da arte estava presente. Os trabalhos eram concebidos de modo a envolver corporalmente o público, seus vários sentidos, sem fixar-se somente à visualidade.

Abandonando o suporte convencional e dirigindo-se ao "espaço real",¹ buscou-se quebrar a linha limítrofe entre a ação artística e a ação normal da vida cotidiana, imbricando arte e vida. Ainda dentro deste processo realizou-se uma arte concretizadora de significações tácitas para si mesma, criando um espaço de apreensão fenomenológica. A obra só existia em plenitude enquanto ato do participante.

O agir sobre o trabalho criava uma experiência momentânea, modificadora de cada apreensão, pois este a alterava, gerando uma grande variedade de leituras. A percepção e a experiência individual atuavam, não como uma resposta direta de um estímulo, único e imutável, mas modificavam o tempo de contato com a obra, nomeado de "tempo duração". Urgiam possibilidades dadas pela atuação de cada indivíduo perante a manifestação artística; antes até que uma participação, o que ocorria era uma vivência.

Deste modo, retirou-se o espectador de sua posição passiva, para uma relação ativa perante o trabalho. O público, de espectador, transformou-se em participante. Esta ação sobre a obra, modificou seu próprio caráter, o qual perdeu sua intocabilidade. A obra transformou-se em um ambiente, um recinto onde ocorriam vivências. Alterou-se também o papel do artista que, ao invés de criador único do objeto, tornou-se propositor, co-autor em conjunto com o público participante. Assim transformaram-se público, obra e artista.

Através destas colocações pode-se observar o caráter revolucionário deste conjunto dentro da arte ocidental e as novas discussões que estas obras embutiram nas concepções da arte moderna.

II. A SELEÇÃO DE ARTISTAS E OBRAS:

Mário Pedrosa, em texto de 1965, comentando trabalhos desta natureza realizados por Hélio Oiticica, registrou o que para ele era o fim da arte moderna, chamando atenção para novos critérios de apreciação e realização da obra de arte. Para o crítico um outro ciclo surgia, em que o cultural sobrepujava o puramente artístico. A este novo ciclo, de vocação antiarte, chamou de arte pós-moderna.² O Brasil, era importante salientar, não participava como seguidor, mas

¹ Na época, este termo buscava distinguir o "espaço pictórico", o espaço presente nos quadros, próprio da pintura, do espaço extrapictórico, o "espaço real", cotidiano, o "mundo", como também se referiam alguns dos artistas e críticos da época, onde não havia distinção entre o "espaço da vida" e o "espaço da arte".

² PEDROSA, Mário. *Arte Ambiental, Arte Pós-moderna, Hélio Oiticica (1965)*. In: *Acadêmicos e Modernos. Textos Escolhidos III*. Otilia Arantes (Org.). São Paulo: Edusp, 1998. p.355.

como precursor deste momento. Hélio Oiticica e Lygia Clark, principalmente, estavam à frente deste processo.

Por sua vez, o crítico inglês Guy Breet, que ajudou a divulgar na Europa a obra de Lygia Clark e Hélio Oiticica, sendo curador de algumas de suas exposições, declarou: "Estes dois artistas talvez tenham colocado as questões mais radicais sobre a arte nos últimos 30 anos em todo mundo".³ Para Breet a importância maior das obras de Clark e Oiticica estava na colocação do corpo vivo do indivíduo no centro dos trabalhos. Os espaços por eles criados não podiam existir senão através da relação público-obra. Neste sentido, desafiaram a arte constituída pelo ocidente.

Quando se menciona obras participativas no Brasil, realizadas na década de 1960, logo os nomes de Hélio Oiticica e Lygia Clark são lembrados.⁴ Hélio Oiticica, sem dúvida, foi um dos artistas que mais obras desenvolveu dentro do caráter ao qual esta dissertação se prende. Porém ampliou-se esta discussão para além destes dois artistas ímpares, sendo também consideradas as obras de Lygia Pape, Nelson Leimer, Marcelo Nitsche, Rubens Gerchman e Wesley Duke Lee.

Oiticica e Clark se destacam pela coerência de seu percurso e quantidade de proposições. Seus trabalhos caminharam dentro de uma lógica interna impressionante: questionaram pressupostos da vida, da arte, da relação entre as pessoas, da linguagem; buscaram colocar suas posições dentro do percurso geral da arte ocidental, tendo como proposta a ampliação da discussão artística. É importante, porém, ressaltar que não estavam sozinhos e que um conjunto considerável de artistas evoluía ao seu lado. Não só artistas plásticos, mas críticos, poetas, grupos de cinema, teatro, música e arquitetura, além de ativistas sociais. Dentro deste conjunto as propostas artísticas avançaram muito, pode-se dizer, devido a uma situação local.

Em cada um dos sete artistas selecionados descobriu-se uma semelhante coerência programática na criação de obras penetráveis participativas. Talvez a falta de textos críticos e de cunho próprio em profusão, como os que têm Clark e Oiticica, sem querer minimizar a importância real destes dois artistas, submeteram os outros a um certo eclipse.

É interessante notar que este grupo de artistas pertenceu, separadamente, a outras formações. Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica fizeram parte do grupo Neoconcreto, cujo total de componentes somou doze artistas na terceira exposição, retrospectiva, no MASP (1961).⁵ Wesley Duke Lee e Nelson Leirner

³ BREET, Guy. Arte Brasileira sem Folclore. *Galeria*, São Paulo, n.º 14, 1989, p. 73.

⁴ Atualmente, Lygia Pape começa a aparecer com maior destaque "compondo um trio".

⁵ Na última exposição Neoconcreta participaram: Alberto Marques, Aluisio Carvão, Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Hélio Oiticica, Hércules Barsotti, Lygia Clark, Lygia Pape, Osmar Dillon, Reynaldo Jardim, Roberto Pontual e Willys de Castro.

participaram do Grupo Rex (1966-67) juntamente com mais quatro artistas.⁶ Marcelo Nitsche, apesar de não pertencer a este grupo, esteve presente em algumas de suas exposições e eventos. Finalmente, Rubens Gerchman participou do que se denominou, pela crítica da época, o Núcleo Neofigurativo Carioca, composto por mais oito colegas.⁷ O grupo de artistas selecionado só apresentou-se em conjunto⁸ na exposição Nova Objetividade Brasileira, juntamente com mais quarenta artistas. O texto de apresentação desta exposição, escrito por Oiticica, relata-nos muitos dos conceitos presentes nas obras em destaque.

Em realidade, a seleção destes artistas em estudo foi impulsionada por um conjunto de obras (figs. 1-7) que privilegiam o que aqui denominou-se como "espaço da experiência". No grupo foram incorporados artistas brasileiros atuantes nas décadas de 1960 e 70, que apresentavam obras de conformação espacial participativa. A concepção de obra penetrável, a noção de tempo entendido como "tempo duração" e a questão da participação formavam um tripé conceitual para a criação destas obras, que são distintas entre si em muitos aspectos, mas conservam este entrelaçamento de propostas em comum.

Alguns artistas bastante atuantes no período, como Carlos Vergara, Waltercio Caldas, Antônio Manuel, Antônio Dias e Cildo Meireles também realizavam ambientes, mas estes tinham um outro caráter, por este motivo não os incluímos no grupo. Criavam espaços de maior cunho contemplativo. Suas obras concretizavam recintos, ou maquetes de recintos, como *Berço Esplêndido* (1968) de Carlos Vergara, *Espaços Virtuais: Cantos* (1967/68) de Cildo Meireles, por exemplo, mas não buscavam uma participação efetiva do público. Apesar da atuação e relevância destes artistas, estes não se agruparam ao nosso estudo pelo caráter geral das obras realizadas ser diferente daquele estudado. Em suas produções enaltecem o potencial expressivo dos materiais, dentro de uma estruturação compositiva ou conceitual. As obras em estudo buscam a realização de uma vivência, obras abertas a possibilidades de ação, transformando o espectador em participante e co-autor.

Cada artista não foi apresentado em todo o seu processo, mas na fase em que produziu as obras demarcadas. Logicamente buscou-se compreender mais amplamente a produção destes artistas selecionados, a fim de se conseguir melhor observar o conjunto de obras estudadas, mas é a estas que foi dado destaque, visando compreender os espaços por elas gerados, suas concepções motrizes, suas repercussões, bem como suas referências históricas.

⁶ Grupo Rex : Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, Geraldo de Barros, Frederico Nasser, Carlos Fajardo e José Resende.

⁷ Núcleo Neofigurativo: Antonio Dias, Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, Pedro Escosteguy, Solange Escosteguy, Ângelo Aquino, Gastão Manoel Henrique, Ivan Freitas e Vilma Pasqualini.

⁸ Todos os artistas, menos Wesley Duke Lee, considerado muito subjetivo, segundo Walter ZANINI, *Duas Décadas difíceis : 60 e 70*. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Bienal Brasil Século XX: catálogo*. São Paulo, 1994.

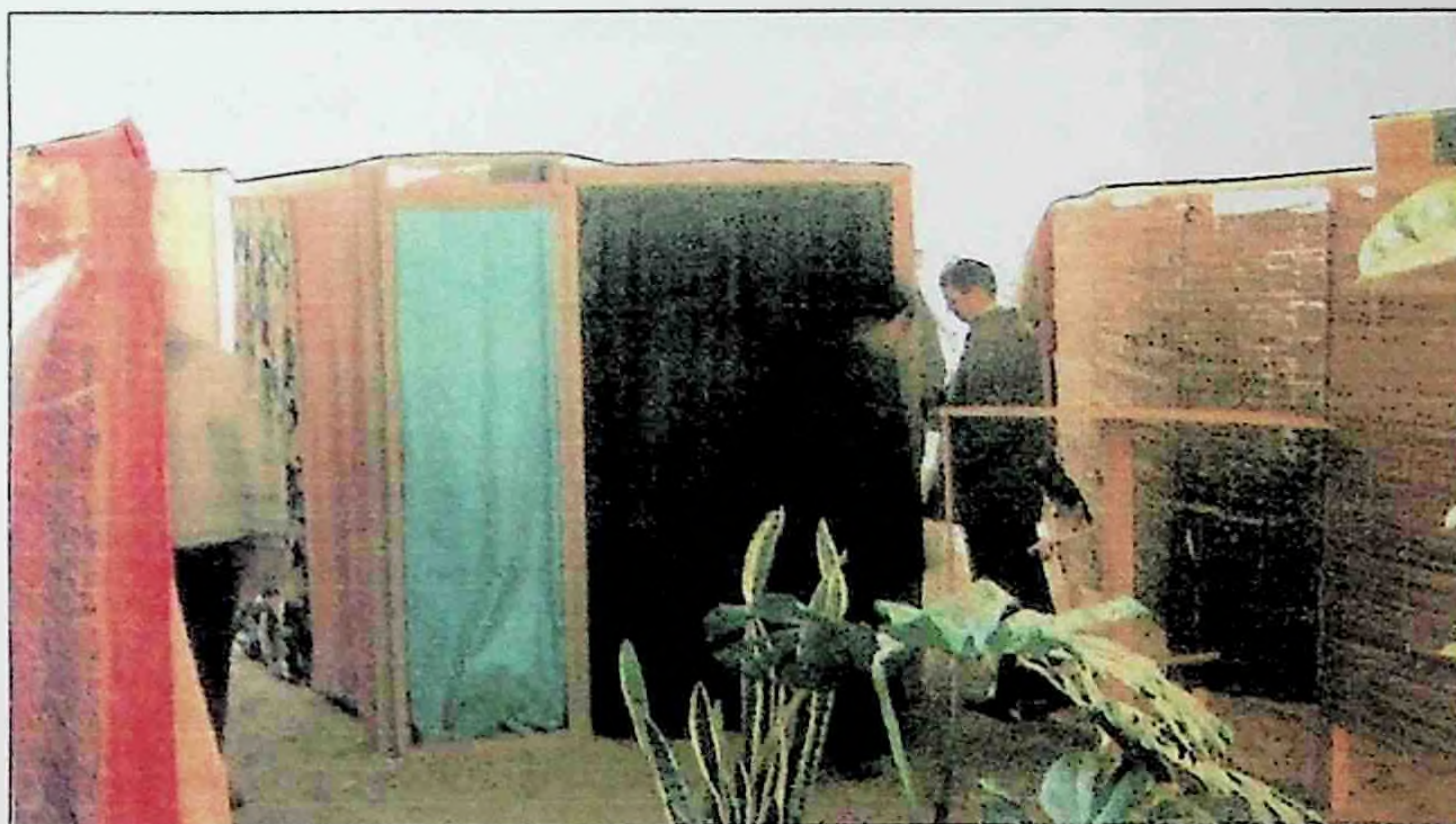
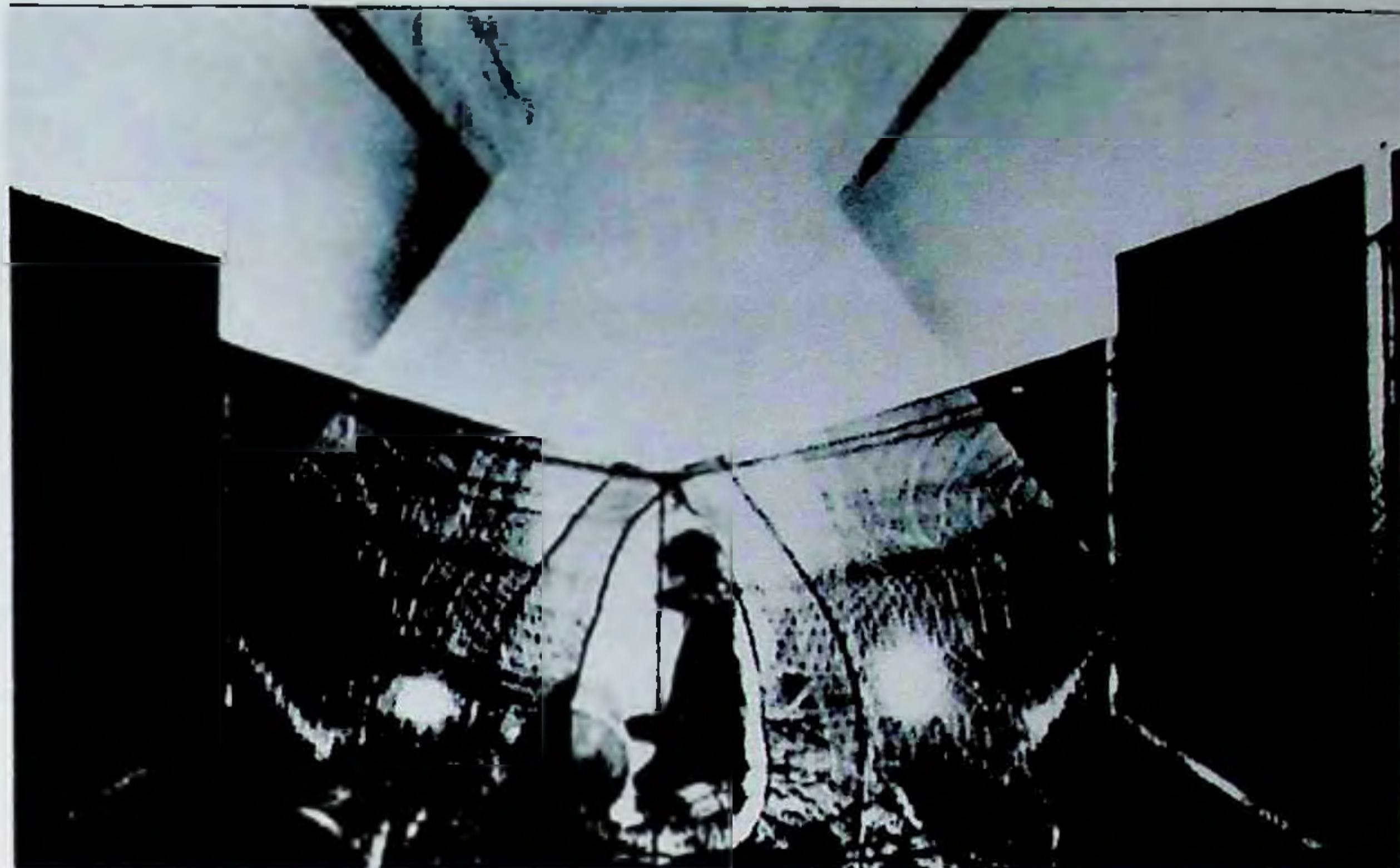
fig. 1

Lygia Clark

A Casa é o Corpo

1968

materiais diversos
col. Família Clark



Hélio Oiticica

fig.2

Tropicália

1967

materiais diversos
col. Projeto H.O.

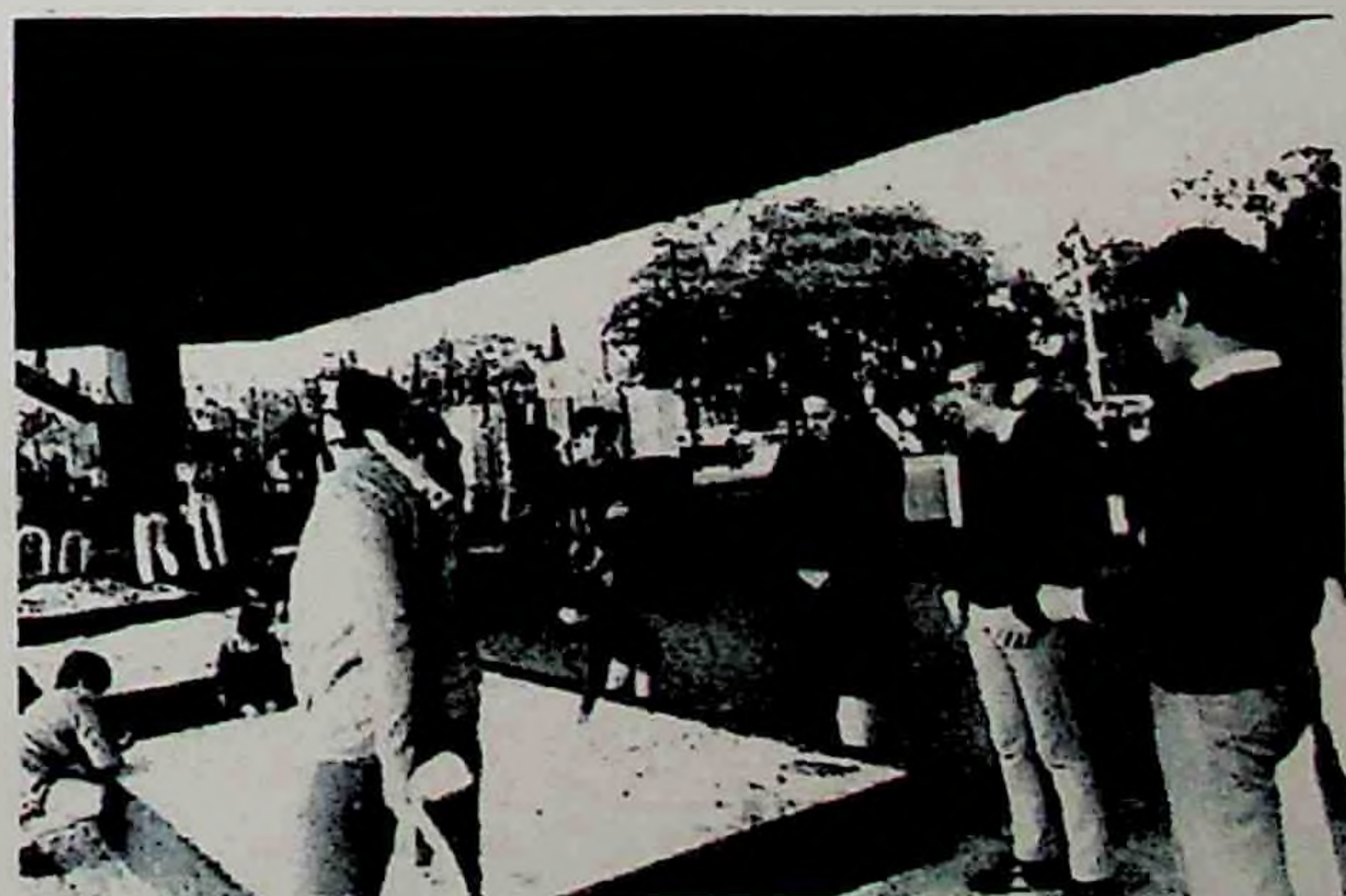
fig.3

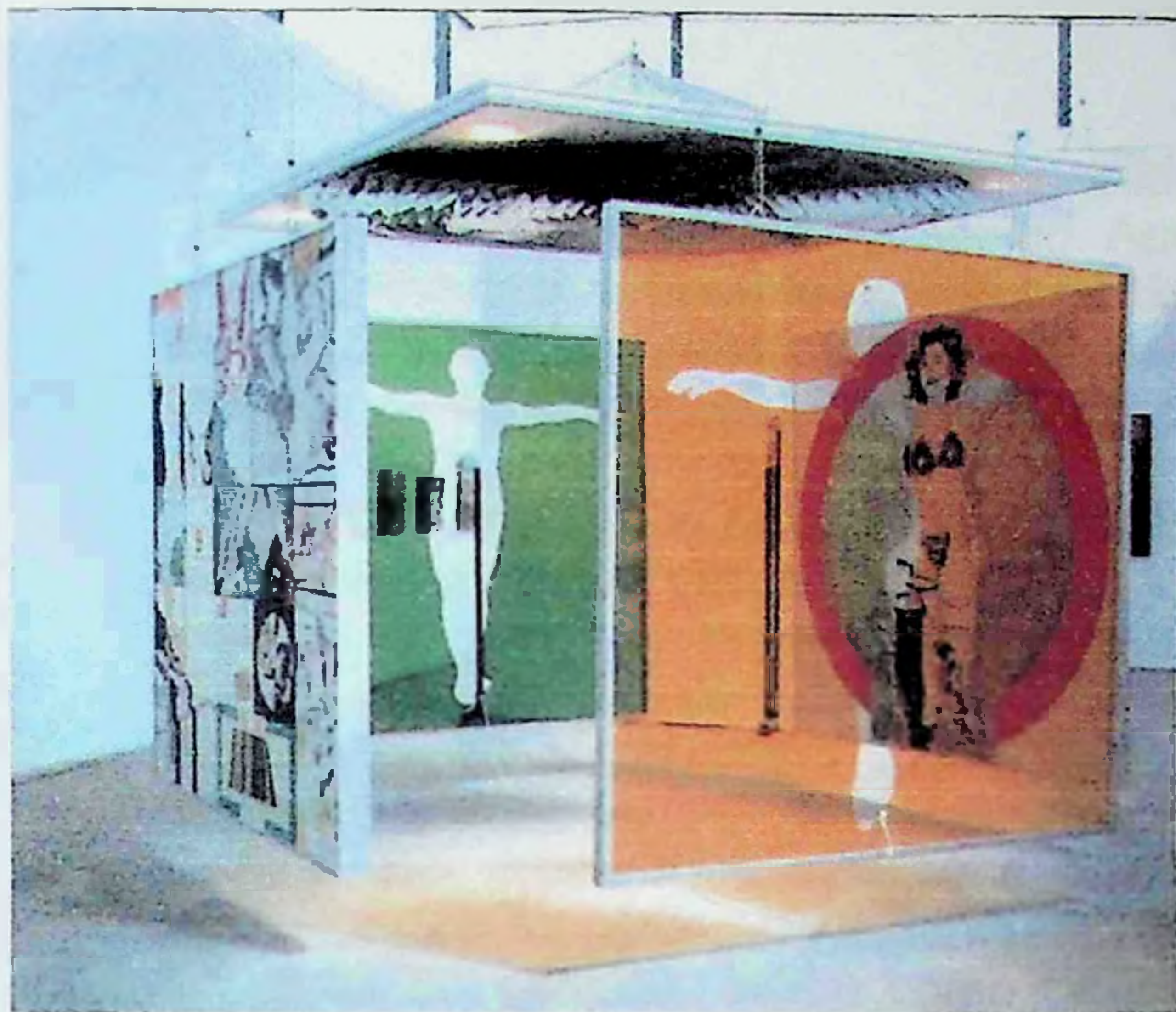
Nelson Leirner

Playground

1969

materiais diversos
conjunto de obras - MASP-SP.





4 **Wesley Duke Lee**

*O Trapézio
ou uma Confissão*
1966

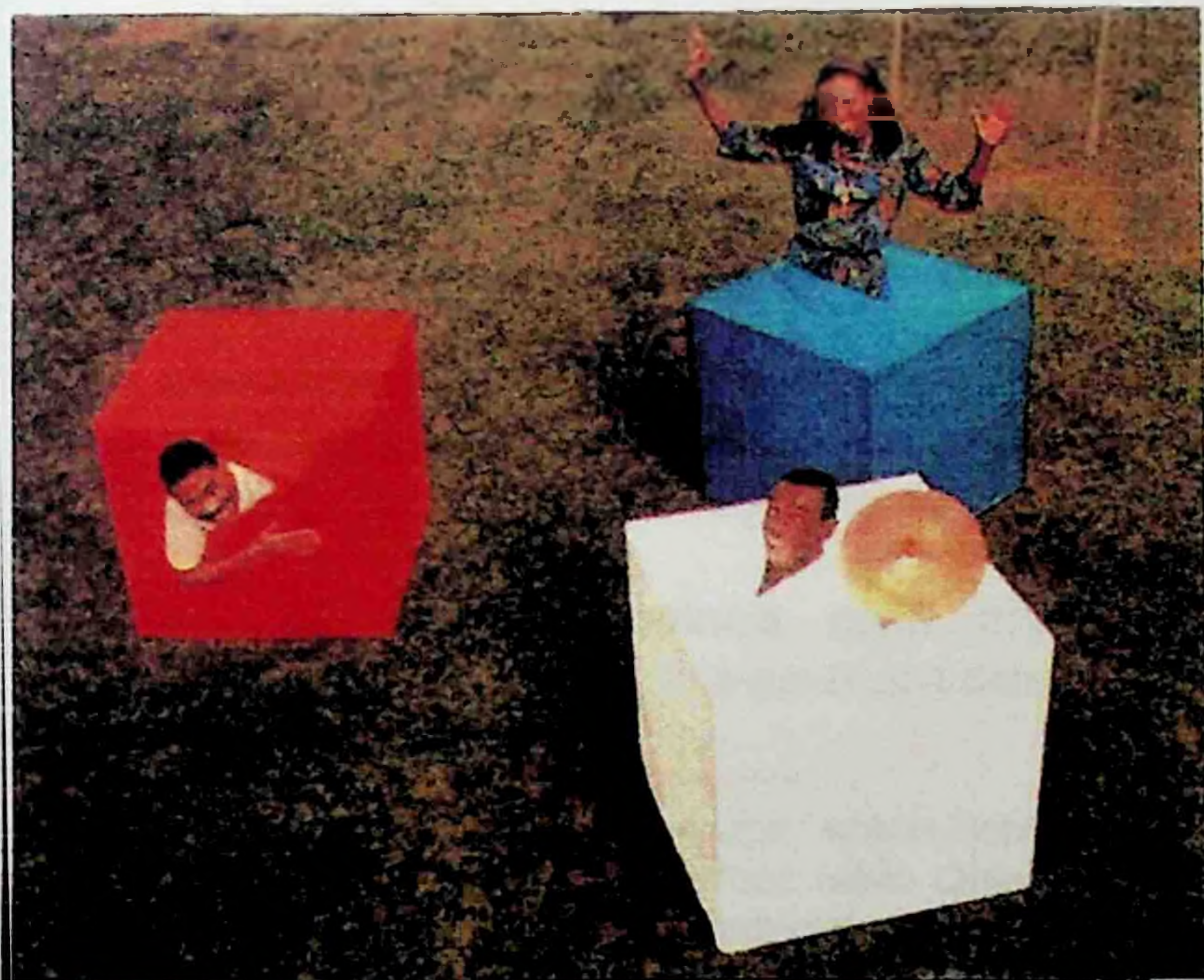
materiais diversos
acervo do artista



fig.5 **Rubens Gerchman**

*Frutas-Abrigo:
as Grandes Caixas de Morar*
1967

materiais diversos
col. do artista



6 **Lygia Pape**

O v o
1969

caixas com arestas de madeira coberto
por plástico com abertura na base
col. da artista

fig.7 **Marcelo Nitsche**

Bolha Amarela
1968

Nylon e ventilador industrial
col. do artista



III. ABORDAGEM :

Não existe uma nomeação consolidada para esta produção artística que a distinga como um conjunto específico. Apesar de alguns autores⁹ apontarem para a existência destas obras de caráter participativo, citam alguns artistas, mas não o conjunto completo selecionado para esta dissertação. Não existem, portanto, estudos precedentes que agrupem este conjunto como aqui definido.

Há, contudo, um material vasto para o grupo que pertenceu ao movimento Neoconcreto: Hélio Oiticica, Lygia Clark, principalmente, e Lygia Pape. Deste material utilizaram-se textos críticos como os de Mário Pedrosa, que influenciou muito esta geração de artistas e de Ferreira Gullar, outra figura de destaque. Gullar não só atuou como crítico, mas participou com obras suas em muitas exposições e fez textos-chave, como o *Manifesto Neoconcreto* e a *Teoria do Não Objeto*, que procuraram explicar e criar parâmetros para as experimentações. Além destes considerou-se também textos dos próprios artistas, catálogos artísticos do período, assim como de exposições retrospectivas, teses e livros contemporâneos.

Estes mesmos críticos citados acompanharam alguns dos outros artistas em estudo, mas em número consideravelmente menor de escritos. Para os demais valemo-nos de catálogos de época e atuais, teses e artigos de periódicos, como também de textos de Frederico Moraes, crítico muito atuante, que trabalhou em conjunto com Rubens Gerchman, Hélio Oiticica e Lygia Pape e em eventos públicos, como *Apocalipópótese* e *Do Corpo a Terra*.

Dentro desta constelação de artistas plásticos, críticos e poetas procurou-se entender esta produção sem nome definido. Não é objetivo delimitarmos este grupo através de uma nova categoria, propondo a ele algum tipo de termo específico antes inexistente. Nosso ponto de partida é o estudo das obras, suas semelhanças e diferenças. Além da própria base material e estética das obras selecionadas, a discussão girou em torno dos textos mencionados, que abriram caminhos para a investigação desta produção.

O que se coloca aqui como "investigação" do grupo de trabalhos selecionados, relaciona-se a um desvendar das concepções espaciais criadas por

⁹ Como exemplo podemos citar: Mário Schemberg, que relacionou os seguintes artistas à produção que chamou de arte ambiental: Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, Carlos Vergara, Cildo Meireles, Iole Saldanha, Sulamita Mareines, Efísio Putzolu e Mira Schendel (SCHEMBERG, Mário. *Arte e Tecnologia*. In: GULLAR, Ferreira (Org.). *Arte brasileira, Hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973); Aracy Amaral que chamou a atenção para um grupo disperso de artistas com uma "tendência ambiental" destacando: Hélio Oiticica, Lygia Clark, Szpiegel, Acácio Assunção, Nelson Leimer, Wesley Duke Lee (AMARAL, Aracy. *Dos carimbos à Bolha*. In: *Arte e Meio Artístico (1961 - 1981)*: entre a feijoada e o x-burguer. São Paulo: Nobel, 1983, p. 145-149)

artistas com o intuito de realizar espaços artísticos. Espaços onde o participante se sentisse seguro para experimentar a obra e experimentar-se. Espaços da experiência e também espaços experimentais, no sentido de um laboratório de possibilidades para o artista e para o participante.

O que se verificará nesta dissertação é antes o interesse do arquiteto pesquisador que se indaga sobre esta possibilidade espacial, sobre as relações destas obras com os espaços da arquitetura, do que um exame historiográfico exaustivo. Buscaram-se, sim, as significações individuais das obras e as significações culturais gerais que as engendraram. Indagou-se quais seriam as contribuições de cada artista no processo, e como as obras se articulavam, qual a problematização geral que absorveu estes artistas; o que significou conceber estes espaços da experiência e como foram criados.

IV. ESTRUTURAÇÃO:

A primeira obra penetrável e participativa realizada no Brasil veio a público no começo da década de 1960, quando Hélio Oiticica expôs *Projeto Cães de Caça* (fig. 8-9). O ápice¹⁰ desta produção se deu entre 1966 e 1972, quando um grupo significativo de artistas brasileiros atuou nesta direção.

Devido ao acirramento político da ditadura militar, a partir do AI-5 em 1968, muitos artistas foram aos poucos rumando para o exterior. Dos sete que estamos destacando somente Nelson Leirner, Wesley Duke Lee e Marcelo Nitsche permaneceram no país. Mário Pedrosa e Ferreira Gullar também se vêem obrigados a se exilar. Houve uma grande desmobilização e uma significativa alteração de rumos dentro do fazer artístico,¹¹ o que nos levou a limitar nosso período de estudo entre as décadas de 1960 e 70.

O primeiro capítulo trata do *Projeto Cães de Caça*, buscando caracterizar a abordagem adotada e as suas relações com a questão central em investigação, isto é, o espaço da experiência. No segundo capítulo, ampliando-se a compreensão da obra de Oiticica, trabalha-se com o percurso de Lygia Clark e Lygia Pape, bem como do movimento Neoconcreto. Neste capítulo discutem-se as relações destes artistas pioneiros com as vanguardas russas e holandesas e as concepções presentes no *Manifesto Neoconcreto* e na *Teoria do Não-Objeto*, que se tornaram parâmetros para a primeira experimentação em estudo, criando a

¹⁰ Escreve-se "ápice" não num sentido evolutivo das obras, mas quantitativo e ocorrido entre 1966 e 1972, quando grande parte das obras em estudo foram realizadas. Ver tabela 1 no final do volume, pag. 260.

¹¹ Com a inserção da arte conceitual e produções marginais ao sistema de arte geral, como as produções de Artur Barrio e Cildo Meireles por exemplo.

relação conceitual - espaço penetrável e vivencial, com o tempo entendido como duração.

No capítulo seguinte observa-se o conjunto completo de artistas selecionados, através de algumas obras que consideramos ser o ápice desta produção. Diferenças e aproximações entre o momento inicial e o período subsequente são caracterizadas e discutidas.

Entre a obra inicial – *Projeto Cães de Caça* – e o que estamos chamando de ápice são notáveis duas abordagens gerais distintas: o caminho percorrido por Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, advindos de uma experiência abstrata que evoluiu para o espaço real, e a dos demais artistas, que realizaram suas obras, quando experiências participativas e espaciais penetráveis já haviam sido expostas. Nas produções posteriores serão examinadas as novas relações sócio-culturais e artísticas, nacionais e internacionais, em suas relações com o grupo de obras em estudo.

Podemos, antecipadamente, apontar como um dos principais acontecimentos que se manifesta nos movimentos artísticos da década de 1960, a volta da figuração como aquela presente no Núcleo Neofigurativo Carioca ou na Art Pop e no Novo Realismo Francês. A situação política e social do Brasil, com a instalação do regime militar a partir de 1964, foi outro fator decisivo que afetou todas as produções em andamento.

Os trabalhos que aqui se está dando destaque, apesar de terem pontos em comum, apresentavam também aspectos dessemelhantes principalmente em relação à sua intencionalidade final. Mesmo dentro da produção de um mesmo artista os enfoques foram se modificando, apesar de todos manterem, numa certa época, uma preocupação básica de criar obras penetráveis e vivenciais. No capítulo 3 se observou como, frente aos acontecimentos e ao posicionamento que o período histórico lhes exigia, os artistas tomaram diferentes resoluções.

O período destacado passou por grandes mudanças. Simplificadamente, podemos dizer que saímos de um desenvolvimentismo do governo JK, cuja crença de superação do país, conjugada aos movimentos vitoriosos da esquerda internacional - como a posse de Cuba e a figura de Che Guevara, por exemplo - incentivaram a agitação popular esquerdista nacional, a qual ajudou a engendrar a formação dos Centros Populares de Cultura e dos Movimentos de Cultura Popular¹² com artistas engajados e atuantes. Desta euforia, que fez Roberto

12 O Centro Popular de Cultura (CPC), foi constituído em 1962, no Rio de Janeiro, por um grupo de intelectuais de esquerda em associação com a União Nacional de Estudantes (UNE), com o objetivo de criar e difundir uma cultura "nacional, popular e democrática". O núcleo formador do CPC foi composto por: Oduvaldo Vianna Filho, Leon Hirszman e Carlos Estevão Martins. Os poucos outros CPCs foram organizados por todo o país, ganhando a adesão de estudantes e intelectuais que se propunham a desenvolver a conscientização das classes populares através de expressões artísticas como o teatro, o cinema, a música e a literatura. Miguel Arraes, como prefeito

Schwarz perceber o país como "irreconhecivelmente inteligente",¹³ passamos para um sistema ditatorial de extrema direita, apoiado por uma elite associada ao capital estrangeiro e ao estado norte-americano, a financiar e realizar o desmonte das organizações sociais conseguidas no período anterior.

Não buscamos saber no que estas produções artísticas em estudo refletem a história, mas sim entender a mudança de posicionamento frente à arte que alguns artistas brasileiros tomaram perante a sua produção. É interessante notar como os produtores culturais brasileiros acompanharam este desenrolar de fatos e como pensaram suas obras através deles e das discussões suscitadas dentro de um debate cultural.

Algumas obras do grupo pertencentes ao segundo período, de 1966 em diante, relacionavam-se a uma importante produção cultural geral brasileira do período, a do teatro Oficina e Arena, ao Cinema Novo e à música Tropicalista, que têm sido entendidos como em relacionamento simbiótico com acontecimentos nacionais. Este subgrupo da produção destacada também tem sido considerado, atualmente, como gerador de significado para o desenvolvimento posterior da arte nacional.

No capítulo 4 esta discussão se ampliou, inserindo-se as reflexões de críticos como: Mário Pedrosa, Ferreira Gullar e Frederico Morais, que discutiram os motivos para a concepção das obras penetráveis e vivenciais, procurando compreendê-las e debater suas conseqüências gerais. No capítulo anterior detivemo-nos na elaboração pessoal de cada um dos artistas destacados, neste discute-se esta modificação geral de contexto, que ocorreu entre as décadas de 1950 e as de 1960/70, em relação aos trabalhos em estudo de forma mais abrangente. Aprofundaremos nas propostas da Nova Objetividade Brasileira associando-a com a postura política de Ferreira Gullar, a qual exemplifica o pensamento de muitos produtores e ativadores culturais do período.

Até aqui apontamos três fatores importantes para se compreender as obras em questão: por um lado as transformações interiores às artes plásticas nacionais; por outro, de forma associada, as sérias transformações históricas, políticas e sociais do Brasil. O terceiro componente foi o desenvolvimento artístico e histórico estrangeiro que também atuou sobre os artistas selecionados. Contemporaneamente, temos o desenvolvimento do Novo Realismo Francês, da Art Pop, conforme citado, como também do Minimalismo, da Arte *Povera*, da *Land Art*, dos *Happenings*, da Arte Informal, entre outros; além de acontecimentos como o episódio do maio francês, a concepção da contra-cultura, a ascensão da cultura de massa, etc. Estes não são somente fatos contemporâneos, mas fatos que

de Recife, criou o Movimento Cultural Popular (MCP), que visava a alfabetização, utilizando o método de Paulo Freire, e a conscientização política de adultos e adolescentes.

Todas essas entidades foram fechadas pelo Regime Militar de 1964.

¹³ SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-69. In: *O pai de família e outros estudos*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 62.

artistas selecionados como abordaremos ainda no quarto capítulo. Via de regra esta dissertação procurou-se ater, principalmente, aos condicionantes locais. As concepções estrangeiras foram consideradas, sobretudo, quando apontadas nos textos ou em discussões internas de artistas e críticos da própria época.

Muitas vezes ocorre sobre produções culturais, consideradas periféricas a um outro sistema, uma sobreposição das especulações e entendimentos estrangeiros aos fatos locais. A abundância de material estrangeiro e a falta interna de quantidade similar de estudos, faz com que um "rótulo" já conceituado, datado e nomeado algumas vezes sobreponha-se ao que se faz no sistema dito periférico. Uma das peculiaridades deste grupo de obras destacado é a sua diferenciação em relação a outras produções do período, seu caráter inovador, não cabendo a elas o "rótulo" de Arte Povera, Arte Pop ou Minimalista, como algumas vezes se vê a elas atribuídas, principalmente na mídia corrente. No quarto capítulo estes pontos também foram abordados.

Nas Considerações Finais discutem-se algumas visões sobre as novas concepções artísticas engendradas pelas obras penetráveis participativas, as quais antecipadamente Mário Pedrosa nomeou de Pós-Modemas. À luz do pensamento do crítico brasileiro e do crítico italiano Giulio Argan, reafirmou-se o caráter peculiar da produção em estudo.

CAPÍTULO 1

O PROJETO CÃES DE CAÇA

O *Projeto Cães de Caça* (fig. 8-9) foi exposto no MAM - Rio de Janeiro em 1961. Era formado por um grande labirinto com três saídas, composto por cinco obras espaciais e participativas de Oiticica, da série *Penetráveis*, além do *Poema Enterrado*, de Ferreira Gullar, e o *Teatro Integral*, de Reynaldo Jardim.¹

Segundo Hélio Oiticica, a gênese formal e vivencial da obra partiu da “expansão da cor para o espaço e o tempo”. A pretensão do artista era que a forma labiríntica, como estrutura, dissolver-se-ia até o participante “entrar” na própria cor, como se fosse um afresco na escala humana, mas penetrável. Em alguns dos cinco penetráveis, o labirinto se mantinha como forma, em outros se dava uma dissolução através de placas móveis e rolantes, sendo que nestes o labirinto passaria aos poucos a ser apenas virtual. A cor, neste projeto, tinha um caráter puramente estético, fugindo de algo simplesmente decorativo ou arquitetônico.

Hélio Oiticica vinha realizando um caminho próprio dentro das concepções do movimento Neoconcreto. O rompimento com o “espaço pictórico”, o espaço representativo inserido no interior do quadro, e a conseqüente procura do “espaço real” foram algumas das diretrizes do Neoconcretismo.² Oiticica começou a sua transição do quadro para o “espaço” libertando-se da moldura e procurando suprimir o suporte. Dentro do seu processo artístico a cor se tornou, ela própria, estruturadora do espaço. Era o “corpo cor” que definia a estrutura espacial proposta. Com os *Bilaterais* (1959-60) (fig.10) e os *Relevos Espaciais* (1959-60) (fig.11-12) este tipo de estruturação foi se intensificando, mas foi com os *Núcleos* (1960) (fig.13) que o artista ampliou o problema da espacialização da cor.³

¹ OITICICA, Hélio. Sobre o Projeto Cães de Caça (28/08/1961). In: *Aspiro ao grande labirinto*. FIGUEIREDO, Luciano ; PAPE, Lygia; SALOMÃO, Waly (Orgs.). Rio de Janeiro : Rocco, 1986, p. 35- 36.

² No capítulo seguinte discutiremos esta questão detalhadamente.

³ FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo : Edusp/FAPESP, 1992 (Coleção Texto e Arte), p. 85.

Nos *Núcleos* (fig.13) Oiticica buscava o que nomeou de “desenvolvimento nuclear da cor”,⁴ isto é, procurava a duração da cor no espaço e no tempo, a fim de movimentá-la virtualmente; Placas de cor organizadas de forma labiríntica, penduradas no teto, organizavam o espaço tridimensional e geravam uma inter-relação da cor com a estrutura, com o espaço e com o tempo. A cor agia em relação a si mesma e em relação às outras placas justapostas, evidenciando mudanças tonais ocasionadas pela luz ou pela proximidade das placas, em relação ao espaço que circundava a obra, como também com o espaço interno criado pela própria obra.

No *Projeto Cães de Caça* as placas suspensas descem ao chão, formando um recinto modificável pelo público, através de placas passíveis de movimentação. Oiticica havia criado *Núcleos* móveis, mas no *Projeto* a mobilidade era mais complexa. Oiticica considerava que com os *Penetráveis*⁵ o sentido que perseguia, de “apreender o vazio”, havia sido realizado em plenitude, pois trabalhava todos os cantos do espaço, inclusive o piso.

O chão do *Projeto Cães de Caça* (fig.8-9) principiava coberto de areia, desta ia-se para o mármore e daí para a alvenaria. Seguia-se a ordem do elemento puramente natural para aquele elaborado pelo homem. Oiticica pensava os *Penetráveis* como projetos inseridos no espaço público, sendo a relação obra e natureza entendida como o entorno, também objeto de proposição espacial. No *Projeto* a separação era desejada e se dava de forma gradual seguindo um distanciamento do “natural” à medida que se entrava no labirinto.

Oiticica via esta obra como um jardim, que convidaria as pessoas a percorrê-lo, vivenciando o trajeto e a reunião das propostas que compunham o espaço. Esta vivência se daria como uma experiência que propunha tirar o participante do seu cotidiano, numa experiência original, primeira, sem similares em sua prática habitual.

As outras obras escolhidas para participar do *Projeto Cães de Caça* integravam, para Oiticica, o seu espírito mágico e estético. O artista assim defende o agrupamento:

“obras simbólicas . . . que conjugam em si uma ordem, nova e sublime. . . É como se o projeto fosse uma reiteração do espaço e das vivências cotidianas nessa outra ordem espaço-temporal e estética, mas, o que é mais importante, como uma sublimação humana.”⁶

⁴ OITICICA, Hélio. Cor tonal e o desenvolvimento nuclear da cor. (17/03/1962). In: *Aspiro ao grande labirinto*, p.40-41. A série dos *Núcleos* subdivide-se em *Pequeno Núcleo*, *Núcleo Médio* e *Grande Núcleo*. Entre 1960 e 66, Oiticica realizou nove destas construções.

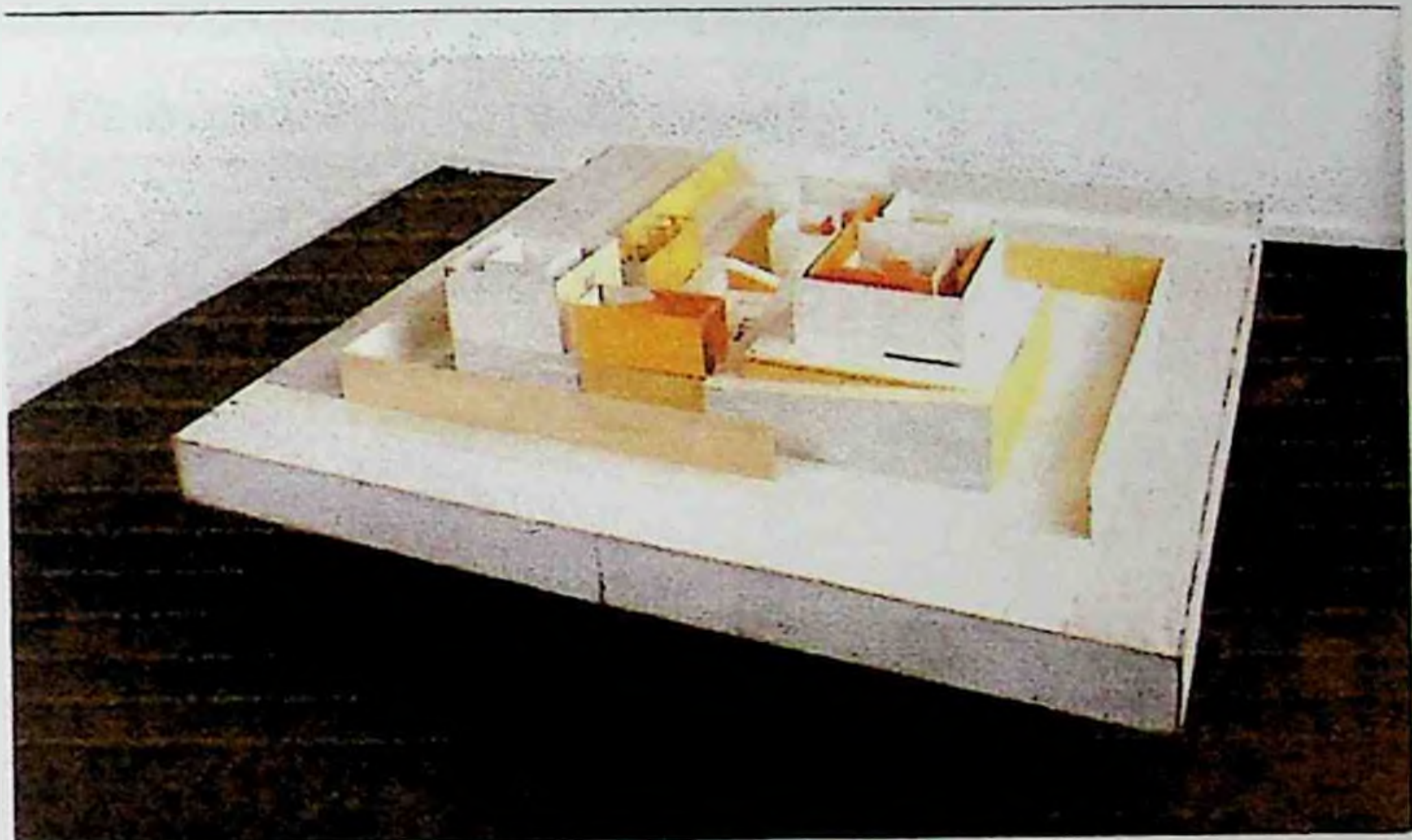
⁵ Oiticica realizava projetos de *Penetráveis* separados e os compunha em propostas maiores.

⁶ OITICICA, Hélio. Sobre o Projeto Cães de Caça (28/08/1961). In: *Aspiro ao grande labirinto*, p. 35- 36.



fig.8a Detalhe

fig.8b



Hélio Oiticica

Maquete do
Projeto Cães de Caça
1961

composta de 5 penetráveis. *Poema Enterrado* de Ferreira Gullar. *Teatro Integral* de Reynaldo Jardim
col. Projeto H.O.

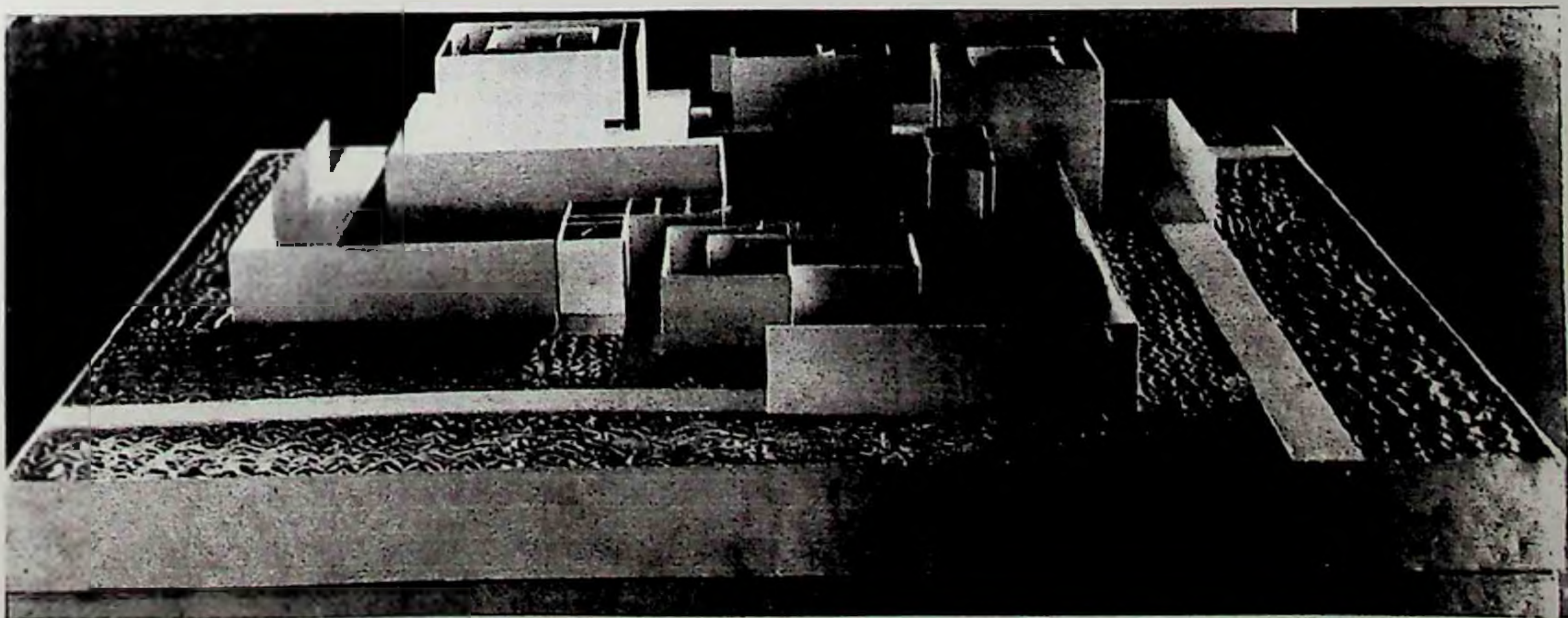


fig.9

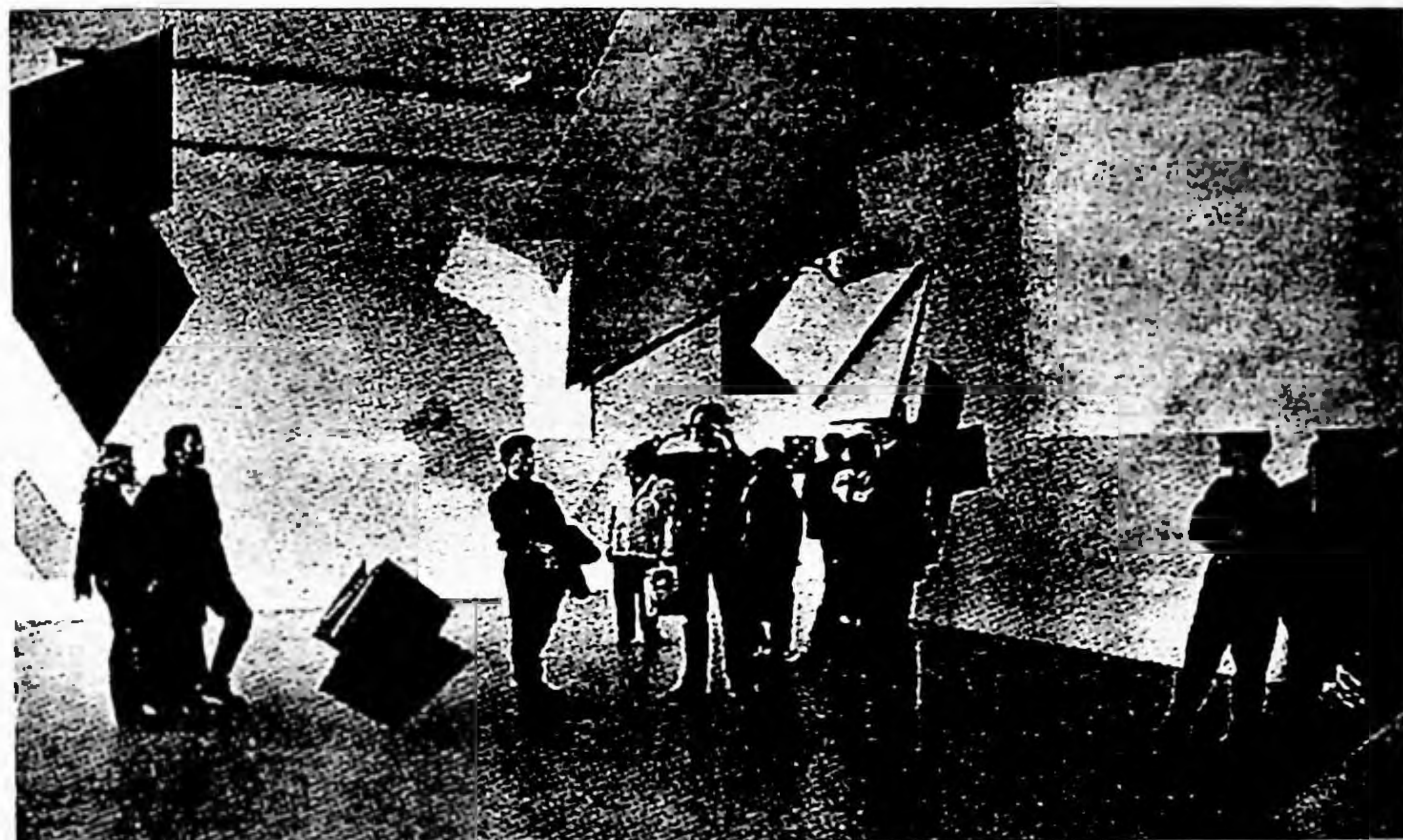


fig. 10a

Relevos Espaciais e Bilaterais
Inauguração da Exposição Retrospectiva de Hélio Oiticica
no Witte de With - Center Contemporary Art - Rotterdam
20 de Fevereiro de 1992

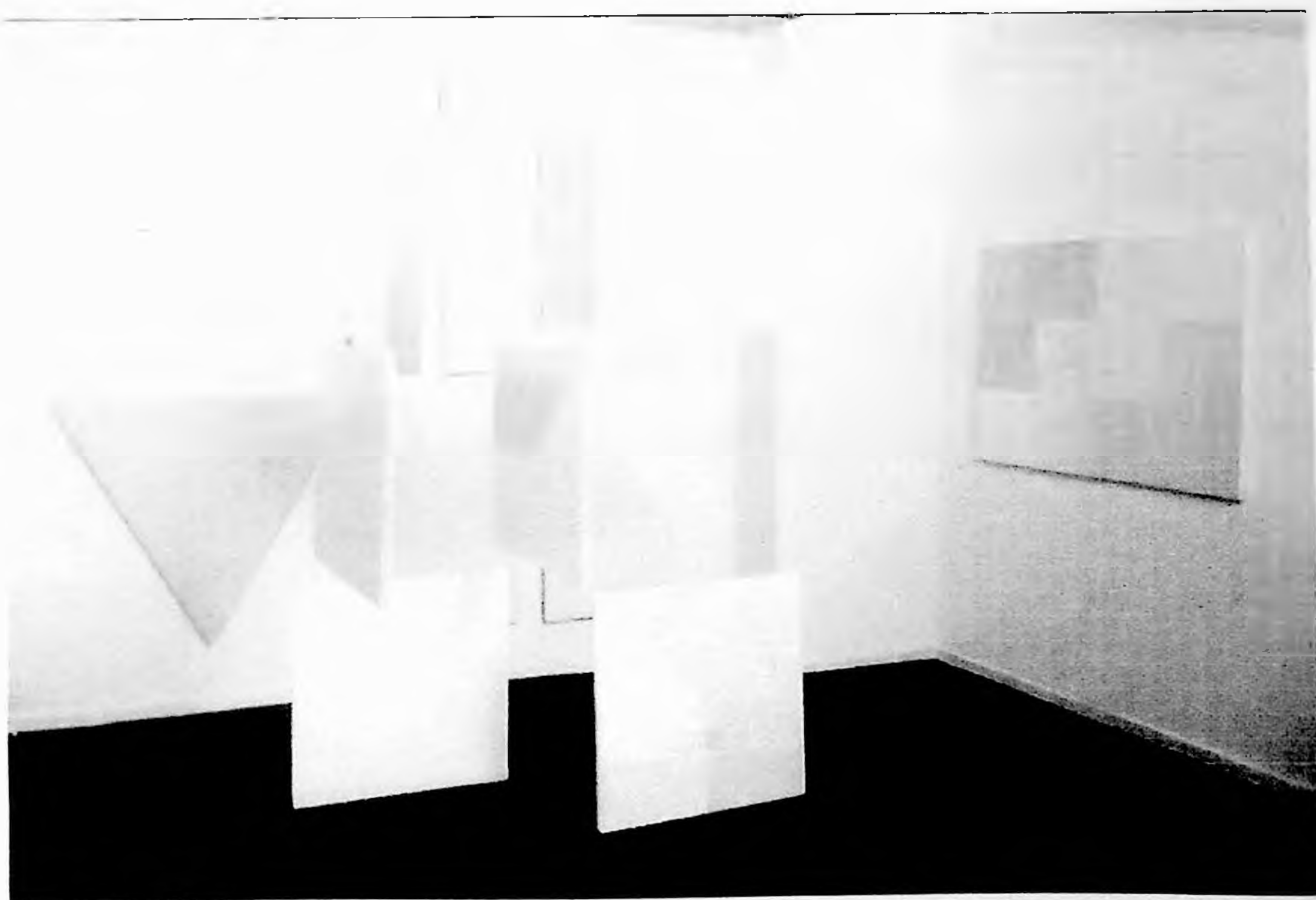


fig. 10b

Hélio Oiticica *Bilateral Equali, Não Objeto*
1960
óleo sobre madeira
col. Projeto H.O.

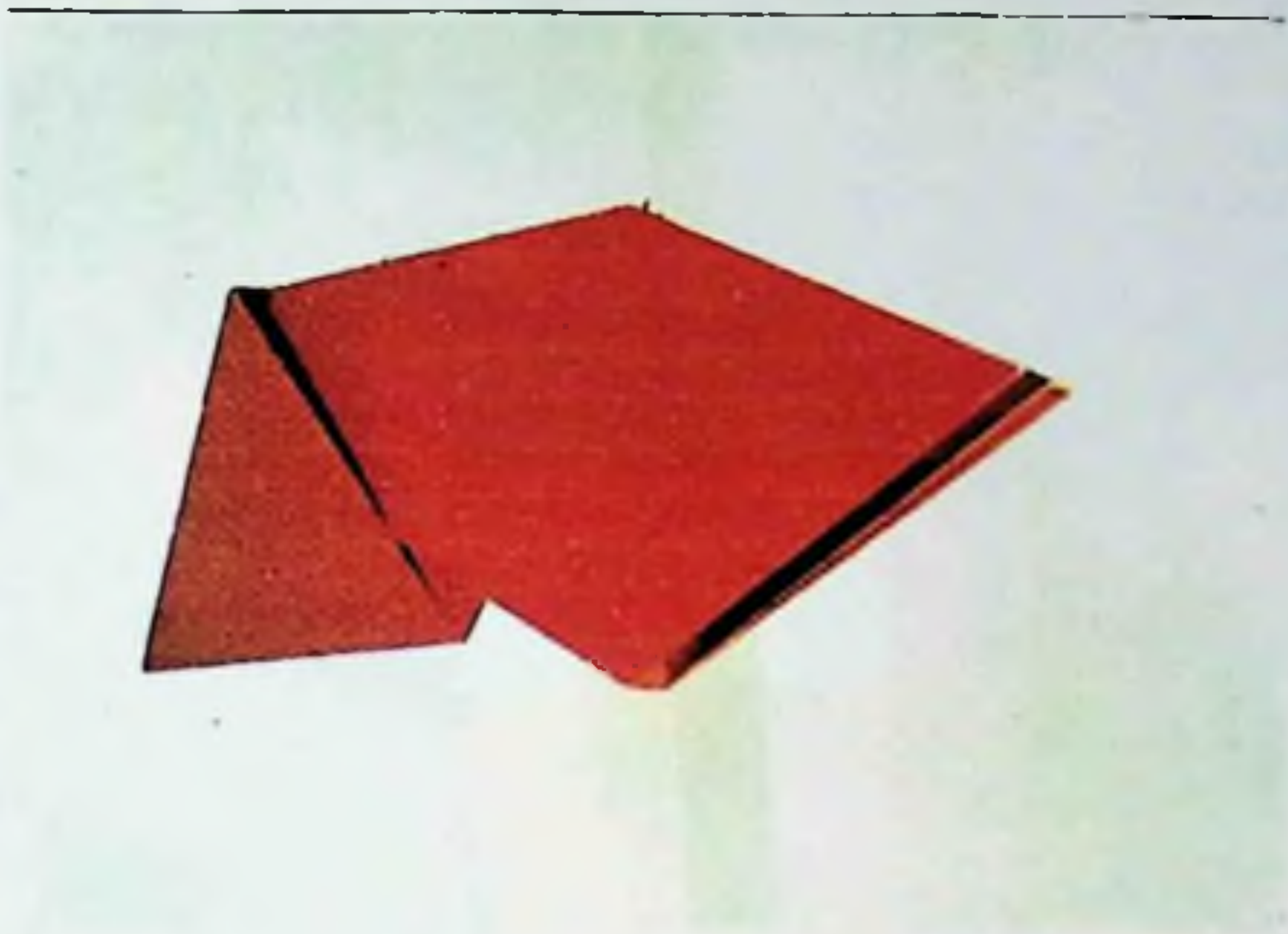


fig.11a

Hélio Oiticica

Relevo Espacial
1959

óleo sobre madeira
col. Projeto H.O.

fig.11b



Mosquito da Mangueira contempla
Relevo Espacial, 1959, na Galeria G4,
Rio de Janeiro, 1964

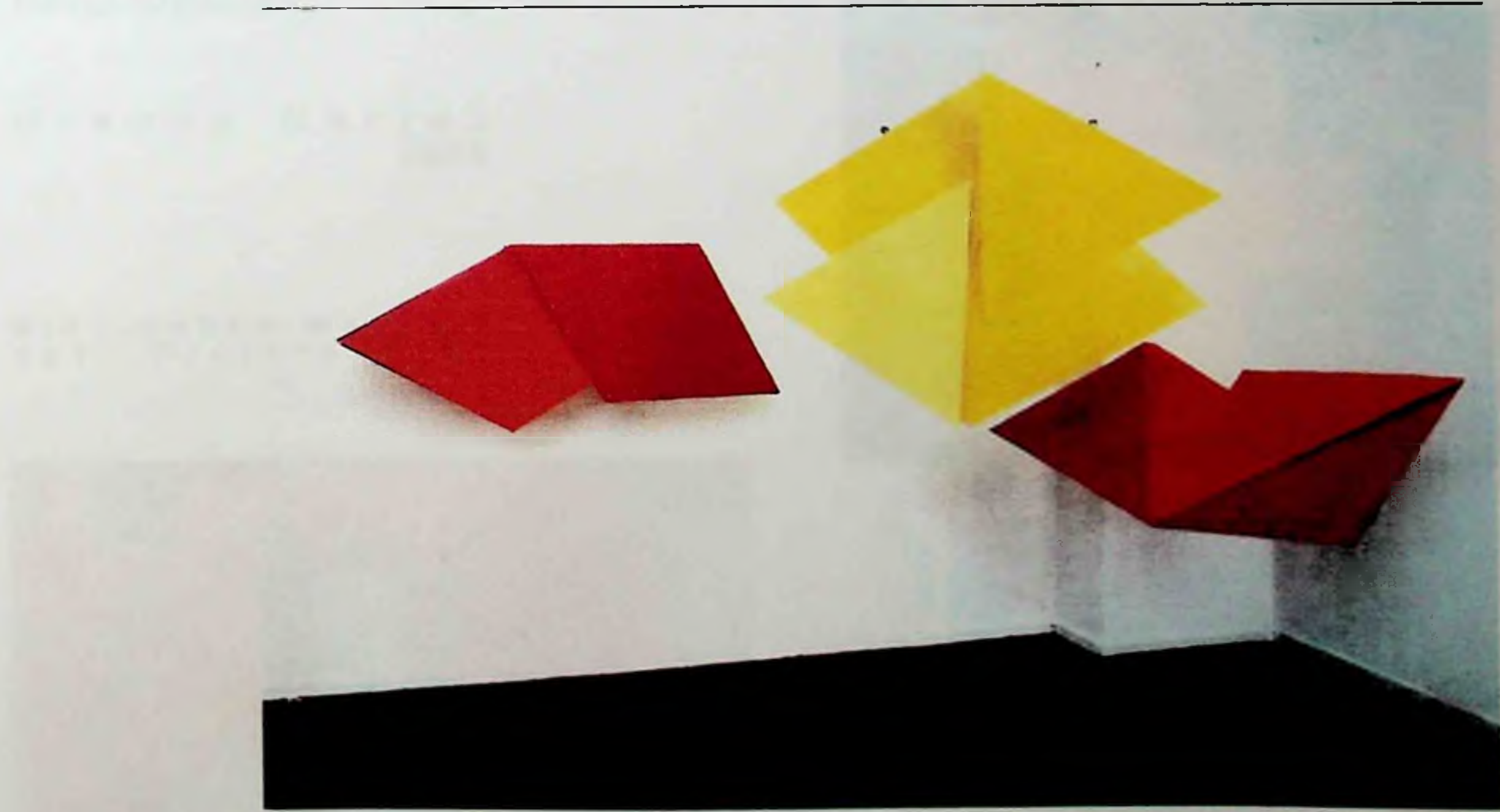


fig.12

Hélio Oiticica *Relevo Espacial*
1959

óleo sobre madeira
col. Projeto H.O.

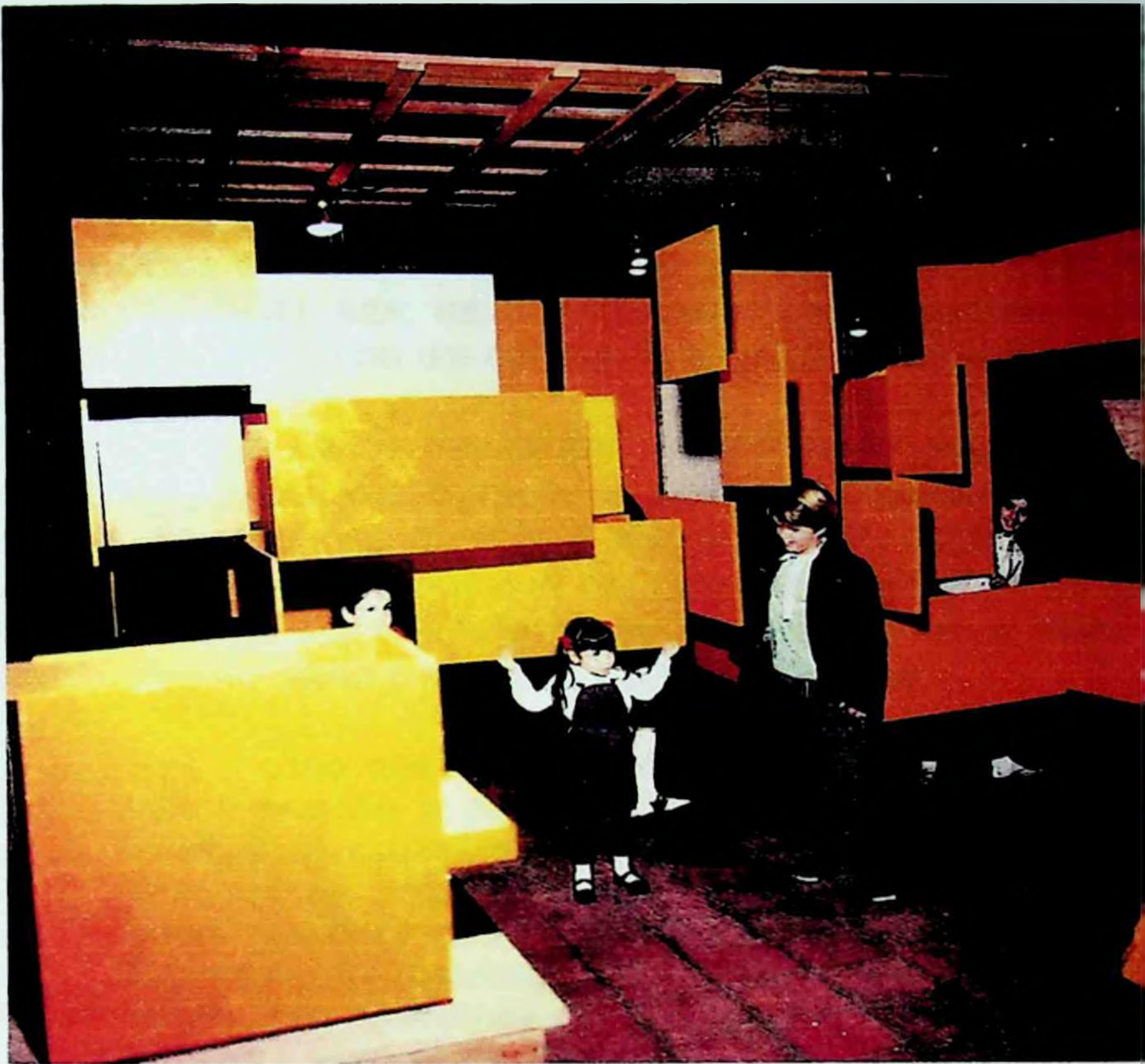


fig.13a

Instalado na Galeria G4,
Rio de Janeiro, 1964

fig.13b

Hélio Oiticica

Grande Núcleo
1960

óleo sobre madeira
col. Projeto H.O.



fig.13c

A preocupação de se criar um “espaço de arte” era uma das questões de destaque do *Projeto*: realizar um espaço afastado do mundo cotidiano, por sua peculiaridade espacial e, ao mesmo tempo, unido a este, pela possibilidade vivencial que procurava proporcionar ao público. Buscou-se criar um lugar onde o participante sentisse a vivência interna (de uma pintura) penetrasse nela, como que pelos olhos de um pintor, como se abandonasse o meio natural e adentrasse à artificialidade da arte, na artificialidade que o homem é capaz de realizar. Este penetrar na arte tinha um caráter de elevação do ser, no sentido de sublimação.

Segundo Celso Favaretto,⁷ o sentido de sublime que Oiticica relaciona a “uma ordem espacio-temporal e estética” impressa no *Projeto Cães de Caça*, advém de reflexões do artista sobre Goethe. Anotadas em seu diário, escritas enquanto o artista trabalhava na maquete do *Projeto*, estas reflexões denotam o caráter de transcendentalismo ainda presente nesta fase de Oiticica. O artista transcreve no diário o seguinte trecho de Goethe:

“Mas é certo que os sentimentos da juventude e dos povos incultos, com sua indeterminação e suas amplas extensões, são os únicos adequados para o ‘sublime’. A sublimidade, se há de ser despertada em nós por coisas exteriores, tem que ser ‘informe’ ou consistir de ‘formas inapreensíveis’, envolvendo-nos numa grandeza que nos supere . . . Mas assim como o sublime se produz facilmente no crepúsculo e na noite, em que se confundem as figuras, assim também se desvanece no dia, que tudo separa e distingue; por isto a cultura aniquila o sentimento de sublime”.⁸

Oiticica pergunta a si mesmo se não seriam estas “formas inapreensíveis”, que desejava produzir com suas experiências. No mesmo período, o artista transcreve um outro trecho de Goethe:

“Não há maneira mais segura de afastar o mundo nem modo mais seguro de enlaçá-lo do que a arte.”⁹

Alguns dias depois Oiticica escreve:

“Quanto mais não objetiva é a arte, mais tende à negação do mundo para a afirmação de outro mundo.”¹⁰

Aqui transparece no artista um desejo de criação de um mundo paralelo, aberto pela arte, capaz de levar o homem à sublimação. Um mundo paralelo formado por formas inapreensíveis. A dialética de uma arte que ao mesmo tempo afasta e enlaça o mundo é percebida por Oiticica, que vê nesta concepção um apelo para que o artista abandone a individualidade por uma universalidade, um

⁷ FAVARETTO, Celso, op.cit., p. 85.

⁸ OITICICA, Hélio. 21 de janeiro de 1961. In: *Aspiro ao grande labirinto*, p. 26.

⁹ Ibidem, p. 24

¹⁰ Ibidem.

apelo a uma atitude ética. “É preciso que o artista se tome superior, eticamente caminhe para cima”,¹¹ escreve. O mundo do artista deveria ser um “mundo diálogo”.

Algumas destas concepções não diferem dos encaminhamentos conferidos pela Arte Moderna. Uma das maiores contribuições do cubismo foi a influência de suas propostas contrárias aos meios tradicionais de representação¹². A visão de que a pintura deveria ser uma entidade absoluta, onde a relação com os objetos do mundo visível deveria ter sua origem na mente humana, compondo-se de formas totalmente abstratas, repercutiu criando um elenco de movimentos cujos trabalhos buscavam antes fatos universais que particulares, recorrendo principalmente à mente em detrimento dos sentidos. Uma arte construída por meio do intelecto, onde a pessoa do artista estaria em segundo plano. Uma arte autônoma obediente a leis universais. A arte como um modelo idealista a serviço do homem e da sociedade.

Muitos grupos foram compostos em torno destas idéias, tendo sido também, conforme afirma o historiador H. B. Chipp, os mais motivados e realizadores do século XX. O mais puro e mais idealista deles, ainda segundo Chipp, foi o De Stijl (O Estilo), formado em Amsterdã em 1917, com Piet Mondrian como figura predominante. Mondrian concebia uma arte totalizadora que criaria um mundo novo para uma nova sociedade. Para Mondrian a harmonia seria de tal ordem que todos os ambientes se transformariam em arte. Alguns pontos deste ideal artístico eram compartilhados por Lygia Clark, Lygia Pape e Oiticica, que tinham Mondrian como um parâmetro de ação a dar continuidade.

Para Simon Marchan Fiz¹³ assim como para Chipp, o grupo holandês De Stijl foi o mais entusiasta da utopia da forma. Sua intenção maior foi a de recuperar a totalidade humana em uma nova síntese ideal. Para tanto, necessitaria da sublimação da realidade caótica e informe e a arquitetura viria em auxílio, como meio de cristalização de tais ideais, impossíveis de serem atingidos através da utilização das outras artes somente. Uma arte total era o que De Stijl perseguia.

Foi no Romantismo que a noção de arte total surgiu, com a idéia de se poetizar o mundo e a realidade cotidiana. A arte a tudo envolveria, estendendo-se sobre a natureza e a história, num ideal que se relacionava com a estetização da vida. Este sentir Romântico penetrou no século XX como também nas vanguardas históricas. A arquitetura configurou-se como uma possibilidade de realização de um “modo artístico” dentro da realidade cotidiana e material. Na arquitetura, por esta via, tornou-se possível realizar concretamente os ambientes e objetos que na escultura e na pintura eram ilusórios¹⁴ (fig.14-15).

¹¹ OITICICA, Hélio. 30/12/1960. In: *Aspiro ao grande labirinto*, p. 25

¹² CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 1988, p. 313-320.

¹³ FIZ, Simon Marchan. *Contaminaciones Figurativas: Imagen de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*. Madrid: Alianza Ed., 1986, p. 169-191.

¹⁴ Ibidem

A integração entre as artes não se dava, nas propostas Neoplásticas, como uma dissolução indiscriminada, mas antes supunha a realização de cada uma das artes (pintura, escultura e arquitetura) dentro de princípios gerais, para depois haver uma cooperação, uma conjunção, uma nova unidade plástica que as harmonizasse.¹⁵ A diferença, que se observa nas obras brasileiras em estudo, em relação a esta questão, revela-se na independência quanto à arquitetura. Ocorre uma inserção da arte no “espaço real”, como queriam as vanguardas, mas isto não se realiza de forma aplicada. Propõem-se espaços estéticos, recintos de arte.

A arte “ambientada” na arquitetura, ou melhor, a relação espaço-obra não foi uma novidade do século XX. A escultura, em geral, por sua natureza tridimensional, sempre manteve uma relação imediata com o espaço circundante. Mas no Neoplasticismo, no Suprematismo e no Construtivismo, pensou-se em algo mais que uma ambientação das obras no espaço. No Neoplasticismo, como afirma Simon Marchand Fiz, o intuito era protagonizar uma “harmonia real da interioridade humana com a exterioridade que a envolve”.¹⁶ Dentro desta perspectiva, o Neoplasticismo foi a tendência que mais se alinhou à “realização do estético”. O Neoplasticismo se colocava como um grande começo de uma arte futura, de uma nova plástica, uma nova realidade.

São inúmeros os textos onde Oiticica discute o pensamento de Mondrian, apontando em que pontos assemelhava-se ou afastava-se deste. Em 1959, quando começa seu percurso rumo a obras penetráveis, transcreve em seu diário um trecho de Mondrian, que considerou profético. Este trecho nos diz um pouco sobre como Oiticica pensava este trabalhar a “exterioridade humana” e aonde se fixava a sua vontade de perpetuação deste caminho :

“O que está claro é que não há escapatória para o artista não figurativo; ele tem de permanecer dentro de seu campo e, como consequência, caminhar em direção de sua arte. Esta consequência nos leva, num futuro talvez remoto, em relação ao fim da arte como uma coisa separada do ambiente que nos circunda, o que é a própria realidade plástica presente. Mas este fim é mesmo um novo começo. A arte não apenas continuará, mas realizar-se-á mais e mais. Pela unificação da arquitetura, pintura e escultura criará uma nova realidade plástica. A pintura e a escultura não se manifestarão como objetos separados, nem em forma de ‘arte muralista’ ou ‘arte aplicada’, mas, sendo, puramente construtivas, ajudarão na criação de ambiente não puramente utilitário ou racional, mas também puro e completo em sua beleza.”¹⁷

¹⁵ Ibidem, p. 192

¹⁶ Ibidem, p. 191.

¹⁷ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*, p. 17. Herbert Read (*Icon and Idea*, Cambridge: Harvard University Press, 1955) observou como para Mondrian a escala do artista futuro não seria nem doméstica, nem monumental, mas ambiental. Este novo produtor artístico seria um modelador de formas plásticas diferenciado, um talento renovado que integraria e superaria as atividades do pintor, do escultor e do arquiteto.

fig.14a

Mies van der Rohe

Planta da Casa de
Campo de Ladrilho
Proj. n 4
1923

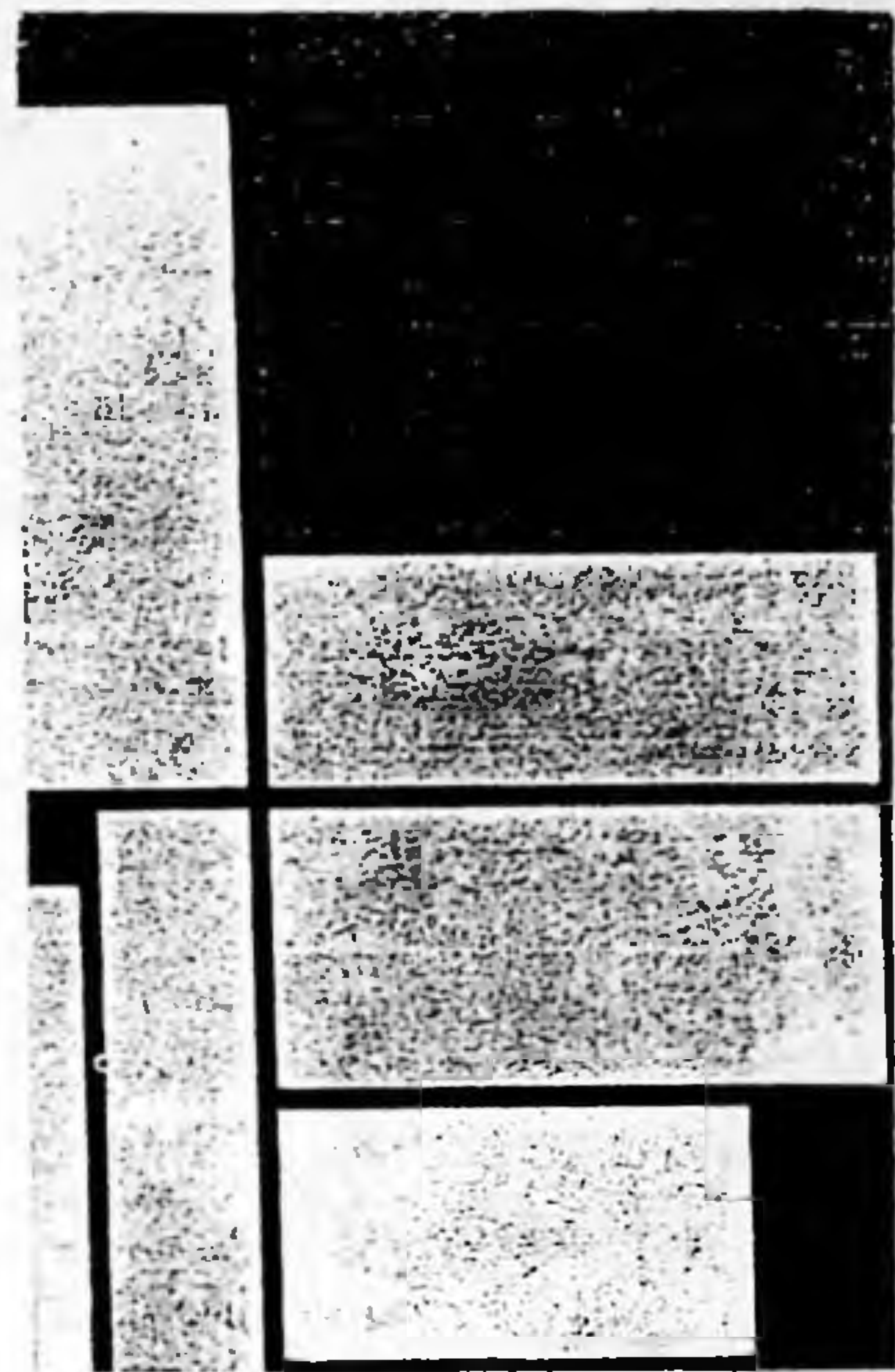
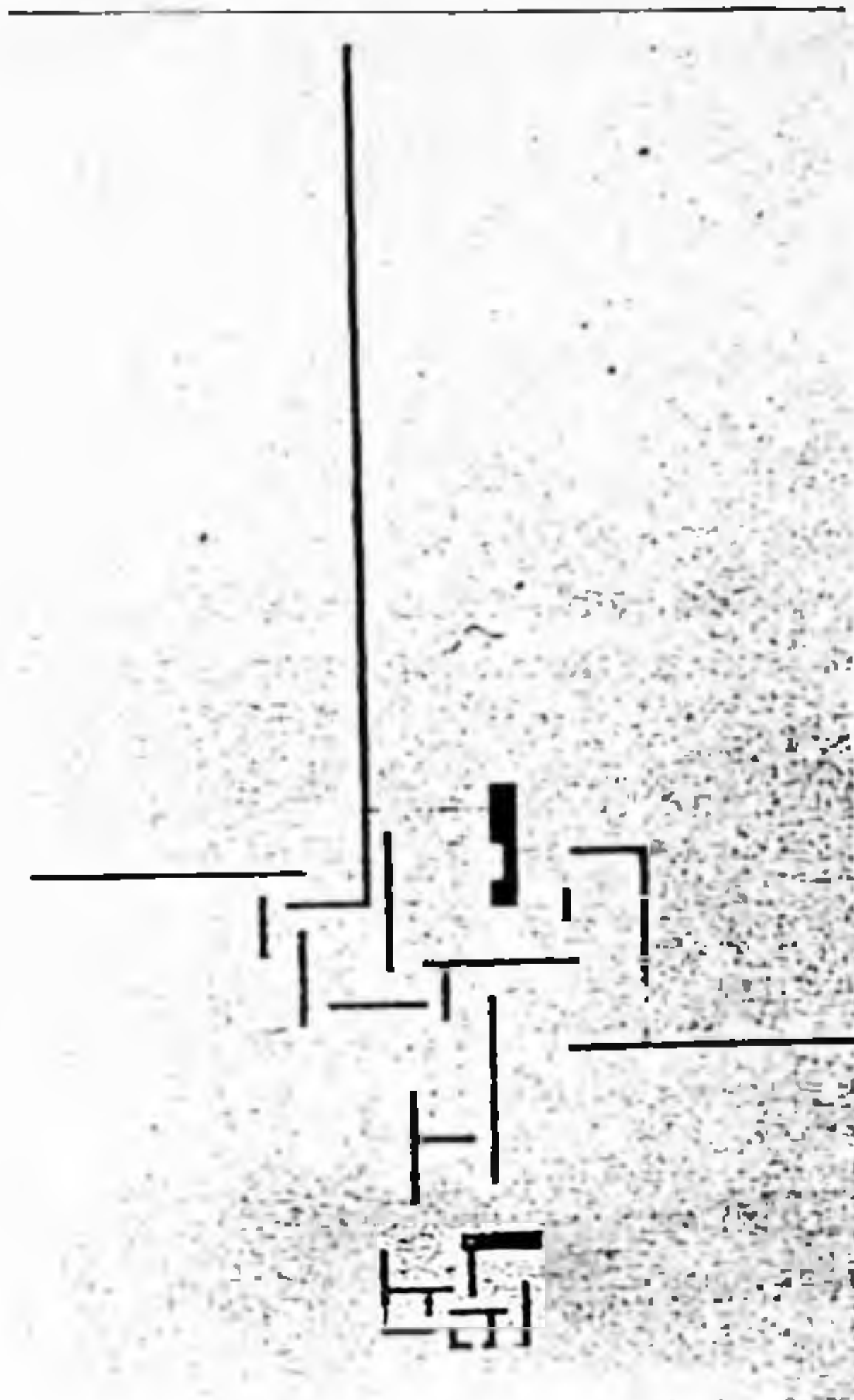


fig.14b

Piet Mondrian

Quadro I
Tableau I
1921

óleo sobre tela
96,5 x 60,5 cm
Colônia,
Museum Ludwig

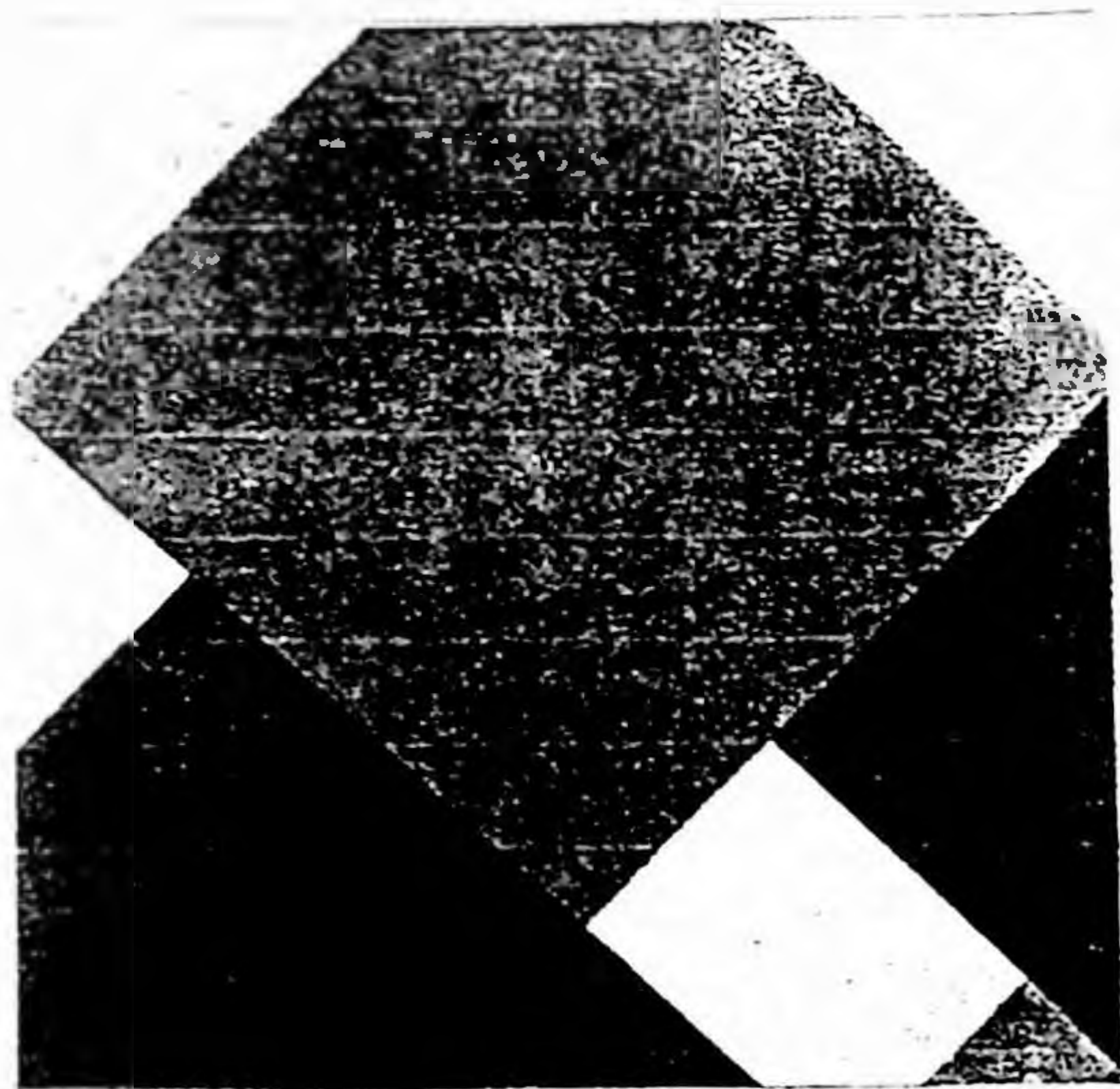


fig.15a

Theo van Doesburg

Contracomposição V
1924

óleo sobre tela

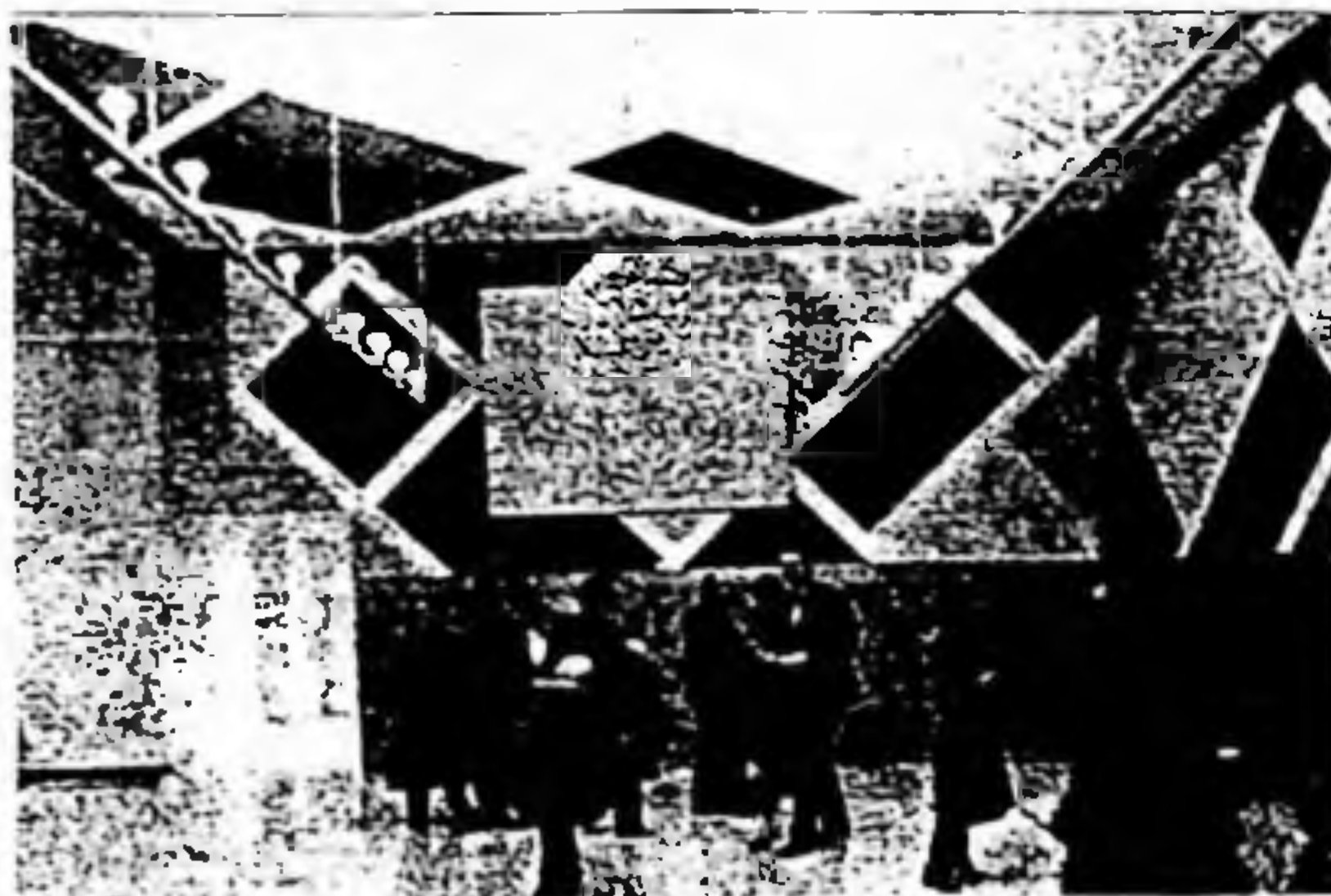


fig.15b

Theo van Doesburg

Café Aubette em
Estrasburgo, Cinema
Dance-Hall

1926-27

Oiticica almejava esta “nova realidade plástica”. Seu intuito era o de prosseguir com a ação dos artistas construtivistas da vanguarda européia, ou melhor dizendo, continuar o processo dos artistas que Oiticica nomeava de “construtores” – aqueles que buscavam o fim da figura, o fim do quadro e o começo de algo novo. Esta aspiração de “algo novo”, autêntico, só seria possível, segundo Oiticica, através de uma expressão que se realizasse no espaço e no tempo, mantendo um diálogo paralelo entre a expressão e a realização. No quadro este diálogo se dava na ação, no próprio fazer, mas Oiticica considerava mais lícito que esta ação se cristalizasse em algo construído.

Mondrian almejava que as categorias tradicionais de escultura e pintura realizassem uma “ambientação”, partindo para o espaço real, compondo um “nova realidade plástica”, um “ambiente puro e completo em sua beleza”. As obras em estudo romperam com estas categorias. Seu caráter humanista não buscava a criação de um novo espaço para uma nova sociedade, mas um espaço capaz de descondicionar o homem. O centro de preocupação, nestas obras, residia na participação do espectador, na colocação do homem no centro da obra, abrindo ao público novas possibilidades criativas da arte.

A criação desta “nova realidade plástica” proposta por Mondrian implicava, para Oiticica, na destruição do quadro ou na transformação da pintura, com a integração do espaço e do tempo na gênese da obra. Oiticica considerava que a pintura de Mondrian, como também a de Malevitch e da vanguarda russa, ainda era em última análise “representativa”¹⁸, pois não incluía o tempo na gênese da obra. A consideração do “tempo da obra”, ou do “tempo duração”, como a saída do plano para o espaço tridimensional era, para Oiticica, o meio de salvar a pintura de sua “morte” e de continuar o projeto dos “artistas construtores”. É interessante esclarecer que o “tempo duração” estava intimamente relacionado com a participação do público na obra, pois ao percorrê-la, ao “agir” nela, o tempo era ativado, saindo-se do tempo abstrato para o tempo real.

Esta incorporação do espaço e do tempo à pintura levou Oiticica a buscar a criação de obras espaciais, a realizar espaços reais, penetráveis, mas espaços de arte, não espaços arquitetônicos ou elementos decorativos. Oiticica relata que, quando criava as suas maquetes, almejava que a estrutura arquitetônica transformasse o espaço real em espaço vital. Buscava dar ao espaço real uma vivência estética.

Oiticica escreveu que o primeiro indicio disto, como observamos no *Projeto Cães de Caça*, foi a escolha da forma labiríntica.¹⁹ Ele foi um dos artistas do grupo

¹⁸ Hélio Oiticica a este respeito escreveu em 1960: “Na arte não representativa, não-objetiva, é o tempo o principal fator. Até Mondrian a pintura era representativa, e só com ele, e também Malevitch e os russos de vanguarda, a representação chega a seu limite. Mas, em última análise, Mondrian ainda é representativo; poder-se-ia dizer que a sua é uma metafísica da representação; toca portanto o ponto crucial da transformação, porém não ultrapassa, pois não inclui o “tempo” na gênese de suas obras”. (OITICICA, Hélio. In: *Aspiro ao grande labirinto*, p. 48).

¹⁹ OITICICA, Hélio. (22/02/1961). In: *Aspiro ao grande labirinto*, p. 29.

selecionado que mais utilizou a forma labiríntica em suas obras. Começando pelos *Núcleos* (fig.13), o labirinto enquanto solução espacial, firmou-se em vários trabalhos como: *Tropicália* (1967) (fig.2 e 16), na série *Subterrânea* (1971) (fig.17) e na série *Magic Square* (1979) (fig.18). Mesmo em *Ninhos* (1969-70) (fig.19) este caráter transparece.

Em 1961 assim escreve em seu diário:²⁰

“ Quando realizo maquetas ou projetos de maquetas, labirintos por excelência, quero que a estrutura arquitetônica recrie e incorpore o espaço real num espaço virtual, estético, e num tempo também estético. Seria a tentativa de dar ao espaço real um tempo, uma vivência estética, aproximando-se assim do mágico, tal o seu caráter vital. O primeiro indicio é o caráter de labirinto, que tende a organizar o espaço de maneira abstrata, esfacelando-o e dando-lhe um caráter novo de tensão interna. O labirinto, porém, como labirinto, ainda é a idéia abstrata mais próxima da arquitetura estática do espaço. Seria uma arquitetura estática desenvolvendo-se até tomar-se espacial. Seria portanto uma ponte para uma arquitetura espacial, ativa ou espaço-temporal”.

Oiticica preocupava-se em criar um espaço que não fosse estático, queria realizar um espaço onde o tempo estivesse presente, onde o movimento fosse uma constante. Um espaço que incorporasse o orgânico e o abstrato e para esta união recorreu ao labirinto enquanto forma. Através deste conseguiu uma continuidade espacial, o movimento não interrompido pelo espaço. Criou um espaço-percurso onde elementos dinâmicos, como as paredes móveis, reforçavam o caráter não estático perseguido. Oiticica em seus ambientes criava um continuo fluir de ângulos visuais, cores a se sobreporem e a se modificarem, luzes a alterarem a sensação espacial.

A espacialização da pintura, não de modo meramente decorativo, mas criando uma “nova realidade plástica” e um espaço de apreensão fenomenológica - em uma superação das propostas de “ambientação” da arte dos mestres construtivistas - relacionava-se com as diretrizes Neoconcretas presentes no *Manifesto Neoconcreto* e na *Teoria do Não Objeto*. Nestes textos de Ferreira Gullar, ambos de 1959, foi sintetizada e colocada a público²¹ a questão da dissolução do quadro e da escultura em uma nova forma de produção artística, que o crítico intitulou de Não Objeto. O grupo Neoconcreto atuou sob premissas comuns expressas nestes dois textos, nos quais Gullar procurou também organizar o debate que o grupo estava concretizando em suas produções artísticas e constantes reuniões.

Ferreira Gullar teve atuação múltipla: como crítico, poeta, dramaturgo e ensaísta. Como poeta, foi participante ativo do Movimento Neoconcreto, expondo e trabalhando em conjunto com os demais artistas. Engajou-se completamente ao Movimento, escrevendo, na posição de crítico, vários textos onde defendia as

²⁰ Ibidem.

²¹ Publicados no Jornal do Brasil.

posturas Neoconcretas, situando-as dentro da História da Arte Ocidental como inovadoras, portadoras de contribuições específicas, um agente transformador capaz de “atingir a história”, como colocava.²²

A *I Exposição Neoconcreta* reuniu obras de sete artistas : Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim, Theon Spanúdis, os quais também assinaram o *Manifesto Neoconcreto*,²³ lançado conjuntamente. Após este primeiro evento, outros artistas ligaram-se ao movimento, tendo Hélio Oiticica se integrado ao Neoconcretismo nesta fase. O desenvolvimento das obras penetráveis e participativas no Brasil se destacam a partir deste momento.

²² Desta convicção Gullar passou, aos poucos, à desilusão, concebendo como impossível a existência de um progresso artístico autêntico e legítimo em países em desenvolvimento. Esta transformação de postura será acompanhada nos próximos capítulos.

²³ GULLAR, Ferreira. Manifesto Neoconcreto. In: COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e Informal: a Vanguarda Brasileira anos Cinquenta*. Rio de Janeiro : Funarte/Inap, 1987.

fig. 16a

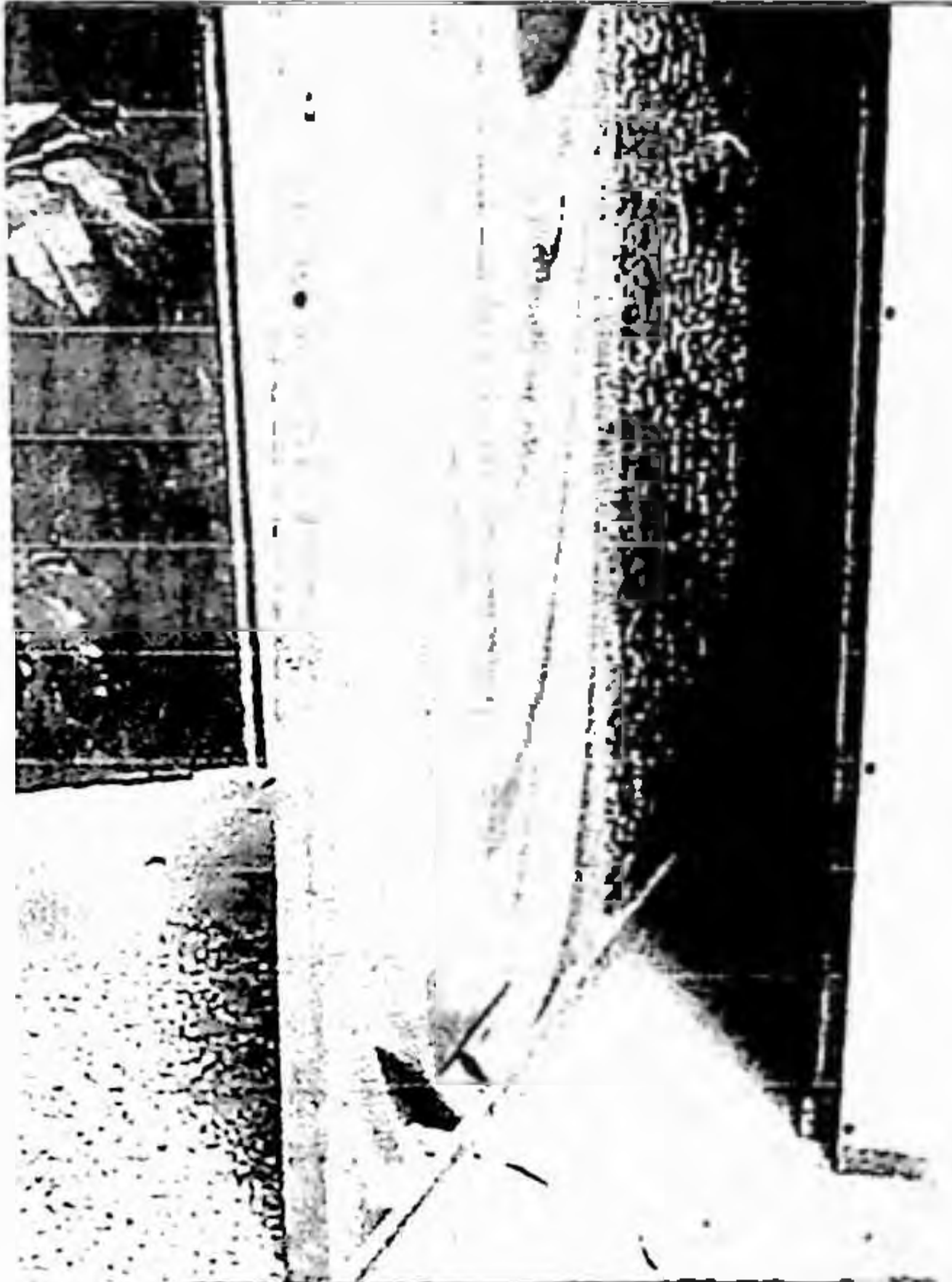
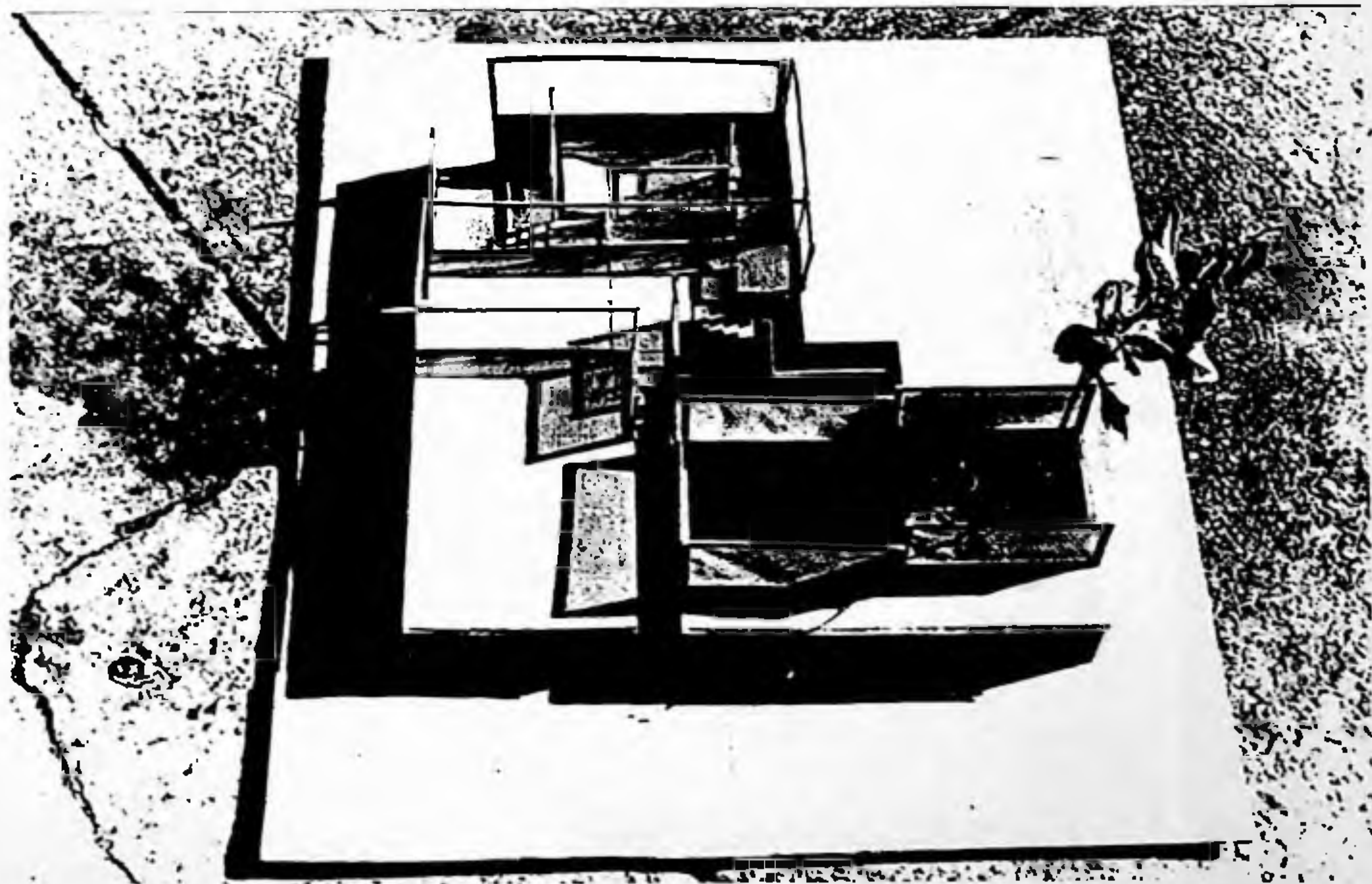


fig. 16b



Hélio Oiticica
Tropicália
1967

fig. 17



Hélio Oiticica

Newyorkaises, Subterranean Tropicália Projects
Maquete com os Penetráveis
PN 10, Pn 11, PN 12, PN 13, (2 nível)
Nova York, 1971
(original perdido)

fig. 18a

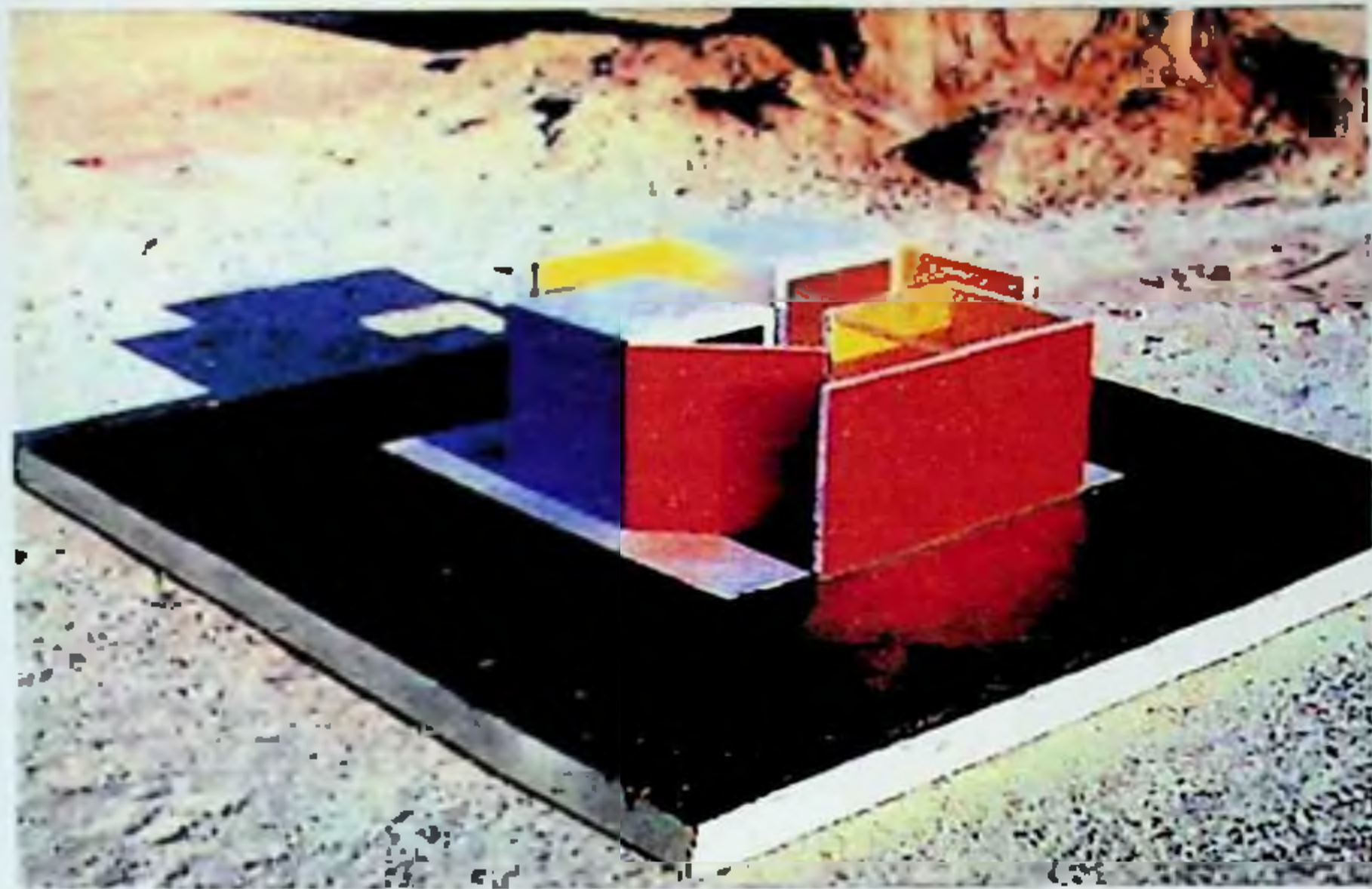
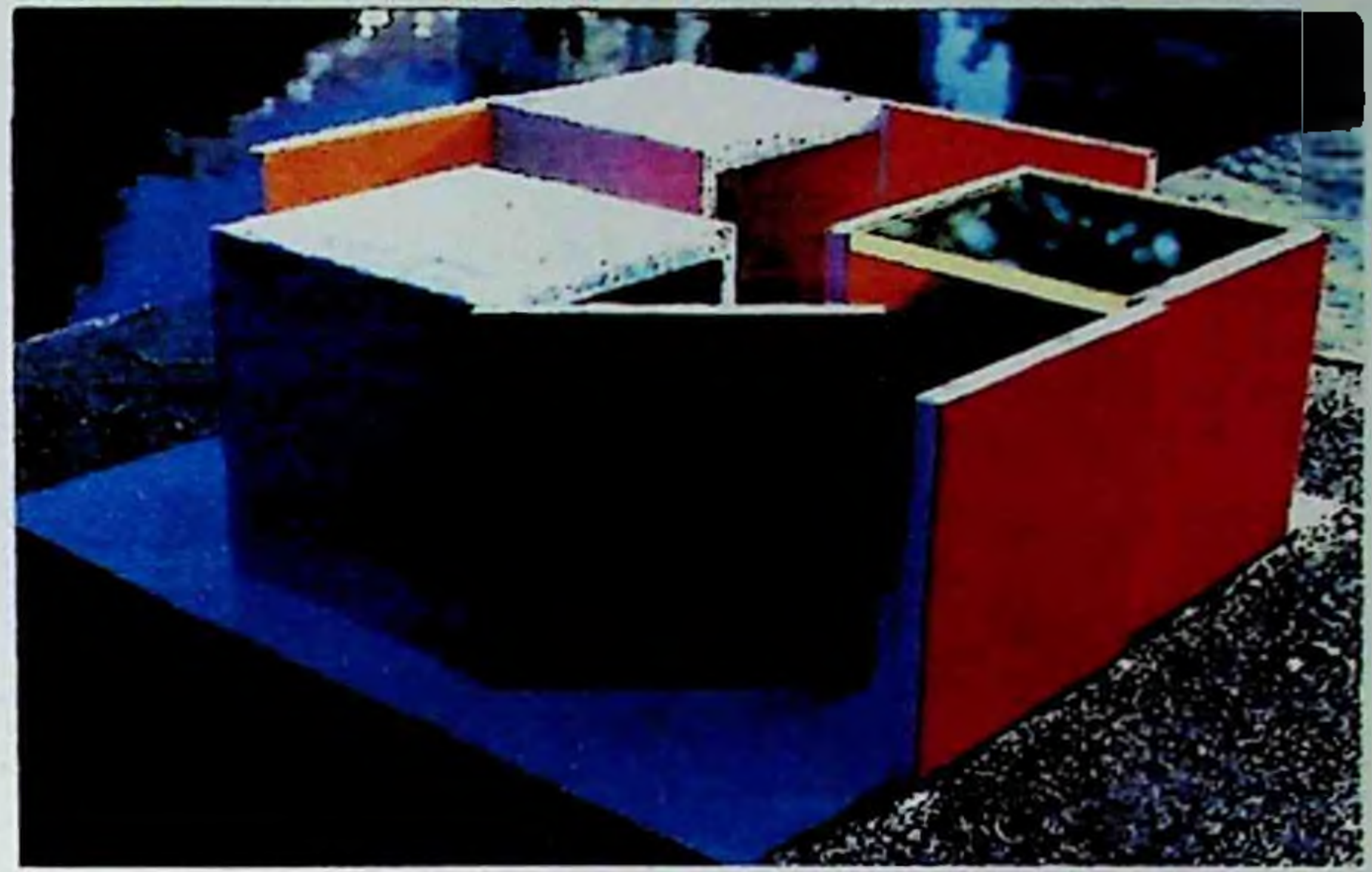


fig. 18b



Hélio Oiticica Invenção da Cor, maquete para Penetrável *Magic Square*
Nova York, 1977

fig. 19b

Ninhos
na *Sussex University Experience*
Brighton, Inglaterra, 1969

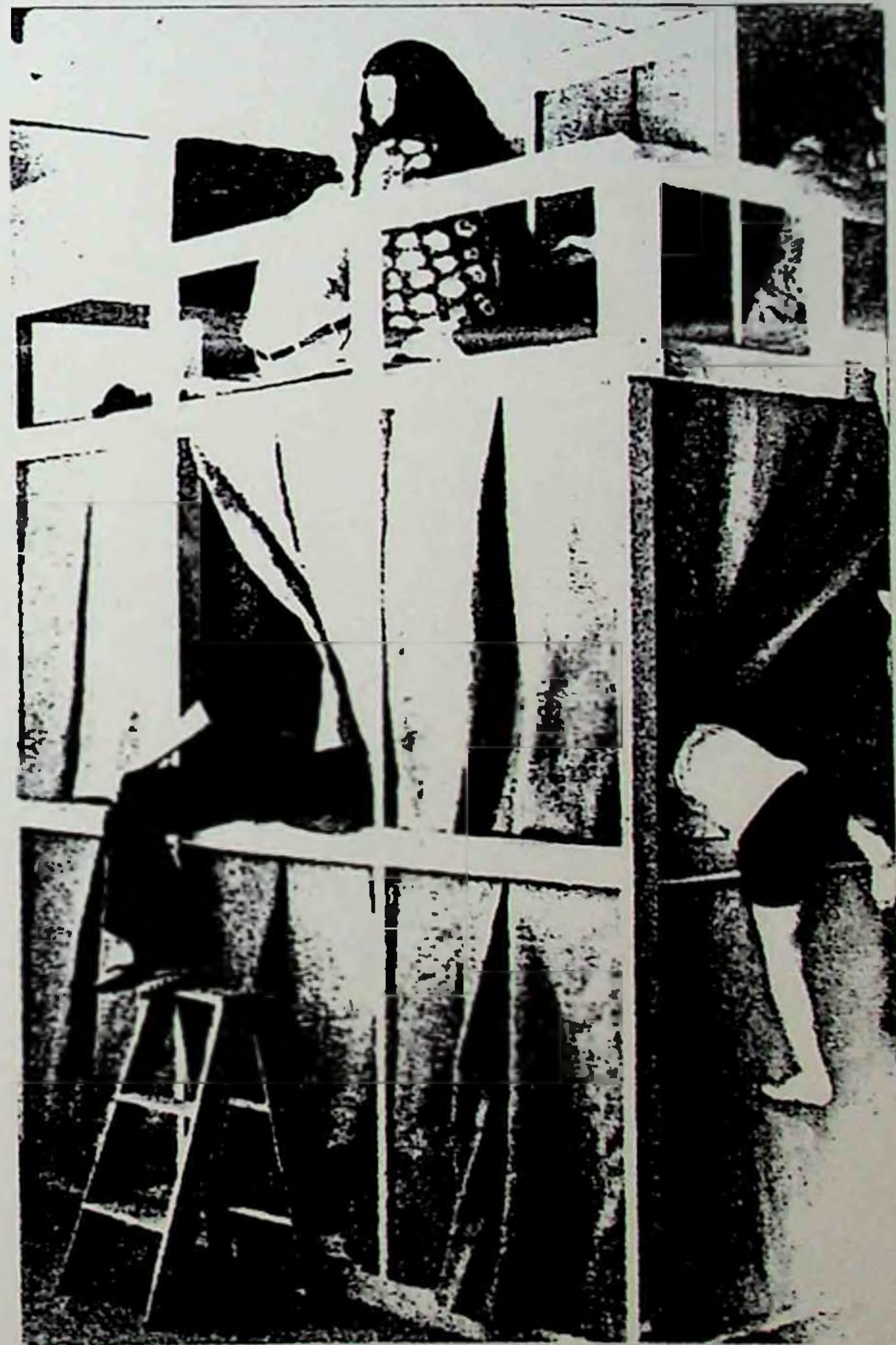


fig. 19a



Hélio Oiticica **Ninhos**
na exposição *Informations*
The Museum of Modern Art,
NY, 1970

CAPÍTULO 2

**AS NOVAS POSSIBILIDADES
NEOCONCRETAS**

O Brasil do pós-guerra estava sob o estigma da reforma, do desenvolvimentismo e da industrialização. A idéia, nesta época, era queimar etapas, superar o sub-desenvolvimento. Acreditava-se que de país periférico passaríamos, de forma planejada, à condição de centro.¹ A defesa da Arte Abstrata se associava, no Brasil, a esta aspiração. Alguns artistas voltaram-se para o abstracionismo, uma arte dita "internacional", mais relacionada com a sociedade industrial em formação. Negava-se a forma artística de então, considerada regionalista, representada pelas correntes figurativas, que tinham Portinari como seu expoente máximo. A Arte Abstrata se vinculava com o ideal de um "novo" Brasil, não mais provinciano, mas moderno.

Mário Pedrosa foi crítico e mentor, em conjunto com Ferreira Gullar, das tendências abstratas em arte no Brasil. Para estes, a Arte Abstrata, como tendência, apresentava-se como uma linguagem mais adequada a uma utopia de universalidade, de comunicação cultural sem fronteiras. Associava-se com o clima geral de pós-guerra, que se contrapondo aos separatismos, valorizava concepções unificadoras, como havia sido exemplo a criação da ONU.² Mário Pedrosa defendia:

" os pintores e escultores ditos abstratos são mais conscientes da época histórica que vivem. Sabem que as artes não podem competir, na influência sobre o gosto popular, com as manifestações culturais mais recentes: o cinema, o rádio, a televisão. Sabem que o papel documentário deles acabou. A missão deles agora é

¹ Aqui poderíamos lembrar do Plano de Metas, de Juscelino Kubitschek - 1956/1961, cujos pontos básicos eram a industrialização e o desenvolvimento acelerado, com a abertura da economia ao capital estrangeiro.

² Depoimento de Ferreira Gullar. In: COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e Informal: a Vanguarda Brasileira anos Cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte/Inap, 1987, p. 87.

outra: ampliar o campo da linguagem humana na pura percepção, nos limites do individual”³

Por sua vez Ferreira Gullar, já no período Neoconcreto, afirmou :

“A experiência Neoconcreta veio limpar nossa pintura das aderências literárias, do folclore cenáristico, neste sentido preparou-se para um trabalho mais profundo, mais responsável, mais universal”.⁴

Em meados do século passado, no Brasil, o meio artístico passava por muitas transformações. Criaram-se museus - o MASP (1947), o MAM-SP (1948), o MAM-RIO (1949), a Bienal Internacional de São Paulo (1951) - organizaram-se exposições, escolas e núcleos artísticos. Todos estes fatores ativaram as atividades e discussões nas artes plásticas. Os Museus contribuíram de forma significativa, trazendo exposições e palestras importantes sobre a Arte Abstrata, como a de Max Bill em 1950, no MASP, A Exposição: Da Figuração à Abstração, em 1948, no MAM-SP e a Exposição de Calder, em 1950, no MAM-RIO, apenas para citar algumas.

As correntes abstracionistas já estavam transcorrendo independentes das Bienais Internacionais de São Paulo, mas estas também as estimularam ao proporcionar o contato amplo e facilitado com diversas tendências internacionais e ao premiar vários artistas seguidores da abstração. Franz Weissmann, Mary Vieira e Almir Mavignier, por exemplo, após o contato com a obra de Max Bill, que obteve o primeiro prêmio internacional de escultura, na primeira Bienal (1951), mudaram para a Europa a fim de tê-lo como mestre.

A Bienal foi um fator de “choque”. A configuração da nossa modernidade parecia antiquada, frente à possibilidade direta de comparação com a produção do exterior, onde há muito tempo a forma abstrata já estava presente. Assim Ferreira Gullar escreveu sobre esta questão : “ A I Bienal de São Paulo vem dar força aos abstracionistas... é no rumo desse abstracionismo rigoroso, racionalmente construído, que a pintura brasileira vai caminhar, mergulhando de repente nos problemas extremos da linguagem pictórica moderna”.⁵

A Bienal representou uma nova etapa, com proeminência de uma arte internacional a impor uma ordem universal, deixando de lado o regional e o

³ PEDROSA, Mário. Arte e Revolução (2ª versão da resposta à uma crítica de Martins Biapaba ao abstracionismo, 1957), In : *Política das Artes*, Otilia Arantes (Org.). São Paulo, Edit. USP, 1995. p. 98

⁴ GULLAR, Ferreira. Concretos de São Paulo no MAM do Rio. (Jornal do Brasil, 16-07-1960). In: AMARAL, Aracy (org.). *Projeto Construtivo na Arte : 1950-1962*. Rio de Janeiro: MAM-São Paulo: Pinacoteca, 1977, p. 140, aqui se referia a pintura figurativa de Portinari, Di Cavalcanti e outros.

⁵ Idem. Por que parou a arte brasileira? In: *Revista da Civilização Brasileira*, nº 1, São Paulo, 1965, p.225.

pitoresco, alterando uma coexistência que havia marcado a produção artística brasileira nas duas décadas anteriores.⁶

2.1. A ATUAÇÃO DOS CRÍTICOS DE ARTE:

Como nosso primeiro crítico profissional de Artes Plásticas,⁷ Mário Pedrosa acompanhou de perto a produção artística, fazendo uma crítica especializada que se diferenciava da crítica literária dos mestres modernistas, como a de Mário de Andrade. Foi também o primeiro a exercer uma crítica nos moldes do projeto moderno, empenhando-se em colocar o Brasil na condição de capítulo relevante da modernidade estética, entendida por ele como uma nova sensibilidade.⁸

Mário Pedrosa, segundo Otilia Arantes, tinha como uma de suas obsessões “determinar qual a modalidade específica de conhecimento da arte e sua objetividade, ou seja, seu poder de comunicar”.⁹ Pedrosa entendia a arte como forma de conhecimento, assim passou, dentro de seu itinerário crítico, da dualidade clássica conteúdo-forma, para reflexões estéticas mais radicais entre subjetividade-objetividade. Este caminho o levou, a princípio, buscar nas teorias da Gestalt uma resposta, mas para explicar “a dimensão simbólica da Arte” e a “emergência de significações inéditas, que não preexistiriam às próprias obras”,¹⁰ ele se integrou paulatinamente a outras lições. Ernst Cassirer e Suzanne Langer o auxiliaram, como também Merleau-Ponty, uma aquisição posterior. O campo da psicologia, psicanálise e as teorias da comunicação também estiveram presentes. Apesar de nunca realizar uma crítica completa da Gestalt, que sempre constou em suas colocações, a indicação da fenomenologia serviu para o encaminhamento da pesquisa formal carioca.

Para Pedrosa, a tarefa do artista era de “buscar na força expressiva da forma a possibilidade de reeducação da sensibilidade do homem, de modo a fazê-lo ‘transcender a visão tradicional’, obrigando-o a enxergar o mundo com outros

⁶ Ver mais a este respeito em: LOURENÇO, Maria Cecília. *Operários da Modernidade*. São Paulo: Hucitec/ Edusp, 1995 e em AMARAL, Aracy. *Arte para quê? a preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Ed. Nobel, 1987.

⁷ Pedrosa foi um componente da Crítica Internacional, participou como júri de várias mostras nacionais e internacionais entre as quais: as Bienais de São Paulo de 1953, 1955, 1957 e 1961; a Bienal do Jovem (Paris, 1965) e na Bienal de Cracóvia, em 1968. Presidiu também o Juri Internacional no IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal em Brasília, em 1967.

⁸ ARANTES, Otilia. O Fim das vanguardas. In: *Arte em Revista - Pós – Moderno*, n° 7. São Paulo: CEAC, ag. 1973, p. 27.

⁹ Idem. Prefácio. In: PEDROSA, Mário. *Forma e Percepção estética. Textos Escolhidos II*. Otilia Arantes (Org.). São Paulo: Edusp, 1996. p.23

¹⁰ Ibidem.

olhos e, assim, 'recondicionar-lhe o destino'.¹¹ Dentro de suas várias abordagens, a intuição era, para ele, o que havia de específico no conhecimento artístico. A grande missão da arte moderna era a de revitalizar a "pura percepção",¹² acabar com a dicotomia entre inteligência e sensibilidade, sensibilizar a inteligência através de "formas-intuições".

CITAR

Mário Pedrosa utilizou as concepções de Ernst Cassirer, para distinguir a arte moderna da anterior. Cassirer concebeu a arte como linguagem feita de símbolos, mas não símbolos de valor cognitivo ou informativo preciso, como na linguagem verbal, mas símbolos portadores de expressão. Para o filósofo, a expressão era a "representação dos impulsos subjetivos em formas objetivas".¹³ Este impulso era o que ocasionava a formulação simbólica e era considerado inerente ao espírito humano.

A Arte Moderna, por trabalhar através de simbologias e não por meio de representações do real, realizava uma linguagem de maior universalidade, e portanto, obtinha uma penetração social estendida. Pedrosa considerava que a Arte Moderna teria atingido a linguagem do absoluto, em que tudo era puro e essencial. Essa grande utopia, relata Otilia Arantes,¹⁴ impulsionou toda sua obra crítica, inclusive a sua avaliação do conjunto da arte brasileira.

y

Pedrosa acreditava que o Brasil atingiria um estágio de "cultura orgânica", onde um país, como o nosso, em fase de amadurecimento cultural e desenvolvimento material, criaria uma autêntica arte nacional, re-elaborando os "ismos" que por aqui chegassem. O crítico acreditava que a revolução e a independência das artes andavam juntas, lutava para que o Brasil se alinhasse às correntes mais avançadas de seu tempo. Para Otilia Arantes, Mário Pedrosa:

"embora nem sempre tenha interpretado da mesma maneira a questão da autonomia da arte, como político e como revolucionário foi se dando conta do quanto a luta pela libertação da humanidade passa pela preservação e ampliação daquele mínimo de iniciativa de que ela pode dispor na sociedade capitalista, ou seja, daquelas possibilidades que lhe sobram de 'exercício experimental da liberdade' (expressão predileta de Mário Pedrosa, especialmente na década de 60, para caracterizar uma arte que ele acreditava reatar com as fontes inovadoras das vanguardas históricas). Foi esta convicção que marcou a militância do nosso crítico".¹⁵

Pedrosa, incentivando a Arte Abstrata, foi um dos responsáveis pela criação de um primeiro núcleo de arte "concreta" (termo que preferia ao invés de

¹¹ PEDROSA, Mário. Por dentro e por fora das Bienais. In: *Mundo, Homem, Arte em Crise*. 2. ed. AMARAL, Aracy (Org.). São Paulo, Ed. Perspectiva, 1986. (Col. Debates, n° 106).

¹² Idem. Arte e Revolução. In: *Política das Artes. Textos Escolhidos I*. Otilia Arantes (Org.). São Paulo: Edusp, 1996. p.98

¹³ Idem. Arte, linguagem internacional. In: *Mundo, Homem, Arte em Crise*, p.54

¹⁴ ARANTES, Otilia. Prefácio. In: PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modemos. Textos Escolhidos III*. Otilia Arantes (Org.) São Paulo: Edusp, 1998. p.12-13.

¹⁵ Ibidem, p.17.

“abstrato”). Para ele, a Arte Abstrata se relacionava a um projeto maior de reconstrução nacional. Segundo Arantes, a Arte Abstrata era vista pelo crítico como “um antídoto a ocidentalizar de vez nossa velha ordem colonial, cujas pragas transpareciam na ideologia localista no plano da cultura, mesmo modernista, como se, abstraindo a cor local, pudesse enfim desprovincializar o país e ao mesmo tempo banalizar a ruptura com a ordem internacional que aprofunda o atraso”.¹⁶

O grupo carioca relacionava-se muito com Mário Pedrosa. Em vários textos Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, como também posteriormente Rubens Gerchman, relatam a influência do crítico. As concepções de Pedrosa sobre a finalidade da arte, comungavam com o que muitos artistas colocavam como suas. Em várias oportunidades, a partir destas colocações, os artistas continuaram seus processos.

Outra figura de destaque foi Ferreira Gullar, que passou a morar no Rio de Janeiro, em 1950, após ter vencido um concurso de poesia promovido pelo *Jornal de Letras* desta cidade. Tinha um interesse muito forte pelas Artes Plásticas, havia, inclusive, desejado ser pintor antes de resolver se deticava à escrita. Por este motivo, ao chegar ao Rio, ligou-se, primeiramente, a Mário Pedrosa e aos artistas plásticos ao invés de procurar os poetas.

Gullar logo se engajou na defesa do movimento abstrato brasileiro, primeiramente como crítico, pois sua poesia anterior ao período Neoconcreto, a exemplo de *Luta Corporal*, publicada em 1954, tinha um cunho existencial e passional, não se relacionando, em intenção, com a arte abstrata geométrica. A adequação de sua produção, em poesia, com o que defendia em artes plásticas só se daria com o advento do Neoconcretismo¹⁷.

Entre 1956 a 1961, Gullar assumiu o setor de artes plásticas do *Jornal do Brasil*, onde passou a escrever textos importantes, principalmente para os artistas do Rio de Janeiro. Referenciou-se às tendências de transformação da arte européia, procurando entendê-las e defendendo um novo posicionamento brasileiro mais condizente a estas, promovendo debates sobre o momento artístico do país.

No período Neoconcreto, Gullar comungou sua prática poética ao esforço teórico de fundamentar as idéias expressas nas manifestações em curso. Como ator e espectador dos acontecimentos, teve a percepção do caráter inédito das produções Neoconcretas. Como veremos ao longo da dissertação, as colocações de Pedrosa e Gullar foram debatidas pelos artistas e muitas delas alicerçaram, e ainda alicerçam, as leituras sobre a produção artística do período.

¹⁶ ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. São Paulo, Ed. Página Aberta, 1991, p. 31

¹⁷ COCCHIARALE, Fernando, op.cit., p. 87.

2.2. OS GRUPOS CONCRETO E NEOCONCRETO

Em São Paulo, na década de 1950, através do *Manifesto Ruptura*, um grupo de artistas abstratos interessado em conceber uma nova arte relacionada ao Brasil industrial, declaram a disposição de serem “artistas operários”, criadores de “uma arte objeto”. A princípio, acompanhando a movimentação paulista, depois formando uma dissidência, artistas cariocas completariam o novo grupo dos artistas “modemos” do país.

Os artistas Concretos procuraram uma arte onde o processo de subjetivação, de expressão da individualidade, não estivesse presente. O repúdio ao primeiro modernismo brasileiro passava por uma condenação ao modo artesanal de produção artística, à figuração e à subjetividade. Também era uma negação à imagem criada do país: uma nação arcaica, do país-lavoura, do país-colônia, rural e folclórico.¹⁸ O afastamento da figuração em nome da impessoalidade foi uma decorrência natural.

Desejava-se a contemporaneidade, e esta era a indústria e seus processos. Por traz desta intenção, transparecia um projeto social reformador, o encontro com o operariado. Os poetas concretistas citavam Maiacóvski: “Sem forma revolucionária não há arte revolucionária”, a positividade que intencionava transferir à obra a lógica intrínseca da máquina, tinha a atitude positiva de acreditar na arte como um agente de transformação social. Waldemar Cordeiro, que foi líder do grupo de São Paulo, escreveu em 1958:

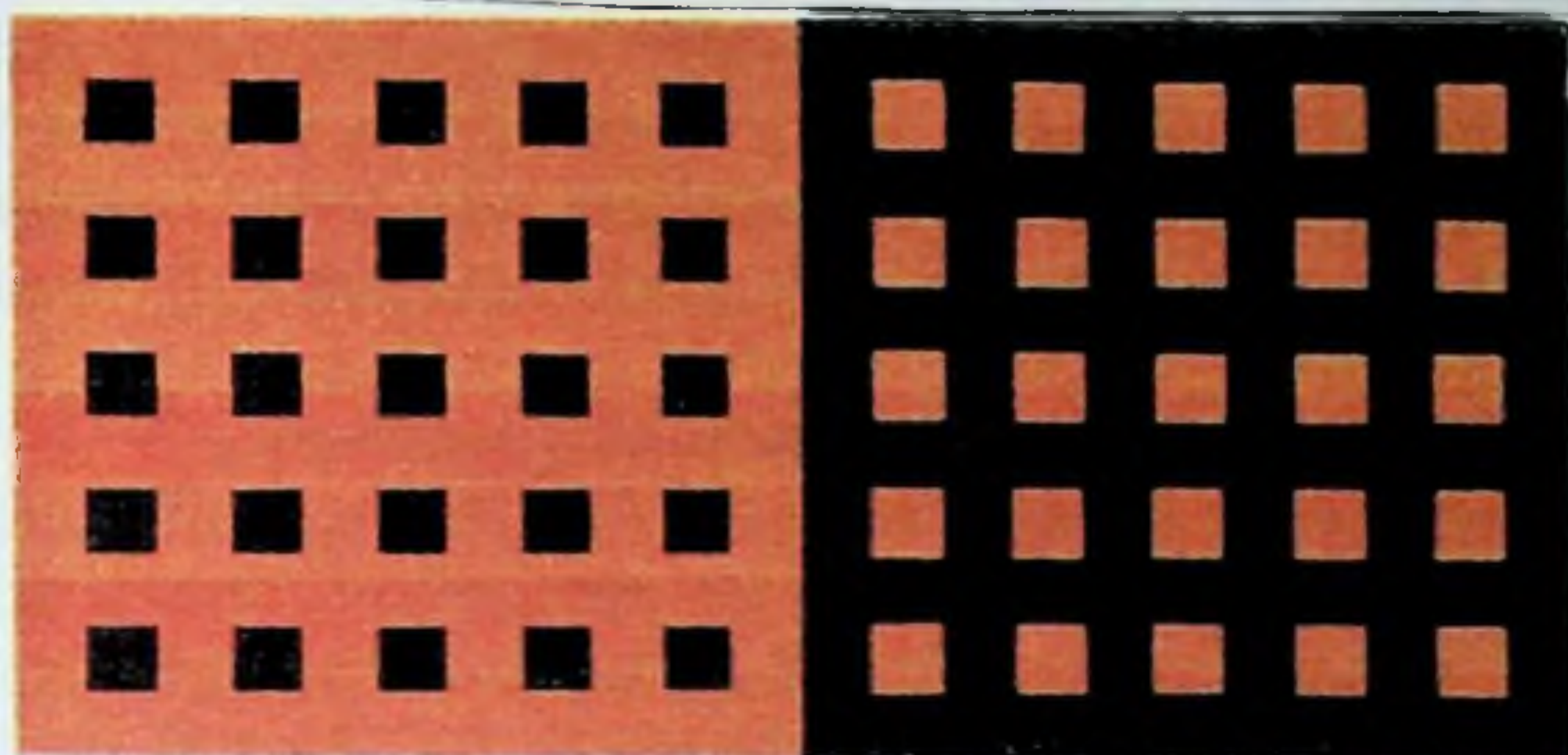
“ Nas engrenagens da chamada operação executiva, cujos movimentos são previamente estabelecidos, toda a iniciativa pessoal é abolida. O objeto fabricado pela indústria resulta diretamente desse processo, sem sofrer alterações no decorrer da fabricação - exatamente como na arte concreta, em que os traçados reguladores da harmonia estabelecem uma analogia em igualdade de correlação para todos os elementos (...) As concepções de cor e textura confirmam a identidade do processo, a identidade morfológica entre a arte concreta e a indústria. O artista de vanguarda aceita o rigor e a responsabilidade decorrentes de uma linguagem racional, adaptando-se à condição de trabalho que o faz assemelhar-se a um operário... depois de tantas analogias e utopias, finalmente o problema da arte industrial encontra a solução real, isto é, artística”.¹⁹

A Arte Concreta, como foi chamada, foi uma arte racionalista associada às teorias da pura visualidade, com preceitos científicos da física (ótica) e da

¹⁸ KRUCHIN, Samuel. *A Dimensão semântica do espaço urbano*. 1991. Dissertação (Mestrado em arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 74.

¹⁹ Apud: FABRIS, Annateresa, Waldemar Cordeiro e os Primórdios da Arte Eletrônica no Brasil. In: PAÇOS DAS ARTES. *Pioneiros e Contemporâneas*. São Paulo, 1997, s/p.

fig.20



Luiz Saciolotto

Concretica 5732

1957

Esmalte sintético sobre alumínio, 40,9x81,7cm
acervo MAC-USP

Luiz Saciolotto

Concretica 5729

1956

Esmalte sintético sobre alumínio, 60x80cm
acervo MAC-USP

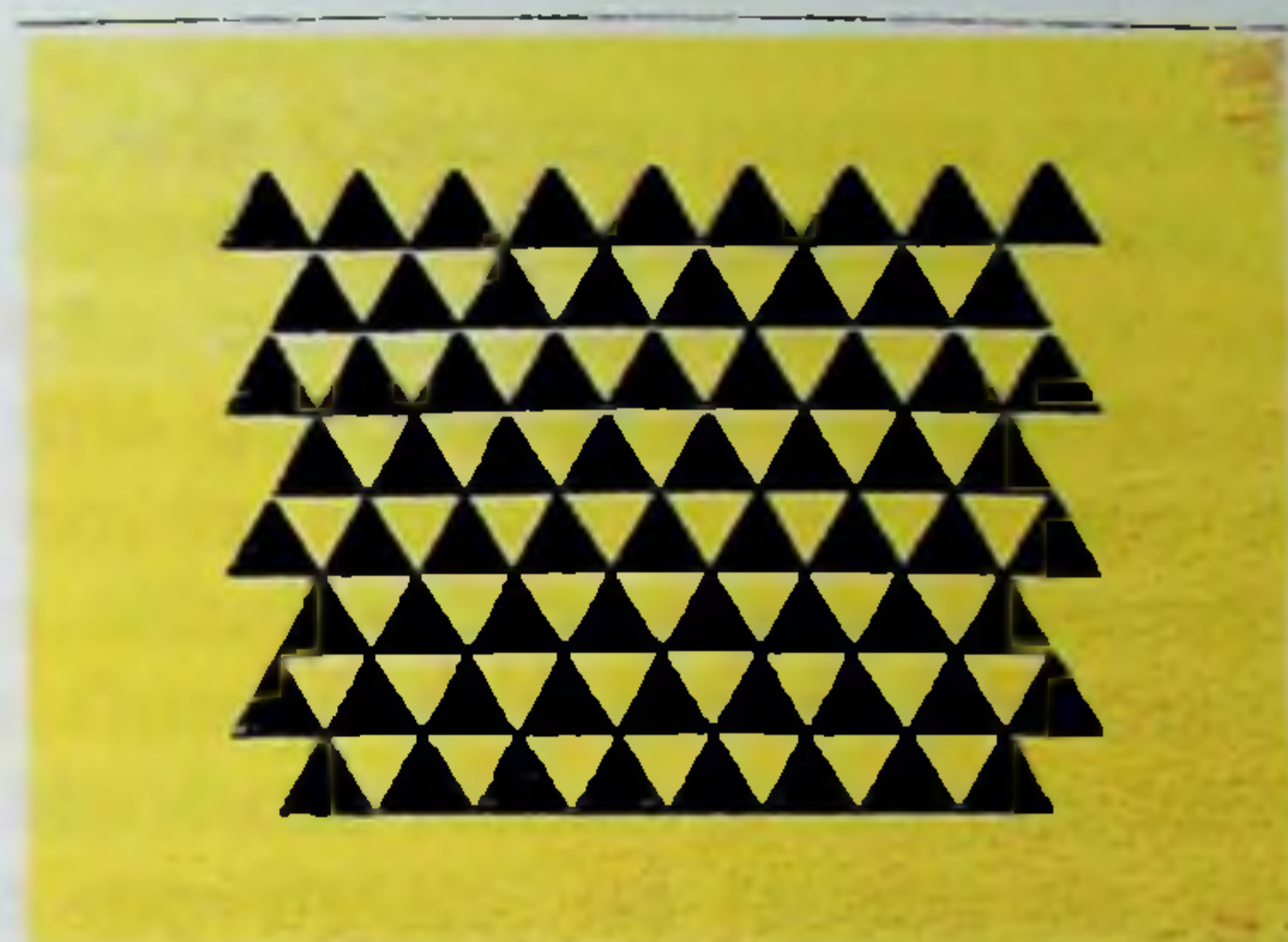
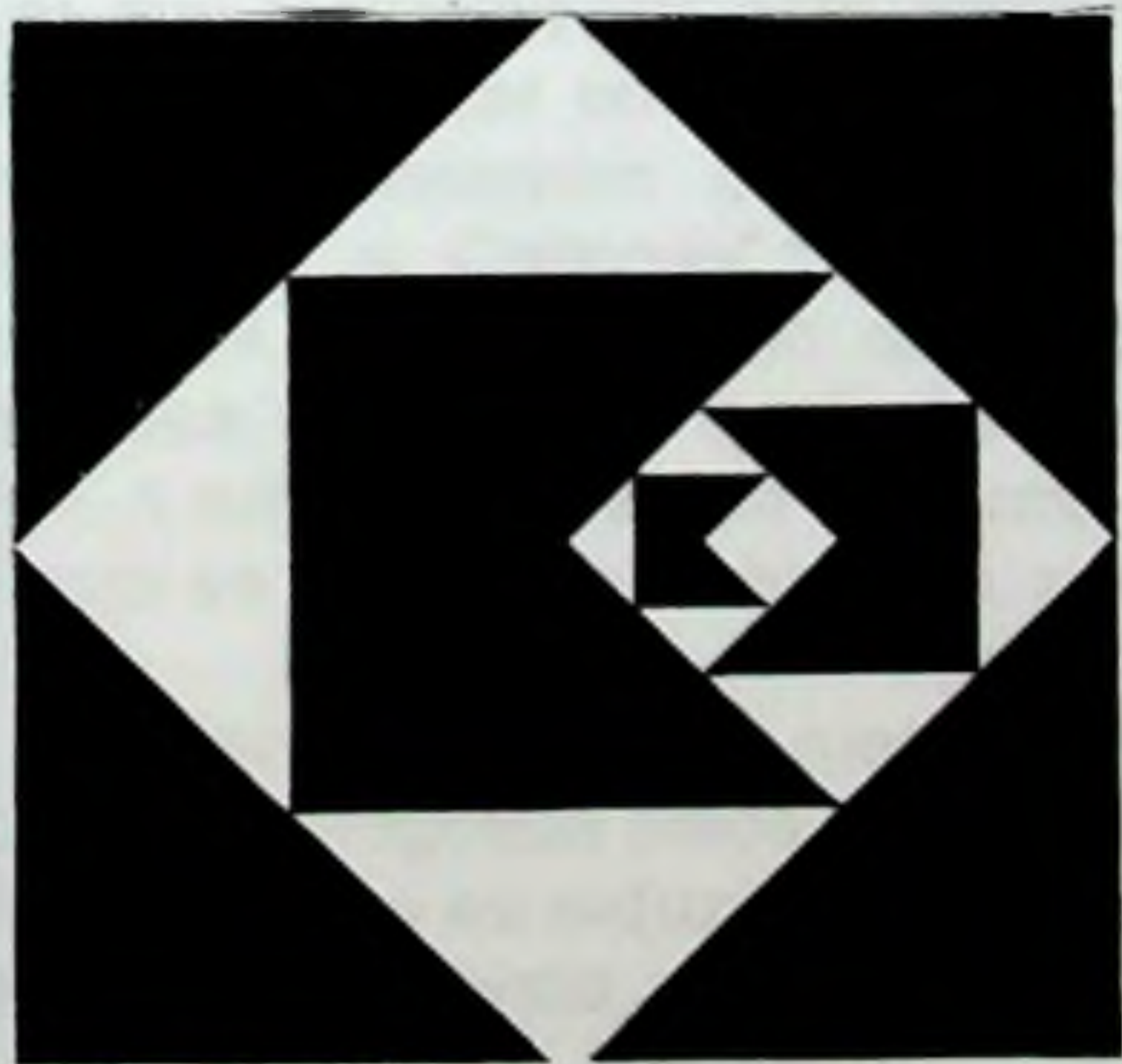


fig.21

fig.22



Geraldo de Barros

Objeto Forma

1953

Esmalte sintético sobre poliuretano, 80x80cm
acervo MAC-USP

Geraldo de Barros

Função Diagonal

1952

Esmalte sintético sobre Kelmite, 60x60 cm
acervo MAC-USP

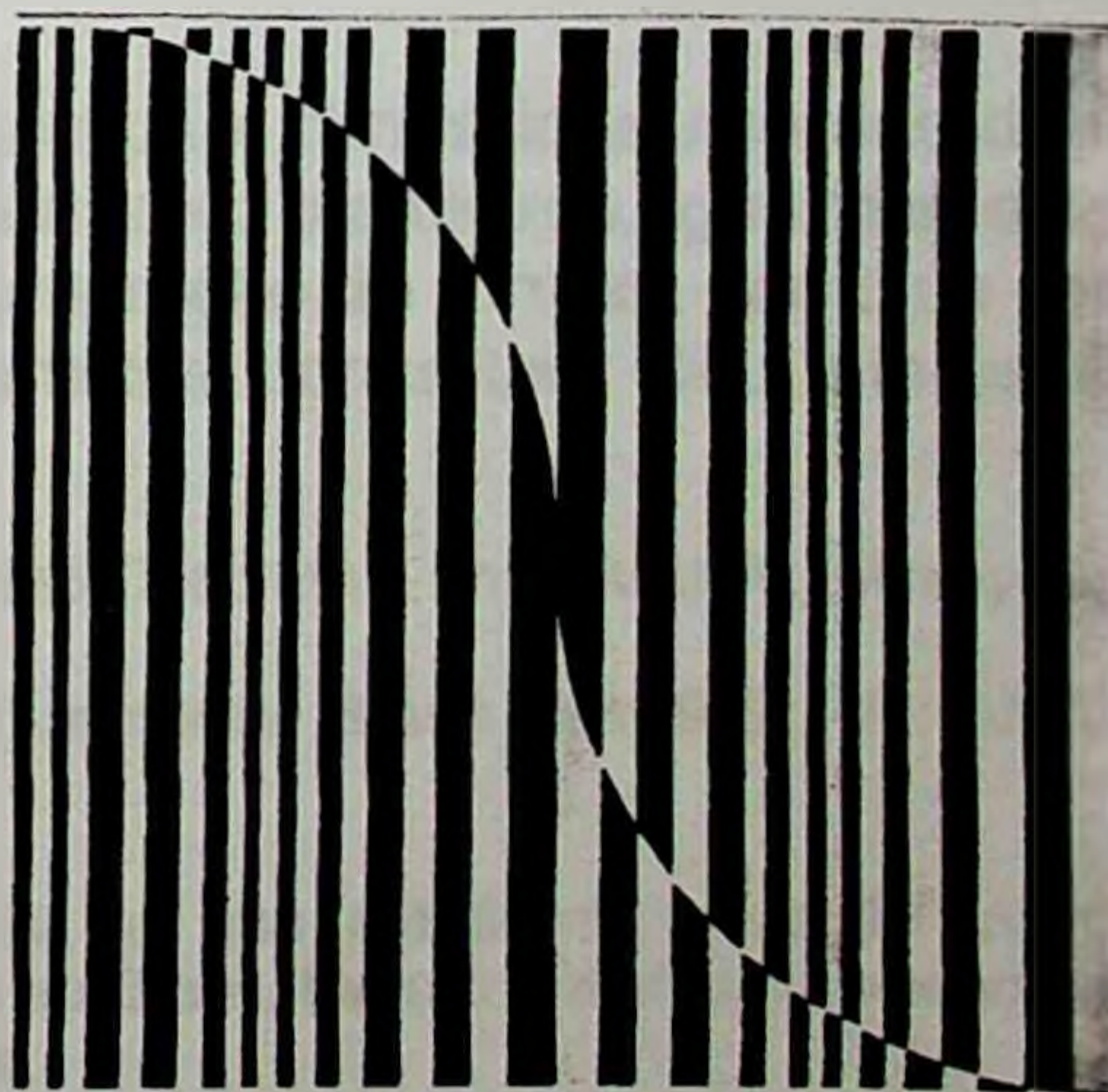


fig.23

matemática. Pressupostos advindos da Gestalt também foram fonte para os trabalhos: relações entre figura e fundo, a percepção da forma como totalidade e não como parcialidades, as relações existentes entre formas incompletas, que seriam unificadas através da percepção, foram alguns dos fatores de pesquisa, tanto nas pinturas como nas esculturas desta época.

Os pintores paulistas realizaram suas obras criando tensões e vibrações de superfície. A pesquisa se dava sobre problemas objetivos de reações cromáticas, de desenvolvimentos de ritmos seriados, de linhas ou superfícies. Muitos artistas trabalhavam sobre experiências de equações matemáticas, como por exemplo, com formas em proporção de 4:2:1, utilizando-se de novas tecnologias para a concretização de seus trabalhos.²⁰ (figs. 20-23).

Uma reação às posturas racionalistas da Arte Concreta paulista ocorreu entre os artistas e a crítica do Rio de Janeiro. Estes criaram uma dissidência, a qual chamaram de Arte Neoconcreta. A proposição central dos artistas cariocas, conforme o seu Manifesto,²¹ era realizar uma arte que revelasse as realidades complexas do homem moderno, dentro das novas linguagens estruturais da plástica abstrata. Os cariocas consideravam as atitudes dos artistas Concretos paulistas perante a arte, positivistas e científicas. Desejavam repor o problema da expressão.²² Sua proposta foi apresentada no *Manifesto Neoconcreto*, em 1959, quando se deu a primeira exposição do novo movimento, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Apesar de não estar presente no Brasil nesta ocasião,²³ Mário Pedrosa foi um dos responsáveis pelo caminho que os artistas cariocas tomaram. Se estes puderam realizar em 1959 uma crítica aos paulistas, é por que, devido ao seu auxílio, já estavam distantes de certas concepções racionalistas. No texto "Paulistas e Cariocas",²⁴ de 1957, Pedrosa já destacava as diferenças de posturas. Alertava como os paulistas seguiam uma disciplina visual severa e rigorosa, perante os quais os cariocas pareciam românticos. Para Pedrosa, no Rio, a arte era encarada de forma mais intuitiva e experimental, enquanto em São Paulo se valorizava, sobretudo, a idéia.

Mário Pedrosa, do mesmo modo como foi contrário a uma arte de conteúdo, como a apregoada pelos primeiros modernistas brasileiros, igualmente se opôs ao formalismo, a se reduzir a arte a uma construção de formas, como se considerava estar acontecendo entre alguns dos artistas concretos. Seu interesse vagava,

²⁰ GULLAR, Ferreira . Da Arte Concreta à Neo-Concreta . In: AMARAL, Aracy (org.). *Projeto Construtivo na Arte : 1950-1962*, p. 111.

²¹ GULLAR, Ferreira . Manifesto Neoconcreto" (Jornal do Brasil.23/3/1959). In: AMARAL, Aracy (Org.). op.cit., pp. 80-84.

²² Ibidem.

²³ Pedrosa encontrava-se no Japão, onde residiu um ano, estudando a relação entre a caligrafia japonesa e a abstração ocidental. Quando volta ao Brasil, tanto o *Manifesto Neoconcreto* quanto a *Teoria do Não Objeto* já haviam sido publicados.

²⁴ PEDROSA, Mário. Paulistas e Cariocas.(1957). In: AMARAL, Aracy (Org.). op.cit., pp. 136 - 138.

como nos diz Otilia Arantes,²⁵ “naqueles instantes em que uma síntese entre os impulsos da alma e as imposições da matéria se fazia adivinhar: a junção entre o imaginário e o plástico, entre a forma e a subjetividade . . . o que importava numa obra era antes de tudo o que Kandinsky chamara de sua ‘necessidade interior’”. Uma arte como mera combinatória de elementos agenciados pela razão científica estava longe do que ele defenderia. Este foi um dos principais motivos do seu afastamento do grupo paulista e de sua rejeição à arte que se sujeitava ao *design* e à informação.

A pintura geométrica, a princípio, não tinha este sentido cientificista, lembrava Ferreira Gullar. “era a busca intuitiva de uma nova forma simbólica, de linguagem direta sem o referencial icônico. Das formas significativas chega-se às formas geométricas puras.”²⁶ Para Gullar esta ligação muito direta com a ciência foi o que acabou gerando a decadência da arte Concreta, pois entre os dois campos - arte e ciência - a segunda prevalecia sobre a primeira.

A utilização de formas e de cores sem significação limitava o exercício da atividade artística, e as obras tomaram-se, na avaliação de Gullar, apenas variações de fenômenos físicos. Não é nosso intuito aprofundar as discussões e diferenciações entre Concretos e Neoconcretos, pois o que nos interessa particularmente é o desenvolvimento da questão da obra de arte participativa e vivencial concretizada dentro do espaço dito “real”, que se destaca neste momento, formando a base conceitual das obras em estudo.

2.3. DA SUPERFÍCIE PLANAR DO QUADRO AO ESPAÇO REAL

O Neoconcretismo, tendo surgido como resposta à Arte Concreta Paulista, envolto em discussões internas da arte brasileira, apresentou uma tendência de maior liberdade em relação às matrizes européias (Neoplasticismo, Suprematismo, Concretismo Suíço e Escola de Ulm). Foi uma produção própria do país. Os Neoconcretos preocupavam-se com os procedimentos abertos da ciência contemporânea, com os tipos possíveis de fruição da arte e de expressão artística. Quando, no *Manifesto Neoconcreto*, falava-se em uma revisão, ou em levar-se adiante as propostas das vanguardas holandesas e russas, defendia-se a proposta de aprofundar estas experiências, abrindo novas possibilidades.

²⁵ ARANTES, Otilia. Prefácio: Mário Pedrosa, um capítulo brasileiro da teoria da abstração. In: ARANTES, Otilia (Org.). *Formas de percepção estética*, textos escolhidos. São Paulo: EDUSP, 1996, p. 21.

²⁶ GULLAR, Ferreira. Arte Neo-Concreta uma contribuição brasileira. In: AMARAL, Aracy (org.). *Projeto Construtivo na Arte*, p. 123.

↙ Dentro destas “novas possibilidades” constava uma abertura da obra para o espaço real. Os cariocas, retomando a questão da forma significativa e rompendo com os conceitos tradicionais de quadro e escultura, propunham uma linguagem efetivamente não-figurativa, que dispensasse o espaço metafórico. O intuito era de que a obra Neoconcreta se realizasse diretamente no espaço, ou em relação com o espaço real, abandonando o espaço planar metafórico do quadro. Propunha-se, enfim, sair da superfície para o espaço.²⁷ Os Neoconcretos consideravam a incorporação definitiva da escultura e do quadro ao espaço de instalação da obra, e mesmo a mistura de categorias como pintura e escultura, como um programa de ação.

O fato fundamental da pintura abstrata era a eliminação da figuração, mas mesmo se tendo alcançado as formas geométricas puras, um caráter de figura, de representação, continuava a ocorrer. Era este espaço que a arte Neoconcreta almejava destruir, dando continuidade às concepções da Arte Abstrata. Os Neoconcretos buscavam ir além do problema da figura/fundo, levando adiante a crítica da linguagem visual. As figuras Concretas, mesmo não tendo um caráter alusivo, estavam sobre um fundo e ainda possuíam o caráter de figura.

A relação da produção artística com o espaço real já havia sido proposta nas vanguardas holandesas e russas com o intuito de realizar uma integração entre as artes, como já mencionado anteriormente. Lembrando o texto citado por Oiticica,²⁸ Mondrian profetizava: “Pela unificação da arquitetura, pintura e escultura criar-se-á uma nova realidade plástica”. Mas, como vimos, no *Projeto Cães de Caça*, a realização da obra no espaço real se deu, nas obras Neoconcretas, dentro de novos parâmetros.

2.4. A OBRA NO ESPAÇO REAL

A busca de um “espaço Neoconcreto”, levou os artistas a proporem obras relacionadas ao espaço real e ao espaço arquitetônico. No ano em que Hélio Oiticica expôs o *Projeto Cães de Caça*, Lygia Clark mostrava, na VI Bienal Internacional de Arte de São Paulo, obras intituladas *Arquitetura Fantástica* (fig.24). Um ano antes (1960), Lygia Pape confeccionava seu *Livro da Arquitetura* (fig.25), o que demonstra como a integração com a arquitetura era também uma preocupação nas produções destas duas artistas. Cabe notar também o destaque que alcançava a arquitetura moderna neste período no Brasil, com a construção da nova capital do país, este foi mais um elo dentro deste interesse associativo.

²⁷ GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea. Do cubismo à arte Neoconcreta*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Revan, 1999, p. 253

²⁸ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*, p. 17.

Frederico Moraes apontou como a decisão de realizar Brasília levou o país a um nível de discussão interna nunca antes visto.²⁹ Segundo Moraes, o debate em todos os níveis foi o que melhor definiu as décadas de 1950 e 60. Não por acaso foi, para ele, o melhor período de nossa crítica artística. Os movimentos Concreto e Neoconcreto caracterizaram-se por uma posição otimista frente às possibilidades de ação da arte, relacionando-se com este momento de otimismo presente no país. "Entre a crise e a construção, o artista Concreto optou pela última",³⁰ escreveu Moraes. O objetivo do artista Concreto era a construção de uma nova realidade. Para estes artistas, tudo estaria por ser feito, a arte poderia ocupar um lugar de destaque dentro de um novo sistema social. Neste sentido associavam-se ao pensamento desenvolvimentista e vinculavam-se com a construção de Brasília.

A construção da nova capital representava uma expectativa de um futuro de avanços. Mário Pedrosa, por exemplo, escreveu que Brasília significava um símbolo de "futuro tecnológico, econômico e social deste país que não mais se construirá à revelia do coração e da inteligência, como tantas vezes ocorreu no passado e ainda sucede no presente, mas erguer-se-á sob o signo da arte, signo sobre o qual Brasília nasceu".³¹

Este debate que atingia a arquitetura brasileira, sem esquecer o exemplo dos movimentos artísticos que tiveram como projeto comum a incursão da pintura e escultura no espaço real, elevaram a admiração dos artistas pelas possibilidades de ação que as obras espaciais podiam proporcionar. Já em 1956, quando Lygia Clark ainda participava do grupo de Arte Concreta, a artista propôs uma possível integração do artista plástico com o arquiteto, que juntos projetariam espaços artísticos. Na série *Interiores* (fig. 26), a ligação com as propostas Neoplásticas era direta. Clark pensava em composições articuladas, que percorreriam vedos e vãos. No texto "Uma experiência de integração",³² a artista defendeu a idéia de que arquitetos e artistas podiam trabalhar juntos e criar "soluções plásticas novas e autênticas".³³

Clark argumentava como, com o desenvolvimento da pintura abstrata no Brasil, "houve uma simplificação total nesta maneira de expressão, pois a forma passou a valer por si só ... se os Concretos compõem com espaços iguais e formas semelhantes, já se estabelece aí uma relação entre o módulo arquitetônico e a própria pintura Concreta".³⁴ A falta de um caráter de expressão individual da

²⁹ MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

³⁰ Ibidem, p. 79.

³¹ PEDROSA, Mário Apud: MORAIS, Frederico, op.cit., p.80. Moraes também lembrou, no mesmo texto, como Brasília foi um sonho que se desfez antes da metade da década de sua inauguração completar-se.

³² CLARK, Lygia. Uma experiência de integração. *Revista Arquitetura Contemporânea*, n° 8, 1956.

³³ Ibidem.

³⁴ Ibidem.

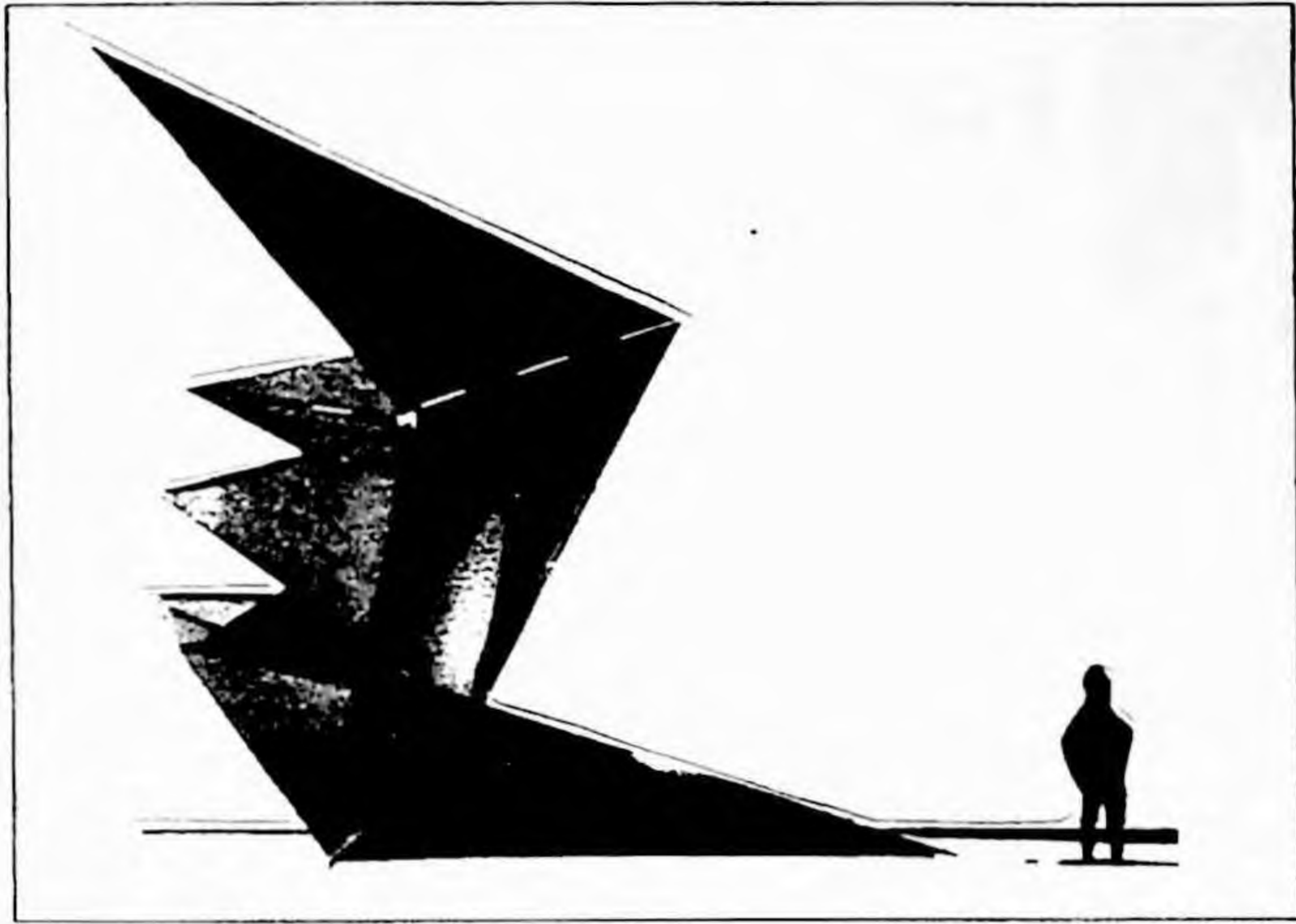


fig.24a

L y g i a C l a r k

Arquitetura Fantástica
Versão 5 e 4
1963

A l u m í n i o

fig.24b

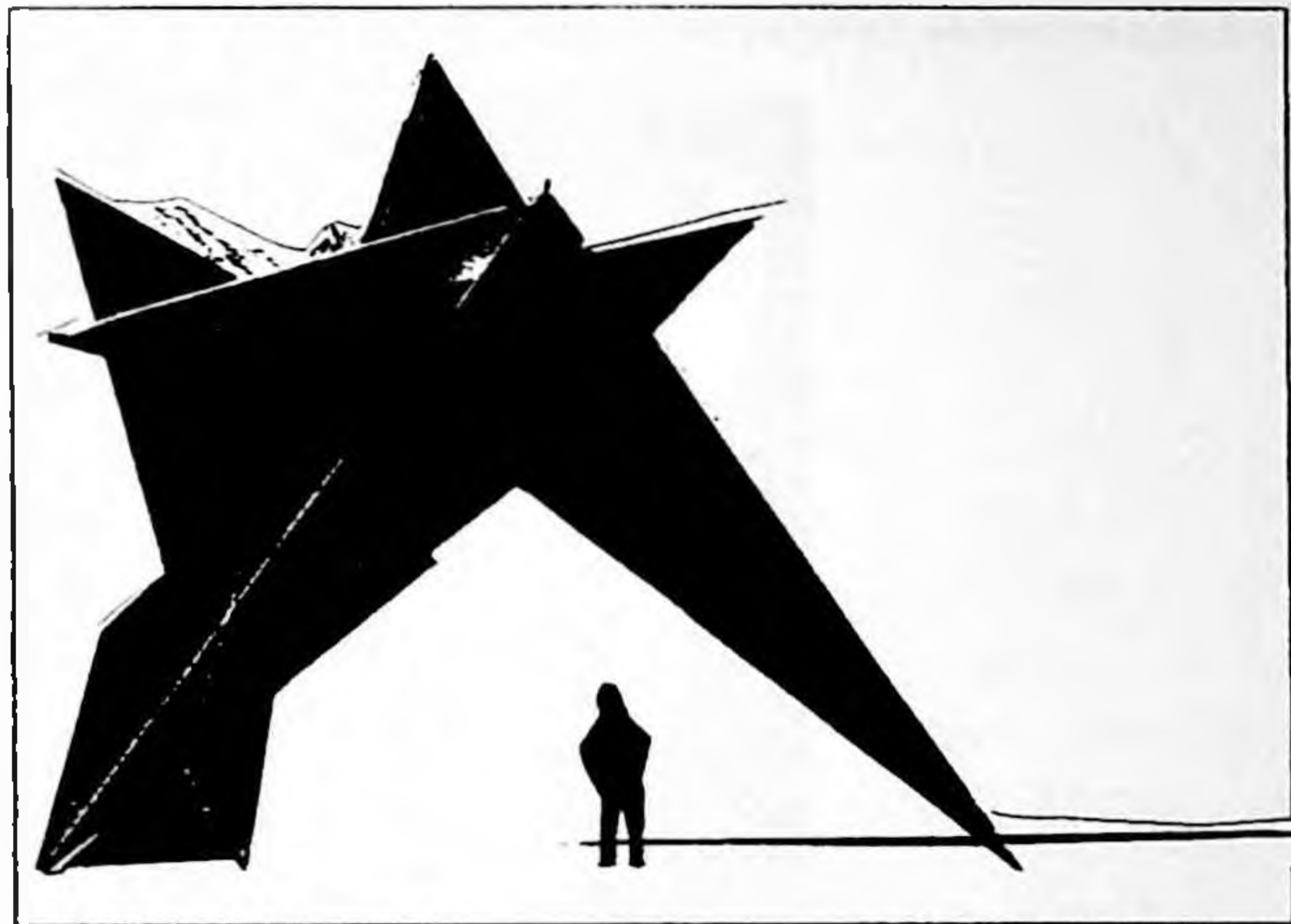
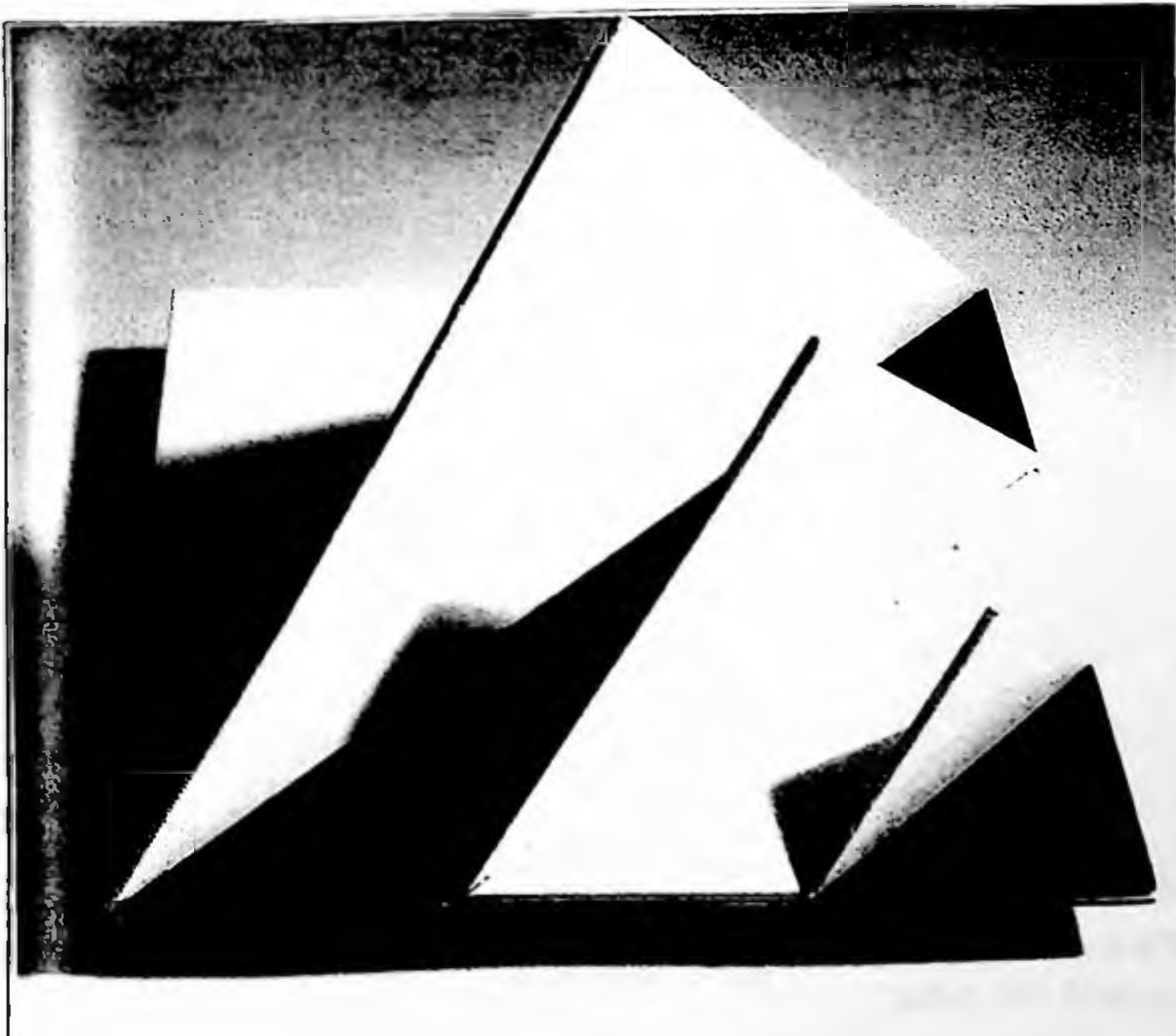


fig.25



L y g i a P a p e

Livro da Arquitetura
Pirâmide
1959-60

30x30cm
Têmpera, cartão

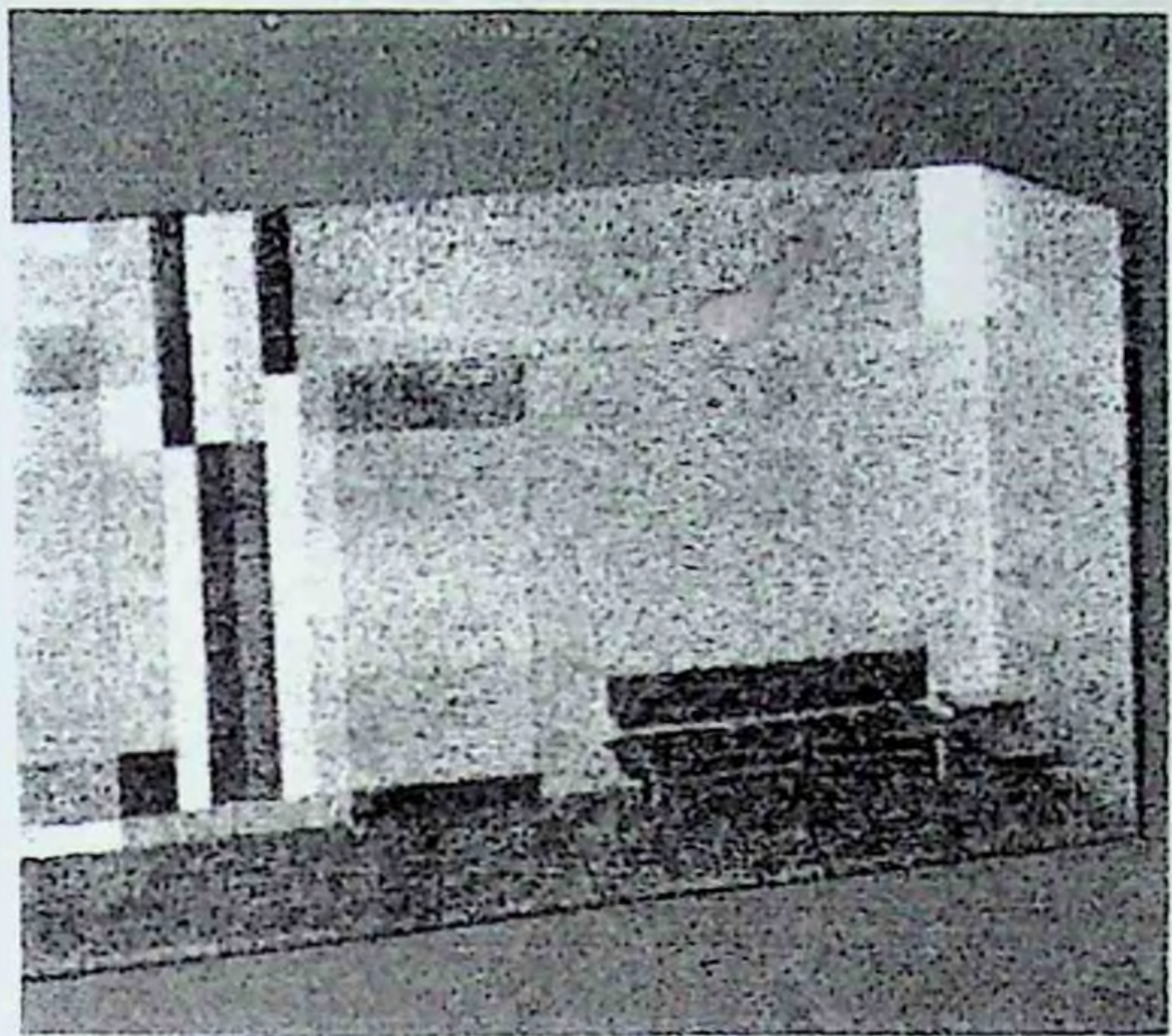


fig.26b

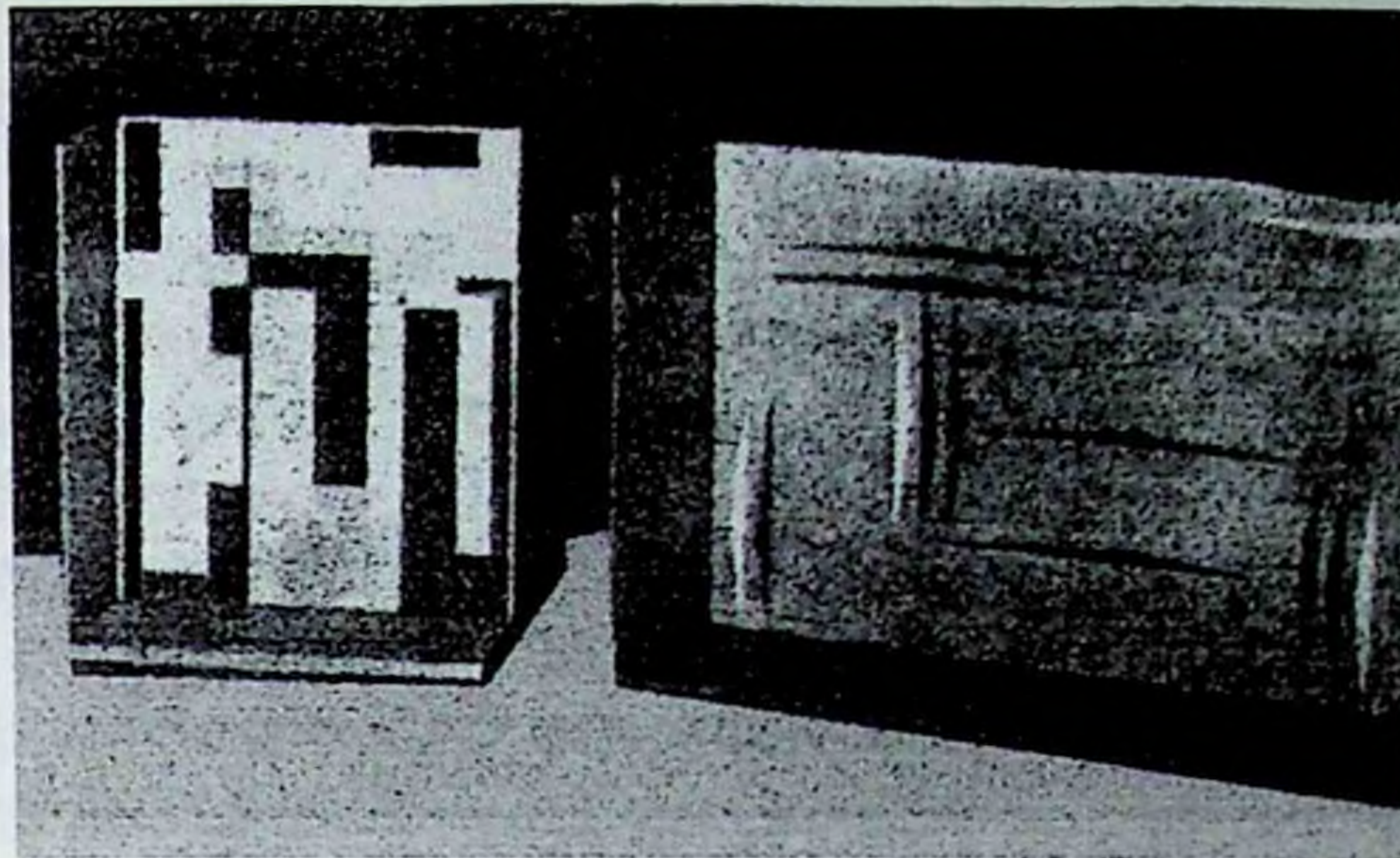


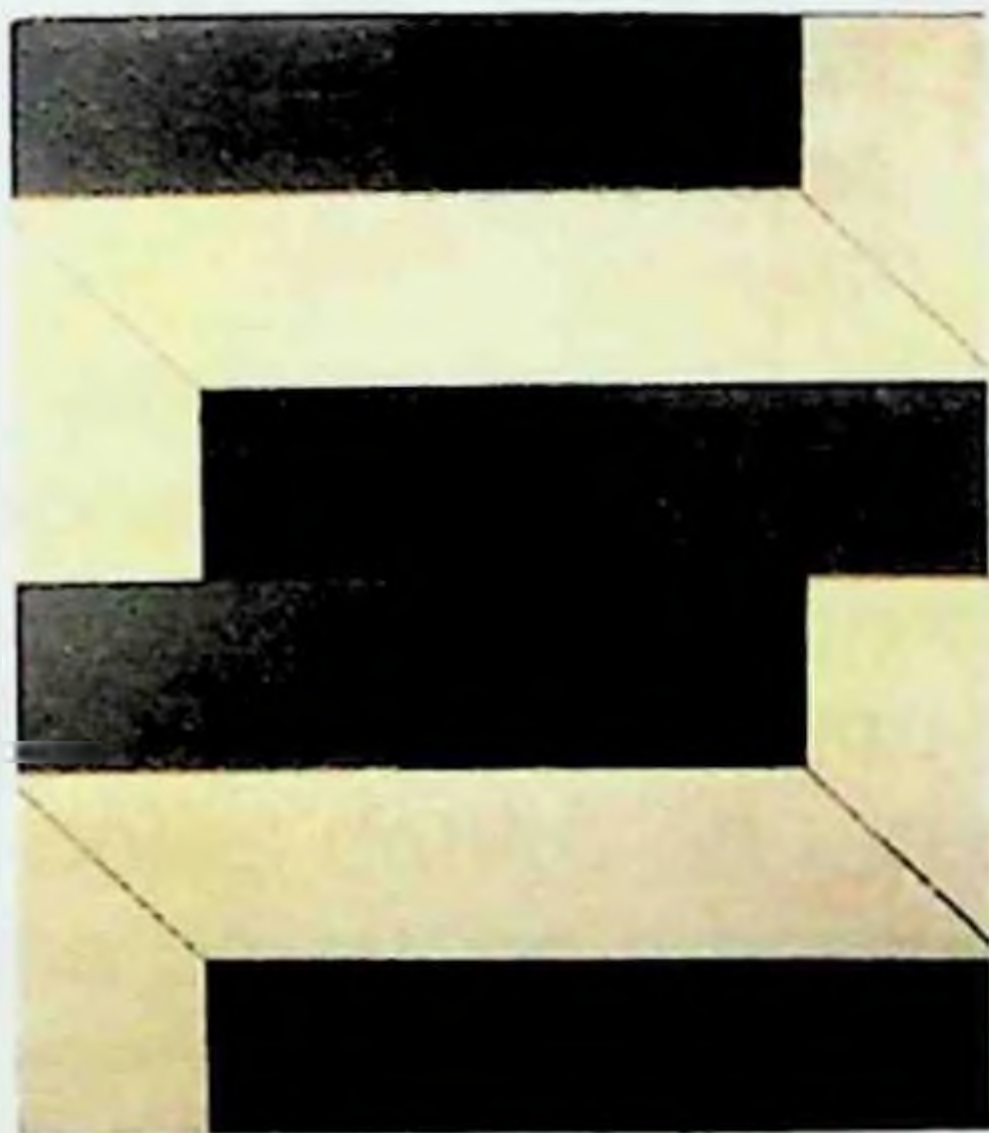
fig.26a

Lygia Clark

Interiores, 1956

maquetes, tinta industrial sobre madeira

fig.27



Lygia Clark

Plano em Superfície Modulada
1967

tinta industrial sobre madeira

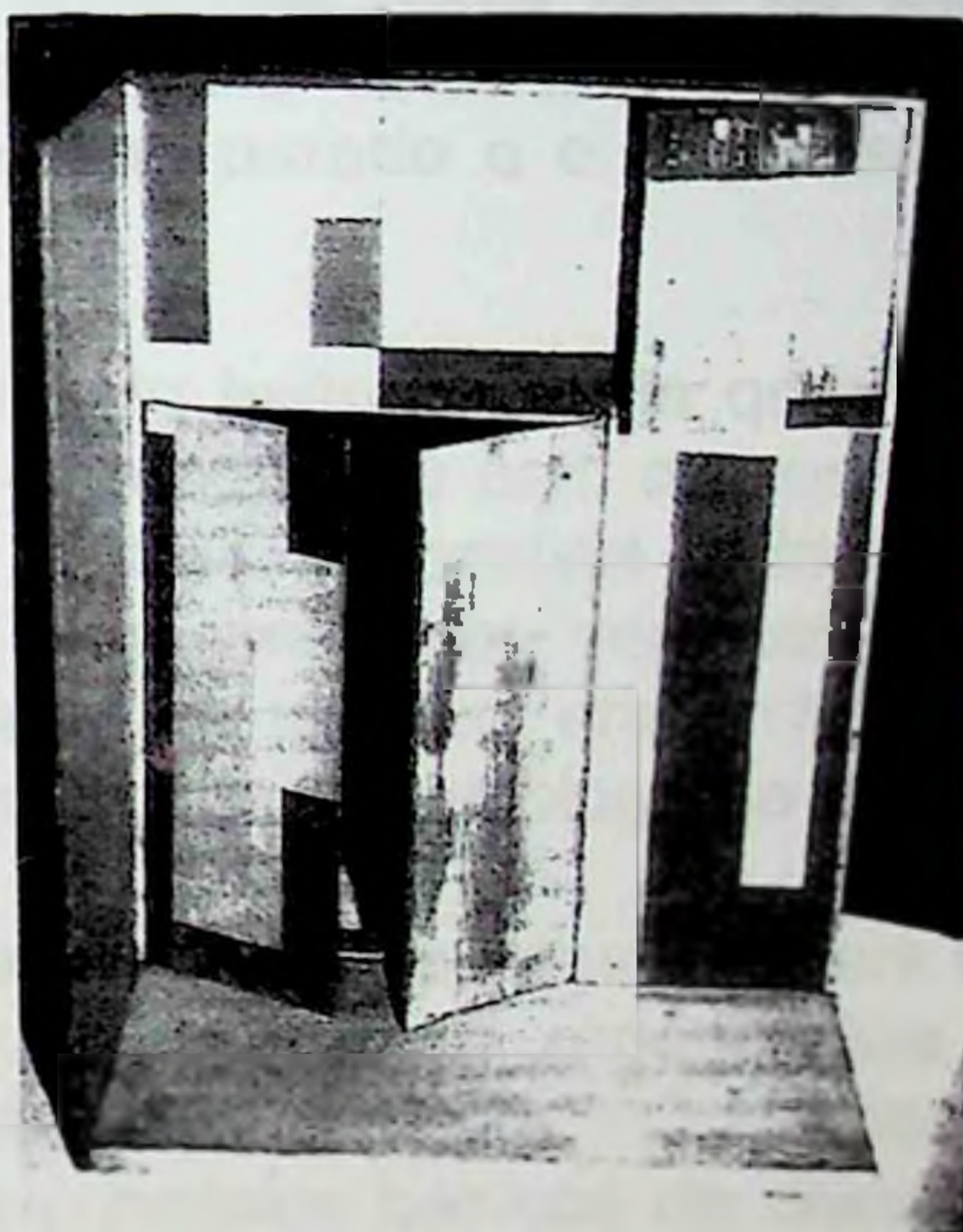


fig.26c

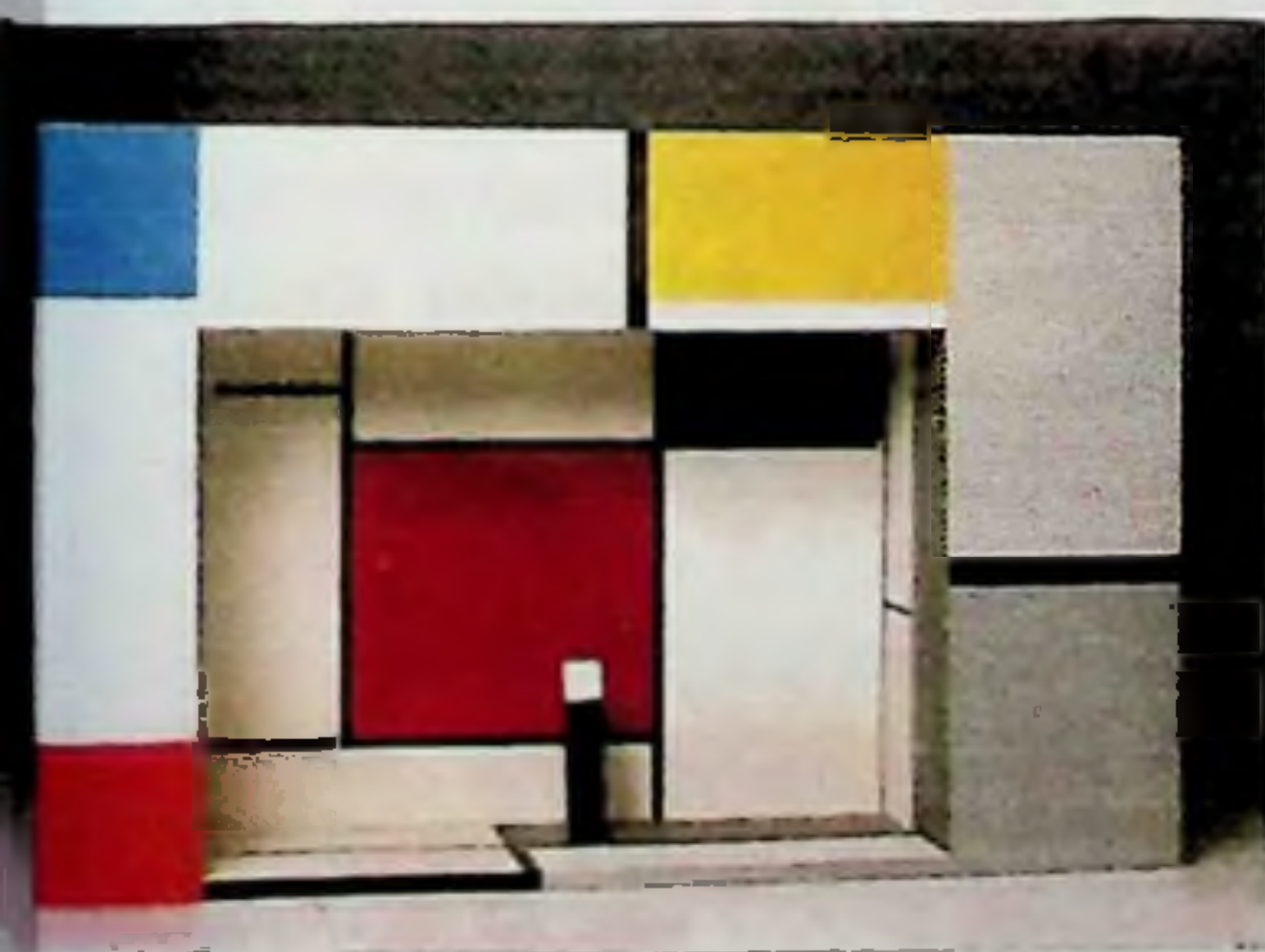


fig.28

Piet Mondrian

Maquete de encenação para a peça de Michel Seuphor, 1926 (Reconstrução - 1964)

cartão sobre madeira
53,3x76,5x26,5cm

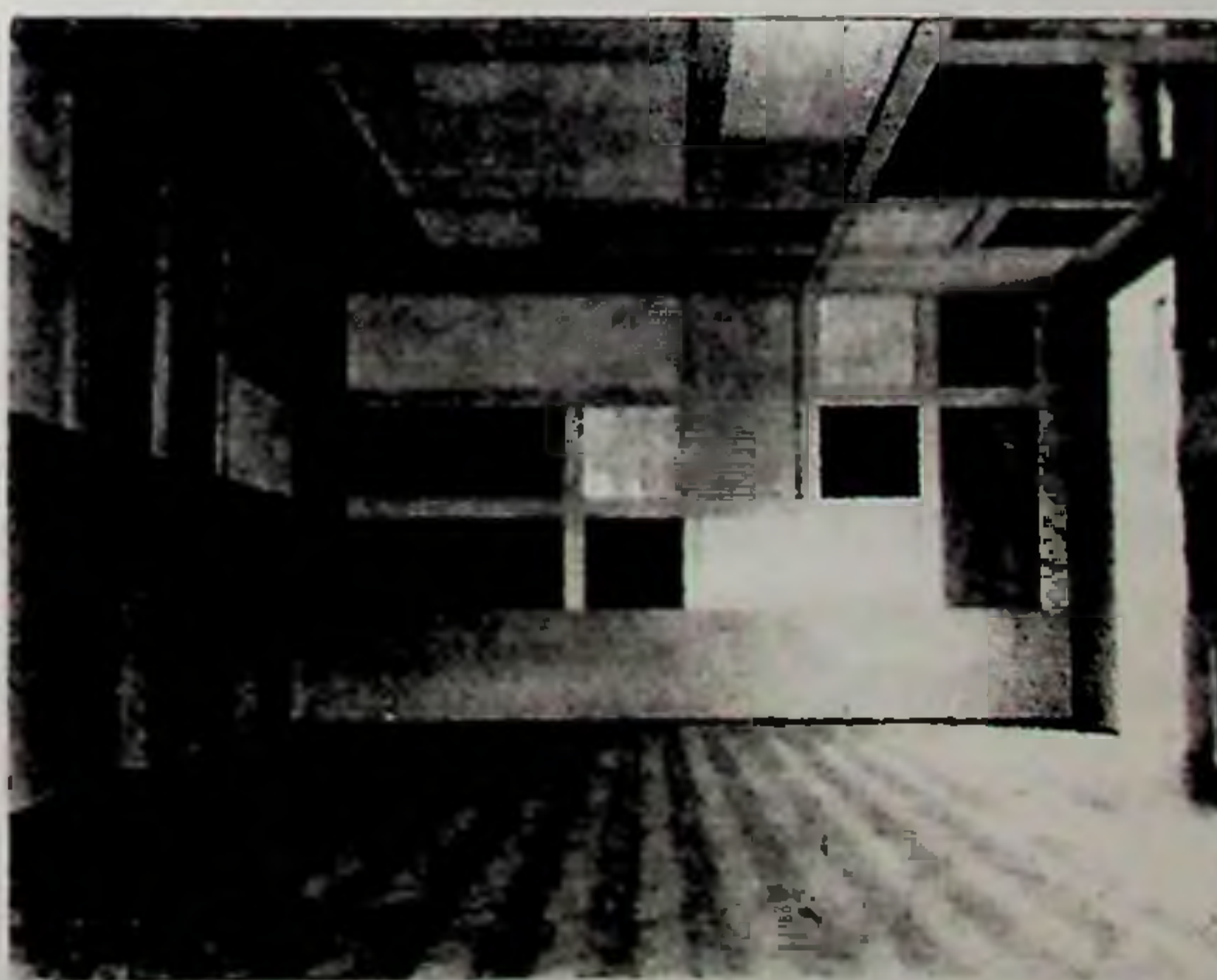


fig.29

Theo Doesburg

sala de festas, LAubette de Estrasburgo
(destruida)
1926-28

arte Concreta também era um fator a permitir a atuação em equipe por parte do artista e da criação de um espaço "por si mesmo expressional".³⁵

Continuando o texto, Clark ressaltava que o artista não estaria trabalhando sobre os domínios do arquiteto, mas sobre um módulo já desenvolvido anteriormente por este profissional. O artista procuraria criar ritmos, harmonia, integrando o ambiente, trabalhando sobre o que a artista chamou de "linhas orgânicas", valorizando ou desvalorizando-as. O artista não limitaria sua criação e trabalhando atrelado à arquitetura, pois a descoberta de harmonia e ritmo dentro de uma equação realizada por um arquiteto não era diferente da atuação dos pintores Concretos que atuavam segundo sentenças matemáticas.

Este conceito de "linha orgânica" havia surgido nas pesquisas pictóricas de Lygia Clark. Na série *Superfícies Moduladas* (fig.30) Clark havia percebido como poderia integrar as linhas encontradas nas obras com as linhas funcionais da arquitetura. Produziu maquetes para estudar estas propostas, mas as considerava insuficientes, pois trabalhavam só uma parede e o interessante, para a artista, seria abranger todo o ambiente.

Dando prosseguimento ao referido texto, a artista questionava a viabilidade de suas propostas, demonstrando preocupação com os custos de projeto, com a tipologia de materiais disponíveis e com a possível utilização da proposta em casas pré-fabricadas, de modo a criar ambientes versáteis e dinâmicos. O uso correto das cores dentro de um ambiente também era lembrado e para satisfazer este problema propunha a participação de um psicólogo na equipe de projeto.

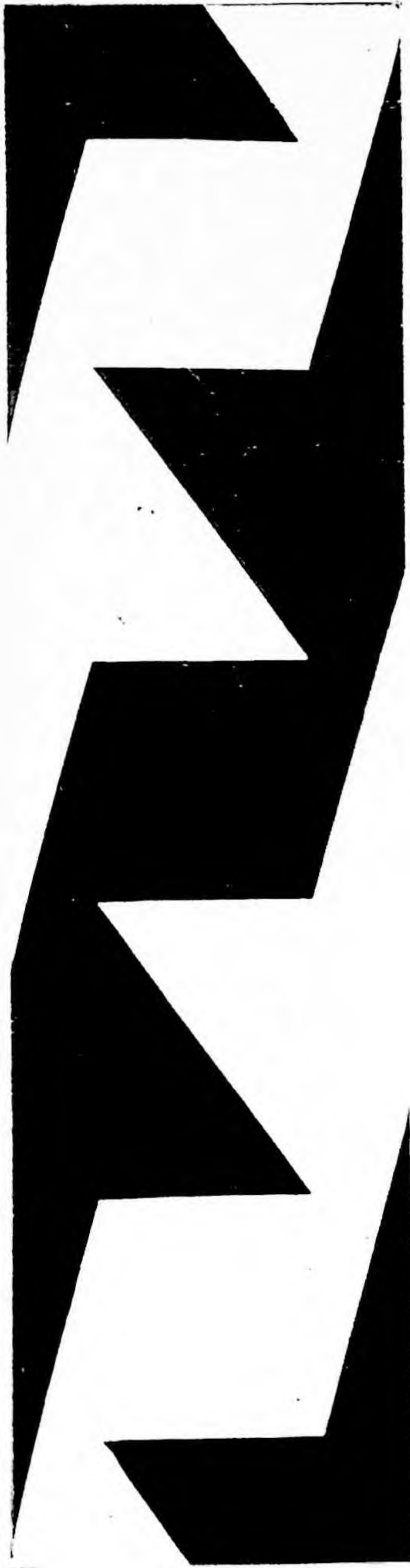
Embora formalmente semelhantes, as propostas de Clark distinguiam-se das Neoplásticas pela separação dos vedos e vãos, organizados compositivamente através do que a artista chamou de "linha orgânica". O caráter orgânico aparente nas propostas de Clark diferia dos princípios básicos de composições horizontais e verticais de Mondrian - mesmo das diagonais de Theo van Doesburg com seu "Elementarismo"³⁶ (fig.29). Suas cores, mais amplas, também não se restringiam às cores primárias. As ambientações de Clark traziam um caráter que se colocava longe da busca de equilíbrio extremo de Mondrian, para quem as experiências subjetivas só poderiam trazer infelicidade.

O Neoplasticismo foi uma tentativa de captar a objetividade em uma linguagem precisa, com elementos simples. Mondrian encontrou a abstração a partir do cubismo, partindo da representação figurativa naturalista procurando resolvê-la em jogos rítmicos de verticais e horizontais, em planos cada vez mais abstratos. Realizava uma representação analítica dos elementos em uma

³⁵ Ibidem.

³⁶ Theo van Doesburg, em meados dos anos 1920, cria o "Elementarismo", onde abandona a horizontal e a vertical para trabalhar com diagonais e interpenetrações de retângulos, utilizando cores primárias de modo independente frente às superfícies arquitetônicas. O Elementarismo apresenta-se como uma "correção" ao Neoplasticismo.

fig.30a



nº 6, série B,
2ª versão
1958
1,06x28,9cm

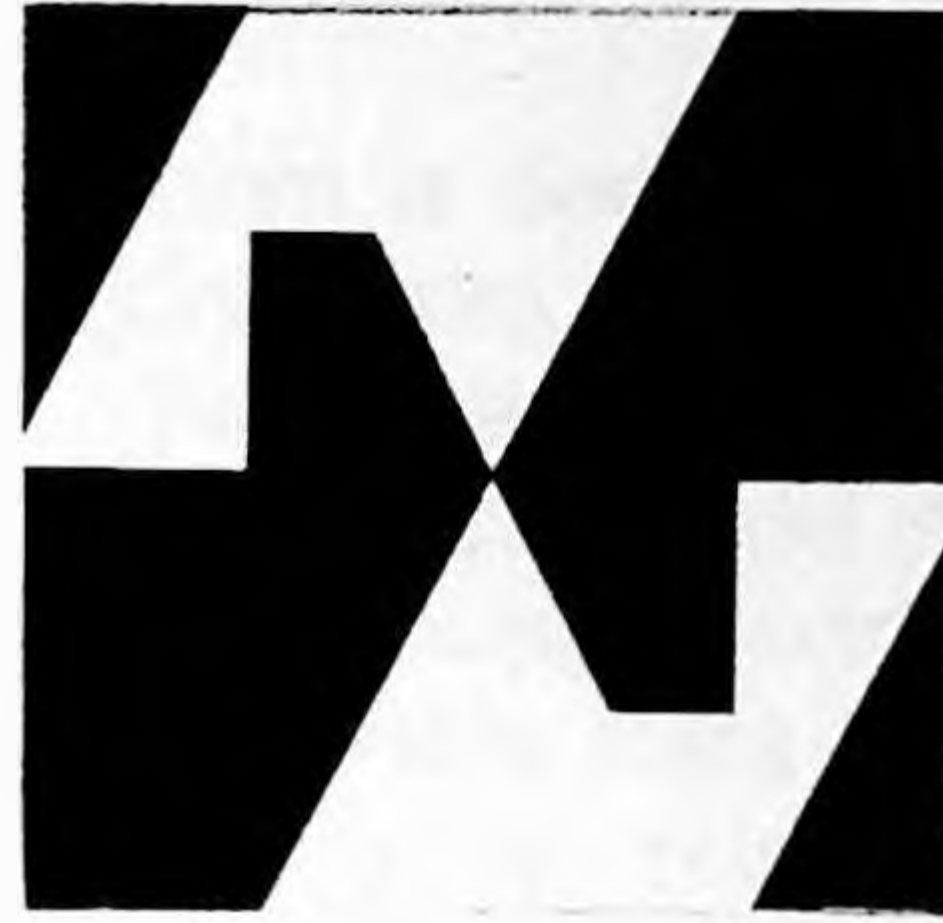


fig.30b

nº 4, série B,
1957

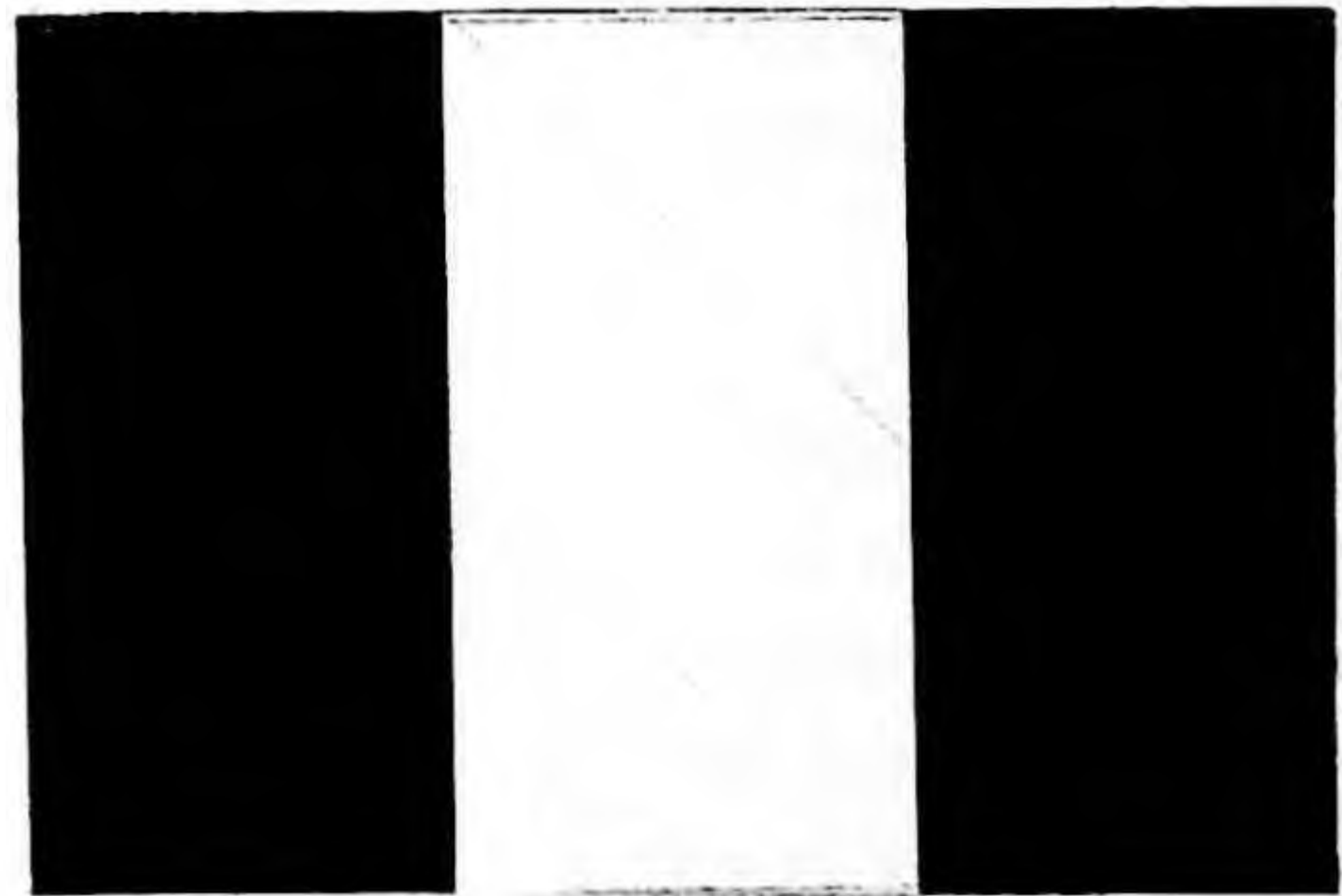
Lygia Clark

Série Planos em Superfície Modulada

1957-58

tinta industrial sobre madeira

fig.30c



nº 8
1958

nº 5
1957

80x70cm



fig.30d

estrutura geometrizante. Apollinaire chegou a classificar as obras de Mondrian como um "Cubismo Abstrato" (fig.31).³⁷

O espaço do cubismo analítico trabalhava com a desconstrução, mas era também centrípeto. No espaço Neoplástico ocorreu um abandono gradual do centro com uma expansão do quadro para a periferia, penetrando virtualmente no espaço real. Atuava-se, segundo Mondrian, não em um ponto de vista único, mas de modo a se abranger todas as partes. Como já se colocou, Mondrian e Theo van Doesburg pensavam a estética Neoplástica como válida para todas as demais artes e tinham a arquitetura como uma meta. Instaurar relações puras entre elementos lineares e cores primárias com articulação de planos, esta era a herança cubista que pretendiam passar para a arquitetura.³⁸

A nova estética para a arquitetura era a nova pintura. Nisto Mondrian e Doesburg concordavam, mas o primeiro considerava que arquitetura e pintura agiriam em complementaridade e o segundo acreditava que as duas artes se fundiriam em uma só. A discussão de transposição da arte plana da pintura para o espaço era algo que se colocava para todo o grupo Neoplástico, mas para Mondrian em particular a arquitetura era pensada como um conjunto de planos, a fim de eliminar seu aspecto natural e intensificar o processo de abstração a ela relacionado. O resultado formal era a criação de planos cromáticos que se tomavam parte de uma nova arquitetura.

Mondrian defendia a idéia de que a manipulação tridimensional em arquitetura, equivaleria ao naturalismo em pintura. Buscava antes uma experiência intelectual que emocional. Simon Marchan Fiz, a este respeito, escreveu como são estes princípios incidentes sobre a arquitetura que se mostra no *Salão da Senhora Bienert* (1926) (fig.32), de Mondrian. Ignorando a corporeidade e o volume arquitetônico, estas propostas buscavam trabalhar com a plástica do plano, atuando sobre o lugar onde a arquitetura podia alcançar um maior grau de abstração, maior que o da própria pintura.³⁹

No exemplo do *Modelo de Interior* (1924) (fig.33), de V. Huszar, o interior da habitação, suas portas, janelas, paredes e móveis encontravam-se incorporados a um cromatismo que não se sujeitava às funções e à construção, mas operava como um "ativador ambiental".⁴⁰ A melhor observação se dava de forma estática, tendo cada parte sido pensada de forma planar e separadamente.

³⁷ FIZ, Simon Marchan. *Contaminaciones Figurativas: Imagen de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*. Madrid: Alianza, p. 193.

³⁸ Ibidem, p. 194.

³⁹ Ibidem, p. 197.

⁴⁰ Ibidem, p. 196.

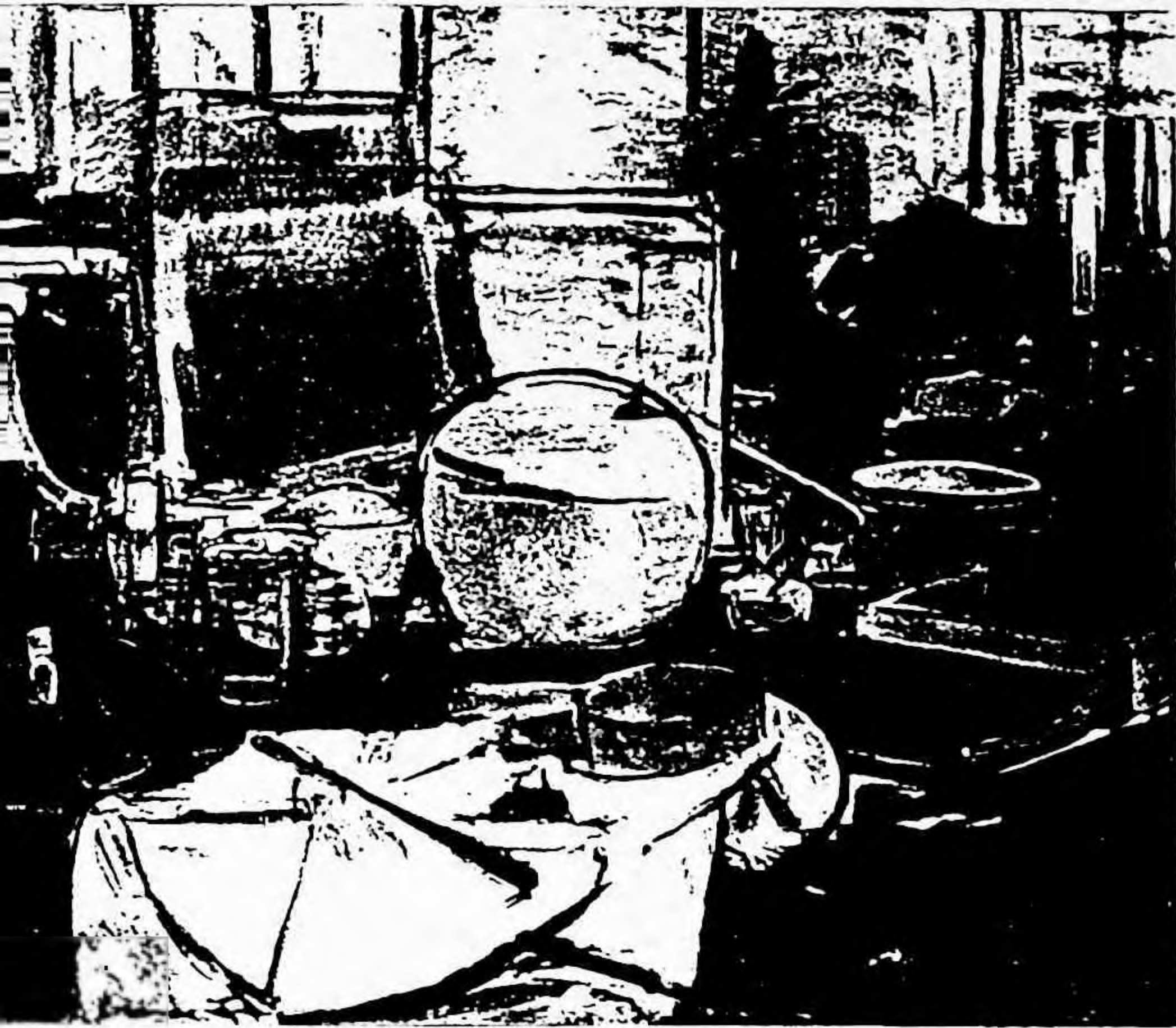


fig.31a

Natureza Morta com pote de gengibre II
1911-12

óleo sobre tela
91,5x120cm

Natureza Morta com pote de gengibre I
1911-12

óleo sobre tela
61,5 x 75 cm



fig.31b



fig.31c

A Árvore cinzenta
1912

óleo sobre tela
78,5 x 107,5 cm

Árvores em flor
1912

óleo sobre tela
65 x 75 cm



fig.31d

O *Salão da Senhora Bienert* (fig.32), de Mondrian, como também a alteração espacial que o pintor realizou em seu próprio estúdio (fig.35), apresentava este dinamismo espacial relacionado ao Neoplasticismo. Nestas propostas os quadros de Mondrian parecem agigantar-se e tomar todo o ambiente: paredes, tetos e chão. Mondrian procurava realizar não uma mera arte decorativa, geométrica, mas realizar ritmos no espaço. Suas intervenções procuravam adequar-se à estrutura da habitação. Para ele a luz local deveria desempenhar um importante papel para a determinação da escolha da cor a ser utilizada.⁴¹

A concepção da arquitetura com uma multiplicidade de planos não se entregou somente aos "interiores abstratos", mas também às fachadas e às plantas. Entretanto, uma sobreposição de idéias que começou a ocorrer nos ambientes Neoplásticos, de modo a ressaltar a autonomia dos planos e formas compositivas abstratas e negando, muitas vezes, as funções arquitetônicas originais, acabou por gerar conflitos, pois os arquitetos julgavam tal intervenção como uma intromissão que não estavam dispostos a permitir. Nos ambientes Neoplásticos não havia uma preocupação funcional, pelo contrário, ocorria uma composição que muitas vezes alterava o caráter funcional proposto pelo arquiteto. Um dos primeiros problemas relacionados a este tipo de discordância ocorreu entre Oud e van Doesburg no projeto das habitações Sprangen, em Rotterdam (1921).

Podemos associar esta discordância de atuação com o relato de Ferreira Gullar sobre a impossibilidade de realização concreta dos *Interiores* de Clark. Para ele "a arquitetura evoluiu para uma autonomia que repelia a superposição de expressões. A policromia arquitetônica estava sendo realizada, mas pelo próprio arquiteto, quando este julgava necessário o uso da cor para completar a plasticidade da construção".⁴²

De qualquer forma, a consciência e a busca de um todo vivo e orgânico na obra fez com que Clark demolisse o plano, superando definitivamente estes princípios de Mondrian. Clark buscava, como Hélio Oiticica e Lygia Pape, dar continuidade à obra de Mondrian, mas deste compartilhava "a busca da clara visão da realidade". Porém para ela a "realidade" era um resgate da totalidade humana, "Nós somos um todo", escreveu.

Oiticica, discutindo o pensamento de Mondrian, escreveu em seu diário de que maneira a obra de Lygia Clark relacionava-se com a do artista holandês :

"Lygia Clark não se limitou a compreender superficialmente o 'geometrismo' de Mondrian, mas sim voltar à raiz do pensamento de Mondrian, possibilitando ver assim quais seriam suas *demarches* mais importantes e que abriram um novo mundo para a arte. Sua compreensão primeira é relativa ao 'espaço', como elemento fundamental atacado por Mondrian, ao qual deu novo sentido, sendo este

⁴¹ MONDRIAN, Piet. Realidad Natural. In: MONDRIAN, Piet. *Arte Plástico y Arte Plástico Puro*. 2ª ed. (Trad. Raul Rivarola y Anibal Goni) . Buenos Aires: Ed. Victor Leru, 1961, p. 84.

⁴² GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea*, p. 254

Theo van Doesburg

Projeto para uma sala da casa de Bart van der Ligts em Katwijk aan Zee
1919

aquarela sobre papel montada sobre cartão
27x21cm

fig.33

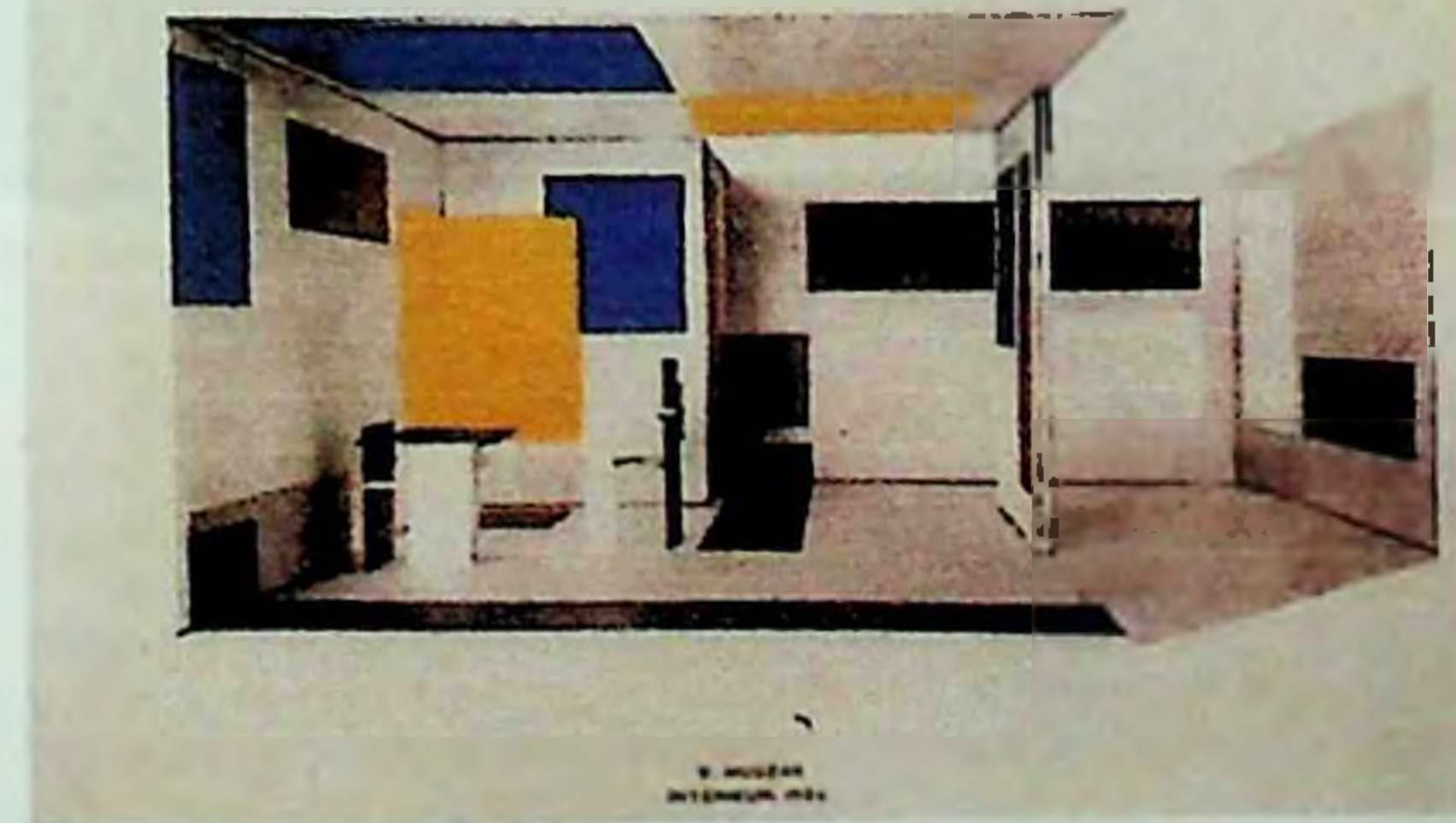
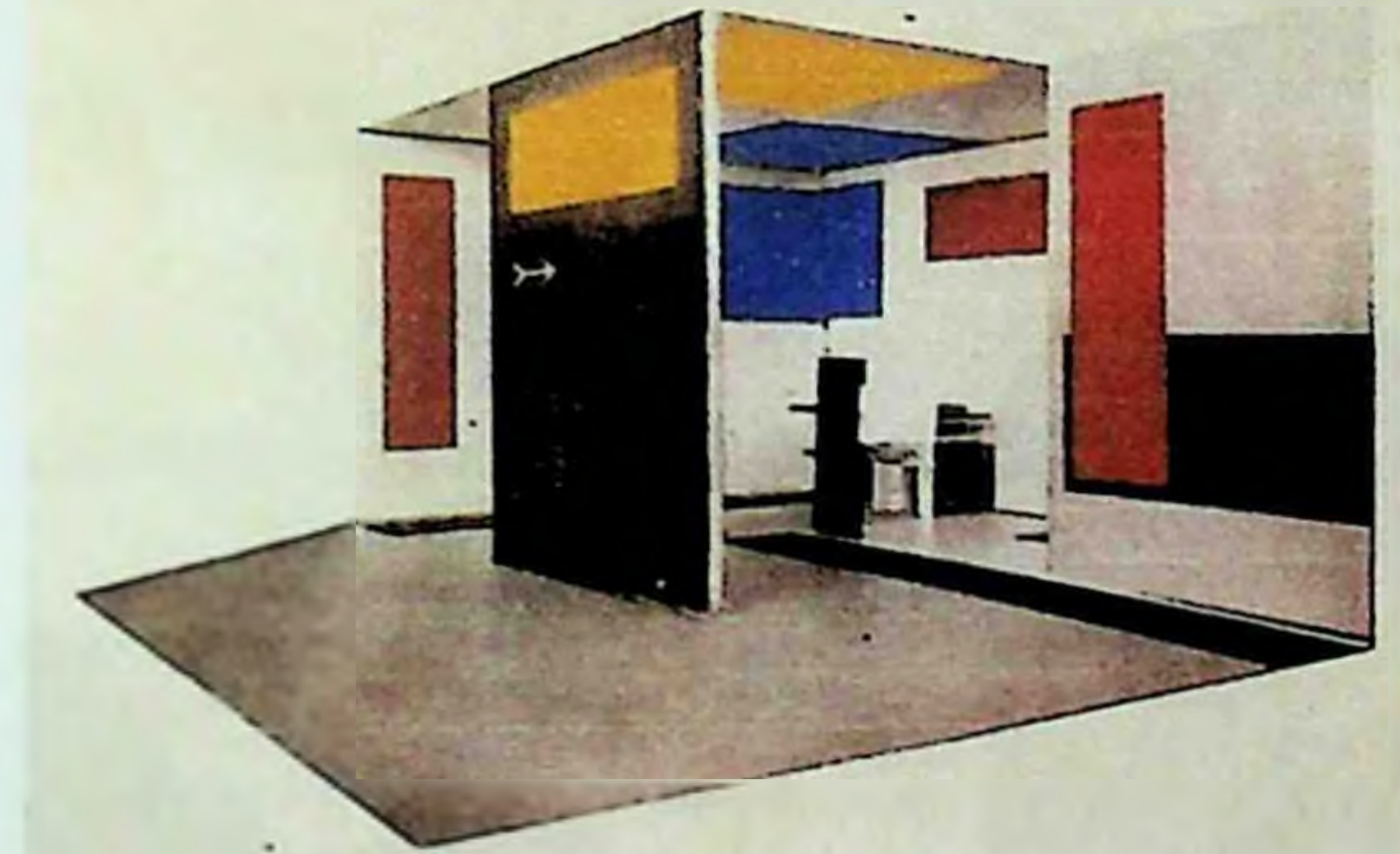
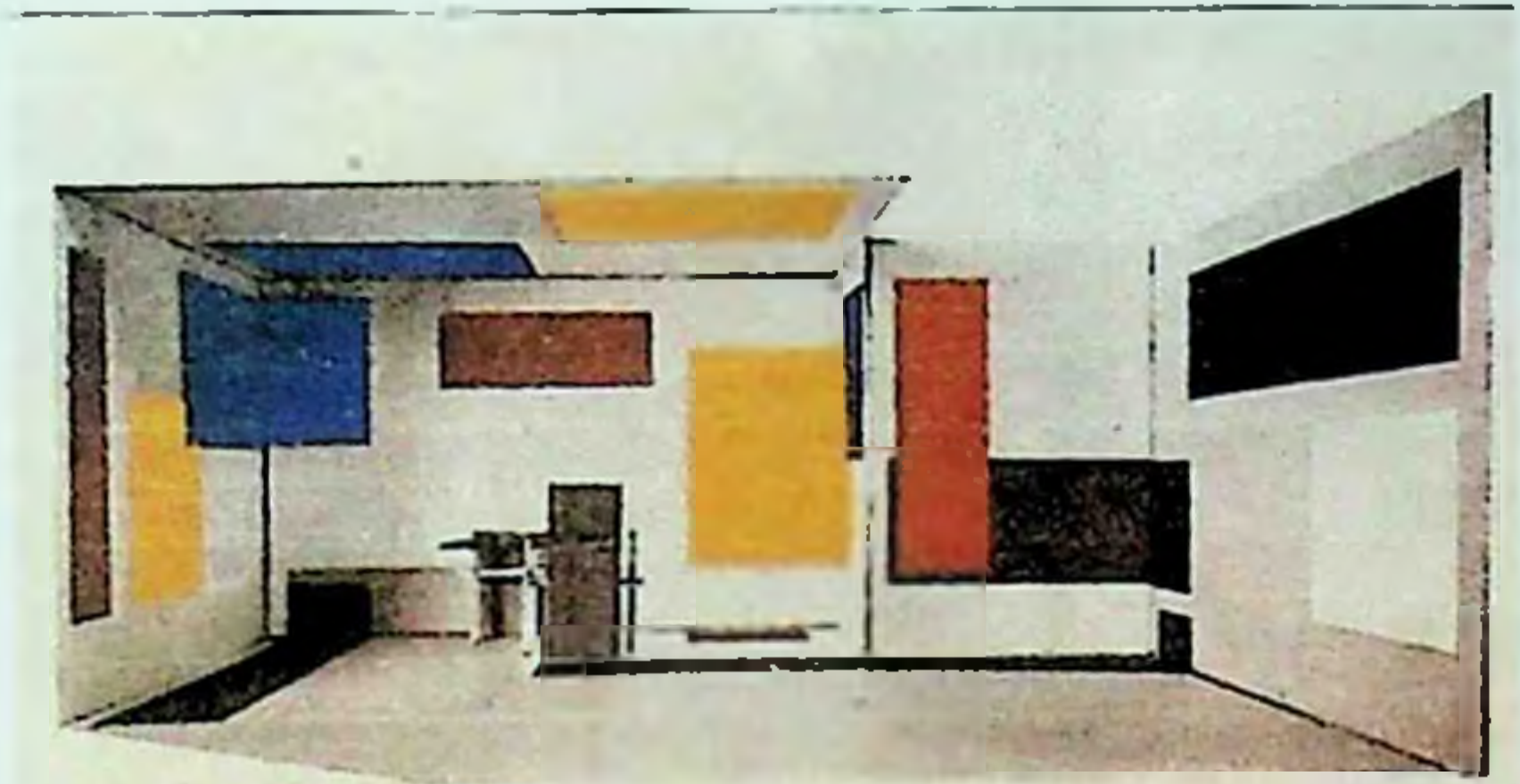


fig.34

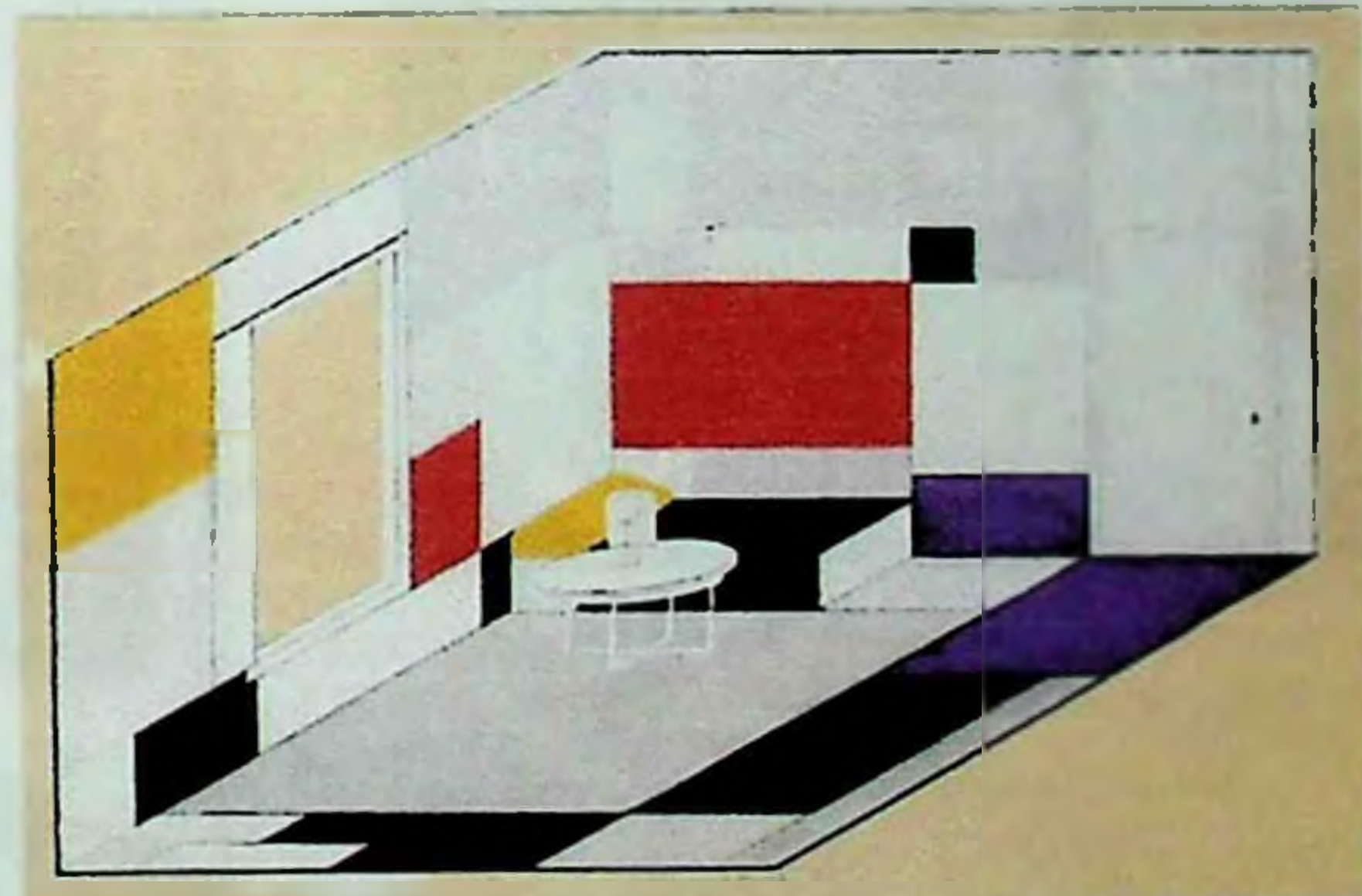
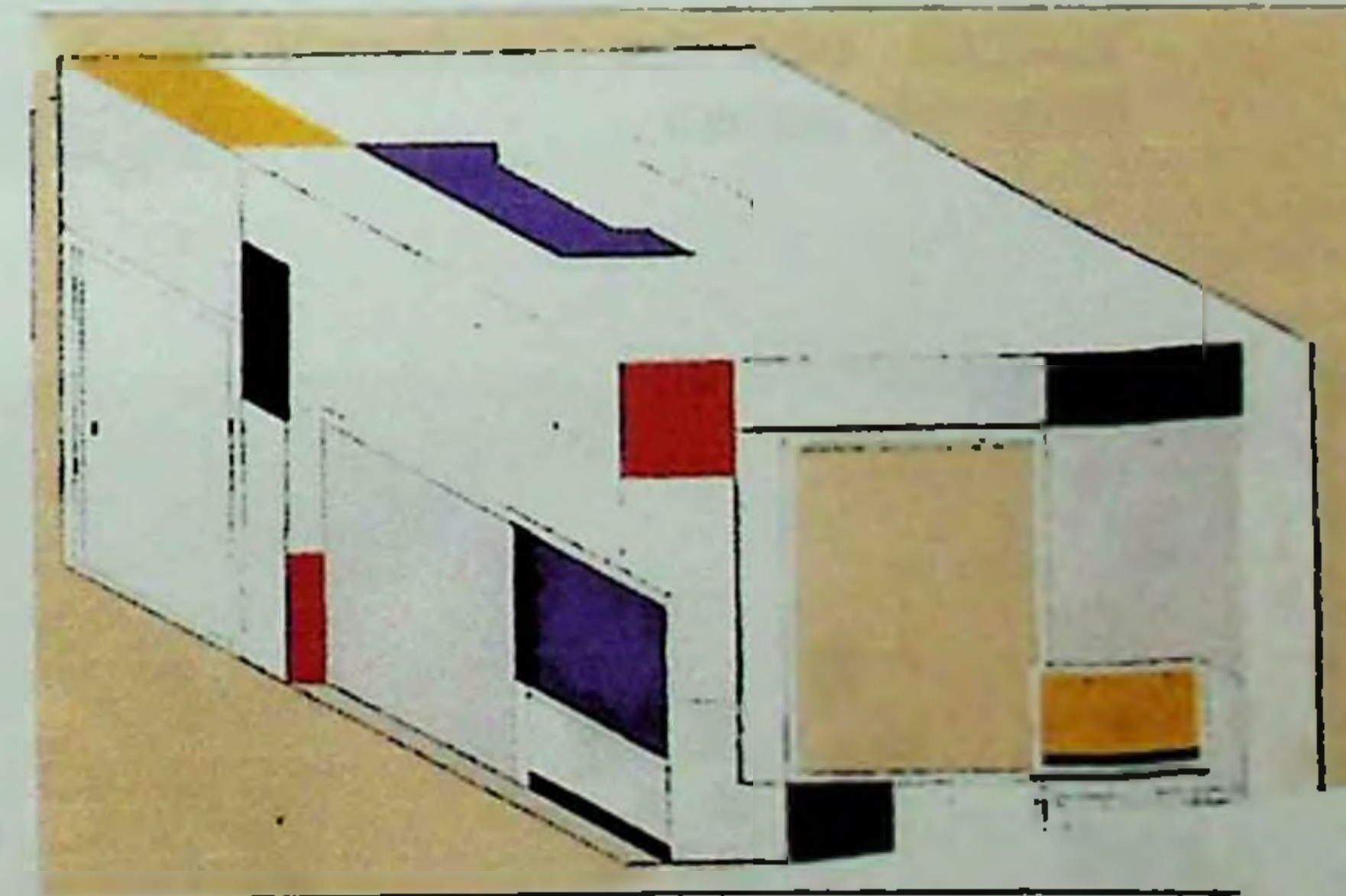


fig.32



V. Huszar

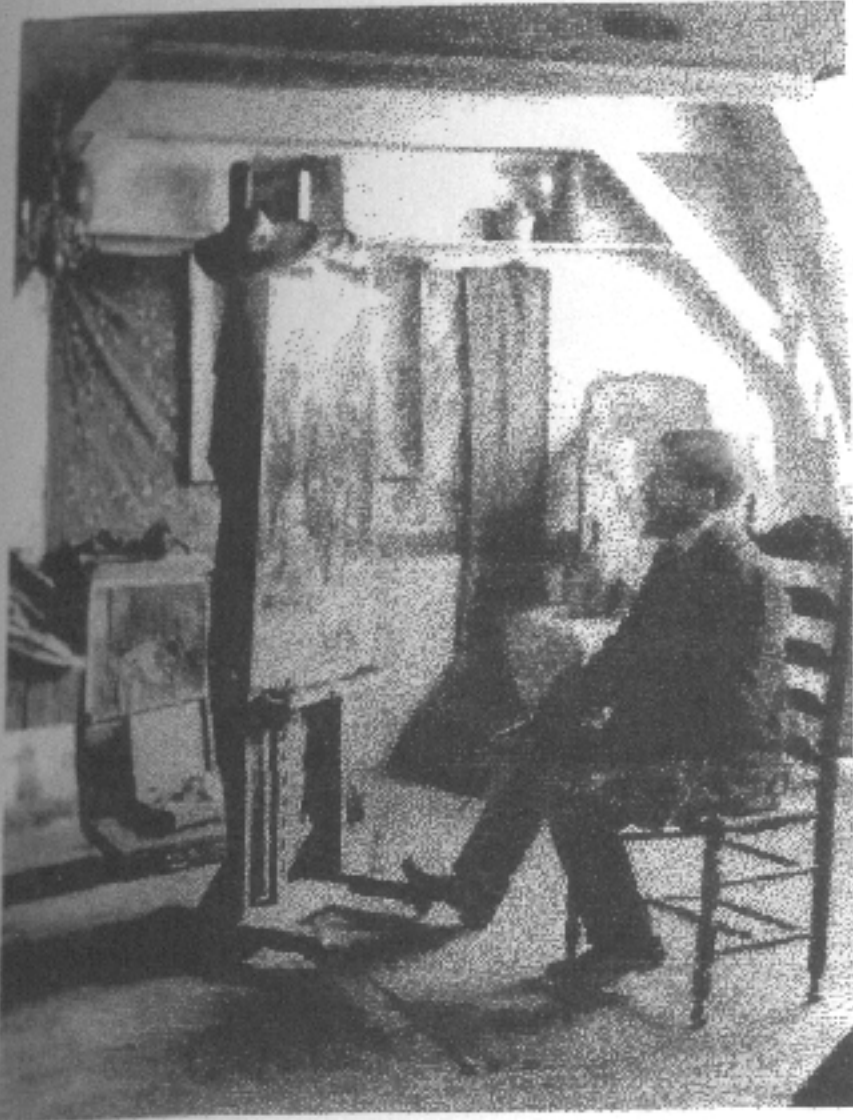
Modelo Interior
1924

Piet Mondrian

guache
37,5x56cm

*Projeto para a
decoração da
Biblioteca de Ida
Bienert Plauen*
1925

fig.35a

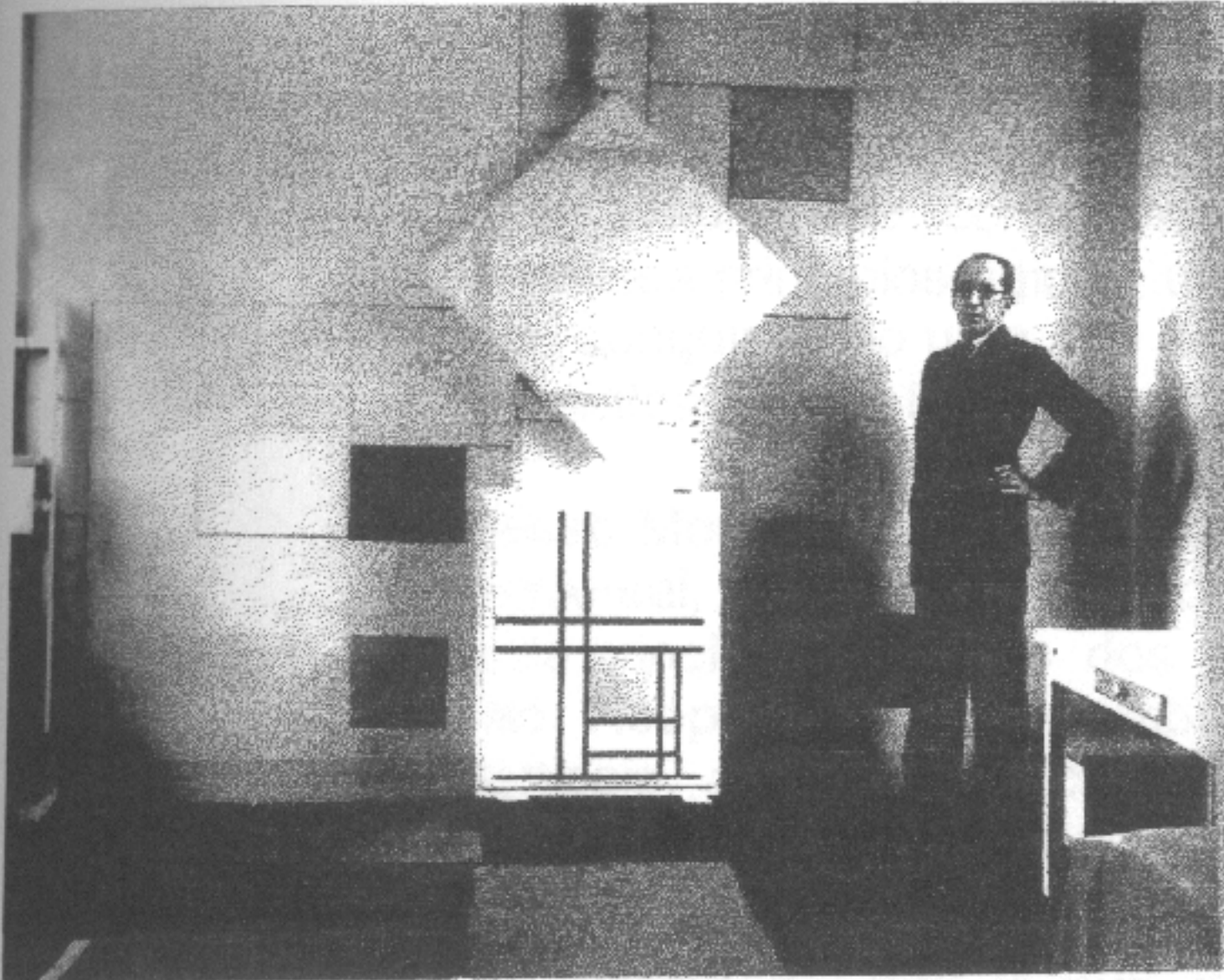


Mondrian em seu Atelier 1905

fig.35b

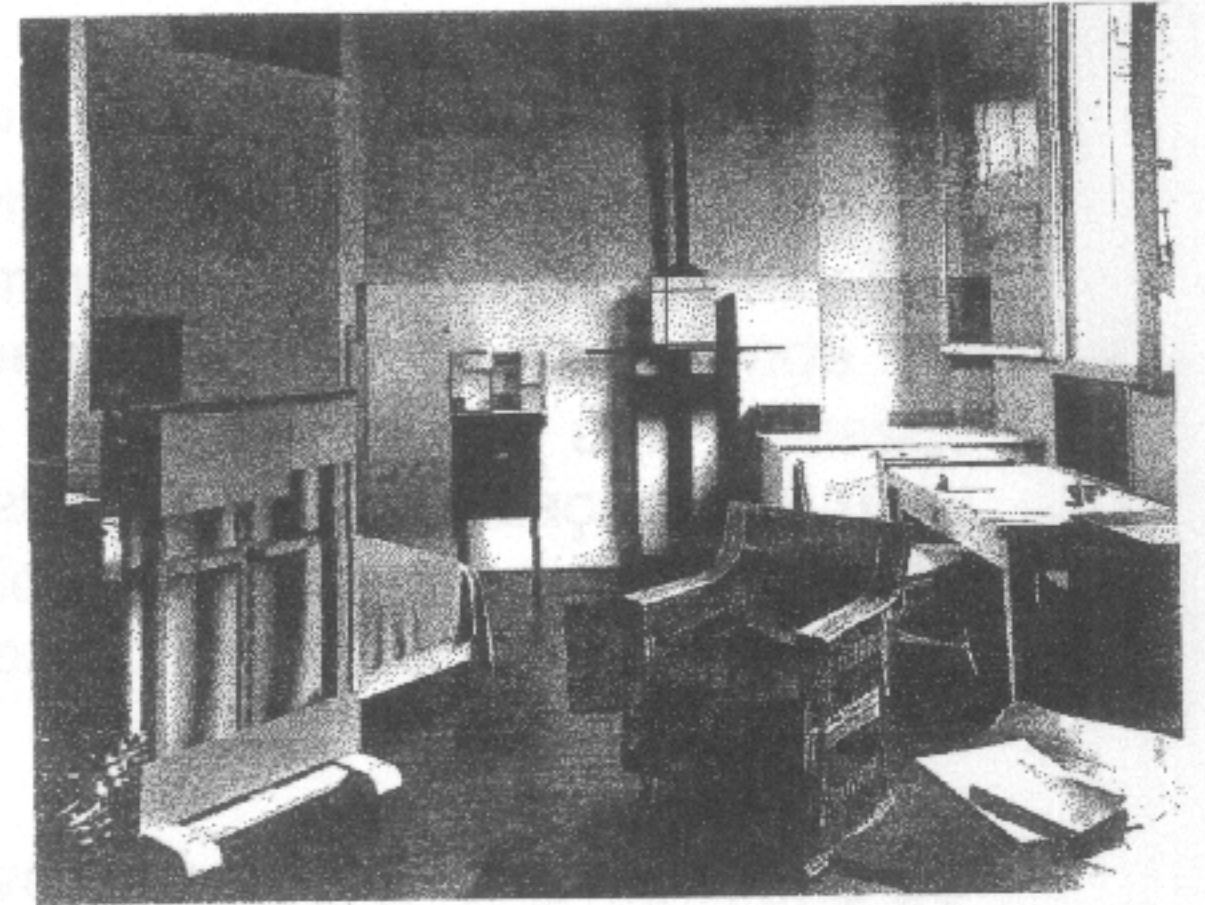


Atelier de Mondrian 1926



Mondrian em seu Atelier cerca de 1933

fig.35c



Atelier de Mondrian em Nova York, depois de sua morte 1944

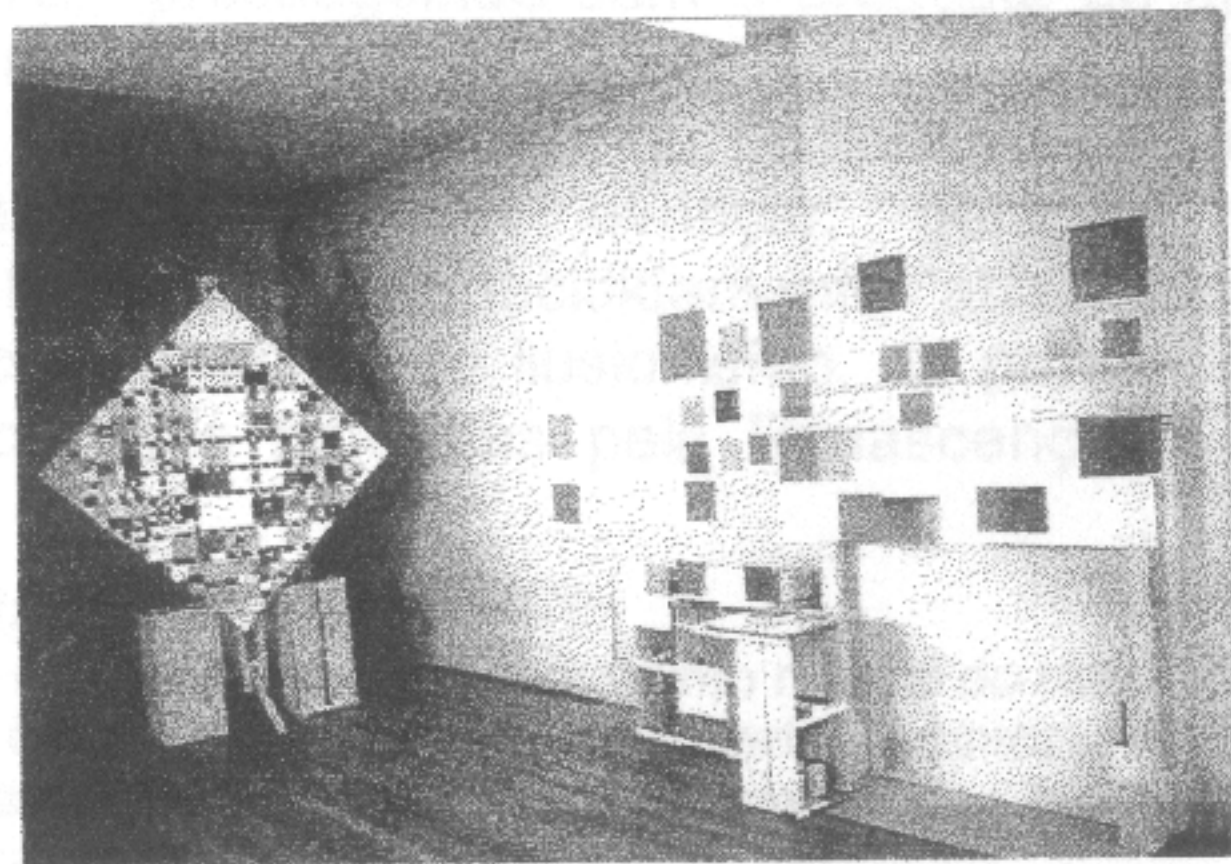


fig.35d

o principal ponto que a levaria a se relacionar com Mondrian, e não à forma geométrica' como tantos outros. Compreende então o sentido das grandes intuições de Mondrian, não de fora mas de dentro, como uma coisa viva; a sua necessidade de 'verticalizar' o espaço, de 'quebrar a moldura', por exemplo, não são necessidades pensadas, ou 'interessantes' como experiência, mas necessidades altamente estéticas e éticas, surpreendentemente nobres, colocando-a em relação a Mondrian, como o cubismo em relação a Cézanne".⁴³

Nos anos de 1950, Clark havia realizado uma série de obras, *Superfícies Moduladas* (fig.30) e *Espaços Modulados* (fig.36), onde trabalhou com a moldura dos quadros de forma a rompê-la ou eliminá-la, criando uma relação direta com o espaço de inserção destes quadros e fazendo com que o espaço pictórico se expandisse para o "mundo" indo além da moldura, dando continuidade, deste modo, ao pensamento de Mondrian.

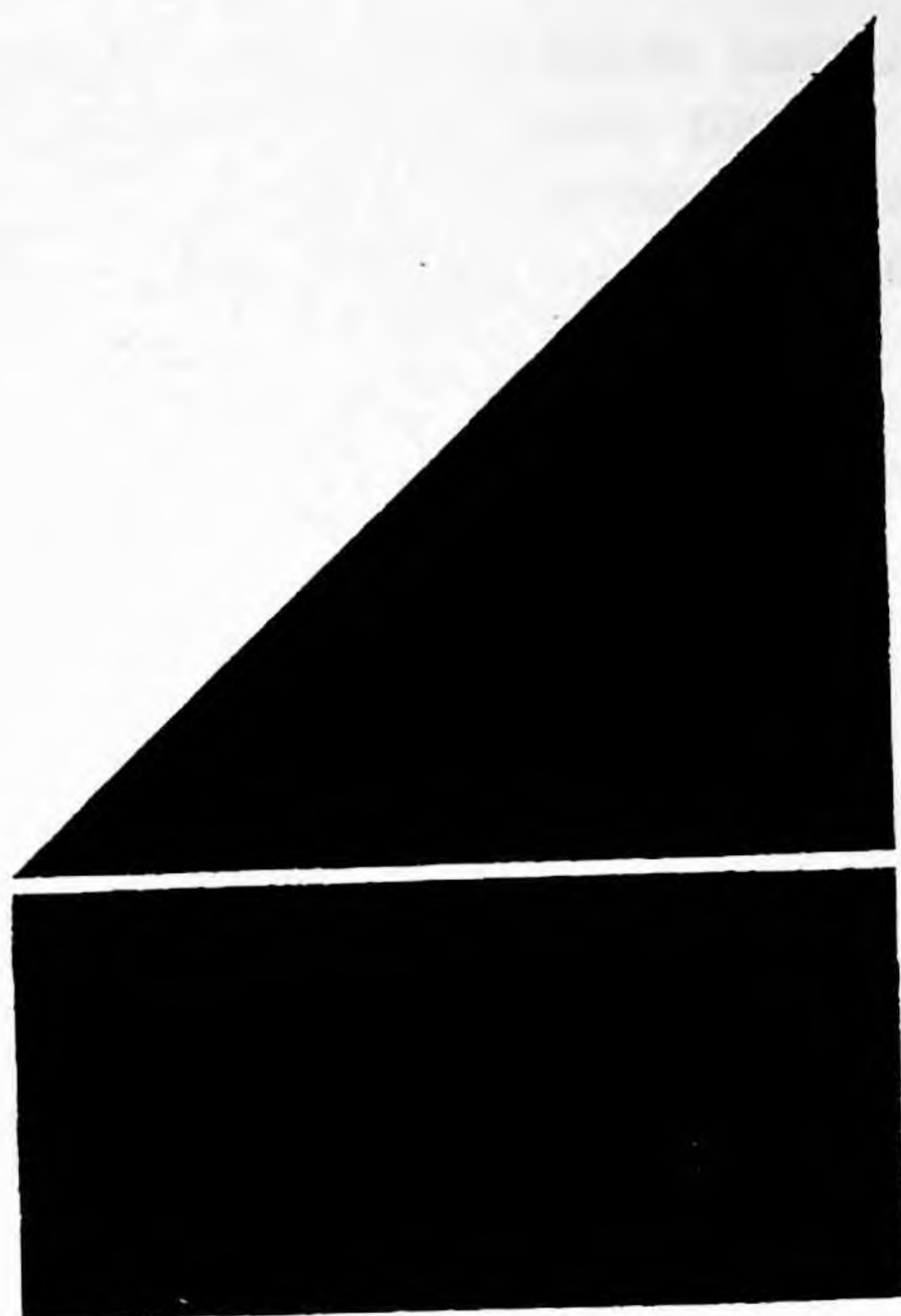
Podemos também entender esta "raiz do pensamento de Mondrian" em afinidade com as colocações de Giulio Argan. Para este, deve-se observar em Mondrian a busca da essência das coisas através da reflexão, através de uma constituição universal que parte de noções comuns, noções elementares. Em Clark a solução revelou-se igualmente nas experiências sobre a realidade da percepção. Para Mondrian seu trabalho como pintor era como uma missão, deveria criar uma pintura que conseguisse, através da realização de uma expressão que seguisse princípios rígidos, unir ética e estética. Para o artista este feito seria possível conquistando uma arte de beleza pura, onde só o fundamental existisse, em uma síntese do real.

Neste processo Mondrian descobriu um novo valor, o signo. Uma forma de representação universal, baseada em horizontais e verticais. Sua arte passou a trabalhar a partir de princípios, através dos quais a realidade era revelada. Do signo chegou ao Neoplasticismo.⁴⁴ Também através signo, composto pelas horizontais e verticais, passou aos conceitos de simetria e assimetria. Para Mondrian aí estava a Lei da Natureza, onde todas as coisas tinham origem.

Para Clark, Oiticica e Pape a arte era igualmente compreendida como síntese do real, onde só o "fundamental" deveria ser colocado. Buscavam revelar o real, mas através da experiência, prosseguindo com a proposta de alcançar uma arte não representativa mas reveladora da realidade. Tatlin, Gabo, Pevsner e Malevitch também fizeram parte, além de Mondrian, do conjunto de artistas de cujas proposições os brasileiros desejavam avançar, gerando "novas possibilidades". Estes artistas haviam mais decididamente abandonado os dispositivos de representação pictórica, longe do ilusionismo, da profundidade e da perspectiva, negando as concepções herdadas pela Renascença, a fim de

⁴³ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*, p. 33-34.

⁴⁴ A historiadora Dora Vallier escreveu a este respeito: "O signo, último refúgio do real, extraído da sua estrutura, passa a estar presente no quadro todo, uma vez descoberto. O pintor já não executa a obra por dedução mas por indução; a partir do signo remonta os signos que regem a forma". (VALLIER, Dora. *A Arte Abstrata*. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 99).



Lygia Clark

Espaço Modulado
n 4, série B, 2 versão
1959

tinta industrial sobre
madeira
85,5 x 29 cm

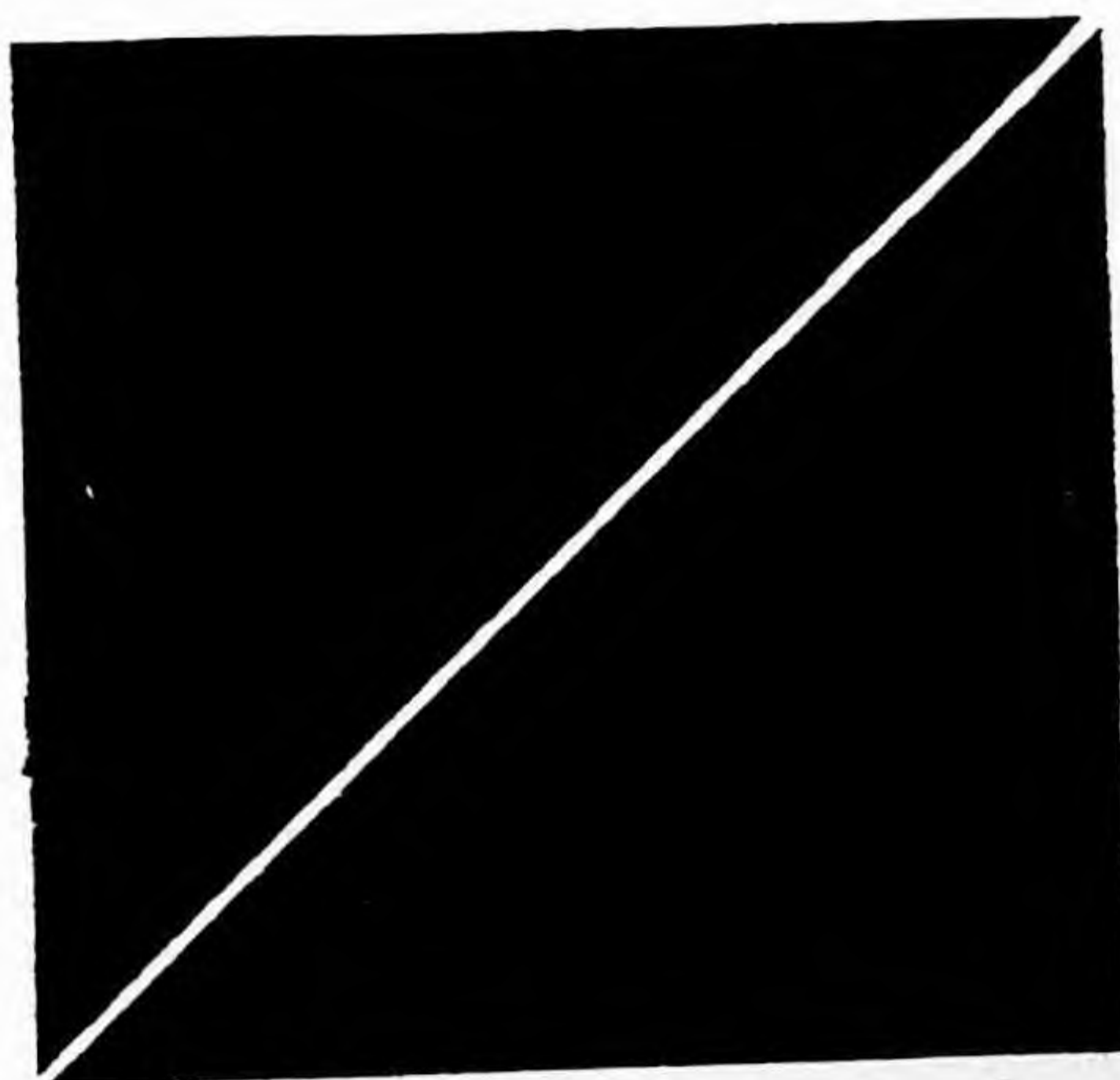


fig.36

trabalhar com o "espaço real". Este princípio formal e conceitual passou a ser abordado fenomenologicamente pelos brasileiros, buscando-se um novo espaço que pudesse ser vivido corporalmente.⁴⁵

Os Neoconcretos concretizaram uma importante pesquisa de "ativação do espaço".⁴⁶ Os pintores acabaram por sair do plano para a tridimensionalidade, problematizando a noção temporal e a relação público-obra em suas *demarches*. A série *Bichos*, de Lygia Clark (fig.37) são um exemplo de espaço Neoconcreto por excelência. Mário Pedrosa, escrevendo sobre a Bienal de Veneza de 1963,⁴⁷ descreveu esta série exposta naquela ocasião, ressaltando a sua inovação e diferenciação dentro da produção de arte presente na nesta mostra.

Mário Pedrosa, observando na Bienal de Veneza um esgotamento geral das artes, que se acentuava quando se tratava de escultura, notou como as obras de Lygia Clark destacavam-se dentro do contexto geral. Seu trabalho tinha profundidade e sua obra resultava de um grande percurso que desejava a colocação do espectador "dentro" da obra. Pedrosa mostrou como Clark não desejava uma visão puramente ótica, mas a "vivência" de todas as sugestões espaciais, fugindo do problema geral das outras produções ali apresentadas, que se relacionavam com a falta de autonomia da escultura que, ao invés de procurar seus próprios desígnios, imitava a pintura. O resultado era, na visão do crítico, lamentável.

Pedrosa afirmava que quando Clark dizia: "o que procuro é compor um espaço", ia de encontro com as colocações de Gabo e Pevsner, que já no Manifesto Construtivista haviam afirmado que "só as construções espaciais tocariam o coração das massas no futuro". Para o crítico, o conceito de espaço, como o de realidade, havia sofrido nesta época uma profunda alteração. Já não eram conceitos estáticos ou passivos, nem no sentido literal ou mesmo cinético, nem no sentido subjetivo. Não se tratava de um espaço contemplativo, mas de um espaço circundante.⁴⁸ Pedrosa relatou como as realizações de Clark, da série *Bichos*, nasceram de um longo processo de crescente complexidade.

Clark nomeou de *Bichos* uma série de obras que inauguraram, na sua produção, a possibilidade de participação do público. Nestes trabalhos obra e participante realizavam um diálogo de ação e reação não previamente estabelecidas. A participação era livre gerando uma multiplicidade de transformações.

⁴⁵ BRETT, Guy. Lygia Clark. In: : FUNDACION ANTONI TÀPIES. *Lygia Clark*. Clara Plasência (coord. Geral): catálogo. Barcelona, 1997, p. 38.

⁴⁶ FAVARETTO, Celso. A música nos labirintos de Hélio Oiticica. *Revista USP*, nº 4, dez/jan/fev, 1989-90, p. 46.

⁴⁷ PEDROSA, Mário. Significação de Lygia Clark. In: CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar, Mário Pedrosa. Rio de Janeiro : Funarte, 1980.(Série Arte Brasileira contemporânea).

⁴⁸ Idem. Significação de Lygia Clark. In: CLARK, Lygia, op.cit., p. 17.

Os *Bichos*, eram compostos por planos de metal, ligados por dobradiças. Eram obras móveis, que realizavam metamorfoses nas mãos do público, mas o movimento não era óbvio. As peças eram de tal modo estruturadas que respondiam ao toque de maneira imprevisível, como se tivessem vontade própria. Clark assim escreveu sobre esta série:

“*Bichos* é o nome que dei às minhas obras desse período (1960), pois suas características são fundamentalmente orgânicas. Além disso, a charmeira de união entre os planos me fez lembrar uma espinha dorsal.

A disposição das placas de metal determina as posições do *Bicho*, que ao primeiro golpe de vista parece ilimitado. Quando me perguntam quantos movimentos os *Bichos* podem efetuar, eu respondo: ‘Não sei nada disso, mas ele, ele sabe...’

O que se produziu foi uma espécie de corpo a corpo entre duas entidades vivas. Na realidade trata-se de um diálogo em que o *Bicho* reagiu – graças a circuito próprio e definido de movimentos – às estimulações do espectador.

Esta relação entre obra e espectador – antigamente virtual – toma-se efetiva”.⁴⁹

Na série *Bichos*, Clark realizou um espaço que se movia. Neste sentido, o tempo conjugava-se à ação na percepção desta obra. Segundo Mário Pedrosa, os espaços propostos nesta série transformavam-se de tal modo que iam do escultórico para o arquitetônico e do arquitetônico para o cinético. Nas palavras do crítico:

“Em função do gesto do observador, as formas plásticas e escultóricas as mais variáveis e surpreendentes aparecem, e acabam exaurindo a curiosidade do espectador antes mesmo de se esgotarem as virtualidades das estruturas básicas, fundadas, todas elas sobre o princípio da simetria. . .

Em muitos *Bichos*, por sua complexidade e superposição de estrutura, uma espécie de engrenagem interna faz com que a geração de um plano no espaço, ou o simples deslocar dele, vá ter imediata repercussão no conjunto, e todas as partes começam a mexer-se, como por conta própria, em busca de uma nova posição. Mexe-se a obra por vezes como a um inseto, ou sugere-se, então, a idéia de uma estranha máquina de construir espaço. São fabulosas unidades arquitetônicas que se desenham no ar. A articulação espacial extremamente rica, permite divisar-se deste ou aquele ângulo de visão do outro lado dos planos poliédricos, projeções espaciais intransponíveis à visão desobstruída. Muitos dos últimos *Bichos* de Lygia são caracterizados por esta qualidade construtivista, que realça valores plásticos, arquitetônicos ou escultóricos, e não os valores organicistas das outras realizações”.⁵⁰

Uma forma espacial surgia, abria-se, através das intervenções do participante, desenvolvendo-se relações espaciais que criavam seqüências interdependentes. Estas obras podiam ser pensadas como maquetes espaciais. Em seqüência aos *Bichos*, Clark realizou a série *Arquitetura Fantástica* (fig.24),

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ibidem, p. 21.

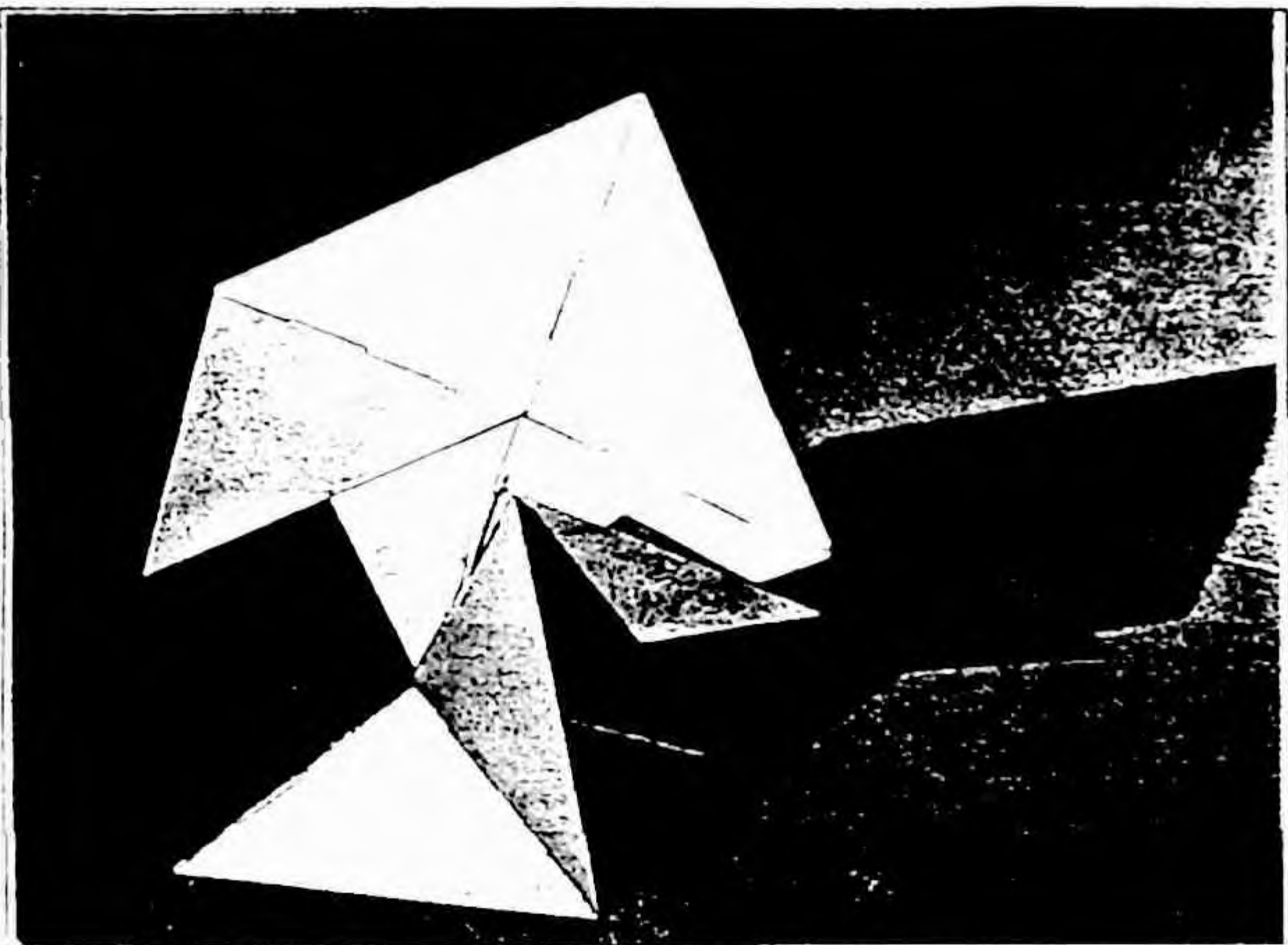


fig.37a

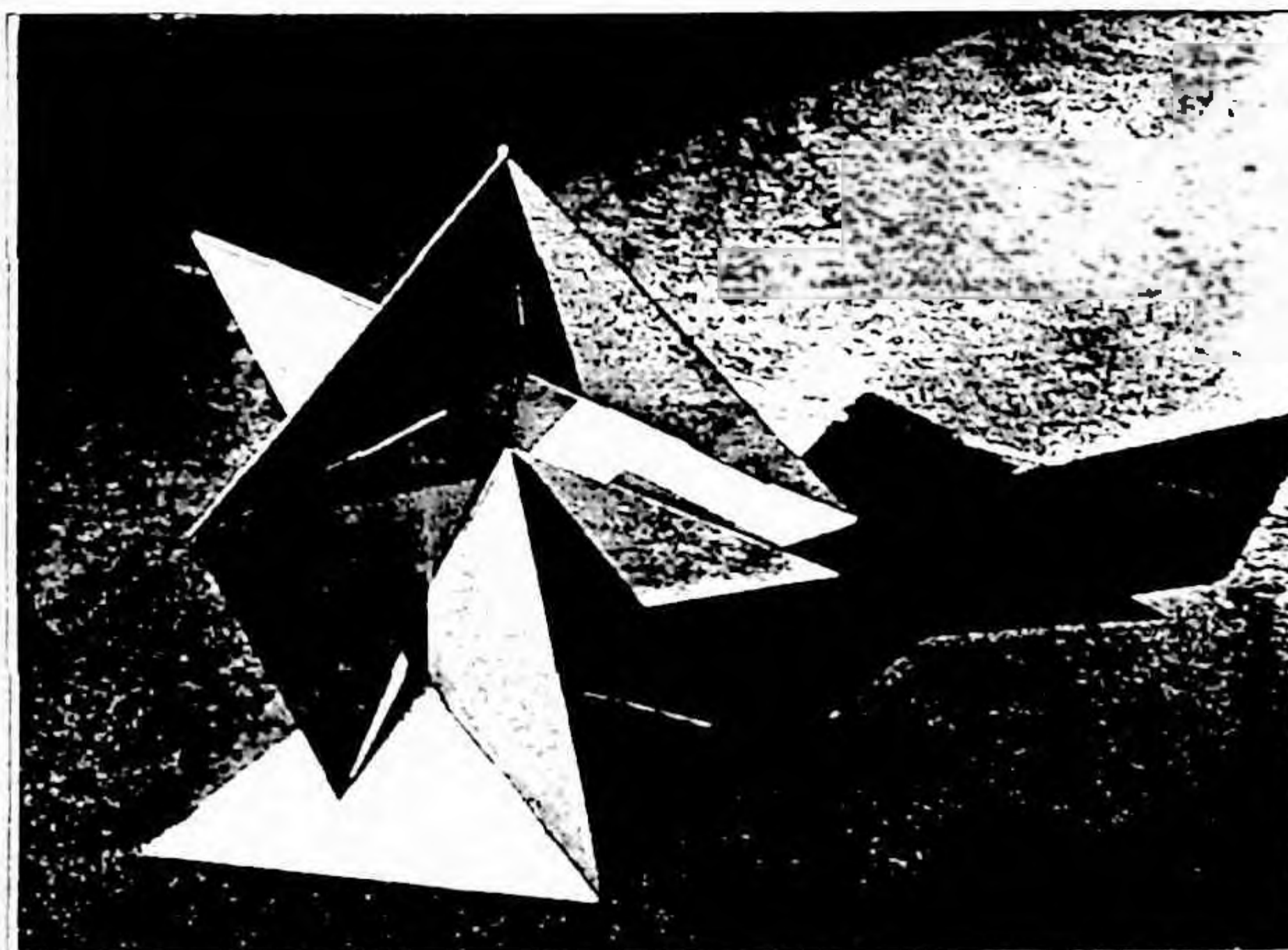


fig.37c

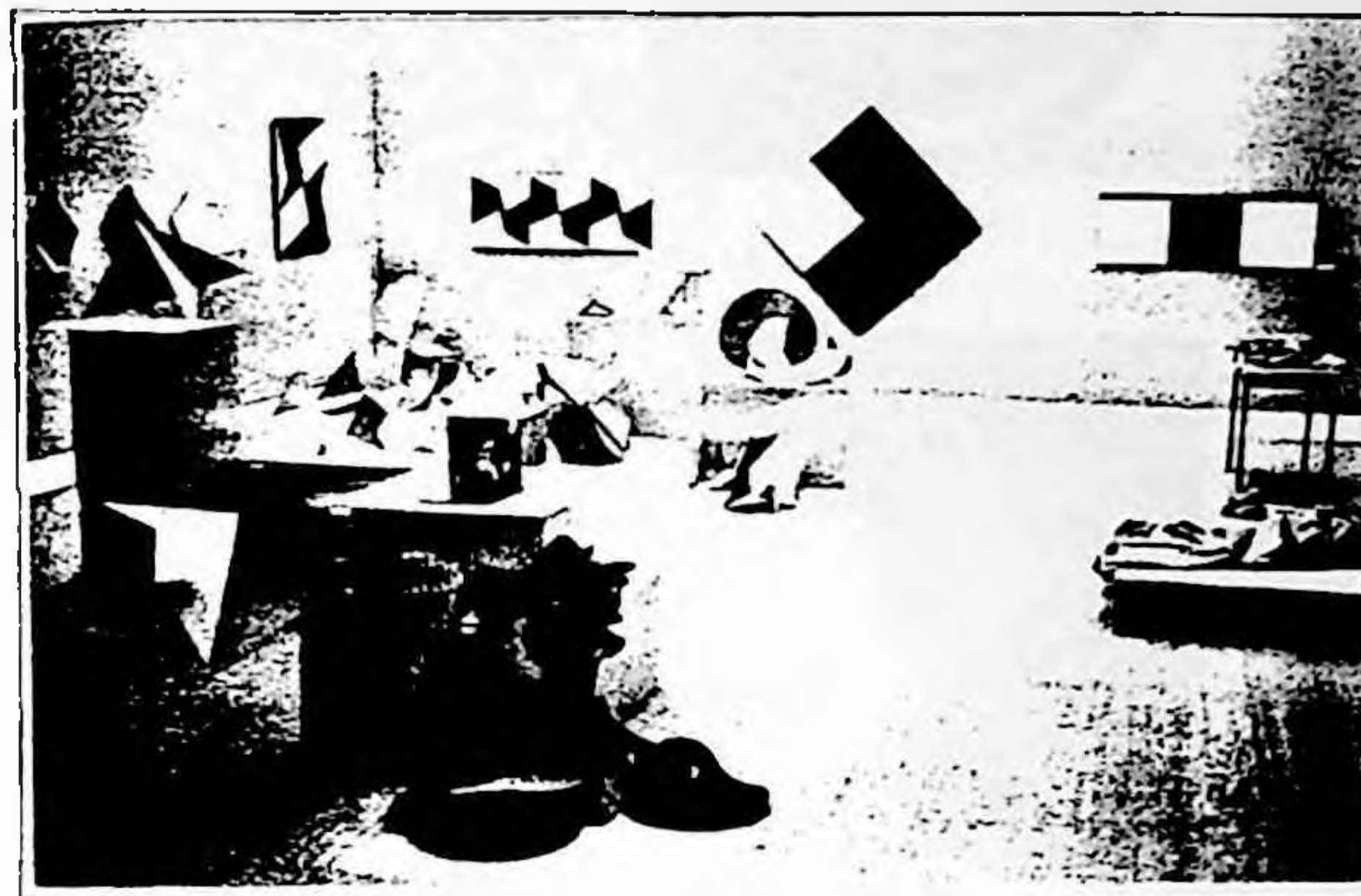


fig.37b

Sala de Lygia Clark na Bienal de Veneza, 1968

Bichos
1960-63
aluminio



fig.37d

Bichos
1960-64
aluminio

O dentro é o fora
1963

metal

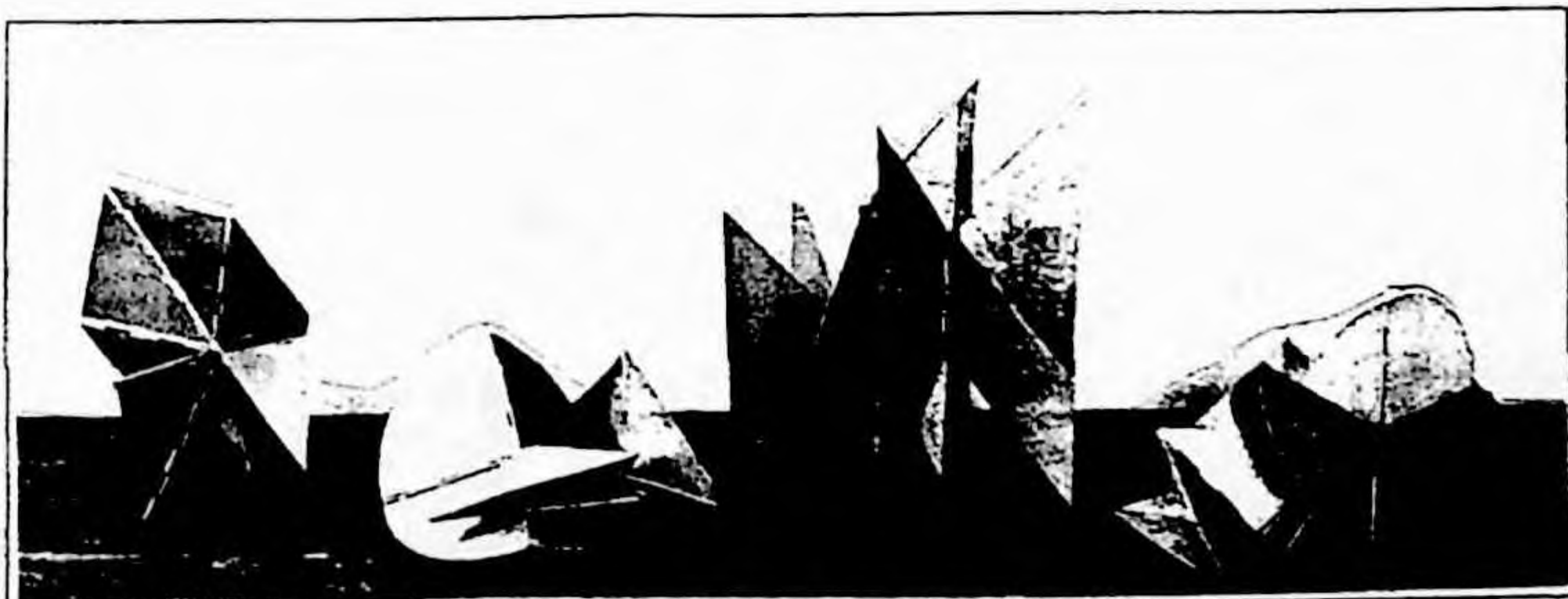


fig.37e

fig.38a

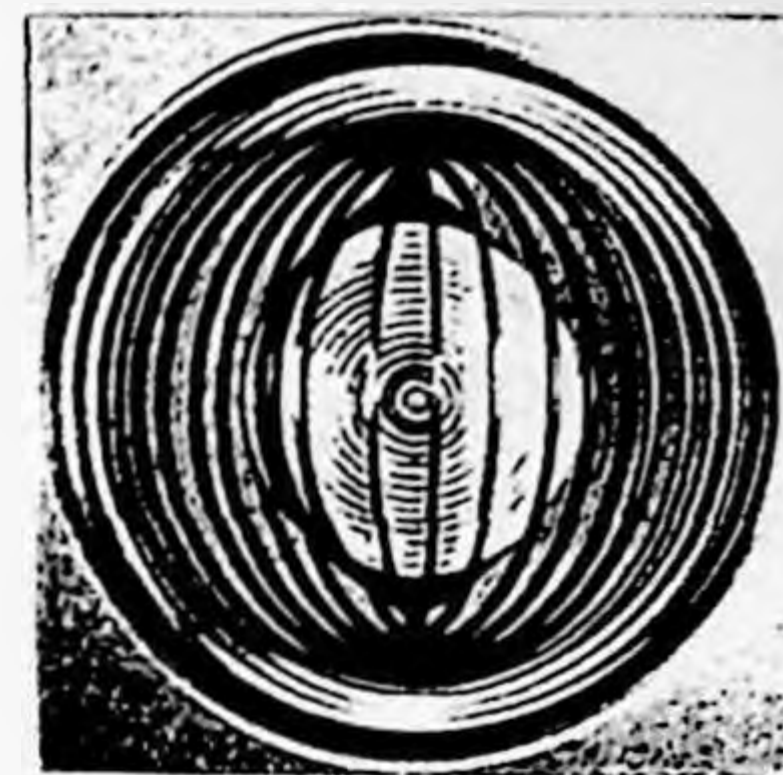


fig.38b

Polivolume: disco plástico, idéia para uma progressão serial
(em algumas de suas várias posições)
1953-62

alumínio anodizado, 36,6x36,6x34cm
acervo MAC-USP

Polivolume conexão livre
1953 - Zurique
1979 - São Paulo

alumínio anodizado e concreto
490, Praça Pedro de Toledo, SP

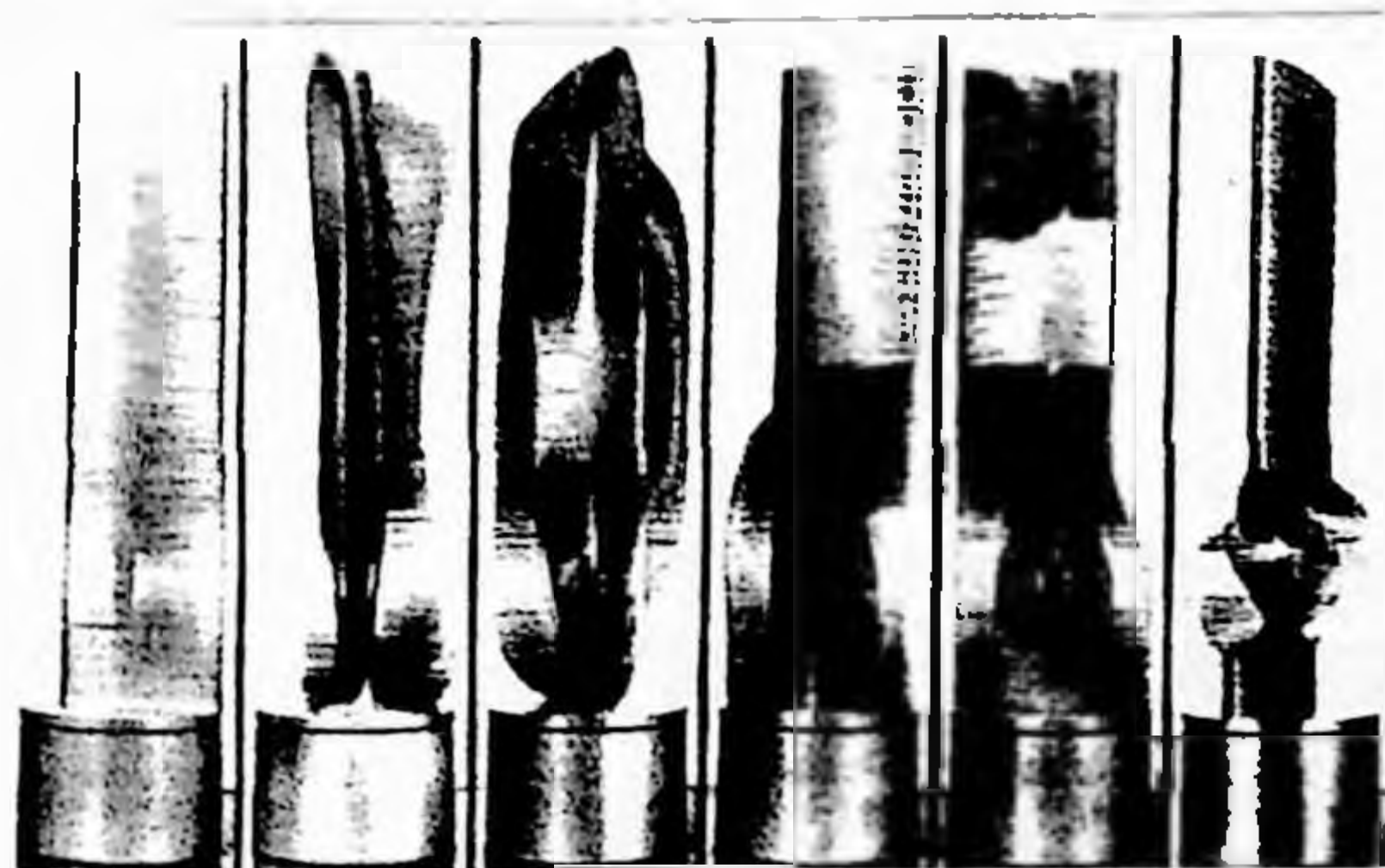


fig.38c

6 Interações do Polivolume:
Evento Elipsoidal
1967

alumínio anodizado, cada parte
200x40x10cm



fig.38d

conceitual de longo alcance para a arte, a filosofia e a ciência – para a cultura e a vida de modo geral”.⁵³

Para Breet, Clark alterou a um só tempo as três entidades comumente aceitas de comunicação artística: o artista, o objeto ou o meio e o espectador, com impressionante simplicidade propositiva.

O esforço de Clark foi desenvolver novas estruturas conceituais. Mondrian também criou um modelo estrutural inovador, que implicava, dentro de um futuro indefinido, na “dissolução da arte na vida”, Clark, porém, propiciou com seus trabalhos, principalmente nas obras finais, uma possibilidade de transformação no participante “no aqui e agora”, no espaço e tempo reais, não objetivando representar a realidade numa nova estrutura sintética, mas tinha como ideal “preparar (o participante) para a vida”.⁵⁴

2.5. O ESPAÇO ORGÂNICO E PARTICIPATIVO-VIVENCIAL

Lygia Clark, como também Lygia Pape e Hélio Oiticica, defenderam e realizaram trabalhos sob o prisma da obra de arte como uma estrutura orgânica. Esta “magia” que é apreendida por quem “brinca” com os *Bichos*, também se relaciona à visão orgânica que se tinha da obra. Já no *Manifesto Neoconcreto* esta concepção estava presente. Ao rejeitar-se a primazia da razão sobre a sensibilidade afirmava-se:

“Acreditamos que a obra de arte supera o mecanismo material sobre a qual repousa, e não por uma virtude extraterrena: supera-o por transcender estas relações mecânicas (que a Gestalt objetiva) e por criar para si uma significação tácita (Merleau-Ponty) que emerge nela pela primeira vez”.⁵⁵

A obra de arte era concebida como uma estrutura orgânica, era pensada como “algo” além de uma simples forma física. Com estas colocações afirmava-se uma visão crítica do conceito de forma defendido pelos psicólogos da *Gestalt*. Ferreira Gullar, apesar de reconhecer a importância da Teoria da *Gestalt*, criticava a sua utilização na arte como ilustração de um conhecimento. Este foi outro fator de discordância em relação aos procedimentos dos artistas Concretos paulistas. Gullar se opunha a como, na Teoria da *Gestalt*, encarava-se o problema da significação da forma, tomada somente como um fenômeno físico, sem fazer-se a distinção entre “forma como acontecimento exterior ao homem, sujeita as leis de

⁵³ BRETT, Guy. Lygia Clark : Seis Células. In: BAUSBAUM, Ricardo (Org.). *Arte Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Marca D'Água Livraria e Editora, 2001.

⁵⁴ BRETT, Guy. Lygia Clark : Seis Células. In: BAUSBAUM, Ricardo (Org.), op.cit., p. 36.

⁵⁵ GULLAR, Ferreira. *Manifesto Neoconcreto*. In: COCCHIARALE, Fernando, op.cit.

campo em que ele se situa, e a forma como significação que o homem apreende".⁵⁶

Gullar apoiou-se em Merleau-Ponty⁵⁷ para realizar sua crítica aos artistas Concretos, que abordavam a *Gestalt* em suas obras. O crítico se valeu das concepções do filósofo para mostrar a diferença entre a forma física e a estrutura orgânica, entre o comportamento da forma no meio físico e o seu comportamento na percepção. Gullar defendia a concepção de que as produções de arte deveriam ser vistas como estruturas orgânicas onde o equilíbrio não se desse por condições presentes e reais, mas virtuais, que o próprio sistema criasse. Como afirmava o *Manifesto* :

" É por que a obra de arte transcende o espaço mecânico que, nela, as noções de causa e efeito perdem qualquer validade, e as noções de tempo, espaço, forma, cor, estão de tal modo integradas – pelo fato mesmo de não pré-existirem, como noções, à obra – que seria impossível falar delas como de termos decomponíveis".

A obra era vista como um todo orgânico, onde cada parte só podia ser concebida para e por meio das outras, como também para o conjunto formal final como um todo. Cada parte, ao mesmo tempo, produzia e era reciprocamente produzida pelas demais. Neste conjunto as partes eram causa e efeito umas das outras estando todas em relação com a totalidade do organismo. O público não estava apartado deste conjunto, mas operava em contato direto com ele numa apreensão fenomenológica, era também participante, não existindo a separação sujeito-objeto.

Os artistas Neoconcretos desejavam, dentro da ambigüidade do mundo, descobrir nele, pela experiência direta, novas significações, recusando-se a trabalhar com fórmulas apriorísticas, como consideravam acontecer nas obras da Arte Concreta paulista, à qual estavam se opondo⁵⁸. Como já citado, a intenção era criar uma linguagem autônoma, não representativa, que só seria absorvida pelo contato direto do espectador, por uma apreensão fenomenológica.

Já existia, como uma proposta geral formulada no *Manifesto*, a intenção de se criar uma relação mais efetiva com o espectador. Colocava-se a arte como um meio de conhecimento e uma linguagem criativa independente, mas em relação com o espectador. No *Manifesto* afirmava-se: "A arte é um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos ... só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica".⁵⁹ Buscava-se a realização de um diálogo

⁵⁶ Idem. Arte Concreta um contribuição Brasileira. In: AMARAL, Aracy. *Projeto Construtivo na Arte*, p. 115.

⁵⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Estrutura do Comportamento*. Trad. J.A. Corrêa. Belo Horizonte: Interlivros, 1975.

⁵⁸ GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea*, p. 246.

⁵⁹ Em outro texto, Gullar volta e este conceito: " A experiência do mundo nos ensina que, na percepção, o mundo é um campo ambíguo e preche de um significado não-tético, de um sentido que é inerente à própria relação homem-mundo. Nossa experiência natural das coisas, tempo,

obra-público dentro de um campo de vivências interiores. A obra Neoconcreta desejava falar “à intimidade do homem, não só à sua exterioridade sensorial”.⁶⁰

Em “Teoria do Não-Objeto” Ferreira Gullar afirma como a dissolução das categorias da pintura e da escultura configurou uma tendência em que surgia uma arte composta de “Não-Objetos”. No *Manifesto* apontou-se como Malevitch, em suas experimentações, já havia proposto, após chegar à sua experiência limite dos quadros brancos, ao “mundo sem objetos”. Os Neoconcretos afirmaram em seu *Manifesto* que alcançar o vazio de Malevitch, através dos “Não-Objetos”, era uma de suas intenções. O conceito de “Não Objeto” relacionava-se a obras que não buscavam representar algo, mas se apresentar, como fatos novos e únicos no mundo: uma “pura aparência”, um “mundo arte” inserido no “espaço real”, como um novo organismo.

No Neoconcretismo, longe das formulações objetivas, ou das séries matemáticas, trabalhava-se com as linguagens geométricas de forma a se realizarem manifestações expressivas, como objeto de um desenvolvimento fenomenológico, fonte de experiências para o participante, como são exemplo os *Bichos*, de Lygia Clark. Buscava-se uma arte que se diferenciasse da realidade pragmática. Os termos “expressão” e “forma expressiva” utilizados no *Manifesto*, procuravam garantir esta concepção, através da qual investia-se contra o racionalismo e a favor de uma organicidade criadora.

Lembramos que a maioria das obras do conjunto em estudo foi posterior a esta movimentação Concreta e Neoconcreta, mas questões fundamentais para o seu entendimento já estavam aqui presente, tais como: a criação da obra dentro do espaço dito real, isto é, a intenção da relação efetiva entre arte e espaço; a concepção de uma arte participativa, de inter-relação direta com o espectador, proporcionando uma vivência; o tempo entendido como “duração”.

Ronaldo Brito⁶¹ apontou para duas vertentes dentro do movimento Neoconcreto: a primeira, almejava ser o vértice da produção Concreta, trazendo uma sensibilização para a forma Concreta, mas dentro de um esforço de conservar a sua especificidade. Seus componentes eram: Willys de Castro, Franz Weissmann, Hércules Barsotti, Aluisio Carvão e, até certo ponto, Amílcar de Castro, privilegiando o momento de concepção da obra.

A outra vertente, de onde saíam as obras precursoras de nosso estudo, objetivavam romper com os postulados Concretos, colocando em xeque a arte

espaço, forma, estrutura são uma totalidade existencial, que se dá como ‘um sentido e não como relações de causa-efeito’. A obra de arte, naturalmente inserida nessa dimensão da experiência, não pode ser compreendida fora dela”. (GULLAR, Ferreira. *Da Arte Concreta à Neo-Concreta*. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Projeto Construtivo*, p. 112).

⁶⁰ GULLAR, Ferreira. Loc. cit.

⁶¹ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo : Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. São Paulo : Cosac & Naify Ed., 1999.

obra-público dentro de um campo de vivências interiores. A obra Neoconcreta desejava falar “à intimidade do homem, não só à sua exterioridade sensorial”.⁶⁰

Em “Teoria do Não-Objeto” Ferreira Gullar afirma como a dissolução das categorias da pintura e da escultura configurou uma tendência em que surgia uma arte composta de “Não-Objetos”. No *Manifesto* apontou-se como Malevitch, em suas experimentações, já havia proposto, após chegar à sua experiência limite dos quadros brancos, ao “mundo sem objetos”. Os Neoconcretos afirmaram em seu *Manifesto* que alcançar o vazio de Malevitch, através dos “Não-Objetos”, era uma de suas intenções. O conceito de “Não Objeto” relacionava-se a obras que não buscavam representar algo, mas se apresentar, como fatos novos e únicos no mundo: uma “pura aparência”, um “mundo arte” inserido no “espaço real”, como um novo organismo.

No Neoconcretismo, longe das formulações objetivas, ou das séries matemáticas, trabalhava-se com as linguagens geométricas de forma a se realizarem manifestações expressivas, como objeto de um desenvolvimento fenomenológico, fonte de experiências para o participante, como são exemplo os *Bichos*, de Lygia Clark. Buscava-se uma arte que se diferenciasse da realidade pragmática. Os termos “expressão” e “forma expressiva” utilizados no *Manifesto*, procuravam garantir esta concepção, através da qual investia-se contra o racionalismo e a favor de uma organicidade criadora.

Lembramos que a maioria das obras do conjunto em estudo foi posterior a esta movimentação Concreta e Neoconcreta, mas questões fundamentais para o seu entendimento já estavam aqui presente, tais como: a criação da obra dentro do espaço dito real, isto é, a intenção da relação efetiva entre arte e espaço; a concepção de uma arte participativa, de inter-relação direta com o espectador, proporcionando uma vivência; o tempo entendido como “duração”.

Ronaldo Brito⁶¹ apontou para duas vertentes dentro do movimento Neoconcreto: a primeira, almejava ser o vértice da produção Concreta, trazendo uma sensibilização para a forma Concreta, mas dentro de um esforço de conservar a sua especificidade. Seus componentes eram: Willys de Castro, Franz Weissmann, Hércules Barsotti, Aluisio Carvão e, até certo ponto, Amílcar de Castro, privilegiando o momento de concepção da obra.

A outra vertente, de onde saíam as obras precursoras de nosso estudo, objetivavam romper com os postulados Concretos, colocando em xeque a arte

espaço, forma, estrutura são uma totalidade existencial, que se dá como ‘um sentido e não como relações de causa-efeito’. A obra de arte, naturalmente inserida nessa dimensão da experiência, não pode ser compreendida fora dela”. (GULLAR, Ferreira. *Da Arte Concreta à Neo-Concreta*. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Projeto Construtivo*, p. 112).

⁶⁰ GULLAR, Ferreira. Loc. cit.

⁶¹ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo : Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. São Paulo : Cosac & Naify Ed., 1999.

vigente e atuando no sentido de transformar as suas funções. Desta participavam Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape.

Oiticica, quando apresentou o *Projeto Cães de Caça*, escreveu em seu diário,⁶² concordando com o *Manifesto Neoconcreto* e com a *Teoria do Não-Objeto*, que o quadro como linguagem estava em seus últimos instantes. A pintura teria que sair para o espaço a fim de continuar existindo. Seria preciso destruir o quadro e incorporar o espaço e o tempo, realizar o "Não-Objeto".

2.5.1. Teoria do Não-Objeto⁶³

Em "Teoria do Não-Objeto" Ferreira Gullar discutiu a dissolução representativa do objeto e a conseqüente pertinência histórica do "Não-Objeto". Inicia o texto explicando: "A expressão Não-Objeto, não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja oposto aos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias a estes".⁶⁴ O Não-Objeto seria "um objeto especial", uma "pura aparência", um objeto que realizaria a síntese de experiências mentais e sensoriais.

Gullar defendia a idéia de que o objeto comum, trazia consigo a ordem cultural do mundo. Mesmo se a abstrássemos, defrontaríamos com a opacidade de "coisa", do "objeto sem nome". Um objeto, nestas circunstâncias, não se assemelharia ao Não-Objeto, pois ao nomearmos algo como um Não-Objeto, retiramo-lhe esta opacidade, tornando-o "uma pura significação". Nomeando-se, cria-se um sentido para uma "pura aparência".

O sentido de "pura significação", de "pura aparência" advém do fato de o Não-Objeto ser concebido com formas sem precedentes, formas que não trazem dentro de si pré-significações. Ao tomarmos contato com um Não-Objeto a significação surge, o Não-Objeto "funda aí mesmo sua significação".⁶⁵

⁶² OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*, p. 28.

⁶³ GULLAR, Ferreira, *Teoria do Não-Objeto* (1959). In: FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO. *Objeto na Arte - Brasil anos 60*. Daisy Peccinini (Org.): catálogo. São Paulo, s/data. (Publicado pela primeira vez no Jomal do Brasil, 1959).

A *Teoria do Não Objeto* exerceu grande influência no meio artístico. Seus conceitos ajudaram a alicerçar a produção já em curso, exposta na *Exposição Neoconcreta*, como também se tomou base para concepções de obras subseqüentes. O "Não-Objeto" transformou-se em sinônimo de um grande número de manifestações artísticas da época, chegando a nomear uma certa tipologia de obras até os anos de 1970. Textos de época, assim como atuais, apontam a fertilidade deste conceito, dada sua prolongada atuação idealizadora. A partir de 1962, contudo o próprio Ferreira Gullar revisou suas colocações, procurando meios de realizar intervenções de maior cunho social, como veremos no capítulo 4.

⁶⁴ Ibidem, p. 47.

⁶⁵ Idem, *Teoria do Não - Objeto*. In: FUNDAÇÃO ARMANDO ÁLVARES, op.cit., p. 50.

Gullar denominou como “Quase-Objetos” as representações dos objetos. O “Quase-Objeto” “se desprende da condição de objeto, mas não atinge a de Não-Objeto, é, com referência ao objeto real, um objeto fictício. . . Se o objeto está em um extremo da experiência, o Não-Objeto está no outro, o objeto representado está entre os dois, a meio caminho”.⁶⁶ Enquanto o Quase-Objeto representa o objeto, o Não-Objeto não representa nada, ele é uma apresentação. Gullar explica:

“Ora deste modo a significação que se revela, na forma de um e de outro não é a do objeto real, o artista que o representa na tela não consegue desligá-lo das relações conceituais – transfigurando-o na forma, na cor, na relação espacial – mas jamais logrará cortar definitivamente estes liames que estão na fonte mesma de sua experiência : a significação que se dá no Quase-Objeto estava imanente no objeto. Isto não se verifica no caso do Não-Objeto que, por não se referir a nenhum objeto real, por ser aparecimento primeiro de uma forma, funda em si mesmo sua significação”.⁶⁷

A arte abstrata era representacional pois trabalhava sobre um fundo, sobre um espaço de representação abstrata. Porém, “o fundo sobre o qual se percebe o Não-Objeto não é o fundo metafórico da expressão abstrata, mas o espaço real – o mundo”.⁶⁸ Gullar argumenta que o Não-Objeto insere-se diretamente no espaço real do mesmo modo que um objeto, mas o Não-Objeto nele se “insere radicalmente”, pois “nasce diretamente no e do espaço”. O Não-Objeto é “o renascer permanente da forma e do espaço”.⁶⁹

2.5.2. O fim das categorias artísticas

Gullar explicou o motivo da existência histórica do Não-Objeto como uma necessidade de transformação artística. Era uma nova espécie de produção que se desalinhava das categorias de pintura e escultura e que reafirmava a arte como formulação primeira do mundo.

O processo é por ele explicado nos seguintes termos: começando no impressionismo, a pintura figurativa teria começado a morrer e a objetivação do mundo real teria se transferido para a impressão. O interesse passara dos objetos a serem representados para o próprio quadro enquanto composição de matéria e cores. “O objeto representado perdia significação . . . e o quadro, como objeto,

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Se pensarmos nos *Bichos*, de Lygia Clark, ou na *Bolha*, de Marcelo Nitsche, este conceito se torna mais palpável. No caso destas duas obras, sua mobilidade e participação do espectador as distingue do objeto comum, ou de esculturas postas no espaço, ao mover-se a obra, criam-se vários espaços sequenciais. Como o participante é quem promove esta transformação espacial, acontece este “renascer permanente da forma e do espaço” de que fala Gullar.

ganhava importância".⁷⁰ A escultura não-figurativa, também perdera sua condição de coisa, tendo se tornado um objeto. Pintura e escultura começam a assemelhar-se. Gullar, em trecho chave, relata como estava se realizando a indiferenciação entre estas duas categorias:

"O que se verifica é que, enquanto a pintura, libertada de sua intenção representativa, tende a abandonar a superfície para se realizar no espaço, aproximando-se da escultura, esta, liberta da figura, da massa, da base, já bem pouca afinidade mantém com o que tradicionalmente se denominou de escultura . . . A pintura e a escultura atuais convergem para um ponto em comum, afastando-se cada vez mais de suas origens. Tomando-se objetos espaciais – Não-Objetos - para os quais as denominações pintura e escultura já talvez não tenham muita propriedade."⁷¹

O Não-Objeto mostra-se como um caminho futuro que se "realiza fora de toda a convenção".⁷²

É interessante notar que a *Teoria do Não-Objeto* não foi um texto propositivo, mas pretendeu definir o que já existia, definir obras já realizadas. Neste sentido, Gullar não procurou dizer como os Não-Objetos deveriam ser, mas como uma produção já estava se apresentando. Para Gullar, as obras "Não-Objetos" concretizadas envolviam movimento, pois exigiam a participação. "A mera contemplação não basta para revelar o sentido da obra – e o espectador passa da contemplação à ação. Mas o que sua ação produz é a obra mesma, por que este uso, previsto na estrutura da obra, é absorvido por ela, revela-a e incorpora-se à sua significação. . . A contemplação conduz à ação que conduz a uma nova contemplação".⁷³

No Não-Objeto "o espectador age, mas o tempo de sua ação não flui, não transcende a obra, não se perde além dela, incorpora-se a ela e dura."⁷⁴ Sem o espectador-participante a obra só existe enquanto potência, "à espera do gesto que a atualize".⁷⁵

Ferreira Gullar em depoimento relatou como a concepção de Não-Objeto, surgiu durante uma visita a Lygia Clark. Ao ver novas obras que a artista estava realizando, achou-as tão inovadoras que não sabendo como nomeá-las concebeu o conceito de Não-Objeto, pensando também em outras produções do grupo Neoconcreto, que então se formava, como, por exemplo, as obras de Amílcar de Castro.⁷⁶

⁷⁰ GULLAR, Ferreira. *Teoria do Não – Objeto*. In : FUNDAÇÃO ARMANDO ÁLVARES, op.cit., p. 47.

⁷¹ Ibidem, p. 48.

⁷² Ibidem, p. 49.

⁷³ Ibidem, p. 52.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Assim Gullar descreve esta passagem: "Lygia começou a desmembrar um quadro e fez um troço com tábuas de madeira, umas em cima das outras, umas pretas outras brancas. Ela queria nos

Para Gullar, Clark realizou um percurso radical da superfície para o espaço, sugerindo o Não-Objeto. Para o crítico em *Superfícies Moduladas* (fig.30), de 1958, pela incorporação da moldura ao quadro, criou-se uma relação direta com o espaço circundante, em uma indistinção entre o espaço-obra e espaço real.

Tanto no *Manifesto Neoconcreto* como na *Teoria do Não-Objeto* pode-se distinguir alguns princípios que nortearam as obras penetráveis vivenciais que estamos destacando: eram trabalhos que se inseriam no espaço real, tendo como proposta a realização de um espaço dinâmico, modificável através de uma ação do espectador. Criadoras de uma significação tácita para si mesmas, eram uma "pura aparência", isto é, não buscavam realizar qualquer representação, mas sintetizar o real em uma nova realidade concretizada pela obra.

A preocupação com a comunicação, com a interação da obra com o público, estava sempre presente, pois propiciar um diálogo íntimo, um campo onde se possibilitasse a realização de vivências interiores e peculiares a cada participante era uma prioridade. Nestas concepções procurava-se a relação obra-público-espaço. Só na ação de quem freqüentasse corporalmente os trabalhos, na participação do espectador sobre uma obra inserida no espaço real, advinha o sentido e, até, a existência efetiva da obra.

2.5.3. Algumas discordâncias em relação ao Não-Objeto

Apesar de Lygia Clark reconhecer a íntima relação do Não-Objeto à sua produção do momento, a artista fez algumas oposições a este conceito.⁷⁷ Clark considerava o conceito de Não-Objeto limitado. A artista discordava do argumento de que a pintura, ou o quadro, não mais correspondesse às necessidades do artista. Para ela, a atuação Neoconcreta não deveria ser base para uma teoria generalizada, pois, como lembrava a artista, obras bastante pertinentes estavam sendo realizadas em quadros por outros artistas fora do grupo.

Na opinião de Clark novas categorias poderiam surgir, tal como aconteceu com a colagem, por exemplo, mas isto não significava o fim das outras categorias existentes. Clark relatou em seu Diário, como mesmo para ela própria não era o quadro que havia perdido sua razão de ser, mas o plano do quadro, como estava sendo abordado até então no âmbito da arte.

mostrar isto e nos convidou para um jantar (Gullar e Mario Pedrosa) , olhei aquilo e achei o troço bacana. O que é isso? Por que não era um quadro, nem era uma escultura, o Mário falou: isto aí é um relevo. Eu disse: não é relevo. Fiquei rodando, conversando, e falei: isto é um não-objeto". (COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e Informal*, p. 98).

⁷⁷ CLARK, Lygia. Diário – 1960. In: : FUNDACION ANTONI TÀPIES, op.cit., pp. 139-142.

Antes a superfície da tela era um mero suporte, onde os artistas revelavam as suas relações “artista-mundo” checadas pelas variações formais em composições figurativas. Clark relatou como, ao se abolir a figura, a abstração surgiu através de duas vertentes: a construída e a romântica. Mondrian, como exemplo da vertente construída, aprofundou a experiência cubista tomando, “consciência do retângulo”. Deste modo ele problematizou o plano presente no quadro discutindo a superfície planar sobre a qual repousava a ação do artista. Segundo Clark, Mondrian “chegou a usar as próprias linhas externas deste retângulo para repeti-las dividindo o próprio retângulo”,⁷⁸ Clark considerava, esta a fase principal deste artista. Ao trabalhar desta maneira, Mondrian teria reconhecido a linha limítrofe entre a tela e o espaço real, o espaço exterior ao quadro, que passou a trazer para o interior da tela, conceitualmente.

Já Kandinsky, pertencente, segundo Clark, à vertente romântica, “abordou a superfície sem tomar conhecimento desta problemática”, continuando a trabalhar dentro do plano. Clark lembrou como os artistas informais também assim atuavam, procurando transformar “a superfície em totalidade de expressão”, mas mantendo o quadro como suporte.

Clark citou Krajcberg (fig.39), que em suas obras transformou a superfície em organismos vivos, procurando “uma expressão integral”. Para ela aí estava a verdadeira diferença. Lygia Clark escreveu que consideraria formidável a existência do conceito de “Não-Objeto” desde que este se vinculasse a “um novo sentido expressivo que nossa época (1960) propõe, que é um novo conceito do belo: a da coisa viva”.⁷⁹ O caminho para a escultura não era o cume da questão para Clark, muito menos o abandono da moldura, em relação à pintura, e da base, pensando-se na escultura, mas sim se conceber a “superfície como um corpo orgânico como uma entidade viva”.⁸⁰

A superfície poderia participar totalmente desta expressão orgânica e ainda assim manter a moldura ou a base. No entanto, os artistas que ainda se expressavam dentro do “retângulo morto”, como Manabu Mabe, Loio Pérsio (fig.40), etc., estes sim estavam, para Clark, trabalhando dentro de um conceito antigo, ultrapassado.

Clark queria deixar claro que não era a falta de base ou moldura que transformaria a obra em uma totalidade orgânica. Se estas não eram utilizadas, por vezes, talvez fosse por não se mostrarem tão necessárias, a ponto do artista as dispensar em determinadas produções. Clark lembrou que Pevsner ainda usava a base, mas algumas de suas obras poderiam muito bem deixar de tê-las, sem haver significativa alteração de suas propostas.

⁷⁸ Ibidem, p. 139.

⁷⁹ Ibidem, p. 140.

⁸⁰ Ibidem.

Em outro texto de seu "Diário", Clark relatou uma conversa travada com Mário Pedrosa sobre o conceito de Não-Objeto. Pedrosa, concordando com ela, também apontava problemas à teoria de Gullar. Para ele o Não-Objeto caberia com mais propriedade à poesia do que à plástica. Isto por que na poesia, como a concebida nos *Poemas Espaciais* (fig.41), podia-se realmente superar o objeto, pelo poder próprio da palavra. Na plástica, porém, era a expressão formal que revelava à percepção seu sentido último, não podendo haver esta superação.

Nos *Poemas Espaciais*, a palavra podia sobressair à construção sobre a qual estava escrita. Esta podia apenas criar uma condição especial para que a expressão plena da palavra se revelasse. Já na plástica, o tipo de superação do objeto que poderia ser pensado relacionava-se à transcendência, uma forma de apreensão que, em realidade, sempre se deu. Pedrosa sugeria mudar, em relação à plástica, de *Não-Objeto* para *Trans-Objeto*. Para Clark seus *Bichos* eram esculturas como as demais, só que com movimento. Sua contribuição havia se dado pelo dinamismo impresso em suas peças.

No mesmo texto, porém, Clark começou a se auto-indagar sobre estas reflexões anteriores. Para ela somente "a morte do plano, no sentido dele expressar nele mesmo, no sentido tradicional da pintura, uma obra de arte", era um ponto inquestionável. Percebia, por outro lado, que enquanto os informais realizavam relevos, criando as "totalidades orgânicas", mas temendo dominar o espaço-tempo como os construtivistas, dos quais ela mesma fazia parte, os artistas que construíam com formas geométricas se viam obrigados a saírem para o espaço e construir algo otimista, numa grande diferença propositiva em relação ao individualismo informal. Ela própria, dentro de sua pesquisa, havia rompido com a moldura, com a base, chegando à "expressão na sua totalidade" com os *Bichos*. Parecia, então, que categorias realmente estavam sendo rompidas e que, em realidade, o problema estivesse, talvez, somente na nomenclatura e na generalização. E por fim perguntava-se o que, afinal, se tomaria vital no futuro como um meio de realizar uma nova modalidade de expressão.

Um aparte é importante para se fazer notar como o avanço do Tachismo recebia apoio da crítica nacional neste período, enquanto o Neoconcreto, não obtinha o mesmo espaço. Frente a este acontecimento, artistas e críticos vinculados às correntes anteriores de caráter construtivista - dos Concretos e dos Neoconcretos - questionavam-se, como Clark, sobre o valor desta nova tendência e de sua própria ação artística. Ferreira Gullar, por exemplo, considerava legítimo o Neoconcretismo, vendo a Arte Informal como uma moda desprovida de uma necessidade interna. No ano de 1959 a V Bienal Internacional de São Paulo, na percepção de Gullar, foi Tachista de ponta a ponta. O crítico passou a denunciar tal fato e tentar entender este processo de assimilação alienígena, que se sobrepuja à experiência Neoconcreta.

Para Gullar, o que se percebia era a existência de um aval europeu e americano para a tendência Informal, enquanto que em relação ao Neoconcretismo o teórico era um crítico "maranhense e subdesenvolvido". Quase



fig.39a

Frans Krajcberg

Sombra Projetada
1968

madeira pintada
800x600cm
col. Museu Adolfo Bloch

(abaixo)

Frans Krajcberg

Floração
1968

relevo com folres e
madeira pintada
85x76x25cm

col. Gilberto Chateaubriand
MAM-RJ

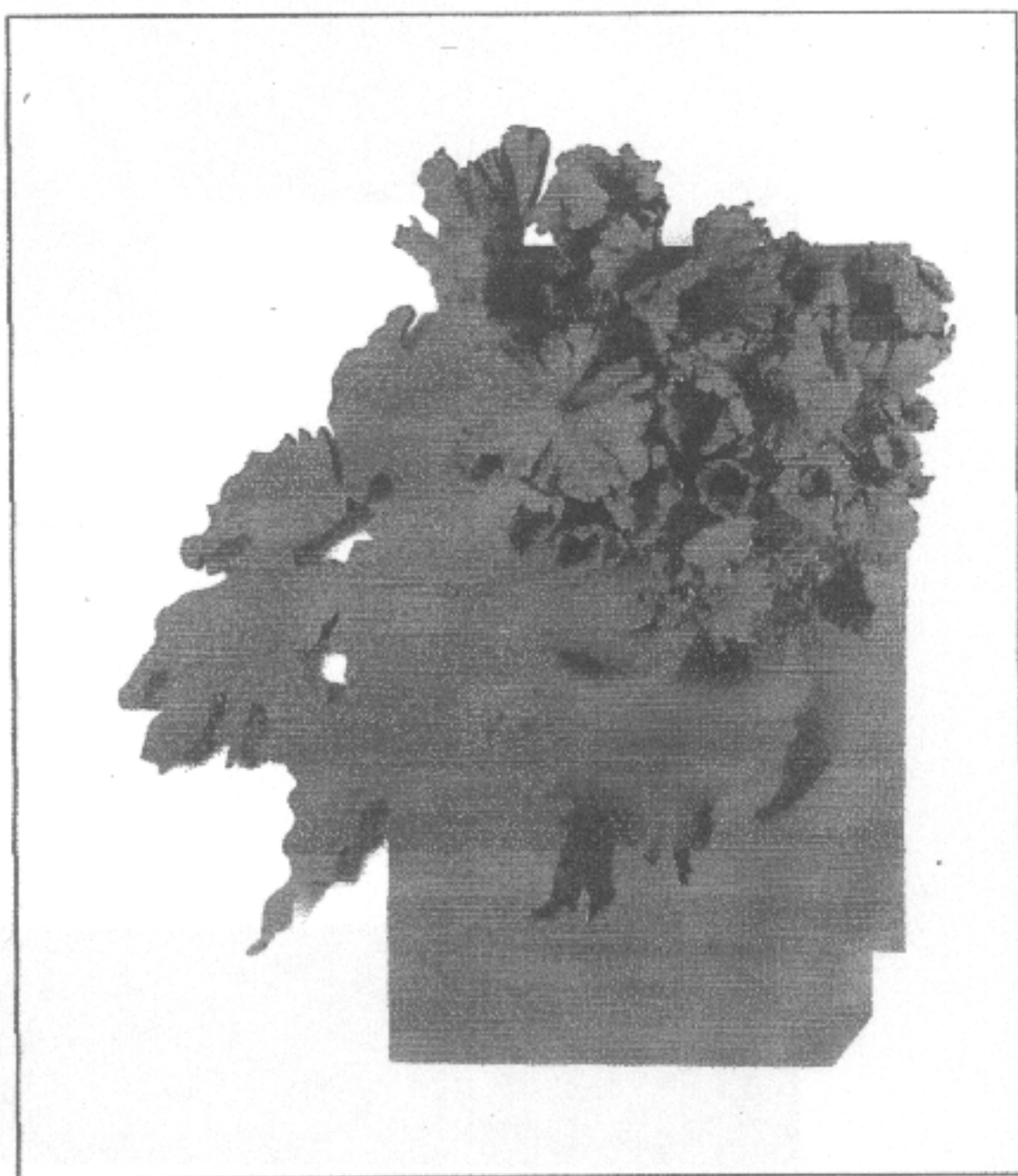
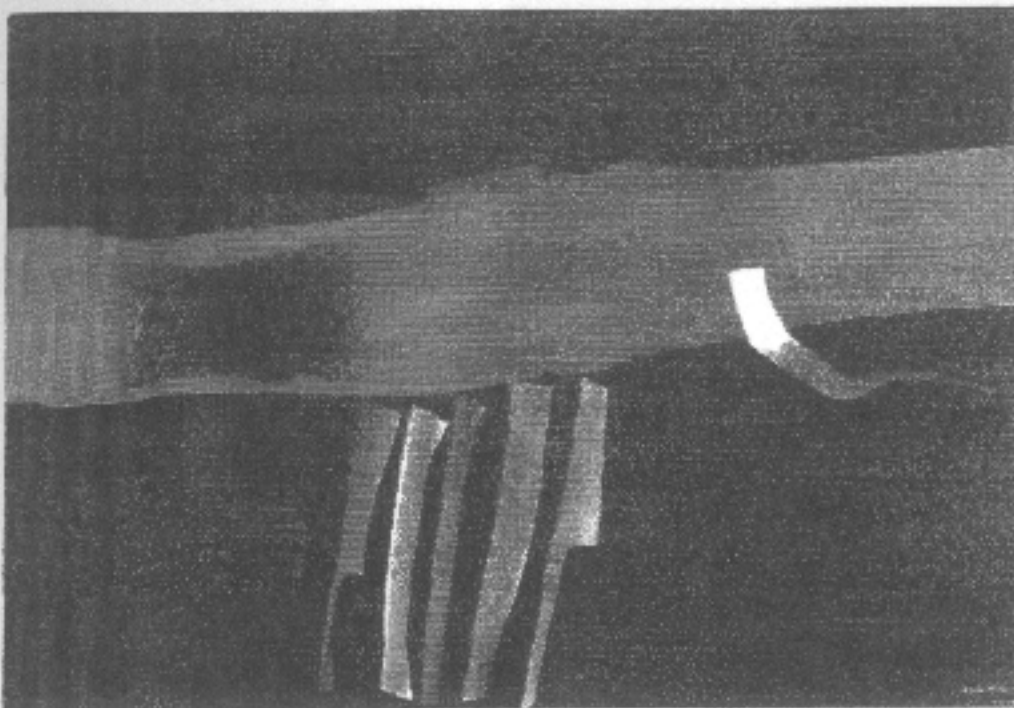
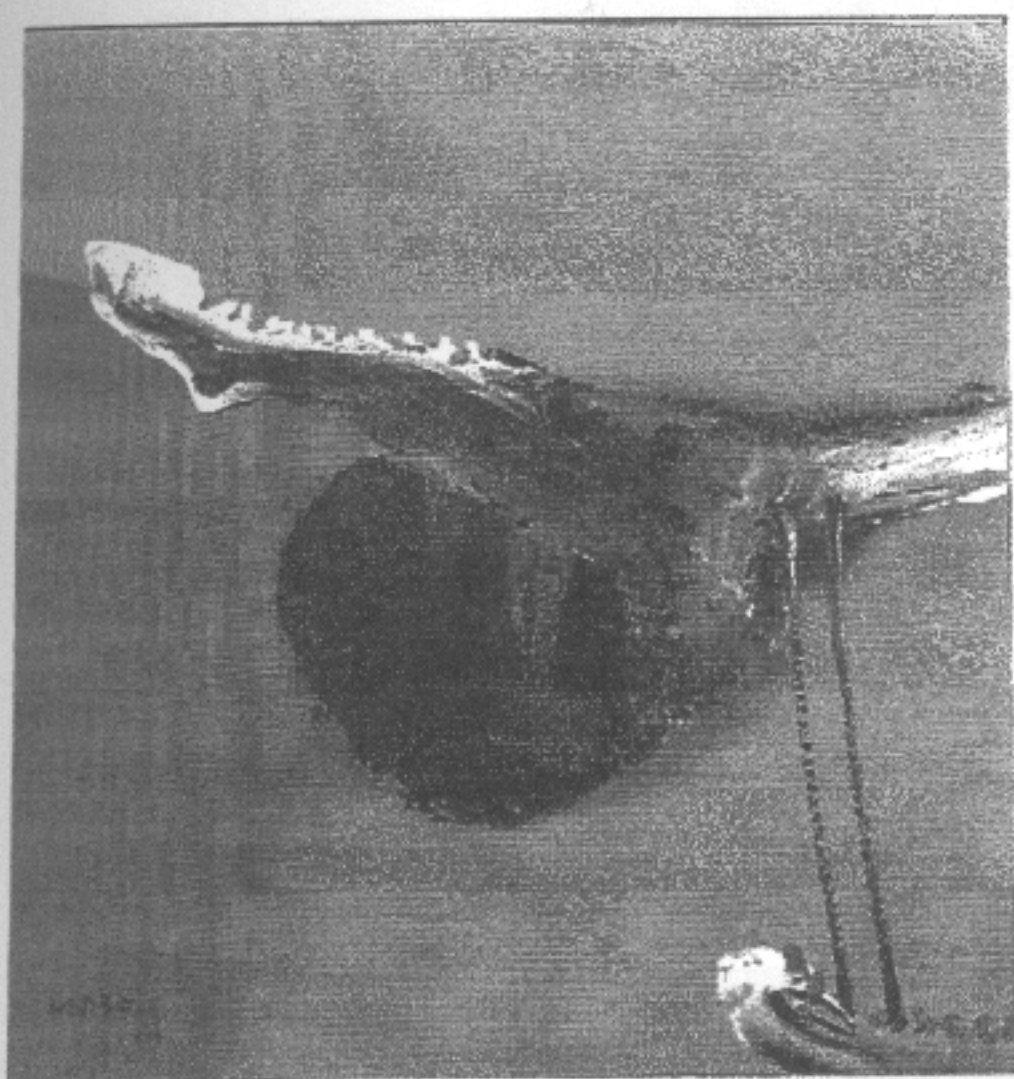


fig.39b

Manabu Mabe

(acima) fig.40a

Abstrato
1979

51x51cm
óleo sobre tela

(abaixo) fig.40b

Flor do Mal
1977

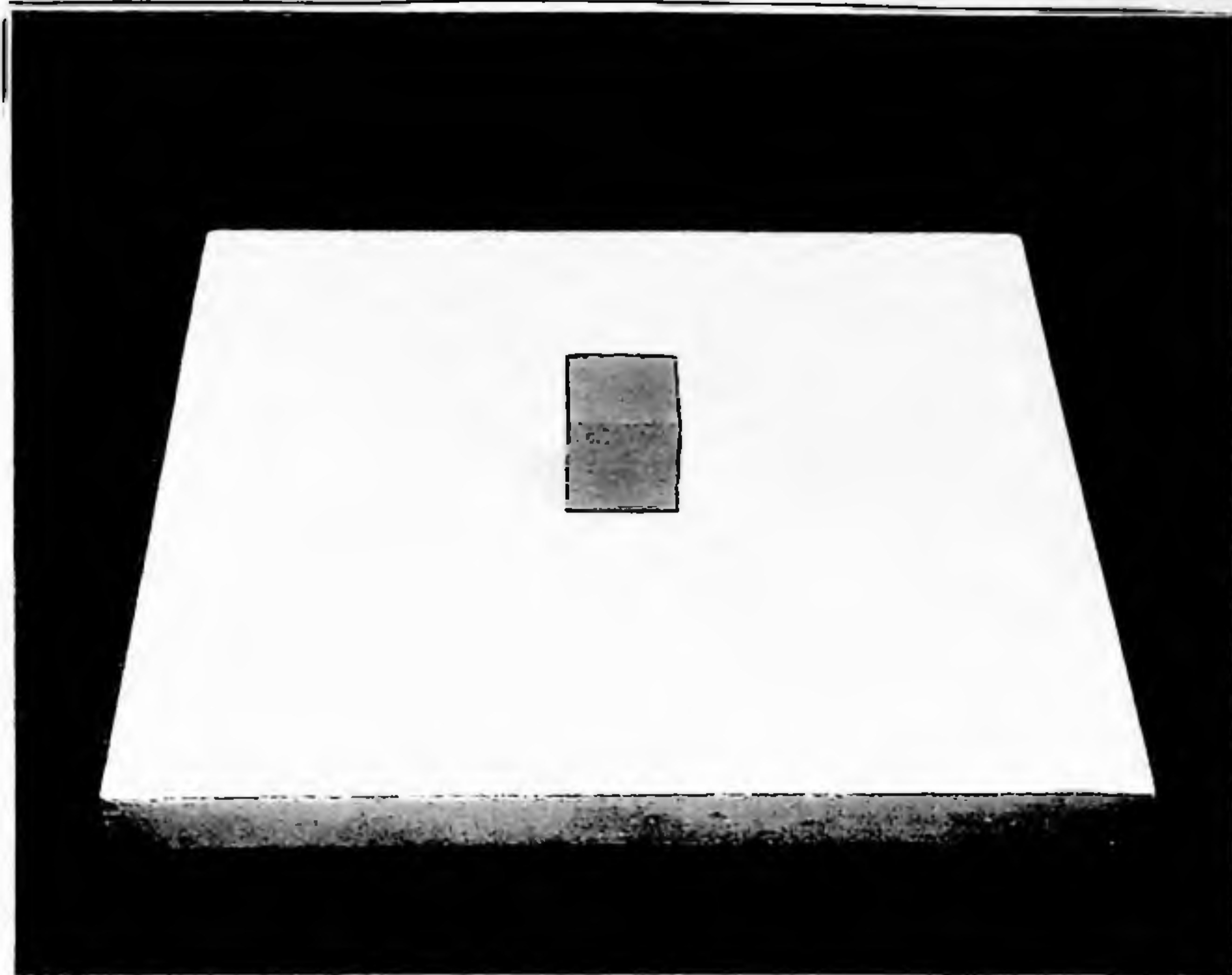


fig.41a

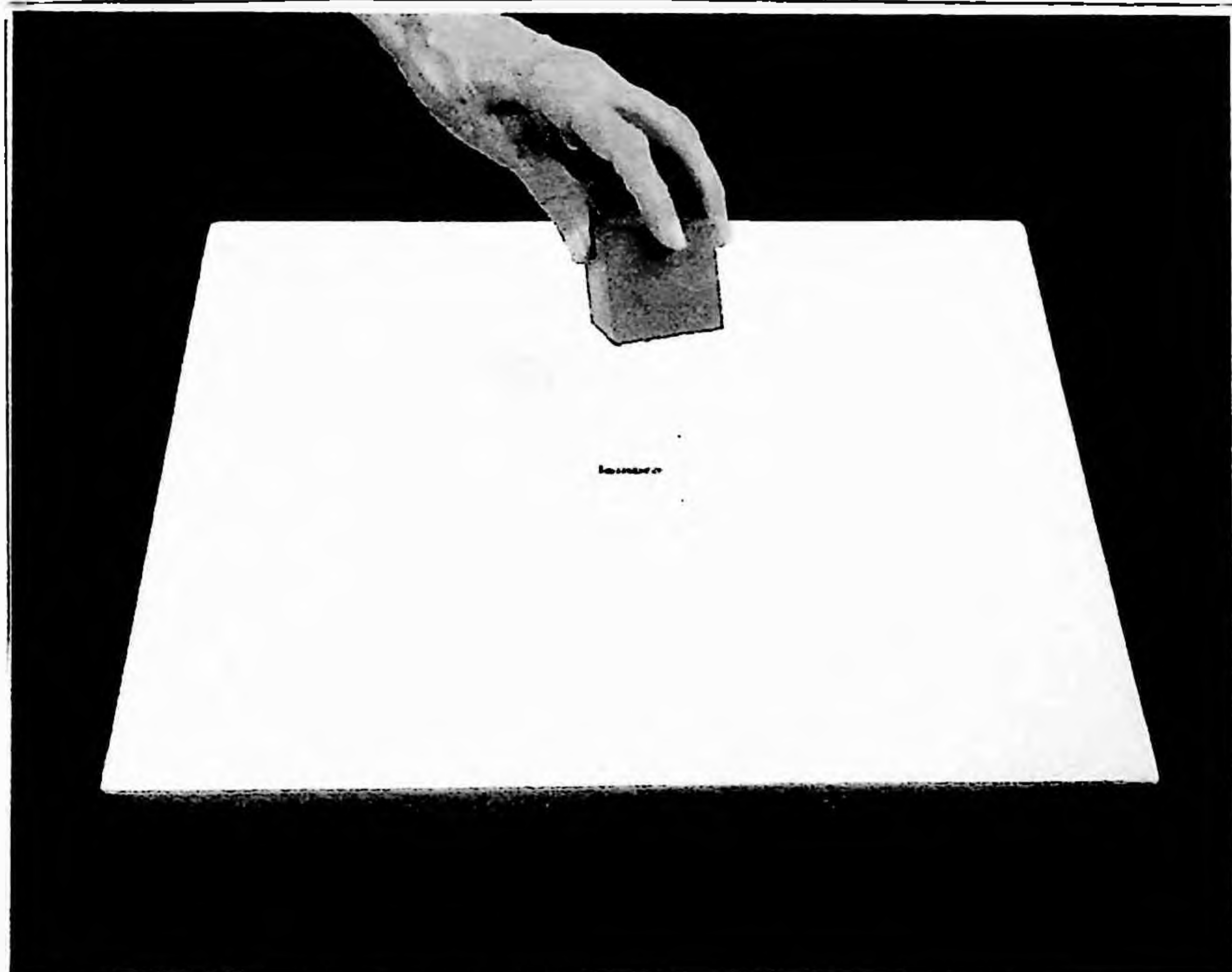


fig.41b

Ferreira Gullar

Lembra
1959

madeira pintada
3 x 40,5 x 50 cm
col. do artista

todos os críticos aderiram à nova forma abstrata: Lourival Gomes Machado, Antônio Bento, Mário Barata e até Mário Pedrosa, a princípio, pois voltou do Japão encantado com os ideogramas, vendo “com benevolência e compreensão”⁸¹ a experiência Informal.

Apesar de hoje, com a devida distância histórica, observarmos como os procedimentos Neoconcretos foram fecundos, não sucumbindo ao Informal, Gullar em 1961, com a agravante da suspensão do *Suplemento Dominical* do Jomal do Brasil - que era uma espécie de porta voz das experiências deste grupo de artistas - acabou por abandonar o ambiente artístico Neoconcreto, considerando-o como um movimento esgotado. Transferiu-se para Brasília, no papel de dirigente da Fundação Cultural, o que ajudou a retrair o movimento.⁸²

Dentro deste conflito pôde-se entender as dúvidas de Clark sobre o conceito de Não-Objeto, pois novas possibilidades de encaminhamento artístico se apresentavam neste momento, não cabendo a determinação unilateral de um caminho. De qualquer forma, nota-se também, através de Clark, Gullar e mesmo dos artistas Informais, como foram múltiplas as “novas possibilidades” impressas pelos artistas sobre as experimentações das vanguardas abstratas. Algumas das opções foram priorizadas por cada um, combinando-se nas produções e gerando encaminhamentos próprios. Se Clark defendia, neste momento, a “morte do plano” e a criação da obra como uma “estrutura orgânica”, Gullar acreditava na criação do “Não-Objeto”. Oiticica, particularmente, destacou um terceiro ponto de interesse propondo dar continuidade ao pensamento dos “artistas construtores” através da integração do espaço e do tempo na gênese da obra.⁸³ Este tempo, entendido como “tempo duração”, relacionava-se com a proposta de participação e vivência do público, indo de encontro com a *Teoria do Não-Objeto*, de Gullar, onde já se havia colocado como o tempo, ao incorporar-se na ação do espectador, “durava”.⁸⁴

2.6. O TEMPO-DURAÇÃO

Já na década de 1950, uma nova ordem de “tempo-duração” podia ser observada nas experimentações de Lygia Clark⁸⁵. Para Hélio Oiticica, a criação

⁸¹ GULLAR, Ferreira. Depoimento. In: COCCHIARALE, Fernando, op.cit., p. 84-102.

⁸² Aspecto que retomaremos no capítulo 4.

⁸³ Vide Capítulo 1.

⁸⁴ GULLAR, Ferreira. Teoria do Não - Objeto (1959). In : FUNDAÇÃO ARMANDO ÁLVARES PENTEADO, op. cit., p. 52.

⁸⁵ OITICICA, Hélio. Maio de 1960, Agosto de 1961. In : *Aspiro ao grande labirinto*, p. 18 e 33-34 e GULLAR, Ferreira. Lygia Clark: Experiencia Radical. In: CLARK, Lygia . *Lygia Clark*.

de uma ordem espácio-temporal foi uma das prioridades do processo artístico de Clark entre 1957 e 1960. Oiticica assim via a questão:

A fase de Lygia Clark em que realizou a série *Unidades*, "pinturas espaciais e verticais que se aproximam virtualmente da arquitetura, é das mais importantes. Digo mesmo que, desde Mondrian, não havia sido o 'plano do quadro' tão vivenciado quanto aqui, e já enquanto em Mondrian era o fim da representação, esta levada ao seu extremo mais abstrato, aqui há um passo adiante na temporalização do espaço pictórico, propondo assim, logo em seguida, a sua quebra para o espaço tridimensional, e a destruição do plano básico que constituía o quadro. A alteração entre as linhas brancas e os espaços pretos cria tais virtualidades que dá à superfície uma dimensão infinita. Lygia chega aqui ao cume de suas experiências de 'superfície', adquirindo uma transcendência raramente vista e vivenciada pelos ditos 'geométricos'. Na verdade o que importa aqui não é o 'geometrismo', nem a 'forma', nem 'ótics' (como ainda em Albers), mas os espaços que se contrapõem criando o tempo de si mesmos. Essa experiência permanecerá válida como uma das mais surpreendentes na criação do sentido espácio-temporal da pintura..."⁸⁶

Hélio Oiticica chamava a atenção para o fato de que o destaque destes trabalhos de Clark era antes a noção temporal que surgia entre as formas espaciais, do que os efeitos formais ou óticos. Era o tempo que se fazia "por si mesmo" nas obras, através da percepção. Isto é, a forma surgia, era apreendida, na medida que os elementos presentes nos trabalhos entravam em ação, ligados à apreensão do espectador. As formas, neste caso, não eram pensadas como um "fim", mas concretizavam-se como uma estrutura que somente se realizava no espaço e no tempo através da relação com o espectador.⁸⁷ O tempo revelava-se e fluía enquanto se dava, na apreensão do espectador, a formulação espacial do trabalho. A noção temporal se dava como uma "duração".

No trecho acima, Oiticica se referia à passagem de Clark para as obras tridimensionais. Na série *Unidades* (1957) (fig.42), Clark começou a transformar a superfície do quadro em um plano no espaço, a partir destes trabalhos a artista prosseguiu chegando, em 1959, aos *Casulos* (fig.43). Nestes a superfície do quadro já estava rompida, surgindo um plano dobrável. Clark havia criado um espaço que se embrenhava no mundo, fugindo ao gráfico e ao bidimensional, Era um corpo laminado que parecia se elevar da parede onde estava sobreposto⁸⁸. Entre estas duas séries, Clark realizou, em 1958, as *Superfícies Moduladas* (fig.30), o *Ovo* (fig.44) e os *Contra-Relevos* (fig.45).⁸⁹ Nesta seqüência, a artista trabalhou o rompimento do antigo espaço metafórico do quadro, gerando uma apreensão cada vez mais próxima do espaço e tempo reais.

⁸⁶ OITICICA, Hélio. Agosto de 1961. In: *Aspiro ao grande labirinto*, p. 34.

⁸⁷ Idem. A Transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade. In: *Aspiro ao grande Labirinto*, p. 62.

⁸⁸ HERKENHOFF, Paulo. Lygia Clark. In: FUNDACION ANTONI TÀPIES, op.cit., p. 41

⁸⁹ Ibidem, pp. 39-41.

A “quebra da moldura” foi o primeiro problema plástico colocado pela artista, que ao romper, ou retirar a moldura reduziu o quadro à realidade do “plano”, incorporando-o ao “espaço do mundo”, através de uma operação que abria uma “passagem” entre as duas realidades: a do quadro e a do mundo. Uma alteração da noção de temporalidade da obra se colocava neste percurso de integração ao espaço real.

No exemplo da série *Superfícies Moduladas*, o movimento dos planos exprime o próprio tempo da obra. Ao observarmos estes trabalhos, a apreensão das formas se dá através da relação que estabelecemos entre elas. Durante o tempo que se dedica à obra, novas formas surgem, em uma busca interna de entrelaçamentos. Como escreveu Ferreira Gullar, nestes trabalhos, é o “espaço que se faz veículo do tempo e o tempo que o revela”⁹⁰.

Em transformação, o tempo de apreensão, passava de um momento privilegiado de contato com a obra, para uma relação existencial entre o espectador e a obra. Para Ferreira Gullar, o artista Neoconcreto:

“cria estruturas tempo-espaciais orgânicas, como concreção do próprio impulso interior de que a obra nasceu. O diálogo que se estabelece entre a obra e o público realiza-se no campo das vivências interiores, a obra fala a intimidade no homem e não apenas a sua interioridade sensorial”⁹¹

Buscou-se compartilhar o ato fundante da experiência criadora, através de um diálogo entre obra e público. O ato de recepção da obra passou a nortear também o processo de criação, substituindo a concepção analítica do espaço e tempo anterior, que se mostrava regida por leis lógicas, onde a idéia era colocada *a priori*, prevalecendo sobre o fenômeno. Deste modo, o tempo da obra passou a ser sentido como o tempo de sua “vivência”, um tempo subjetivo e indefinido, num fluxo contínuo de duração.

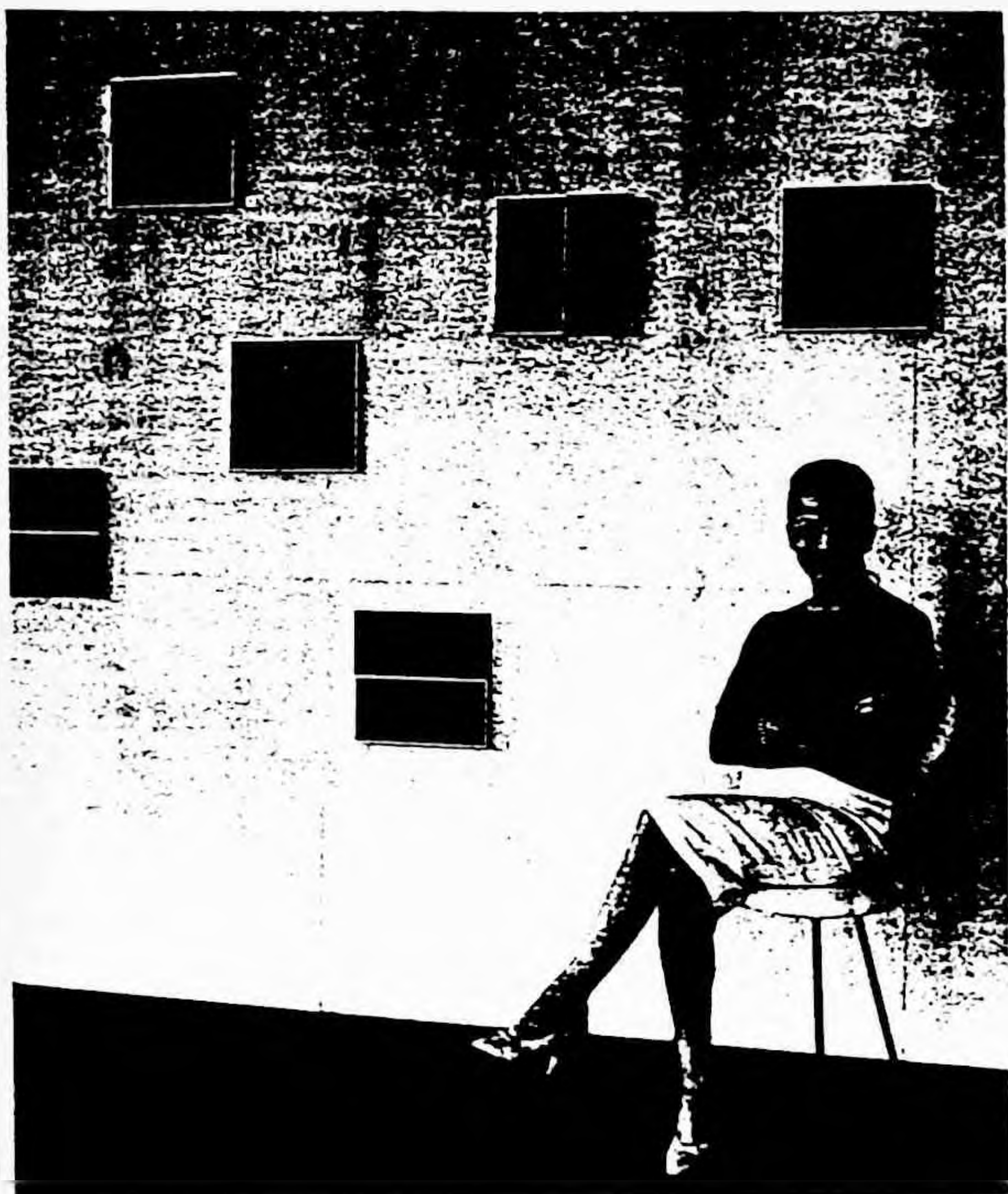
A percepção e a experiência individual atuavam não como uma resposta direta de um estímulo, único e imutável, mas o tempo que durava se imbricava com o espaço fenomenológico onde possibilidades, dadas pela atuação de cada indivíduo perante a manifestação artística, surgiam,⁹² gerando variedades de leituras. De uma relação virtual, esta comunicação obra-público passou, aos poucos, a uma efetivação através da manipulação das obras.

⁹⁰ GULLAR, Ferreira. Lygia Clark, uma experiência radical In: *Etapas da arte contemporânea*, p. 279.

⁹¹ Idem. Da arte Concreta à arte Neoconcreto. In: AMARAL, Aracy. *Projeto Construtivo na Arte*, p. 112.

⁹² MATESCO, Viviane Furtado. Corpo-Cor em Hélio Oiticica. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XXIV Bienal Internacional de São Paulo*: Catálogo. São Paulo.

fig.42



Lygia Clark

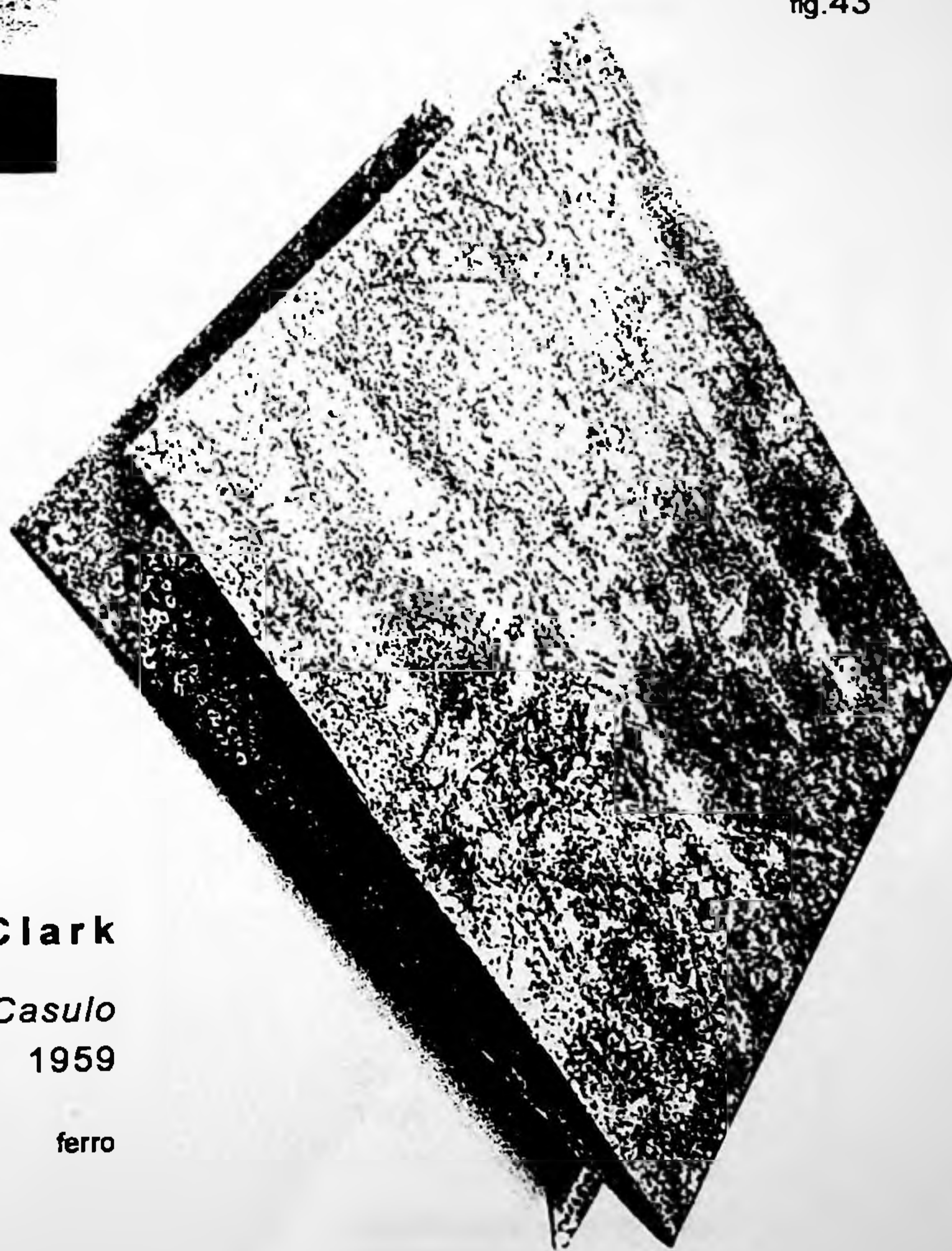
série *Unidade*

1958

tinta industrial sobre madeira

Lygia Clark em frente a algumas
obras da série Unidades

fig.43



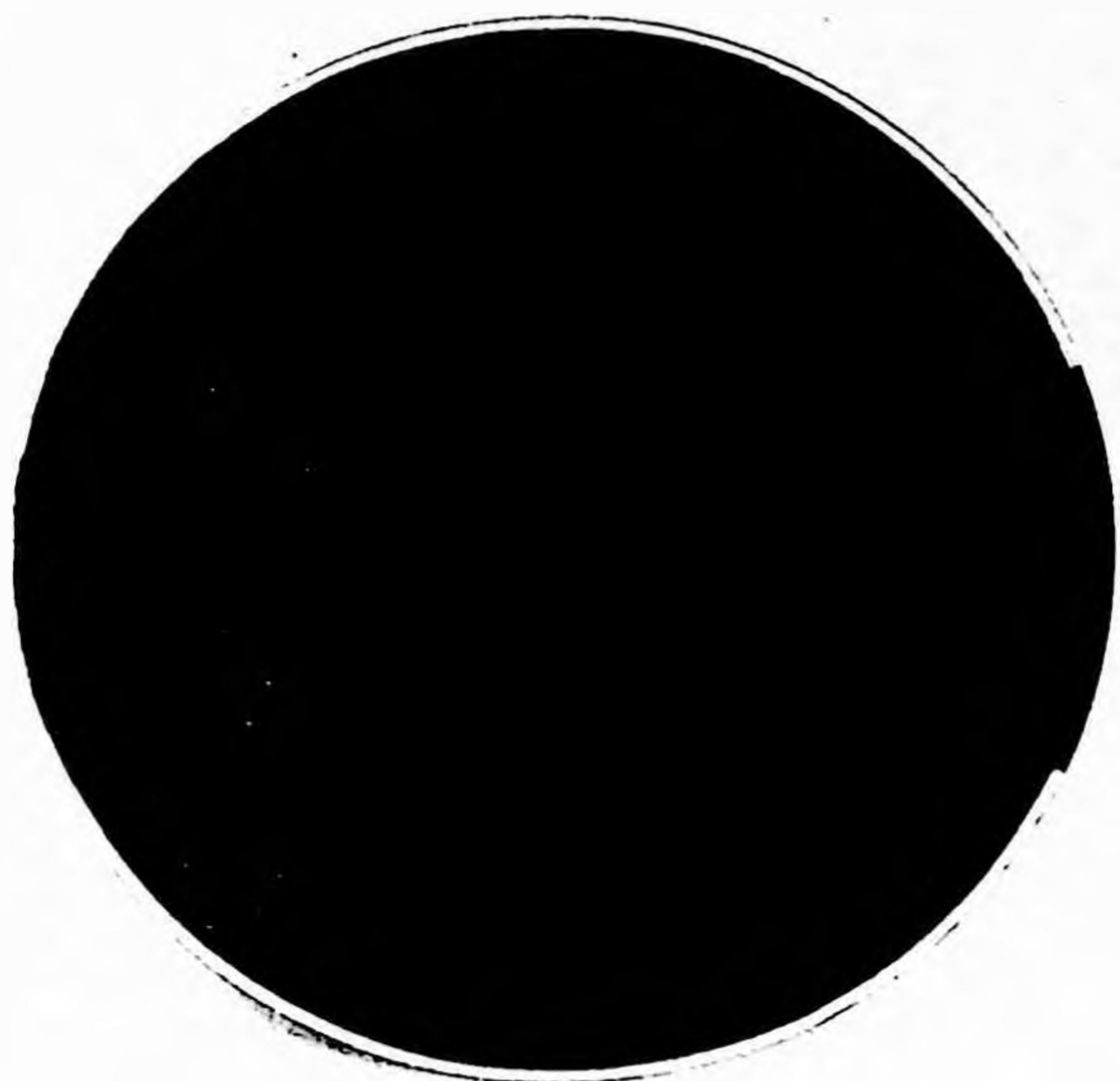
Lygia Clark

Casulo

1959

ferro

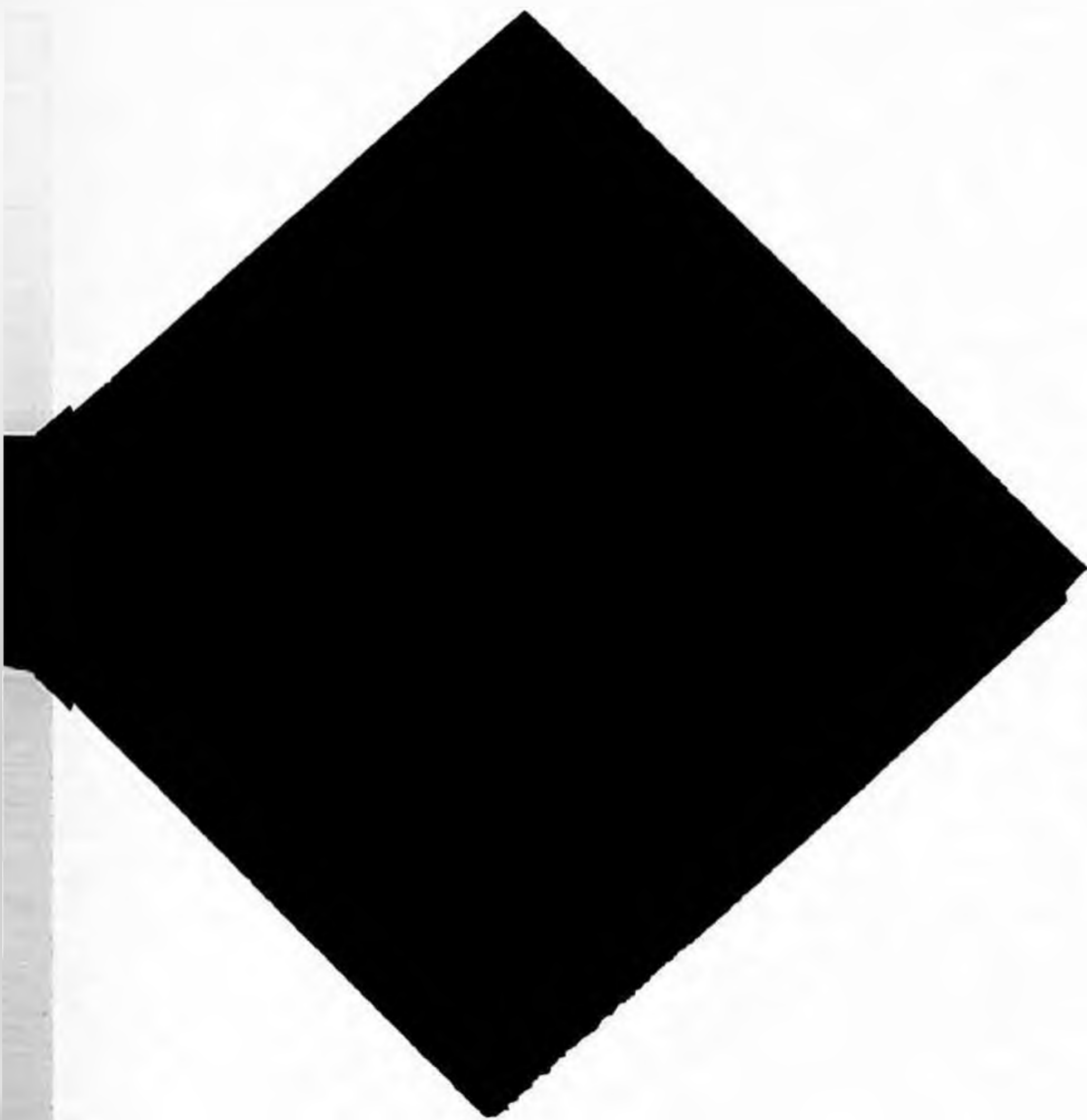
fig.44



L y g i a C l a r k

Ovo
1959

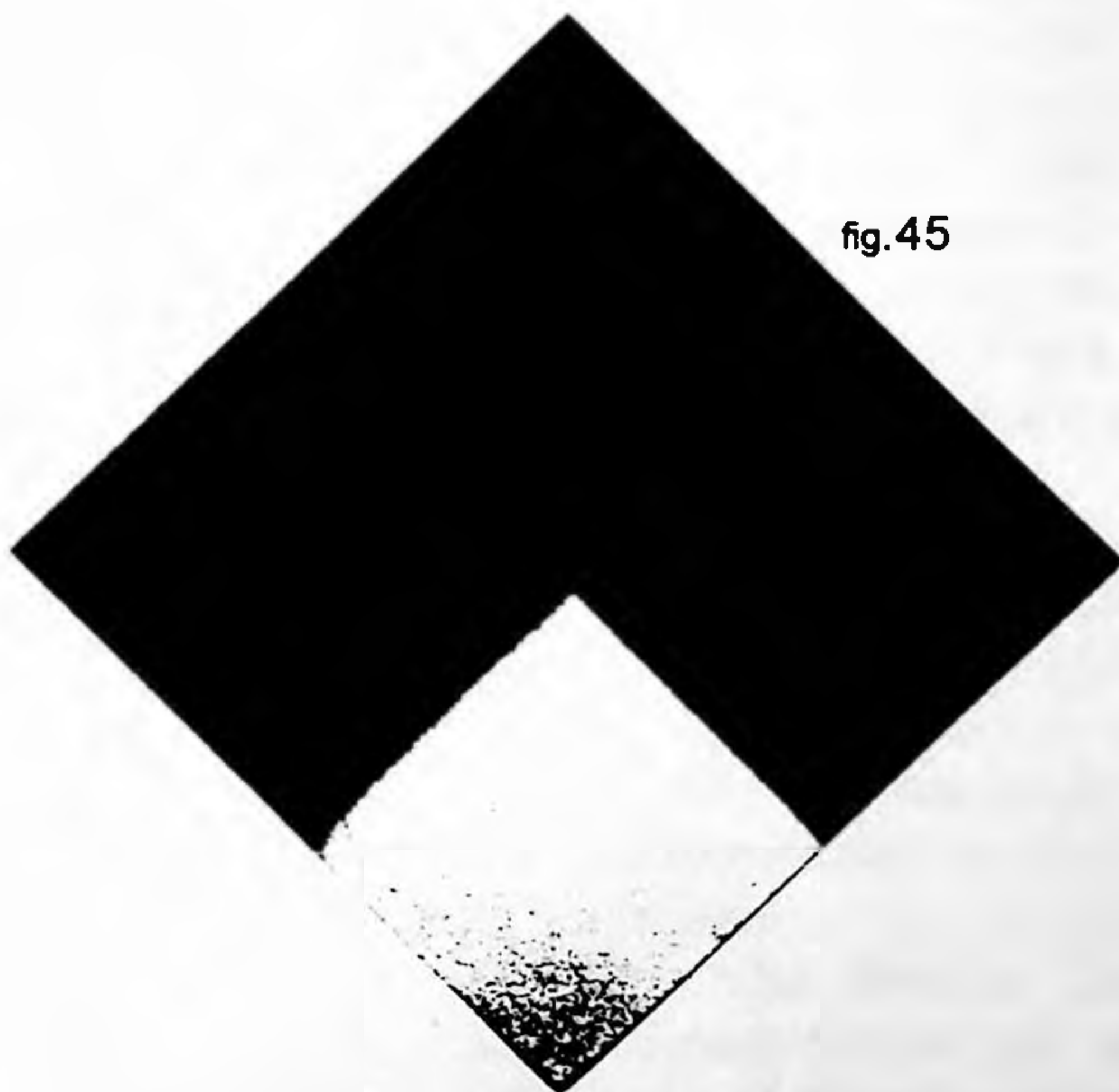
tinta industrial sobre madeira
Ø 33cm
Col. Adolpho Leirner



L y g i a C l a r k

Ovo Contra-Relevo
1959

tinta industrial sobre madeira
56x56x1,5cm



L y g i a C l a r k

Contra-Relevo
1959

tinta industrial sobre madeira
56x56x1,5cm

2.7. ESTRURAS ESPACIO-TEMPORAIS ORGÂNICAS E PARTICIPATIVAS

Nota-se como no tripé espaço, tempo-duração e participação estes conceitos eram indissociáveis, não podendo ser pensados, ou concretizados nas obras, isoladamente, tal como no conceito de estrutura orgânica, em que, conforme citado, cada parte da obra produz e é reciprocamente produzida pelas demais. O *Manifesto Neoconcreto*, igualmente, já havia afirmado como não há noções pré-existentes à obra Neoconcreta; nesta as noções de tempo, espaço, forma e cor estavam integradas e somente se davam no instante da sua apreensão.⁹³

A circulação de idéias mostrava-se evidente nos textos dos artistas, pois os conceitos se repetiam. Cada artista reelaborava à sua maneira as questões, mas um fundo comum estava presente. Os percursos não foram fáceis nem lineares, mas as estruturas espácio-temporais orgânicas e participativas estavam cada vez mais presentes e menos virtuais nas realizações artísticas. Nos textos de época vê-se também uma tentativa, entre artistas e críticos, de mútuo entendimento, gerando um processo propositivo interligado.

Ferreira Gullar, por exemplo, fez *Livros-Poemas*, que se encaminharam para os *Poemas Espaciais*, os quais já exigiam a participação do espectador para, por exemplo, erguer um cubo azul e revelar uma palavra - como no *Poema-Espacial Lembra* (fig.41), de 1959. O *Poema Enterrado* veio após estes: aqui o "leitor" tinha que penetrar em uma câmara, vivenciando corporalmente a expressão poética. Oiticica e Clark, realizaram suas *démarches*, seguindo para as estruturas manipuláveis e espaciais, como os *Bichos* e o *Projeto Cães de Caça*. Lygia Pape, que atuava em várias frentes de linguagem, também evidenciava as propostas Neoconcretas em seus trabalhos.

Os *Livros-Poemas* foram experimentações Neoconcretas que pretenderam realizar um salto em relação às formas poéticas até então concretizadas. Lygia Pape também os confeccionou, expondo com Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim e outros trabalhos com este caráter em 1959,⁹⁴ ano da primeira exposição Neoconcreta. Nestes *Livros* as páginas surgiam em função da expressão poética desejada. O poema tomava forma tridimensional, material e espacial, o que foi um passo para os *Poemas-Espaciais*, que já eram encarados como Não-Objetos. Do manuseio que modificava o significado do objeto, nos *Poemas-Espaciais*, o participante foi levado a penetrar no poema. O *Poema Enterrado*, realizado entre

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ Esta exposição aconteceu em junho de 1959, no Espaço de Exposição do Jornal do Brasil, participando: Lygia Pape, Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim, Spanudis, Willys de Castro e W. Surtan.

1959 e 60, construído na casa de Hélio Oiticica.⁹⁵

Os artistas trabalhavam também em conjunto e incorporavam aos seus trabalhos obras e concepções que se assemelhassem à sua própria produção, tal como Oiticica integrando o *Poema Enterrado* (fig.46) ao seu *Projeto Cães de Caça*. Lygia Pape assim descreveu este trabalho de Gullar:

“Você descia uma escada para dentro da terra e depois de não sei quantos degraus encontrava um cubo penetrável, uma sala de dois por dois metros toda pintada de branco. No centro deste cubo branco tinha um cubo vermelho (de 50cm de altura), meio escuro, que você era induzido a pegar. Ao pegá-lo aparecia embaixo um cubo menor, verde (com 30cm), que você também levantava. No fundo tinha um pequeno cubo branco (compacto de 15cm) onde estava escrita a palavra ‘rejuvenesça’. Era um poema onde o seu corpo também participava”.⁹⁶

Gullar buscava o lugar da palavra, uma expressão poética pura. No ambiente de iluminação difusa o participante descobria, através do ritual proposto, a palavra. Segundo Gullar, era como se detonasse a construção criada e, deste modo, a palavra se expressava em toda a sua plenitude.

Escrevendo sobre a poesia Neoconcreta e a sua diferença em relação à poesia Concreta, Gullar estabeleceria como para ele “o motor do poema é a própria palavra com sua energia que se difunde em todas as direções e funda o tempo verbal”.⁹⁷ Do engendramento da estrutura ambiental criada e da palavra emergia o poema, em um tempo-duração que não se relacionava com um movimento mecânico, mas com toda a ambientação estabelecida. Para Gullar o tempo-duração era próprio da poesia Neoconcreta, em diferença ao tempo a *posteriori*, como o da poesia Concreta. No *Poema Enterrado* já tínhamos um espaço penetrável e participativo-vivencial, Gullar reivindica, inclusive, o caráter precursor da poesia Neoconcreta em relação à participação do espectador e às obras penetráveis.⁹⁸

Lygia Pape, foi outra artista que percorreu as proposições Neoconcretas, chegando também a obras penetráveis e participativas-vivenciais, com o *Divisor* (fig.66-p.109) e o *Ovo* (fig.65-p.109).⁹⁹ O caráter experimental marcou a sua contribuição, como aconteceu com os demais artistas em estudo. Pape trabalhou com diferentes linguagens, procurando sempre novas maneiras de abordar as questões. Sua atuação se estendeu de gravuras, Não-Objetos - criando os *Poemas Espaciais*,

⁹⁵ O Poema Enterrado durou apenas um dia, pois foi inundado por uma chuva inesperada que inclusive frustrou sua inauguração, para a qual haviam sido convidados todos os artistas Neoconcretos. Cf. MAM-RIO. *Hélio Oiticica: Obra e Estratégia*. FIGUEIREDO, Luciano (texto e curadoria): Catálogo Rio de Janeiro, s/data (Coleção Mostuário de Arte Contemporânea), p. 33.

⁹⁶ PAPE, Lygia. Depoimento. In: COCCHIARALE, Fernando, op.cit., p. 156.

⁹⁷ GULLAR, Ferreira. Da Arte Concreta à Arte Neoconcreta. In : AMARAL, Aracy. *Projeto Construtivo na Arte*, 1977, p. 113.

⁹⁸ Idem. A Trajetória de Lygia Clark. In: FUNDACION ANTONI TÀPIES, op.cit., p. 62.

⁹⁹ estas obras serão retomadas no próximo capítulo.

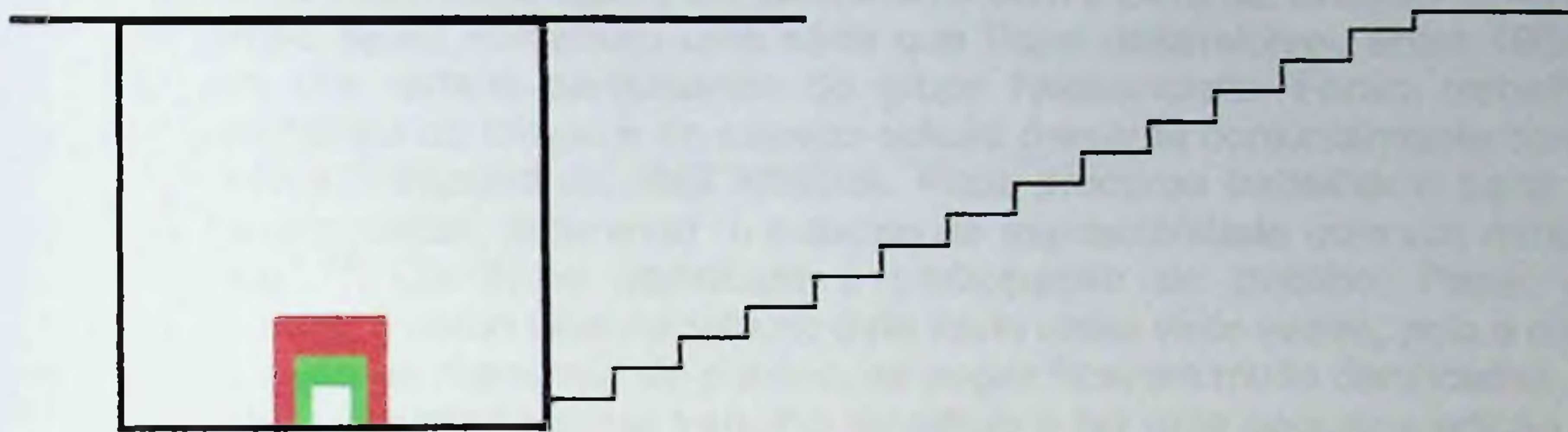
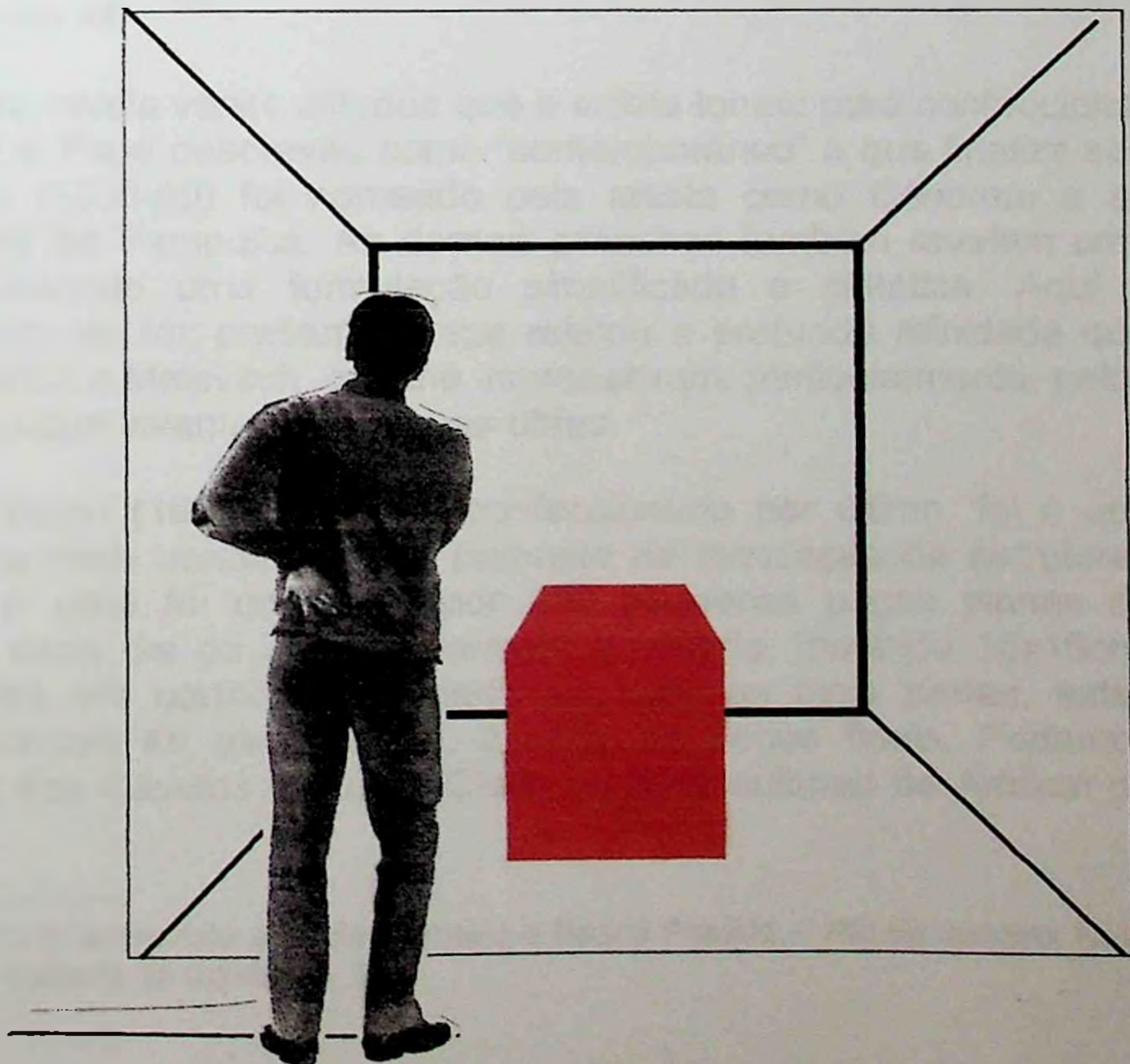


fig.46 Esquema do *Poema Enterrado*, de Ferreira Gullar, conforme descrição de Lygia Pape



livros, experimentações “teatrais” - como os *Balés Neoconcretos*, esculturas, cinema, etc.

O *Livro de Arquitetura* (fig.25 e 47), juntamente com o *Livro da Criação* (fig.48) e o *Livro do Tempo* (fig.49), compõem uma série que Pape desenvolveu entre 1959 e 65, anos em que estava participando do grupo Neoconcreto. Foram trabalhos onde a problemática do tempo e do espaço estava presente conjuntamente com a discussão sobre o suporte da obra artística. Pape procurou trabalhar a partir de questões Neoconcretas, buscando “o máximo de expressividade com um mínimo de elementos”.¹⁰⁰ Os livros permitiam a participação do público. Pape, em depoimento, contou como teve de refazer esta série umas vinte vezes, pois a cada exposição, devido ao manuseio do público, as peças ficavam muito danificadas.¹⁰¹ Por fim, acabou desistindo deste trabalho repetitivo e fez uma pequena edição de cada livro, que são os que hoje ainda podemos ter contato, mas não manusear. A questão do tempo e do espaço foi pensada de maneira diferente em cada um dos livros, segundo Pape:

“O Livro da Arquitetura ‘narra’ a criação dos estilos arquitetônicos. Começa pelo paleolítico, passa pelo neolítico, os estilos grego e barroco, até chegar ao contemporâneo. O espaço do Deserto também está incluído . . . Acho este trabalho uma obra prima. Esse Livro também avança para o espaço e volta para o plano. É formado de unidades, chapas de 30x30cm, que quase podiam ser abertas e tratadas como unidades independentes . . . Acredito ter conseguido o máximo de síntese e expressão ali” .¹⁰²

Este depoimento revela várias atitudes que a artista tomou para confeccionar o *Livro*. O espaço que Pape descreveu como “contemporâneo” e que finaliza seu *Livro da Arquitetura* (1959-60) foi nomeado pela artista como *Concreto* e se assemelha às curvas da Pampulha. As demais pranchas também revelam uma fonte figurativa, buscando uma formulação simplificada e sintética. Aqui a presença de Mondrian se faz presente. Pape relatou a profunda afinidade que mantinha com Mondrian e Malevitch, que lhe interessavam, particularmente, pelos problemas de espaço que levantaram em suas obras.

O *Livro do Tempo* (1960-65) (fig.49), confeccionado por último, foi o que concretizou de forma mais contundente a proposta de realização de estruturas espacio-temporais. A obra foi composta por 365 pequenas peças planas de madeira, uma para cada dia do ano, de formato quadrado, medindo 16x16cm. Cada placa quadrada era cortada, seccionada em uma ou mais partes, estes recortes depois voltavam ao plano inicial, criando as peças finais. Podemos relacionar esta obra aos *Casulos* (fig.43), de Clark, ou às esculturas de Amílcar de Castro (fig.50).

¹⁰⁰ Pape, Lygia. *Lygia Pape: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla* - Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, (Coleção palavra do artista), p. 33.

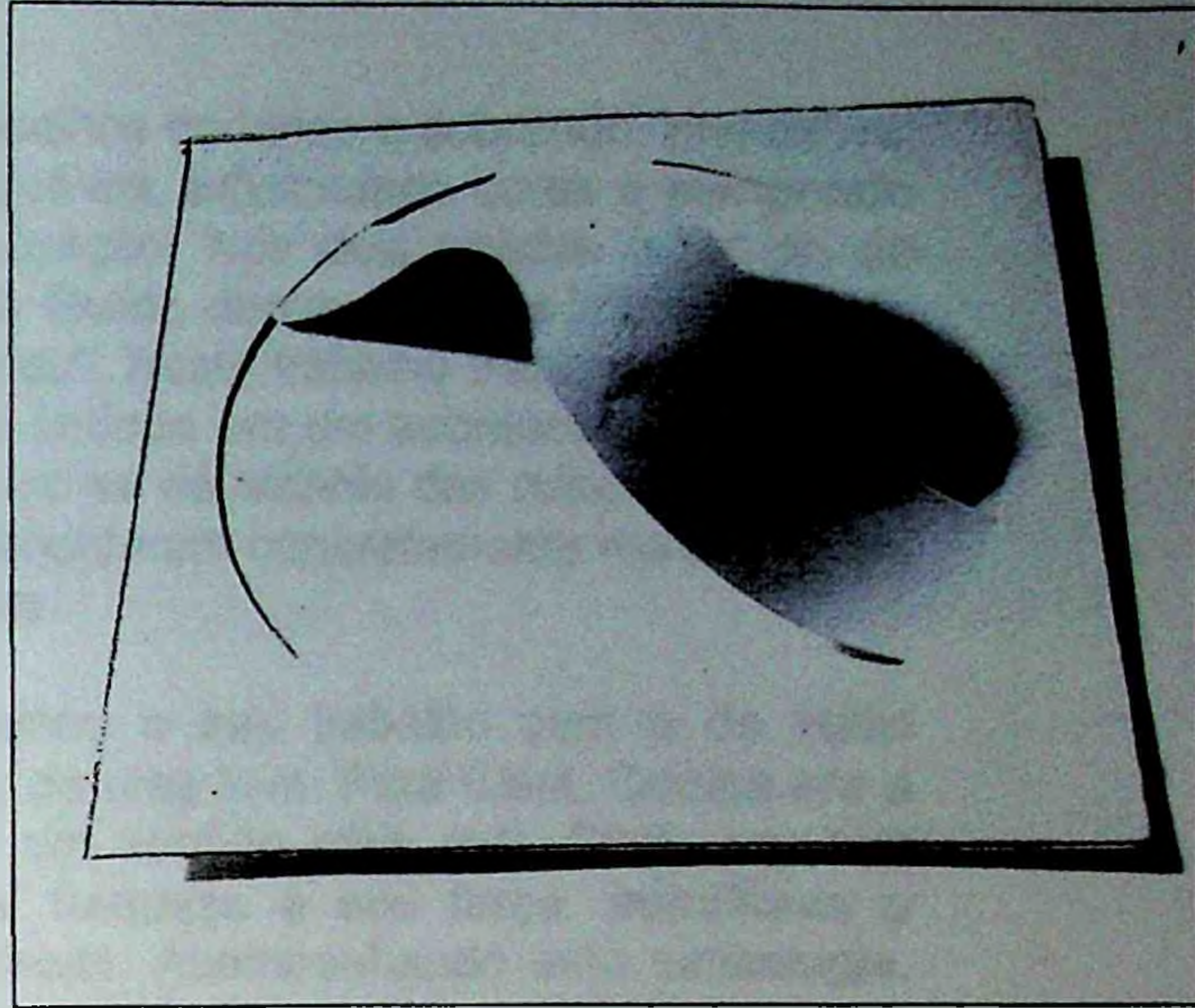
¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² Ibidem, p. 31.

fig.47a

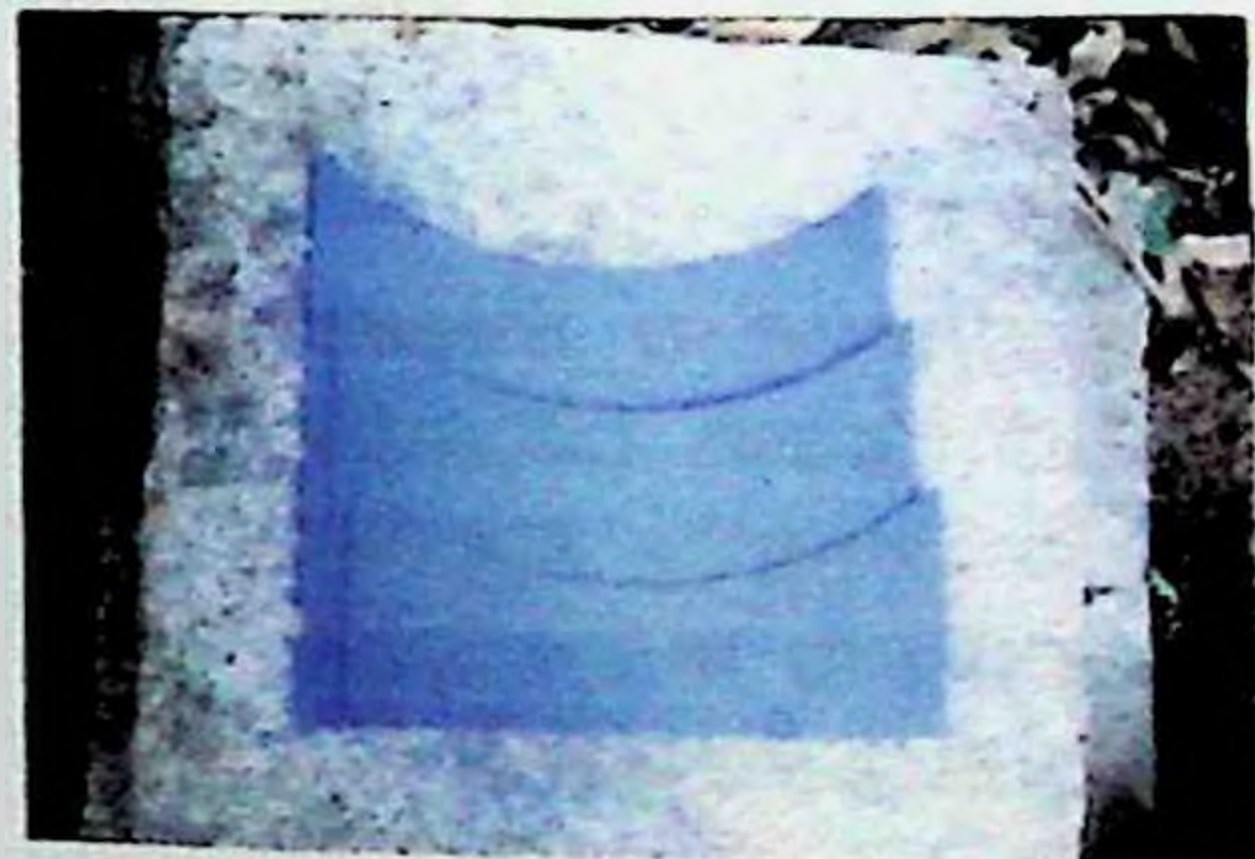


fig.47b

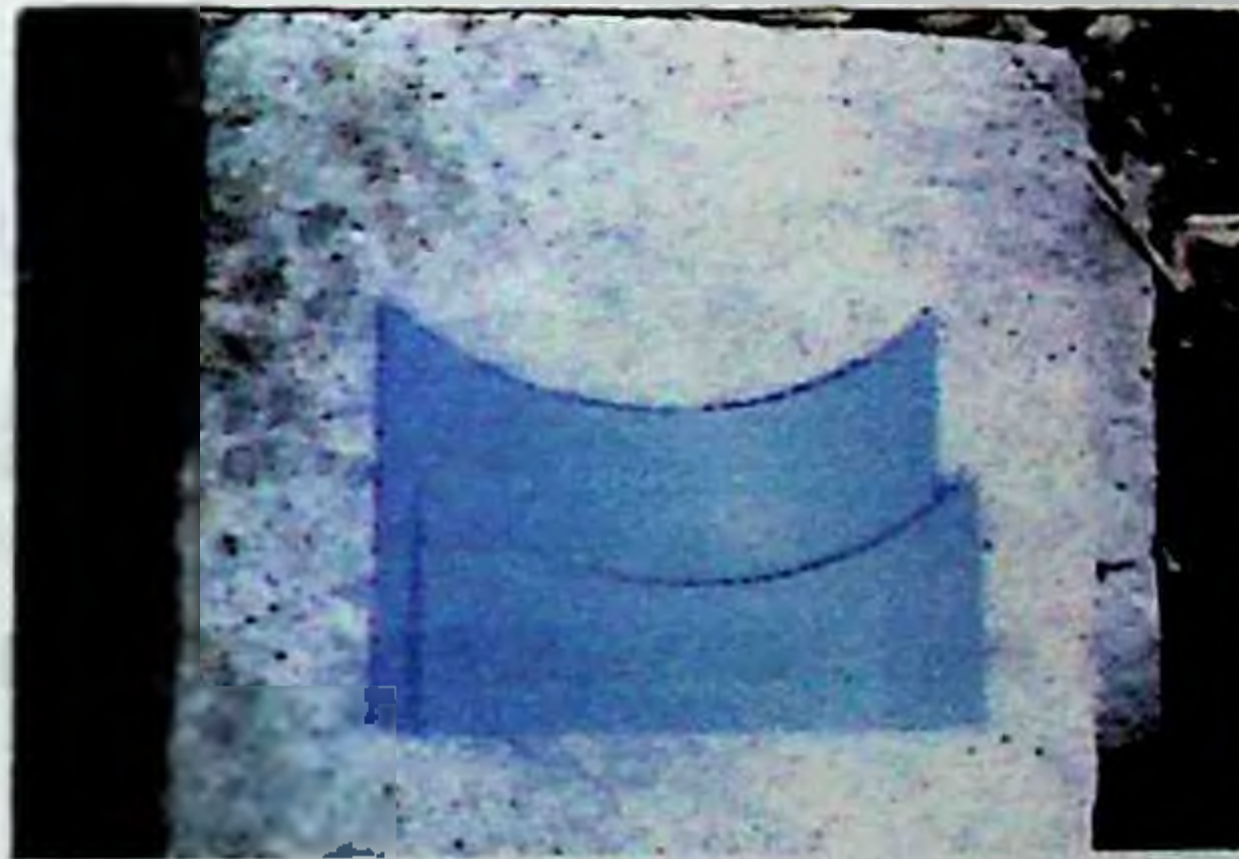


Lygia Pape *Livro de Arquitetura*, 1956 - duas das 12 páginas que compõem o Livro, a esquerda *Barroco*, a direita *Concreto*
têmpera sobre cartão, 30x30x0,3cm

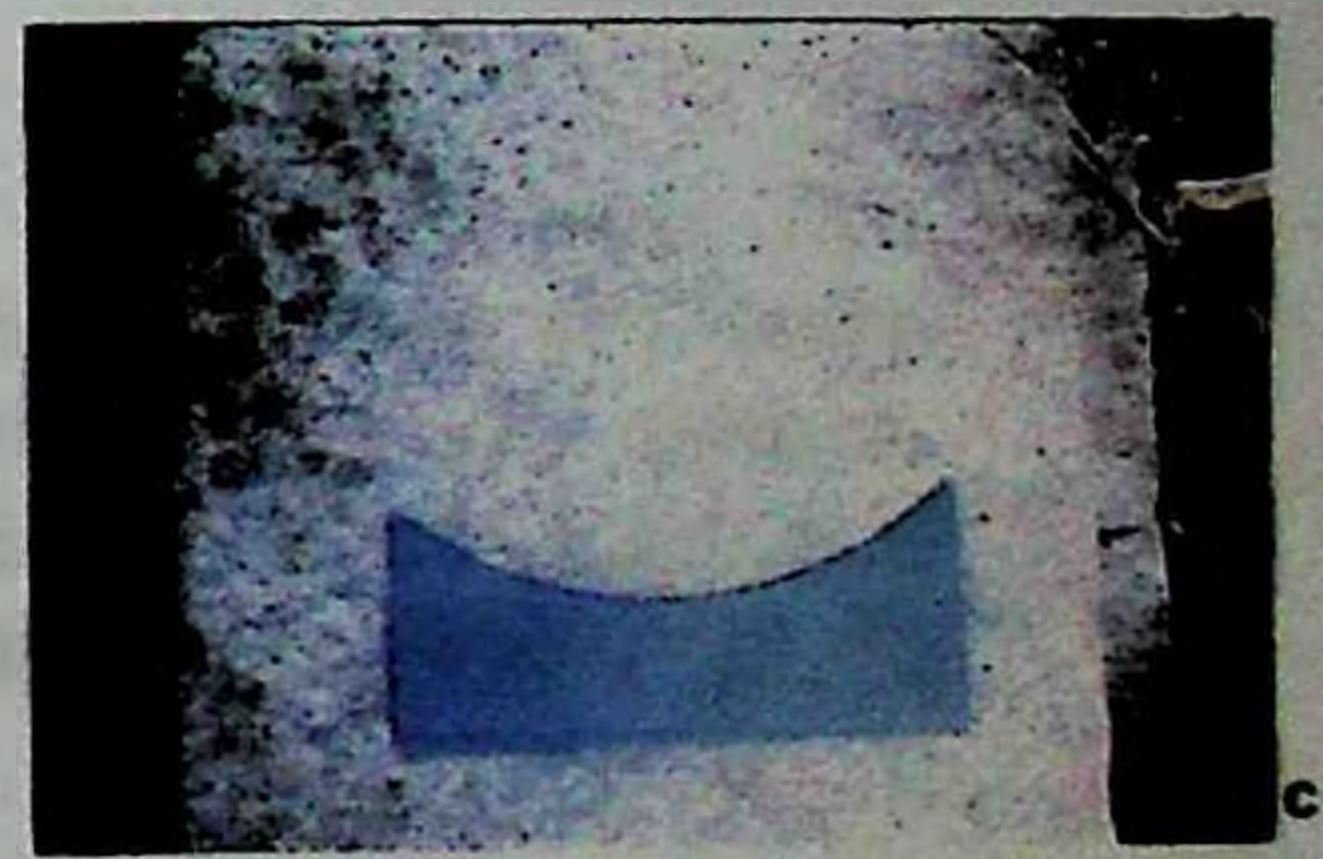
figs.48



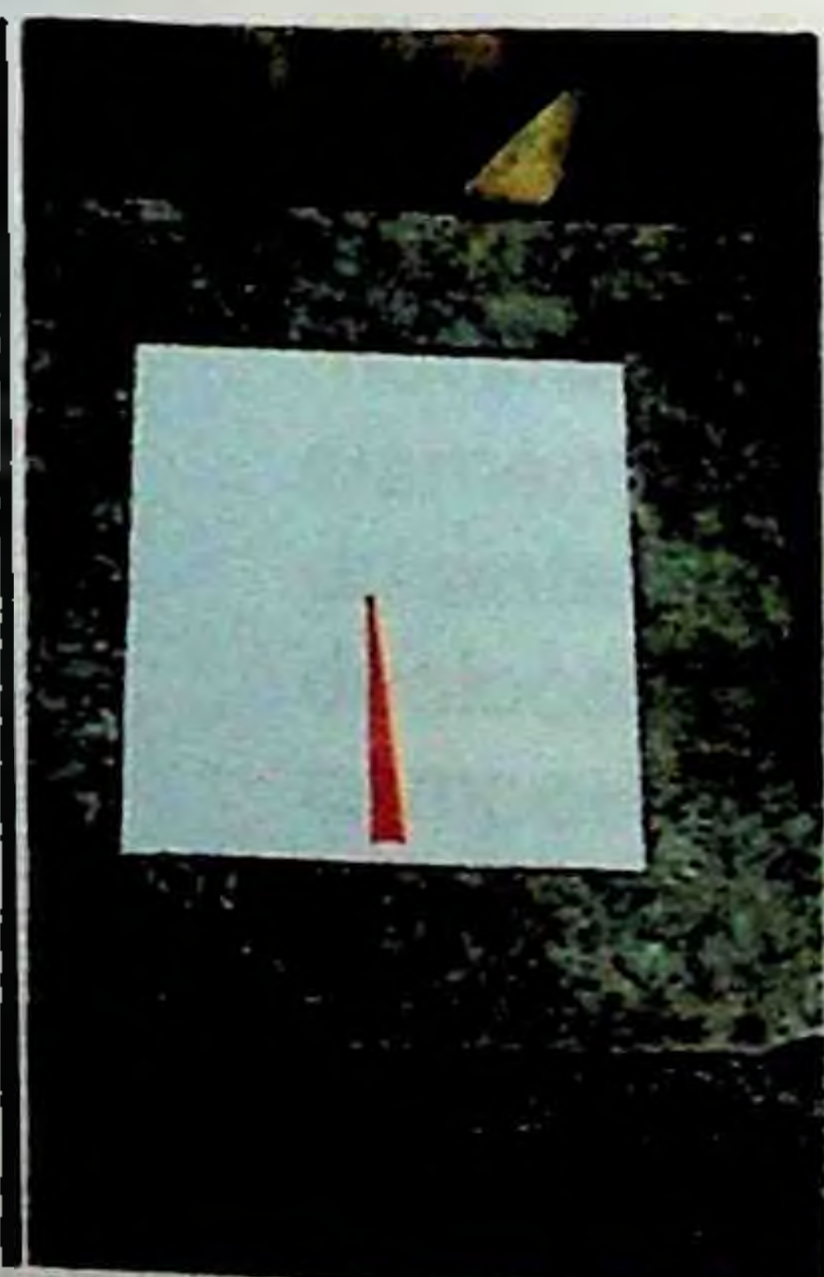
no princípio tudo era água, depois a água retrocedeu



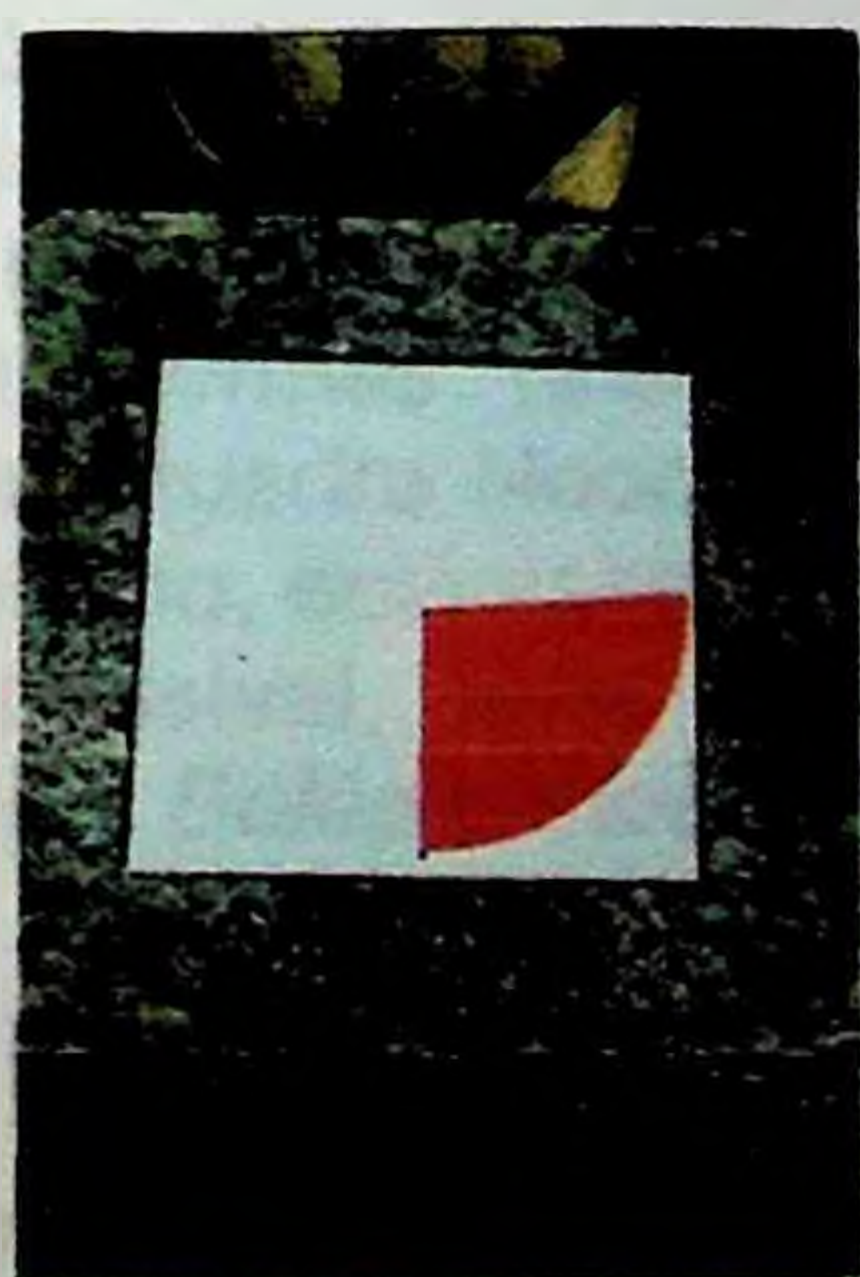
retrocedeu



retrocedeu



os humanos



começaram



a medir o tempo



o homem era nômade e caçador na selva



o homem é gregário e lava a terra

Lygia Pape *Livro da Criação*, 1959-60
cinco das 15 páginas que compõem o Livro da Criação
guache sobre cartão, 30x30x0,2cm (cada)

Se Amilcar de Castro criava seus trabalhos cortando e dobrando “planos” no espaço, Pape os cortava e voltava a agrupá-los, adicionando cores e compondo novas estruturas a esta passagem de situação. Nos dois artistas o tempo de criação transparece, como afirmou Ferreira Gullar, dentro de “uma ‘concreção’ do próprio impulso interior de que a obra nasceu”. Neste trabalho Pape rompe com o plano do quadro, transforma a proposição seriada em um acontecimento onde o tempo se faz presente. A apreensão do *Livro* se dá através das relações entre as partes do plano, que, neste caso, se movimentaram *concretamente* realizando as composições e formando o conjunto da obra.

Lygia Clark, em depoimento, relacionou o seu trabalho com o de Hélio Oiticica como fossem o interior e o exterior de uma luva. Para Clark, Oiticica era a parte exterior, trabalhava o “mundo” em um sentido mais real, Clark, por sua feminilidade, que para a artista era sua fraqueza e sua força, trabalhava o invisível, o intocável, as sensações corpóreas. Acompanhando esta simbologia, Pape pode ser vista como a linha limítrofe entre o interior e o exterior. Conversa com a obra orgânica de Clark tratando também o tempo como um fator primordial. Interessa para a artista o desenvolvimento, o deslocamento do que está dentro para o que está fora.

Esta linha limítrofe é tênue e o tempo a digere. O *Livro do Tempo*, nos mostra o acontecimento posterior, quando o plano partido já está em outra situação, lembrado, mas o percurso se refaz mentalmente, como num quebra-cabeça infantil. O que Pape mostra é a possibilidade infinita desta ação que resulta em um novo corpo, que é muito mais que o conhecimento intelectual do processo de sua gestão.

Balé Neoconcreto I (1958) (fig. 51) e o *II* (1959) (fig. 52) foram apresentados em um período próximo ao de confecção dos *Livros*. Neles, as formas geométricas dançavam à frente do espectador, como que por algum efeito mágico, dado que os bailarinos estavam ocultos, podendo o público somente observar os movimentos das formas realçadas por efeitos luminosos. Era como se os elementos de um quadro Neoconcreto, que virtualmente pareciam se comporem durante a apreensão, estivessem “realmente” se movimentando e revelassem seu deslocamento possível, uma transmutação “ao vivo” de suas possibilidades compositivas. Nos *Balés* também o conceito de *Poema-Espacial* tomava corpo, pois Pape se baseou no poema *OLHO/ALVO* de Reynaldo Jardim, para pôr suas estruturas se desenvolvendo no palco.¹⁰³ Segundo relata a artista:

“Fiz também duas experiências com balé. Na primeira, em 1958, trabalhei sobre um poema de Reynaldo Jardim. Um poema neoconcreto em forma de leque, composto de cinco repetições dessa estrutura e onde as palavras OLHO e ALVO desenvolviam uma

¹⁰³ PAPE, Lygia. *Lygia Pape*. Apresentação de Mário Pedrosa. Poemas de Luiz Otávio Pimentel. Rio de Janeiro: Funarte, 1983, (coleção Arte Brasileira Contemporânea), p. 45.

fig. 49a

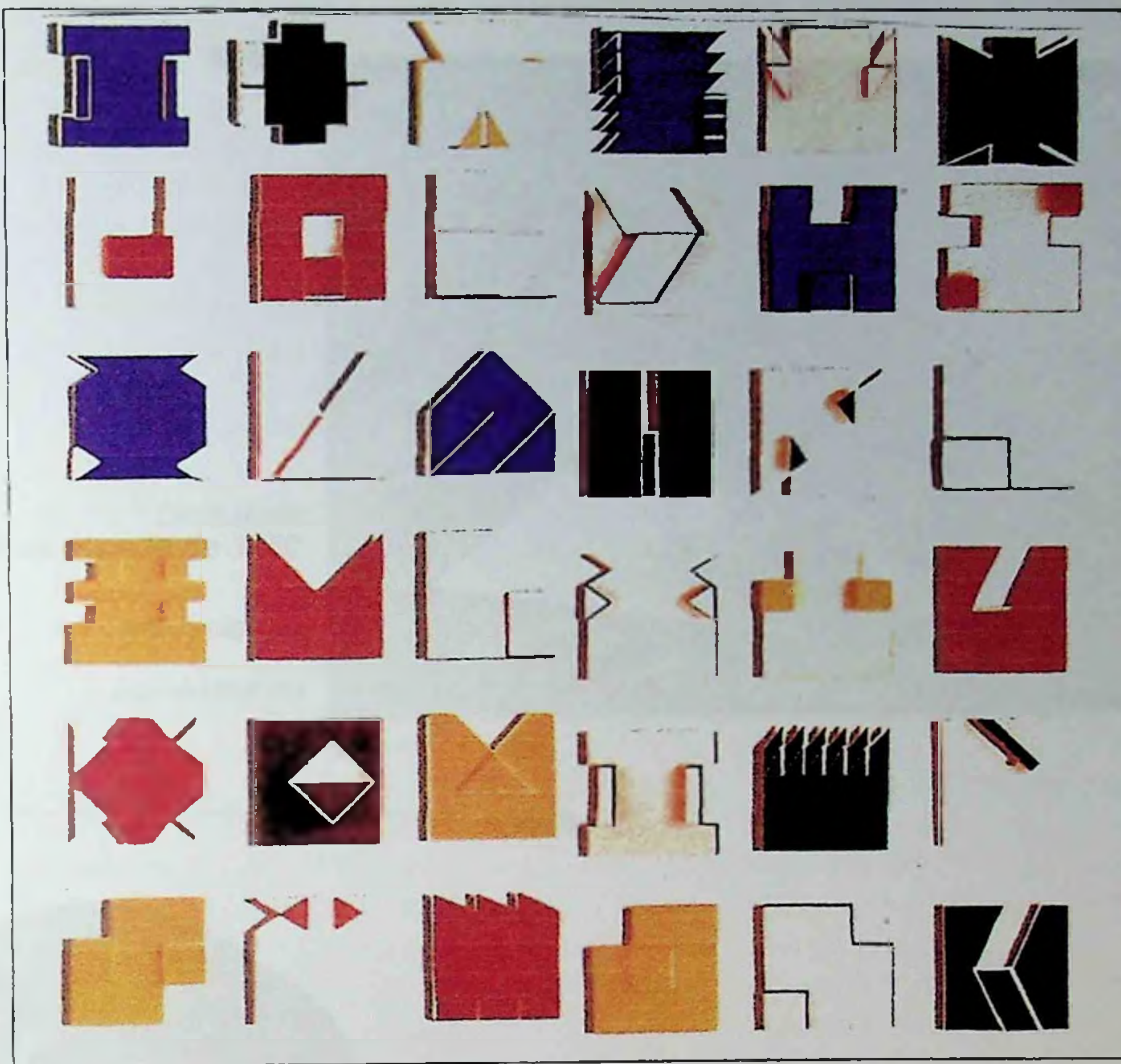


fig. 49b



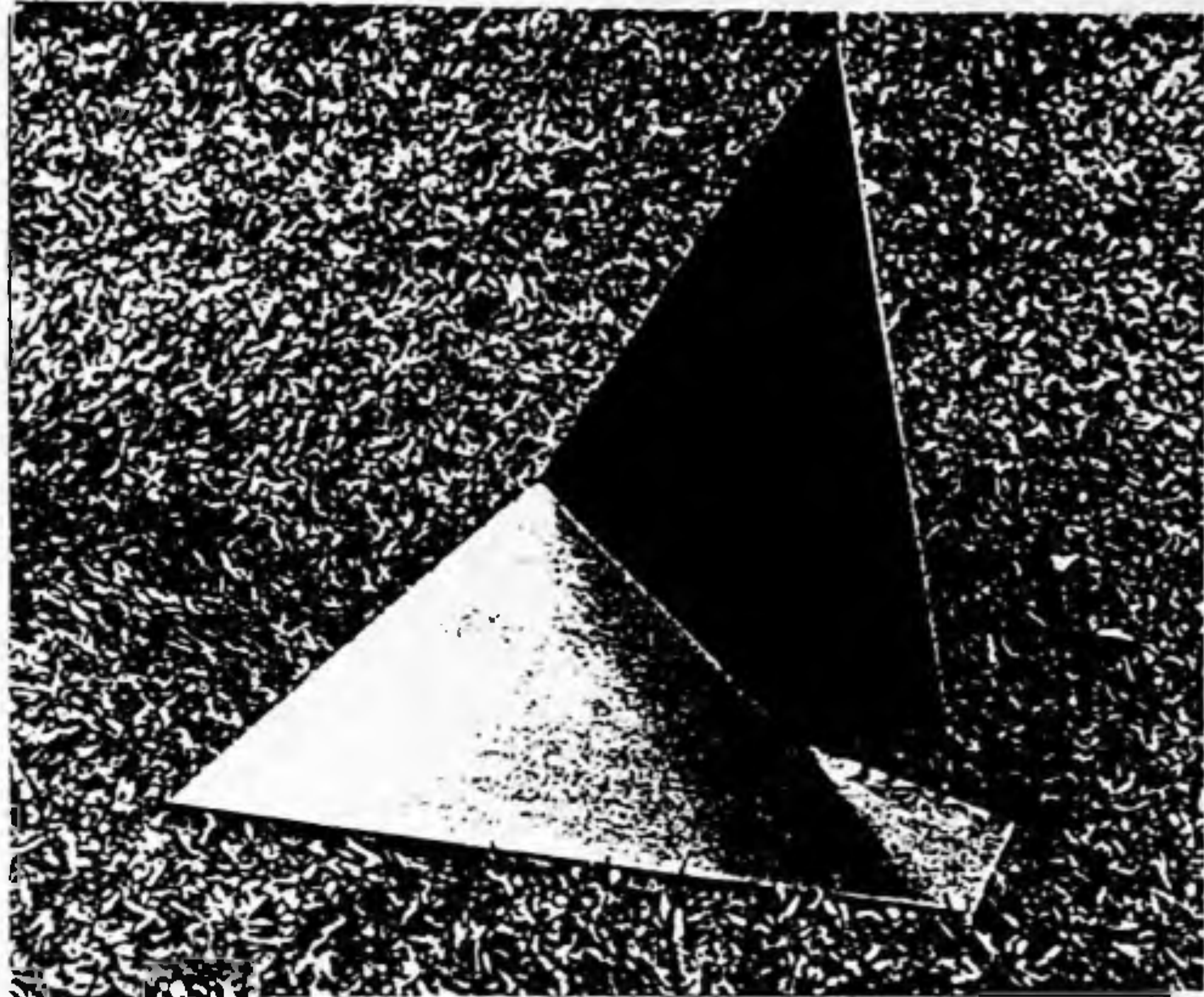
Lygia Pape

Livro do Tempo, 1960-65

- algumas das 365 peças que compõem o *Livro do Tempo*

Tempêra sobre madeira,
16x16x0,3cm (cada)

fig. 50a



Sem título
final da década de 1950

ferro
43x54x81x0,6cm

acervo MAM-RJ

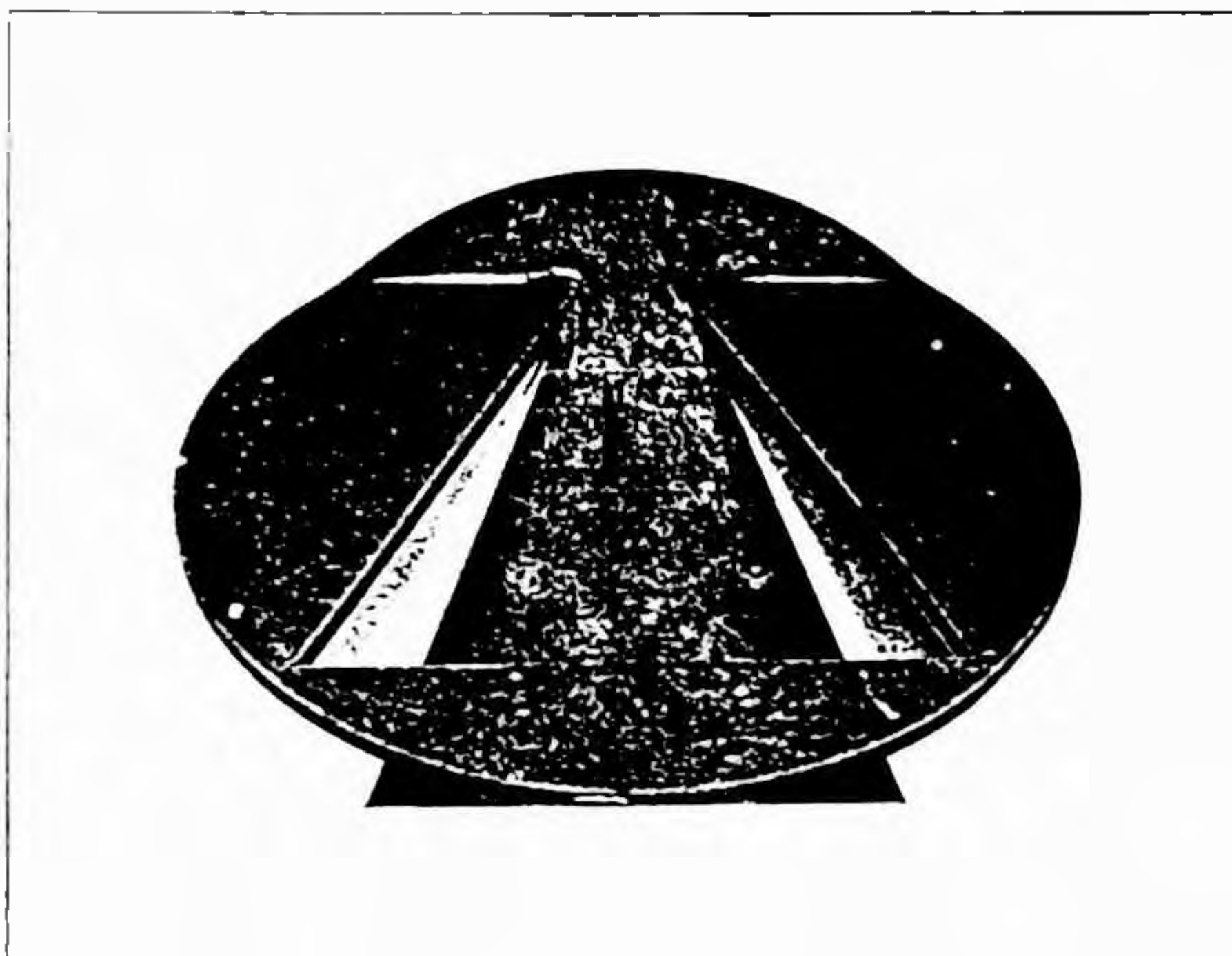


fig. 50b

Carranca
1978

ferro
61 x 120 cm

acervo MAM-SP

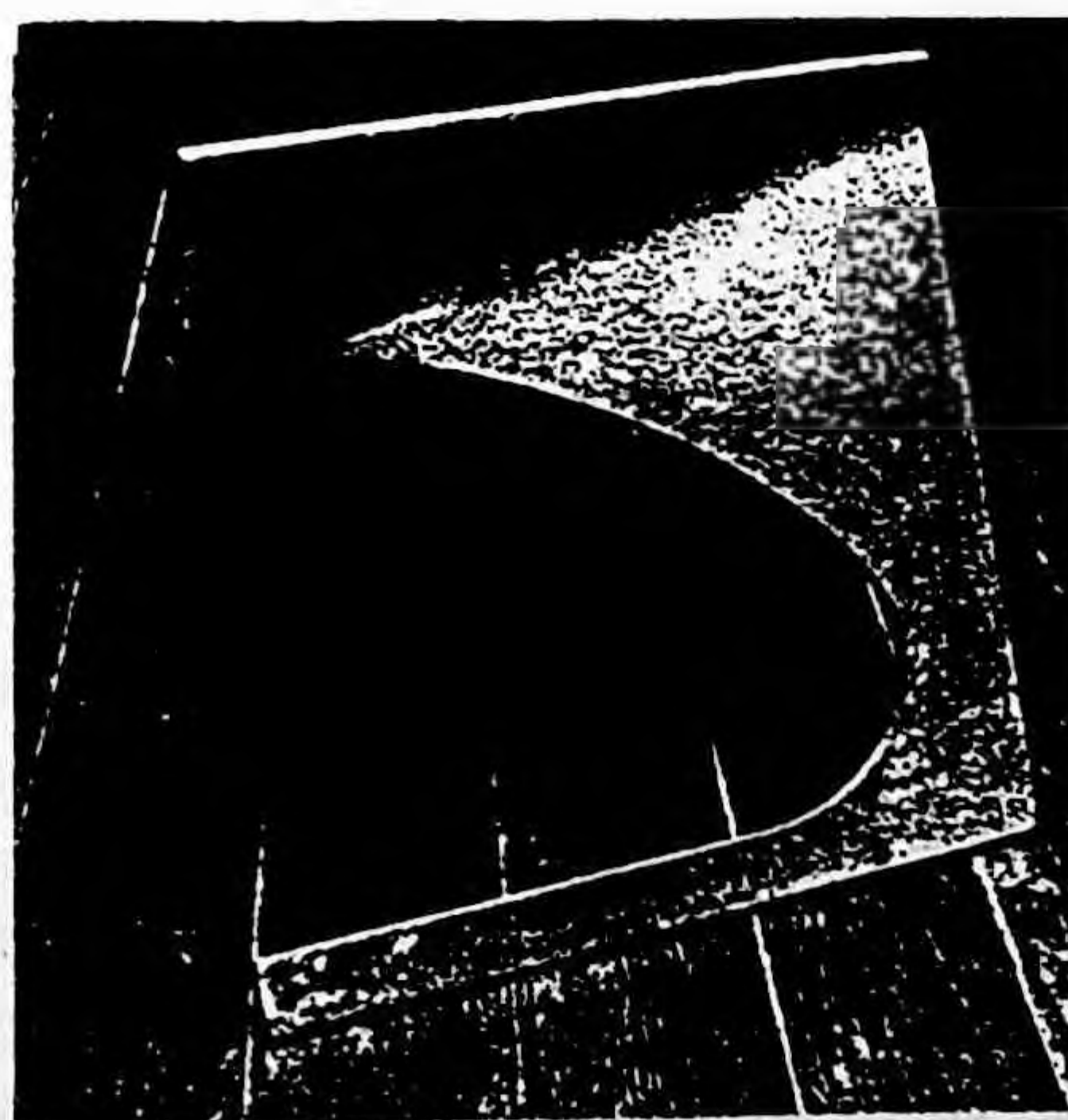


fig. 50c

sem título
início da
década de 1960

ferro
46x54x29x1,2cm

col. Delcir Antônio
da Costa

espécie de coreografia sobre o papel ou suporte. Foram criadas quatro formas que se referiam à palavra OLHO, que estava representada quatro vezes no poema, e tinham a imagem de cilindros, altos, com 2m de altura e 50cm de diâmetro e onde um bailarino podia ficar dentro e realizar a coreografia exigida. Brancos, sem aberturas, somente furos pequenos para a orientação no palco; e outras quatro formas de paralelepípedos, referentes à palavra ALVO, que também se repetiam quatro vezes. Também como as outras formas, não tinham nenhuma abertura e os bailarinos ficavam ocultos dentro delas. O palco permanecia todo negro e somente o jogo de luzes dava o efeito modulador às cores. Era magnífico de repente um cilindro avançar para o meio do palco, as outras formas paradas de lado, e uma luz vermelha incandecer aquele cilindro branco, incendiá-lo. Havia na platéia uma exclamação de surpresa e mesmo de deslumbramento. Era um espetáculo mágico, grandioso. O som era regido por música concreta de Pierre Henri.

O segundo *Balé*, em 1959, era formado de formas planas: um quadrado rosa e um retângulo formado de mesmo quadrado rosa e um prolongamento azul, completando o retângulo. Nesse *Balé* os movimentos eram ortogonais, ou seja, somente em posições que não mostrassem o seu lado posterior, onde ficavam os bailarinos ocultos e que faziam o movimento de deslizamento sobre o palco . . . Também como no *Balé* anterior, o cenário era negro e formas deslizavam suavemente pelo palco criando situações que surpreendiam, como quando o quadrado rosa vem deslocando-se suavemente do fundo do palco rodeado pela ausência de luz e você tinha de repente a sensação que a cor rosa era o espaço vazio e o negro (ausência de luz) a forma compactada. Os efeitos de percepção ótica eram infinitos. A música desse *Balé* foi criação de Reynaldo Jardim e creio ter sido a primeira obra minimalista em música: constava somente de duas notas batidas em percussão em ritmos repetitivos à exaustão. Lindíssimo.

O que pretendia nos dois *Balés* era o resultado do motor do corpo, não queríamos a forma humana, realista, mas sim o movimento, o pulsar do corpo comandado por uma inteligência oculta. O espaço negro dava a noção da bidimensionalidade que queríamos.

Essa era uma questão fundamental no movimento Neoconcreto: a bidimensionalidade, o abandono do problema figura/fundo diferenciados como quase sempre encontrávamos nos concretos: coisa mais ligada a resultados óticos e que nesse sentido antecipava a *Optical Art* americana. O resultado dos *Balés* tinha referências visuais talvez com as coisas de Albers, aquelas pulsações, as ambiguidades visuais.¹⁰⁴

Pape trabalhava a ambigüidade do espaço, uma ambivalência entre a figura e o fundo, através do movimento e da luminosidade: o cilindro branco em vermelho, a placa rosada em fundo branco, o vazio do palco em uma falsa placa. Pape proporcionava mudanças de percepção através de variações nas próprias condições da percepção. No primeiro *Balé* quatro cilindros e quatro paralelepípedos, "magicamente", pareciam se modificar ao olhar espantado do público. Mostra concretamente a dependência entre os elementos que formavam um todo orgânico, pois a cada instante parecia existirem novas formas em um novo palco. O espaço se dinamizava, a integração orgânica acontecia pelo desenvolvimento do espaço entre os elementos, que também se tomava forma,

¹⁰⁴ PAPE, Lygia. Depoimento. In: COCCHIARALE, Fernando, op.cit., p. 161-162.

em uma sucessão de tensões e pausas, com os sólidos criando e destruindo relações.¹⁰⁵

Paralelamente ao espetáculo de Pape, um artista norte-americano, Robert Morris,¹⁰⁶ desenvolveu uma produção que, em muitos pontos, assemelhou-se às produções da artista brasileira. Morris, inclusive apresentou um espetáculo similar ao de Pape, alguns anos depois, nos Estados Unidos. Dentro de uma estética já Minimalista¹⁰⁷ e que pouca diferença tinha das produções subseqüentes de Morris, o artista norte americano apresentou, em 1961, o seguinte “espetáculo”: uma coluna cinzenta, de 2,40m de altura com 60cm de lateral, confeccionada de compensado, comparecia no meio do palco ao se abrirem as cortinas. Nada acontecia por alguns minutos, quando se observava a dita coluna no espaço vazio do palco. De repente a coluna despencava, novamente um intervalo de tempo se passava e fechavam-se as cortinas, findada a apresentação.

Entre os dois espetáculos, o de Pape e o de Morris, temos em comum as formas geométricas que se tomaram “atores”, ou “bailarinos”; em uma “teatralização” das modalidades plásticas, discute-se, igualmente, as diferenças geradas por uma mesma forma ao deslocar-se no tempo e no espaço. No entanto, temos a “magia” que foi perseguida por Pape, que buscou dar vida às suas estruturas, que passaram a se movimentar. Temos como “motor do corpo” ou “o pulsar do corpo comandado por uma inteligência oculta”, que a artista utilizou ao explicar sua obra, não faziam parte do vocabulário de Morris onde o desejo da mais completa simplicidade, com sua coluna única que em um só movimento tomba, sem “magia”, sem música ou luzes, revela o manejo das formas enquanto fatos e uma recusa a uma relação orgânica no interior da obra, presente em Pape. Rosalind Krauss, sobre esta apresentação de Morris, afirma:

“ A coluna foi a base de grande parte do pensamento subseqüente de Morris sobre a escultura. . . investe contra as idéias convencionais do observador sobre como se forma a experiência. A coluna cumpre este papel com surpreendente simplicidade. Isso por que sua única ‘ação’ no transcorrer do espetáculo é mudar de posição. Ela tomba. Ao fazê-lo deixa de ser um objeto em pé para transformar-se num objeto deitado. Nossa idéia normal com respeito a essa ‘ação’ é que ela nada modifica, ou que nada modifica de essencial no objeto. O objeto permanece ao longo do tempo e do espaço o mesmo. Na verdade, o trabalho ulterior de Morris, explora esse tipo de mudança de posição sofrida por uma mesma forma. . .

¹⁰⁵ PAPE, Lygia. Balé, experiência visual. In : AMARAL, Aracy. *Projeto Construtivo na Arte*, (apresentado pela primeira vez no *Suplemento Dominical* do Jomal do Brasil, 22/mar./1959).

¹⁰⁶ Neste período uma grande movimentação estava ocorrendo no campo das artes plásticas, tendências de “desmaterialização” na arte ressurgem com um grande impacto, gerando inúmeras propostas como o *environment*, os *happenings*, a Arte Ecológica, a *Land Art*, o Conceitualismo, a *Arte Povera*, todos movimentos marcantes da década de 60. O Minimalismo, a *Arte Pop* e a *Op* também surgem neste mesmo período.

¹⁰⁷ Um artigo de Richard Wolheim cunhou o nome de Minime Art às obras de um conjunto de artistas. Apesar destes rejeitarem esta nomeação, ficaram conhecidos como artistas minimalistas: Carl André (1935), Dan Flavin (1933-1996), Donald Judd (1928-1994), Sol Le Witt (1928) e Robert Morris (1931).

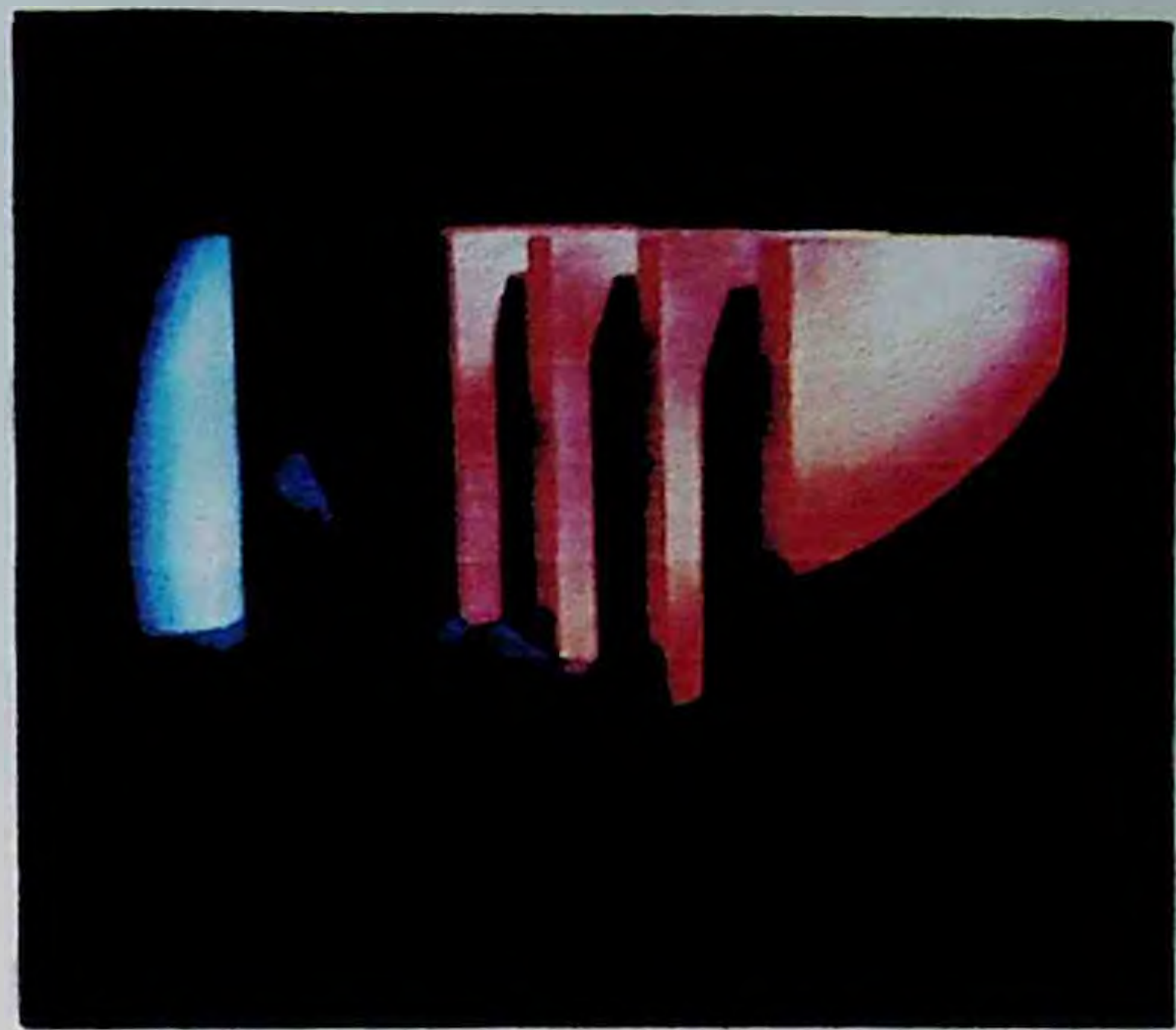


fig.51a

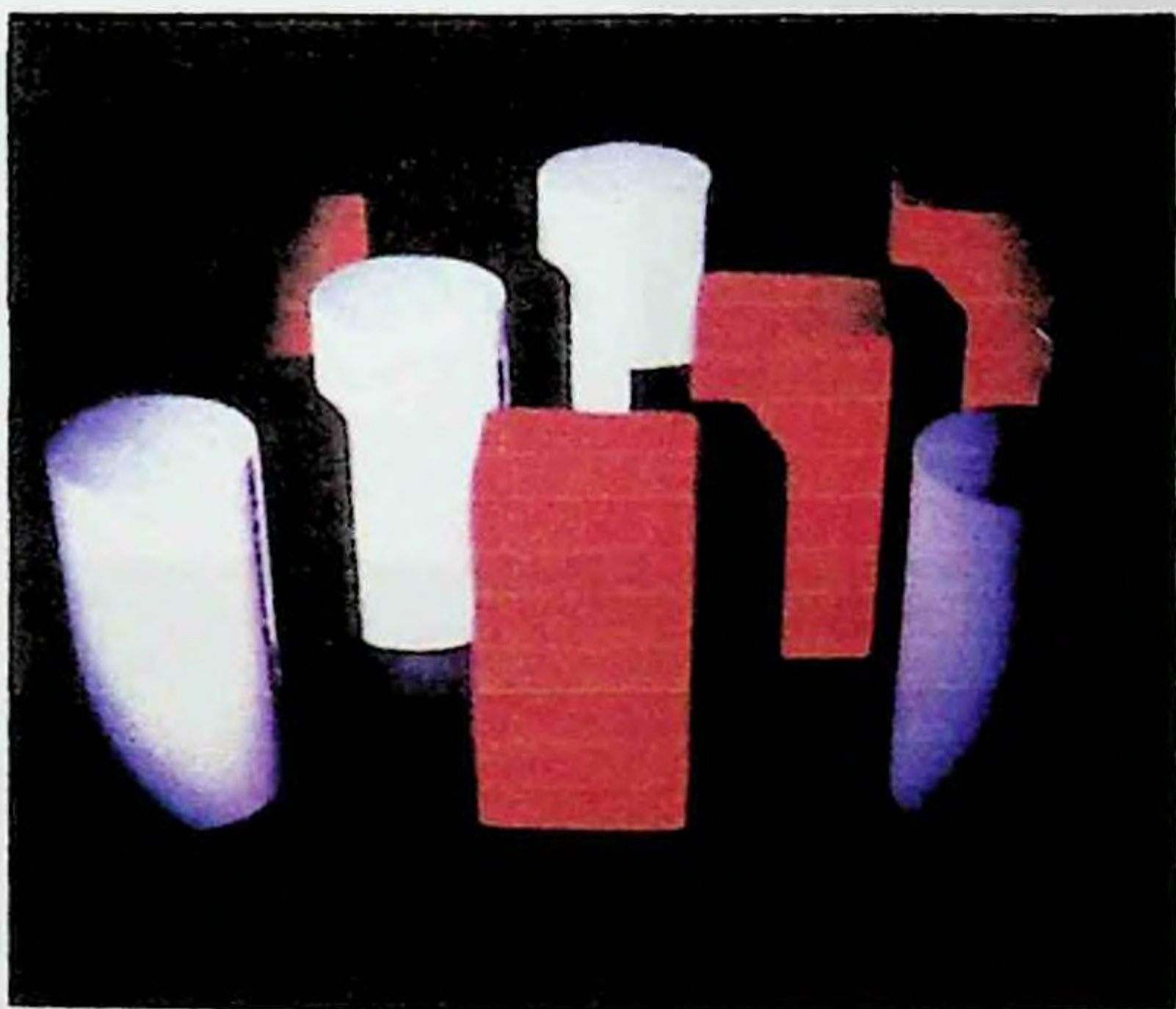


fig.51b



fig.51c

**Lygia Pape e
Reynaldo Jardim**

***Ballet Neoconcreto I,*
1958**

- algumas das cenas da
apresentação

madeira e tecido pintado

4 peças

200x Ø75cm

4 peças

200x75x65cm

col. da artista

fig.52a

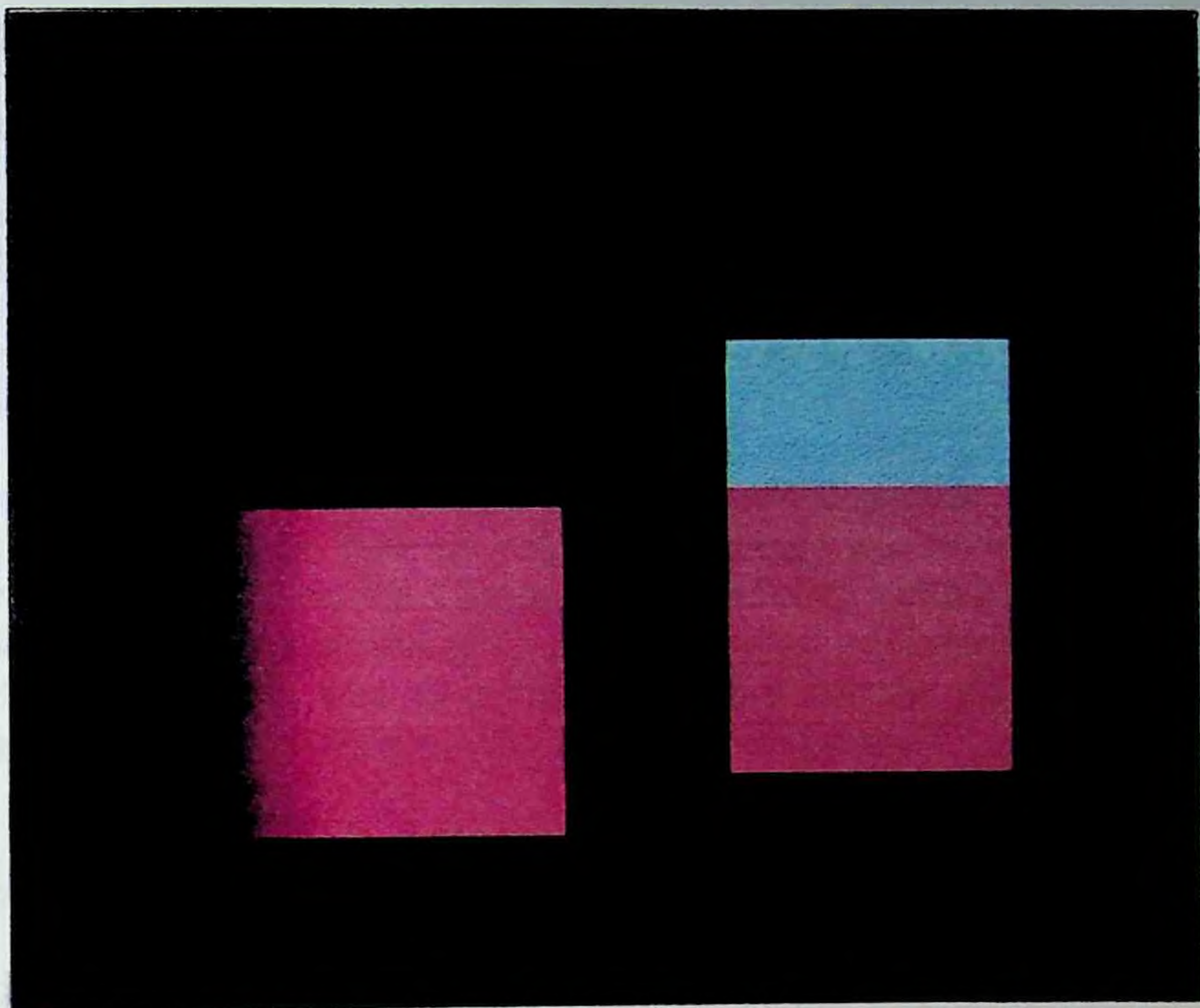
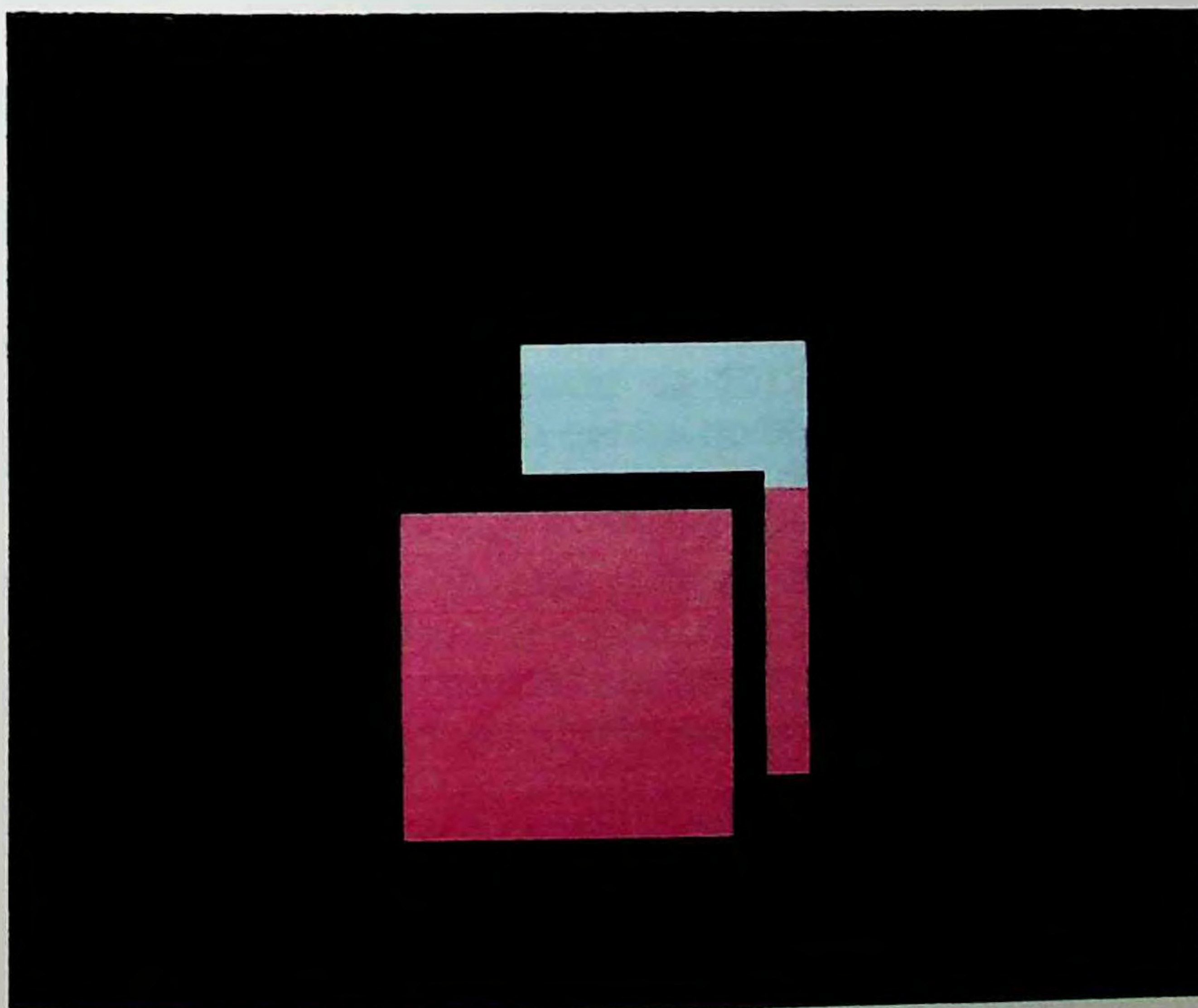


fig.52b



**Lygia Pape e
Reynaldo Jardim**

***Ballet Neoconcreto II,
1959***

- algumas das cenas da
apresentação

madeira e tecido pintado

1 peça cor de rosa
200 x 200 x 100 cm

1 peça rosa e azul
300 x 200 x 100 cm

2 bailarinos
col. da artista

Em pé, a coluna parece leve e delgada, seu caráter ereto parece imperturbado pela pressão exercida para baixo por seu peso. Parece fluida, linear e desprovida de massa. Quando em posição horizontal, porém, a coluna sofre uma mudança de natureza. Parece maciça, contraída e pesada; parece determinada pelo peso. O significado na coluna, portanto, não é ela ser a mesma ao longo de 'qualquer variação dessa mesma forma', mas ser ela diferente. E essa diferença atinge em cheio a idéia de que o sentido de uma forma deve ser encontrado em seu caráter abstrato, ou em sua separabilidade, em seu isolamento com relação a uma situação concreta, na possibilidade que temos de transferi-la, intacta, de um determinado local e orientação para outro." ¹⁰⁸

Krauss utilizou este evento promovido por Morris para observar as relações entre o teatro e a escultura, no que se refere às alterações do caráter das produções tridimensionais. A presença cênica do espetáculo também podia ser vista nas produções ulteriores de Morris (fig.53), onde colunas posicionadas dentro de um espaço estético insistiam que seu significado era função de um tempo vivido, era específico, dependia *desta* posição, *daquela* perspectiva.

Para Krauss, este encaminhamento da escultura advinha de dois pontos importantes: em primeiro, um combate, realizado pela escultura, à explicação clássica de como as coisas chegam ao conhecimento, precedentes na obra de Rodin e Brancusi, e a teatralização que conduziu a uma quebra operacional entre o objeto escultural e as pré-concepções acerca do conhecimento que o observador poderia ter do objeto e de si mesmo. Neste sentido, Krauss considerou que a escultura ao indagar-se sobre si mesma, enquanto um objeto de conhecimento, usou o teatro, em sua relação com a platéia, como uma ferramenta de investigação. Deste modo, "um centro de movimento localizado no próprio corpo do observador tornou-se outra investida contra as convenções da escultura, tal como foram mantidas ao longo de séculos". ¹⁰⁹

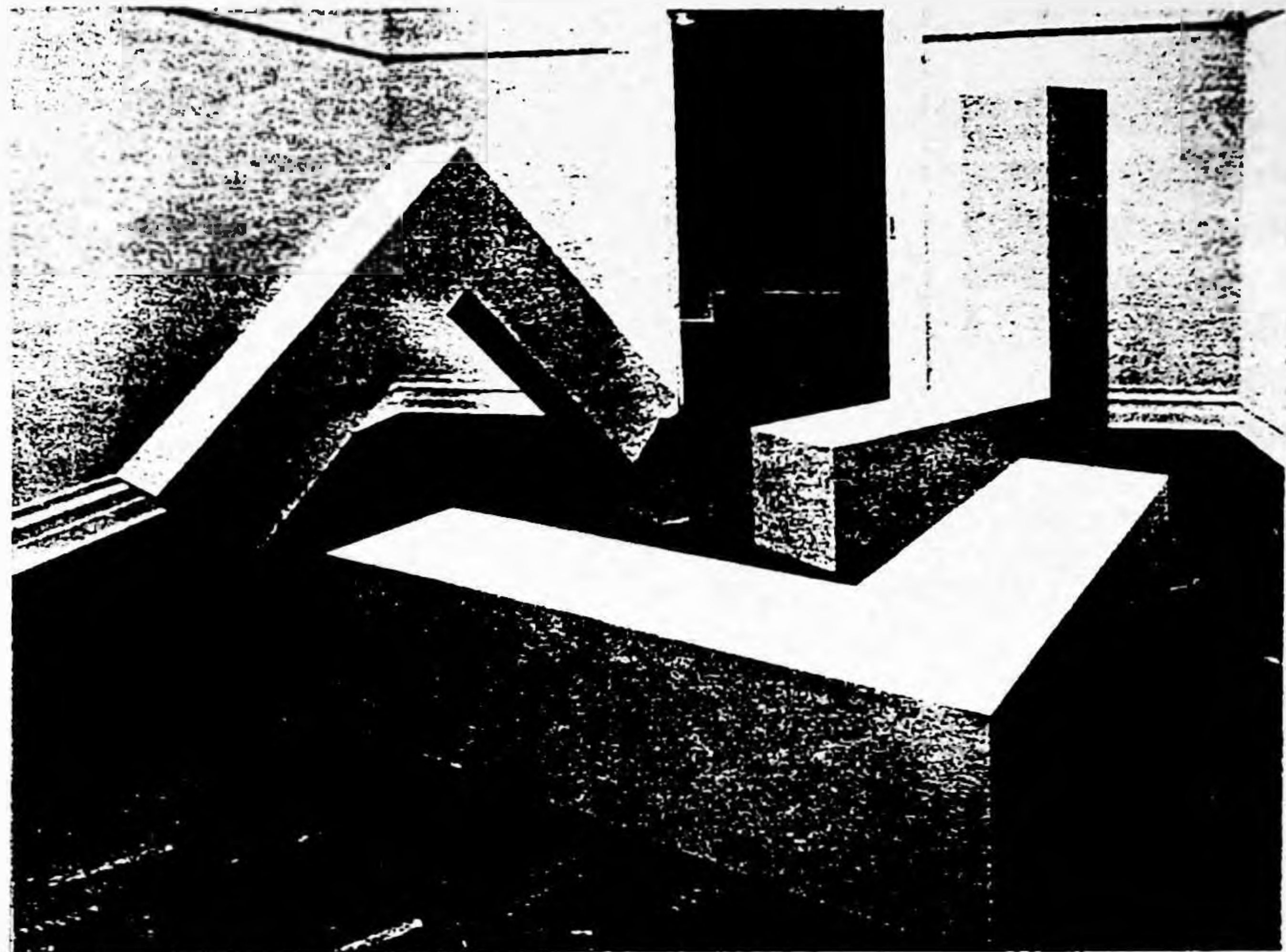
Para um melhor entendimento dessa questão cabe voltar aos ensinamentos advindos da escultura cubista, de 1912-1915, dentre os quais, segundo Krauss, destacam-se a experiência parcial do objeto externo como cognição. O significado aí vinha ao mundo em simultaneidade com o próprio objeto. Picasso, por exemplo (fig.54), utilizava hachuras e outros elementos da linguagem pictórica em suas esculturas, como peças retangulares de tamanhos diferentes e formas que na pintura eram utilizadas para indicar profundidade. Estes fragmentos de linguagem não eram, porém, concebidos como um objeto único, coerente; tinham uma existência isolada, transformavam-se em objetos inertes.

Krauss demonstrou como Picasso apropriou-se da linguagem concretizadora do espaço ilusionista da pintura, confinada aos limites do espaço pictórico, separada do mundo real, para transformá-la, em um aspecto do espaço literal.

¹⁰⁸ KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. Trad. Júlio Fischer. São Paulo : Martins Fontes, 1998, pp.283-285.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p.288.

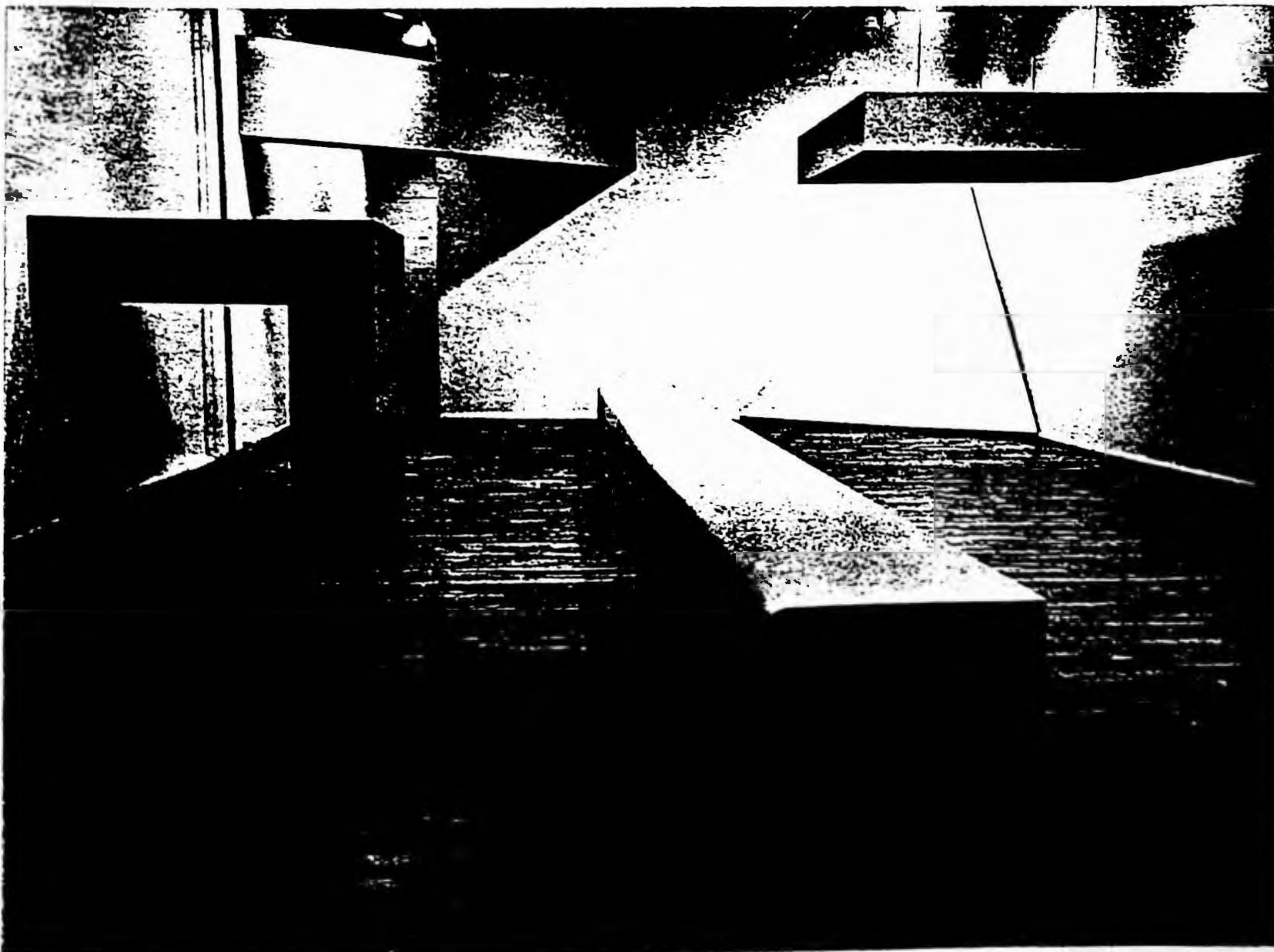
fig.53a



Sem título
1965

3 peças cada uma
243,8 x 243,8 x 69,9 cm
(destruída)

fig.53b



Instalação
na Green Gallery,
Nova York,
1964.

Para a autora: "o artista insiste em que há uma lógica imanente *naquela* superfície e em que a concepção surge com a experiência e não é uma instância anterior a esta ou à parte desta" ¹¹⁰.

Foi esta noção de realização escultórica que Tatlin procurou desenvolver após seu período de convivência com Picasso na França. Os relevos de canto de Tatlin (fig.55) causaram ainda mais impacto que as esculturas cubistas, ou as futuristas de Boccioni. Os cubistas trabalhavam com a dispersão e o desmembramento do espaço e Boccioni com um espaço conceitual. A visão parcial comum é transcendida através de muitas visões simultâneas. O espaço, tratado analiticamente, é apresentado de forma destacada em relação ao espaço real do mundo. A *Garrafa* (fig.56), de Boccioni, como comenta Krauss, é vista como transcendendo o espaço real.

Em Tatlin, no entanto, existe uma rejeição do espaço transcendental. Sua escultura faz parte do mundo e depende dele para ter significado. O relacionamento do relevo com o canto, com o espaço arquitetônico no qual se insere é fundamental. Existe nele, como escreve Krauss, "uma consciência mais aguçada da significação específica que habita".¹¹¹ Além do "espaço real" Tatlin tinha como intenção trabalhar com "materiais reais", isto é, dentro de suas propostas procurava respeitar as qualidades intrínsecas dos materiais. Como comentou Krauss: "se a chapa de metal adquire uma maior força de compressão ao ser dobrada ou enrolada, estes fatos explicam os elementos curvos existentes na obra. Quando se faz necessária uma grande força para suspender livremente os elementos do relevo no espaço, Tatlin emprega o arame".¹¹²

Outra peculiaridade das obras de Tatlin, evidenciada por Krauss através da comparação do *Monumento à Terceira Internacional* (1919-1920) (fig.57) e a *Coluna* de Gabo (1923) (fig.58), é a sua noção de tempo. Em Gabo, como em Boccioni, uma única visão é oferecida como síntese de todas as visões possíveis, momentos passados e futuros são anulados. Tatlin, por sua vez, trabalha com o tempo real, sua torre permitiria uma experiência temporal real, que não poderia ser conhecida de antemão. "Para Tatlin, a tecnologia está visivelmente posta a serviço de uma ideologia revolucionária por meio da qual a história pode ser moldada; para Gabo, é um modelo de conhecimento absoluto por meio do qual o futuro é dado, não encontrado".¹¹³

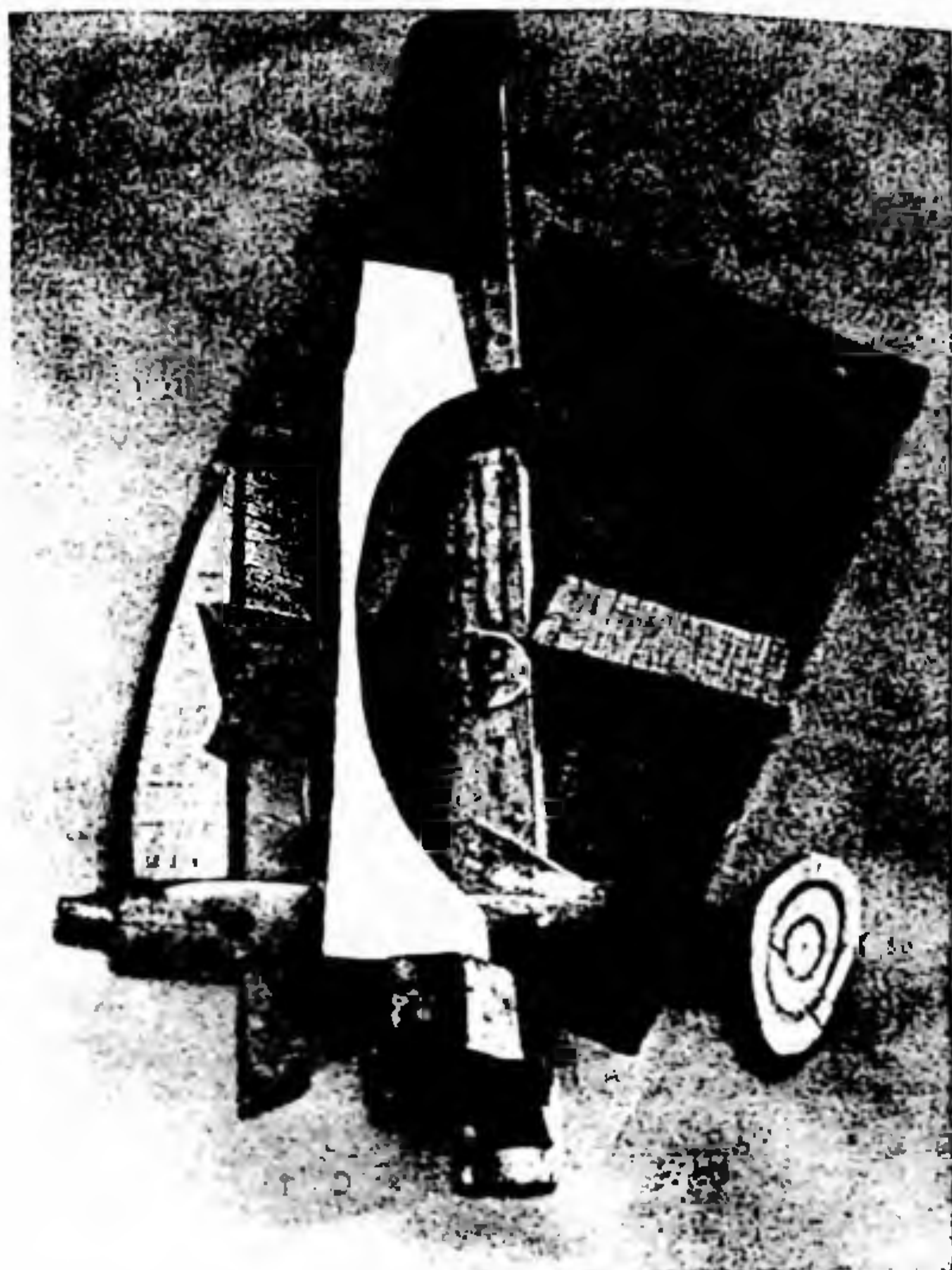
Como vemos, a discussão do espaço e tempo reais estava sendo problematizada, no campo da escultura moderna, desde o cubismo. No seu livro *Caminhos da Escultura Moderna*, Krauss desenvolveu os aspectos fundamentais que distinguem a escultura moderna das obras que a antecederam.

¹¹⁰ KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*, p. 65.

¹¹¹ Ibidem, p. 69.

¹¹² Ibidem, p. 70.

¹¹³ Ibidem, p. 77.



Pablo Picasso

Instrumentos Musicais
1914

madeira
60x28,2cm
acervo do artista

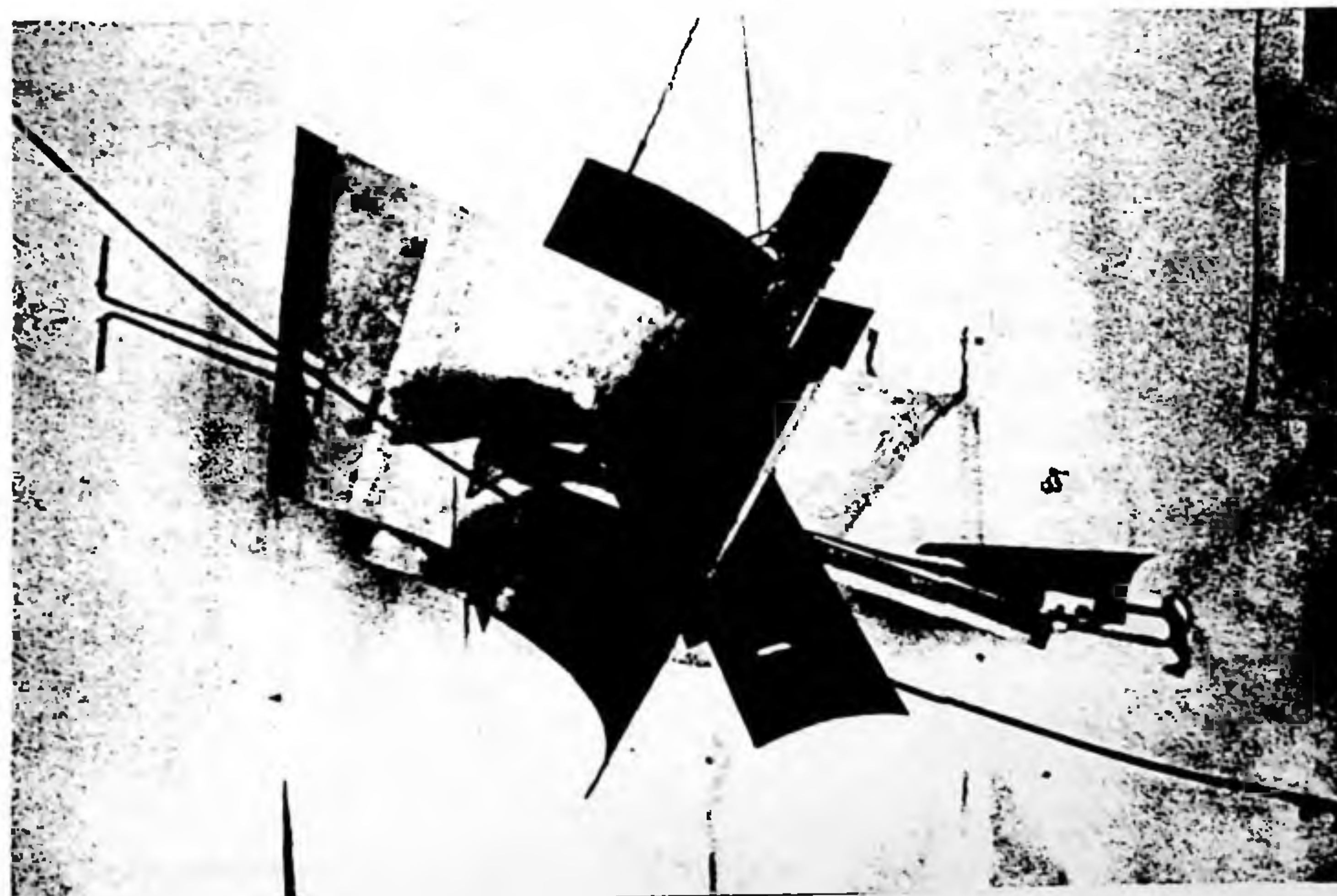
fig. 54

Umberto Boccioni
*Desenvolvimento de uma
garrafa no espaço*
1912

bronze
38x60,1cm
acervo Dr. e Sr. Barnett Mabin, NY



fig. 56



Vladimir Tatlin
Relevo de Canto
1915

ferro, alumínio e base
78,7x152x76,5cm
(destruído)

fig. 55

Considerou a escultura moderna como “um meio de expressão peculiarmente situado entre o repouso e o movimento, entre o tempo capturado e a passagem do tempo”.¹¹⁴ Neste sentido, a escultura de nosso tempo se distingue da avaliação feita por Gotthold Lessing, em sua análise de Laocoonte em que declarou que a escultura é “uma arte relacionada com a disposição de objetos no espaço”.¹¹⁵ Para Lessing, tanto a escultura como a pintura têm como característica serem estáticas, não sendo natural para as artes visuais se apresentarem como representações do tempo.

A questão do tempo se tomou central em muitas manifestações da arte Moderna. A forma de encarar quais seriam as questões pertinentes à escultura foram se modificando e o assunto de algumas obras passou a ser os nossos corpos e a experiência que temos de nossos corpos no tempo e no espaço.

As experiências Neoconcretas convergiam para estas discussões, como também as do Minimalismo. Os dois movimentos visavam à criação de obras onde inexistisse *um* momento de entendimento, *um* objetivo de apreensão ou *um* instante único de clareza, mas um mundo duração, em negação a um espaço ideal que exigisse anteriormente a experiência. Disto processou-se a investida de nosso corpo “contra” a matéria que compunha a obra, para o nosso lugar no espaço, que surgia durante a relação com o trabalho proposto.

Lygia Clark, Hélio Oiticica, Ferreira Gullar e Lygia Pape deram um salto rumo ao espaço e tempo reais, ligando-se às problematizações gerais da arte Moderna, mas a elas integraram também a “real” participação do espectador. Procuraram uma arte de sensibilização, em que todos os sentidos entrassem em ação. A consideração do “Outro” no *interior* dos trabalhos foi um grande diferenciador das propostas brasileiras.

Embora tanto nas experimentações Neoconcretas como nas propostas Minimalistas o tempo, o espaço e a participação corporal do público formam uma base de discussão, como também o processo de aquisição do conhecimento aí envolvido, há alguns aspectos de diferenciação que devem ser destacados entre estas produções. No Minimalismo existe um traço característico na utilização de elementos em uma estrutura que se repete, retirando qualquer possibilidade de “significado”, em uma proposta de instalação de uma matéria inerte e intocada, em que o processo de escolha dos materiais e forma compositiva objetiva negar qualquer “interioridade”. Em Pape e nos Neoconcretos, pelo contrário, as formas têm vida, foram concebidas como estruturas orgânicas que se movem e concretizam a cada instante novas possibilidades. Podemos dizer que nas obras minimalistas o movimento se dá na exterioridade da relação sujeito-objeto e nas brasileiras interiormente.

¹¹⁴ Ibidem, p. 6.

¹¹⁵ LESSING, Gotting. In: KRAUSS, Rosalind, op. cit., p. 3.

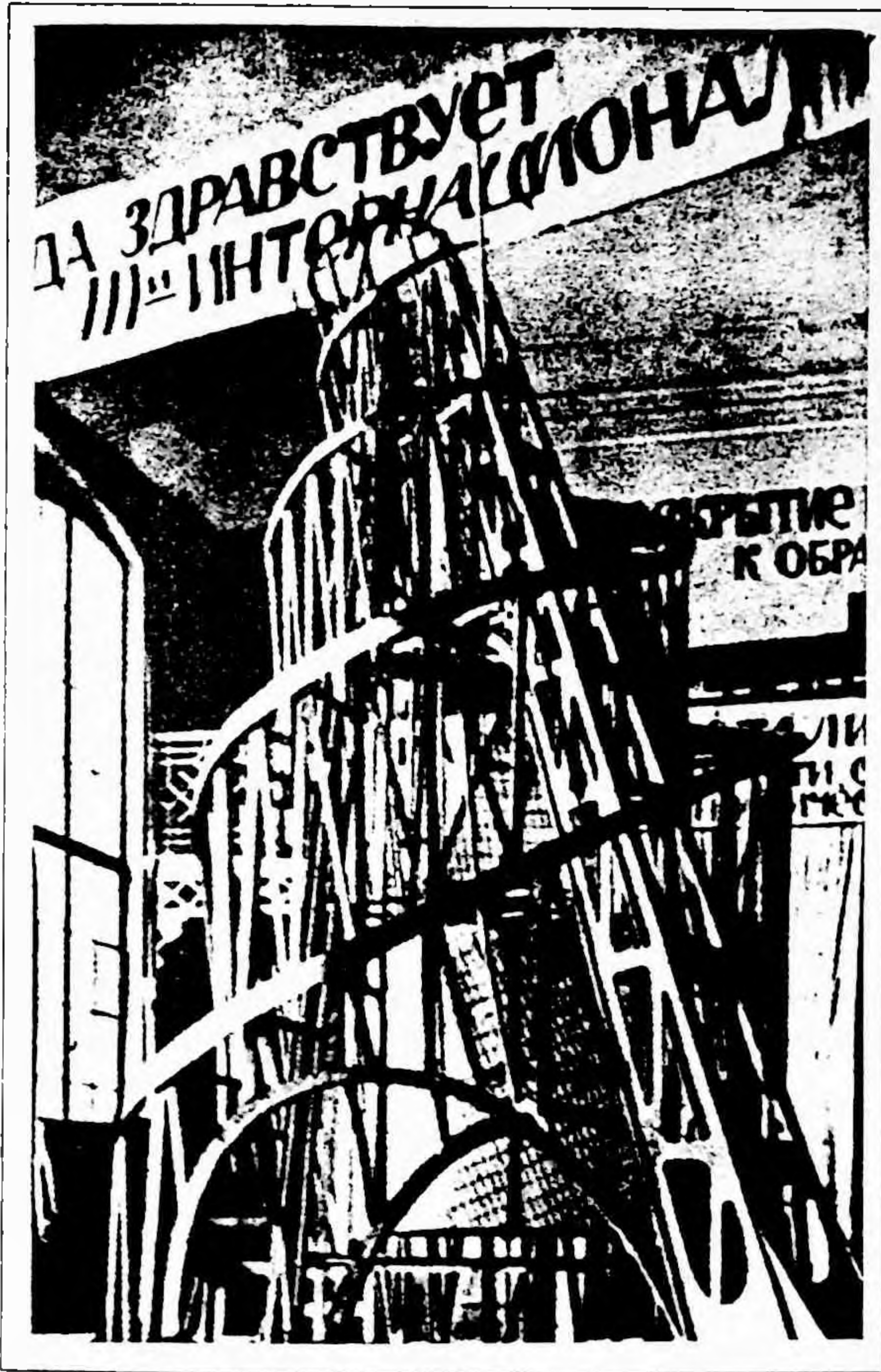


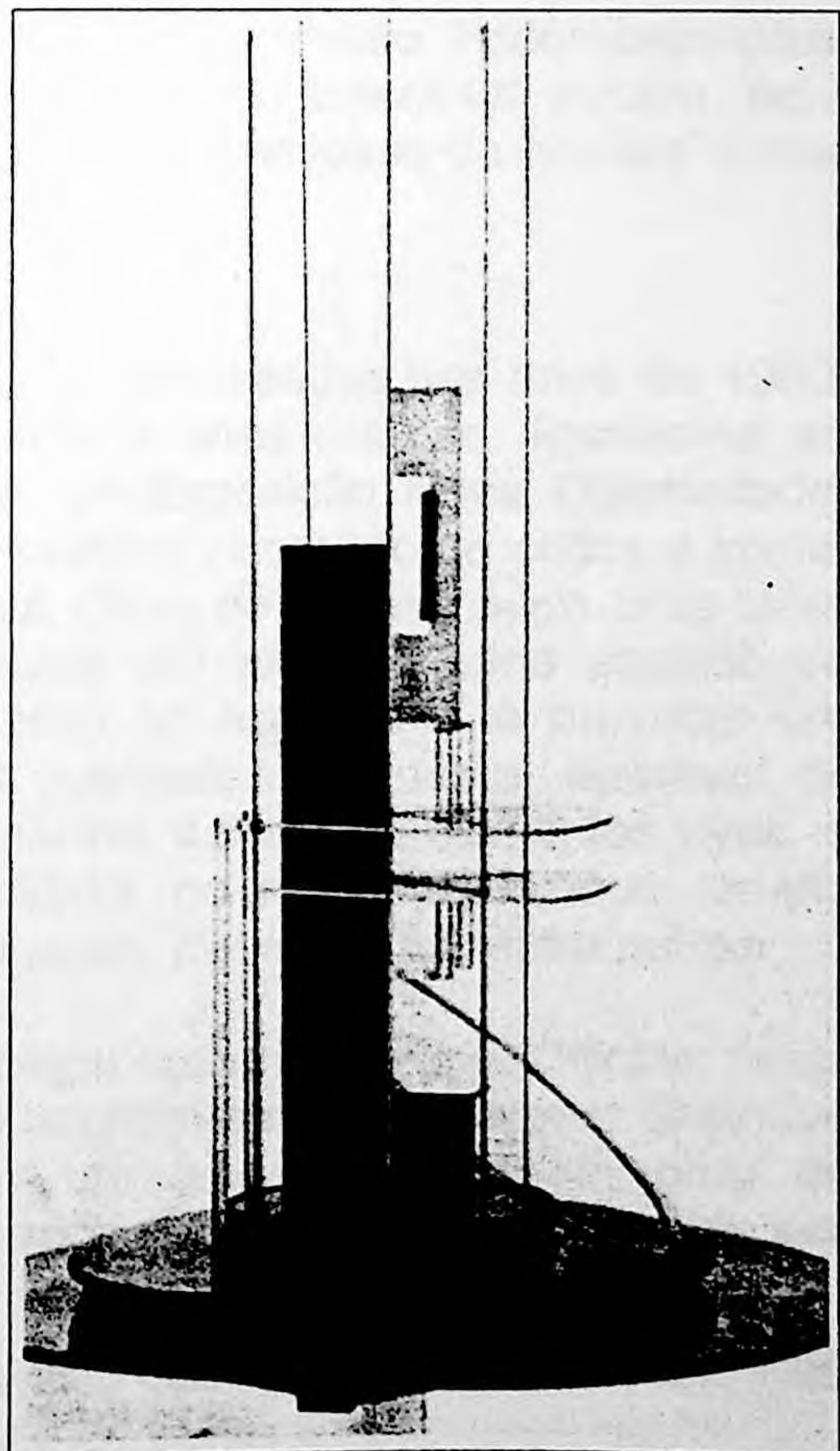
fig. 57

Vladimir Tatlin

Monumento à Terceira Internacional
1919-20

maquete
(destruída)

fig. 58



Naum Gabo

Coluna
1923

plástico, madeira e metal
104cm

acervo Guggenheim Museum, NY

No *Livro do Tempo* (fig.49), Pape confeccionou 365 peças, que compõem perfiladas, uma ao lado da outra, como em algumas obras de Donald Judd (fig.59) ou de Carl André (fig.60), ambos considerados Minimalistas. Mas nas placas de Pape o movimento é a tônica, as múltiplas mudanças que são passíveis de serem realizadas por atos simples de recorte e agrupamento são lembradas e contrastam com os elementos repetidos, praticamente inalterados e organizados segundo uma lógica, do Minimalismo. As duas propostas igualmente se afastam de uma transcrição das emoções do artista, de um objeto suporte das emoções humanas. De forma semelhante trabalham de modo que somente durante a experiência do público a obra se revele, mas Pape trabalhou com uma noção de estrutura orgânica e viva, enquanto Morris buscou retirar qualquer resquício de interioridade de suas obras, obter em última instância “uma visão situada”. Em suas vigas em L (fig.53), o que interessa são os “Ls” enquanto corpos, situados em um tempo e espaços próprios, que exigem um espectador “corporificado”, cuja experiência existe através deste mesmo tempo e espaço reais ¹¹⁶.

Rosalind Krauss afirmou que a ambição do minimalismo era “recolocar as origens do significado de uma escultura para o exterior, não mais modelando sua estrutura na privacidade do espaço psicológico, mas sim na natureza convencional, pública, do que poderíamos denominar espaço cultural”.¹¹⁷ Suas produções tinham um caráter espacial mais público que privado. Poderíamos dizer que, neste sentido, as produções brasileiras em estudo teriam um caráter, nem público, nem privado, mas íntimo. Buscavam falar “à intimidade do homem” como afirmava Ferreira Gullar.

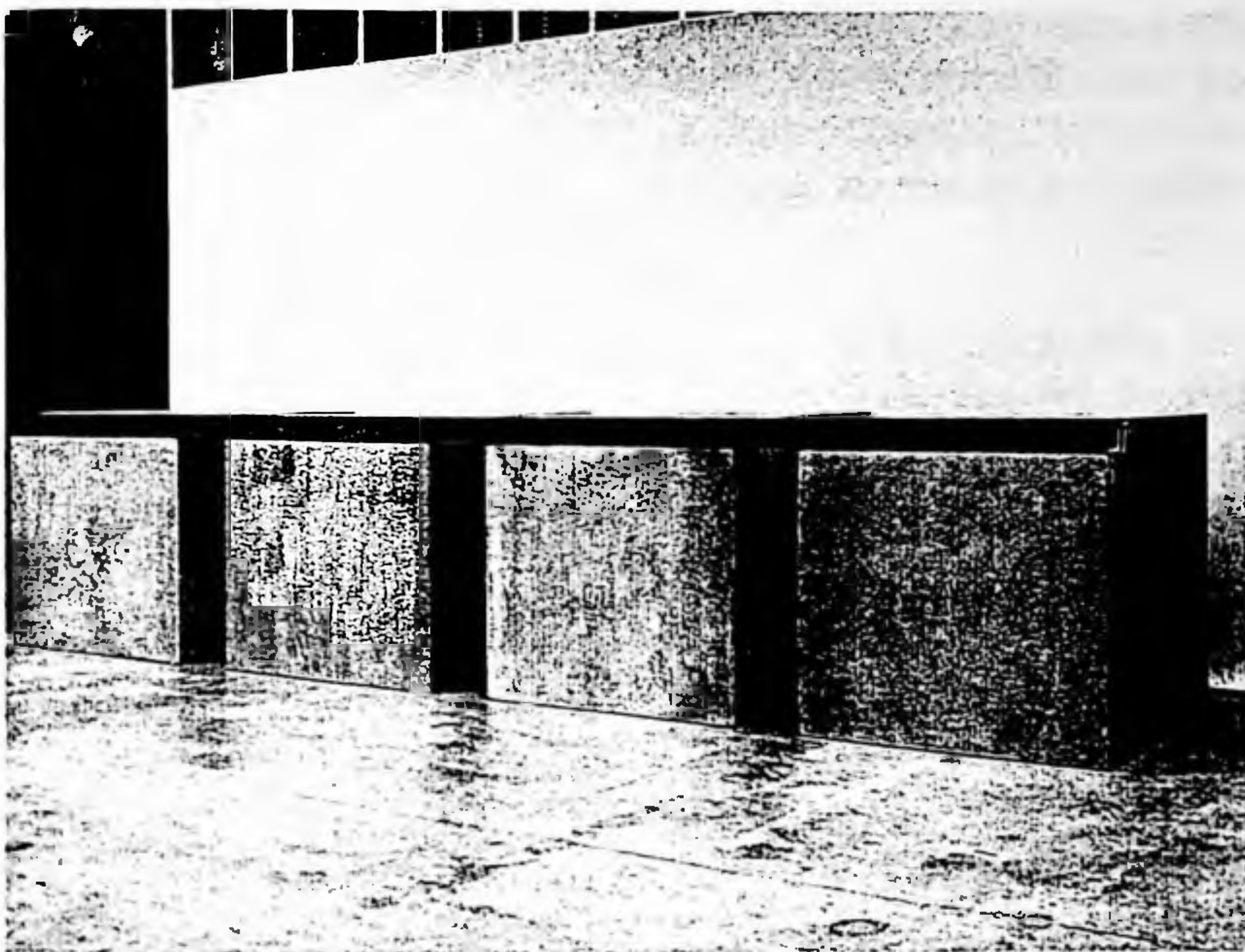
Voltando ao percurso de Lygia Pape; esta, em meados dos anos de 1960, passou a realizar experimentações em cinema e artes gráficas, ligando-se ao Cinema Novo. Em 1967, quando participou da Exposição *Nova Objetividade*, voltando às artes plásticas, apresentou um trabalho carregado de crítica e ironia, bastante diferente dos anteriores. A obra era a *Caixa de Baratas* (fig.61), uma caixa de acrílico transparente em que se via, presa por alfinetes, uma espécie de coleção de baratas. Pape desejava criar asco no espectador e provocar um questionamento sobre o significado da arte guardada em museus, apartada do público, sobre uma redoma. A partir deste trabalho, incorporou elementos vivos e do cotidiano às suas produções, fato inovador no nosso meio, que repetiu inúmeras vezes, como na *Caixa de Formigas* (fig.62), *Eat me* (fig.63), entre outros.

Esta mudança de processo não se restringiu somente a Pape. Oitica, nesta mesma mostra, expôs a obra *Tropicália* que também em muitos fatores destoava do *Projeto Cães de Caça*. Pode-se, por um lado, observar um grau de continuidade dentro da problematização do tempo e do espaço reais, porém por

¹¹⁶ BATCHELOR, David. *Minimalismo*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo : Cosac & Naify Ed., 1999, p. 26.

¹¹⁷ KRAUSS, Rosalind, op.cit., p. 323.

fig. 59



Donald Judd

sem título

1966

ferro galvanizado e
alumínio pintado
101,6x482,6x101,6cm

acervo Norton Simon
Museum,
Pasadena, EUA

Carl Andre

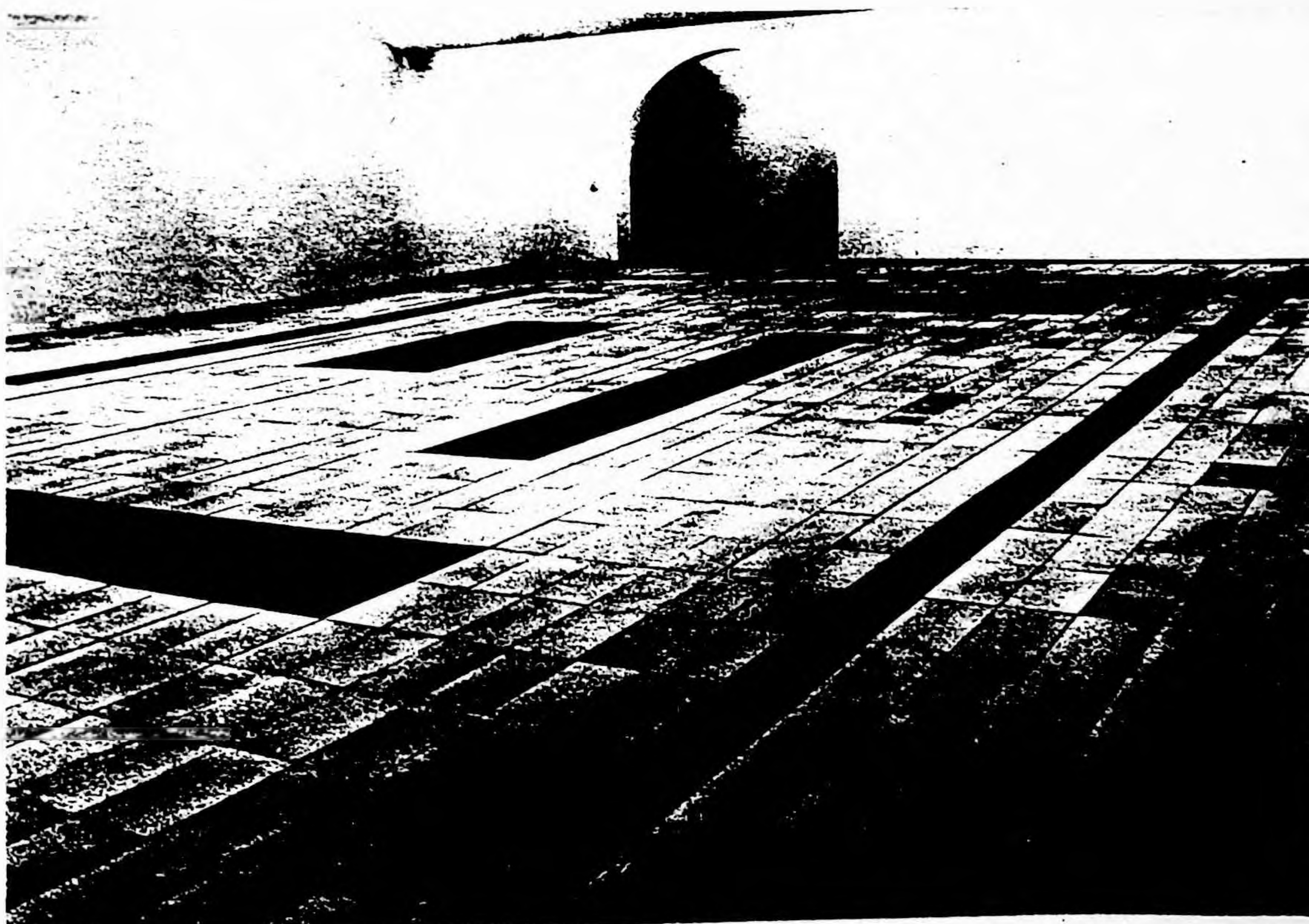
8 cortes

1967

blocos de concreto
dimensão total:
5,1x934,7x1300cm

Instalação na Dwan Gallery, Los Angeles, EUA,
1967

fig. 60



outro, também se nota um novo posicionamento constituindo-se, não só no Brasil, mas também no exterior. Nacionalmente, não se estava alheio a estas mudanças. A percepção de Mário Pedrosa sobre a formação de um posicionamento diferente dentro das artes plásticas, a que chamou "arte pós-moderna", em 1961, observando o *Projeto Cães de Caça*, foi um indício deste fato, que ampliava-se neste período.

No mundo, as concepções de Marcel Duchamp começavam a gerar uma influência maior que as de Malevitch e Mondrian. A arte abstrata informal mostrava sinais sérios de desgaste, pois sua difusão extrema trazia consigo aparências de um novo academismo. Uma nova aventura do objeto, que substituía a evanescência das abstrações, trazia um elo novo numa cadeia em formação. O dadaísmo sobrevinha, só que sem suas características anti-sociais de origem. A Arte Pop surgia com força de renovação acompanhada pelo poder norte-americano que, aproveitando-se da Guerra Fria, impunha seus modelos em todos os cantos do mundo.¹¹⁸

Roberto Pontual, abordando este período, apontou para dois aspectos complementares que marcavam este novo ciclo: no âmbito do conteúdo acontecia uma recuperação do interesse pelos seres e objetos da realidade; no que tangia à materialidade das obras, colocava-se em marcha uma diversificação dos recursos expressivos. Nas manifestações artísticas era incorporado todo tipo de material de forma indiscriminada, como foram exemplos a *Caixa de Baratas*, de Pape, ou as obras Minimalistas. Como Gullar já havia notado, a pintura e a escultura, deste modo, tenderam a confundir-se, apesar de manterem-se como categorias mais ou menos independentes ainda em uma primeira etapa.

A Arte Pop caminhava em direção paralela e a Arte Op também se formava. Este movimento realizava mais um passo da arte não figurativa e também ganhava adeptos em várias partes do mundo. Novas linguagens, novas mídias criaram um contexto de dinamização, várias experimentações artísticas trabalhavam em prol do que se caracterizou como uma "desmaterialização da arte". A década de 1960 foi marcada por *happenings*, *environment*, *Land Art*, Arte Conceitual, entre outras tendências.

No Brasil, alguns artistas da nova geração, apoiados na discussão da recolocação social da arte, consideravam alienada e desgastada as concepções abstratas. A classe artística brasileira debruçava-se sobre os problemas econômicos, sociais e políticos. Um salto contedístico-participante aconteceu.¹¹⁹

Ferreira Gullar associou-se a este movimento social, mudando-se, em 1961, para Brasília. Seu livro *Cultura Posta em Questão* seria escrito nesta ocasião. No período pós 1964, considerado por Pontual como um dos mais férteis da arte

¹¹⁸ PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos - a arte brasileira no século XX* na Coleção de Gilberto Chateaubriant. Rio de Janeiro: Ed. Jornal do Brasil, 1987, p. 286.

¹¹⁹ Ibidem, p. 291.

brasileira recente, nossa produção caracterizou-se por um anseio de reinserção artística, associado à repulsa da classe artística ao regime ditatorial que ameaçava constantemente a ação cultural.¹²⁰

A exposição *Nova Objetividade Brasileira*, realizada em 1967, no MAM-Rio, catalisou as discussões em curso sobre o Concretismo, Neoconcretismo e movimentos populares. O Neoconcretismo, após um “esquecimento” de seis anos, voltava à cena. Muitos artistas começaram a trabalhar sob sua influência. Alguns eventos artísticos realizados entre 1968 e 1971, como a *Apocalipopotese* ou do *Corpo a Terra*, relacionavam-se com esta revisão do Neoconcreto em mistura com a emergência da atuação social. Através desta rápida explanação final, nota-se a mudança de contexto dentro da qual se realizou a grande maioria das obras penetráveis participativas e vivenciais.

¹²⁰ Ibidem, p. 345.

Eat me? A gula ou a luxuria?
1976

objetos de sedução:
neon, cabelos, dentes, cintas, batons
dimensões variadas

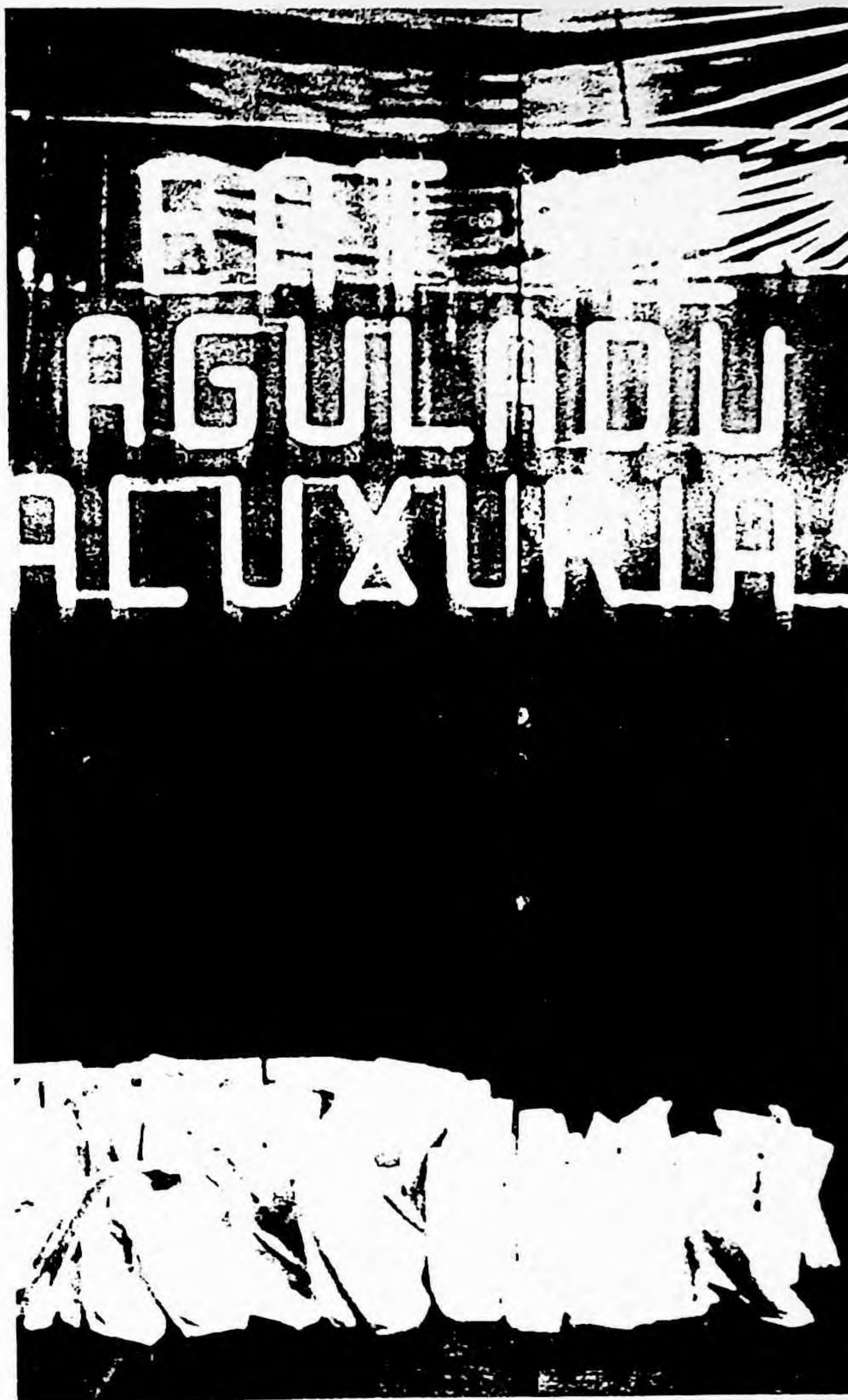


fig.63

Caixa de Baratas
1967

acrílico, baratas e espelho
35x25x10cm

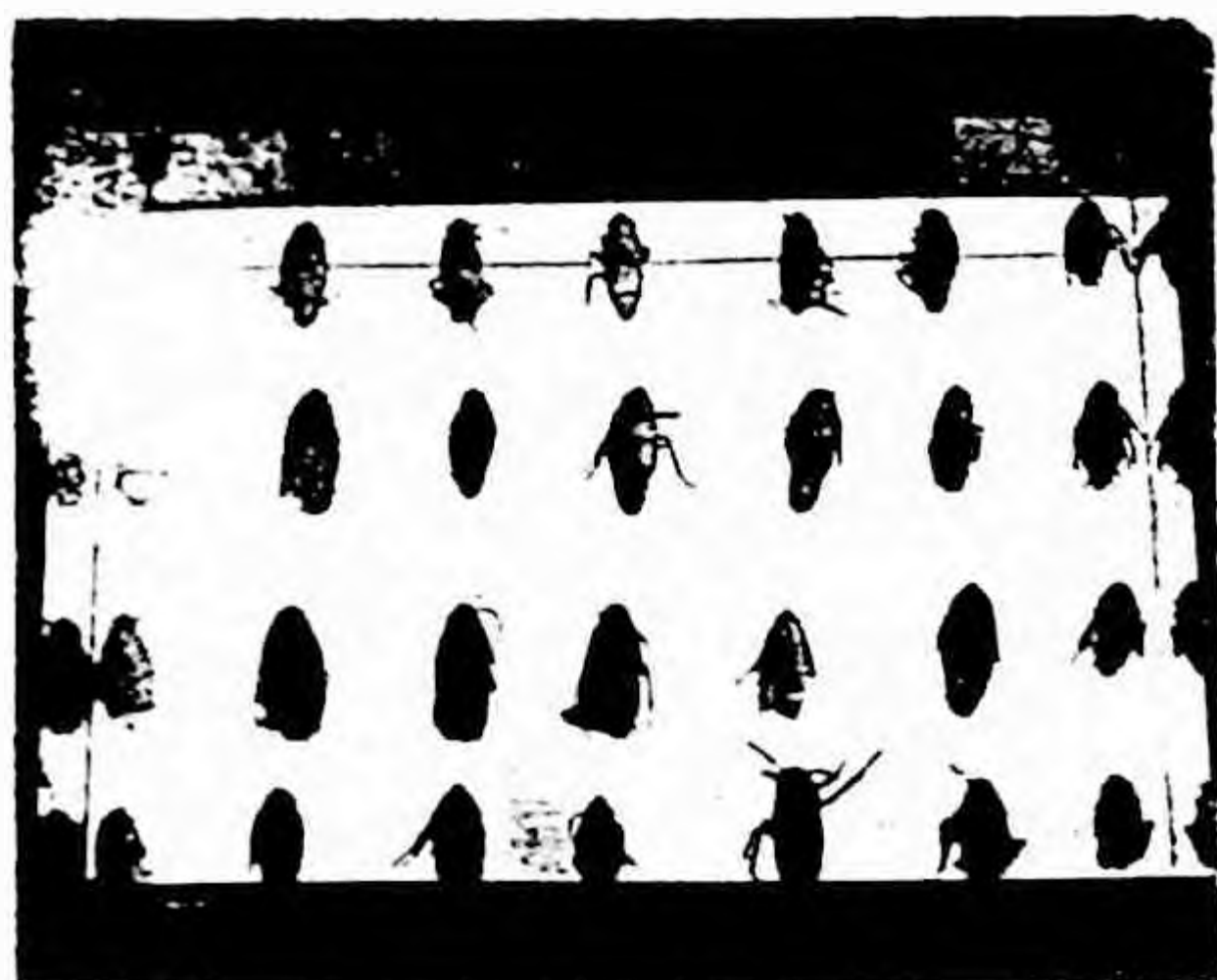


fig.61

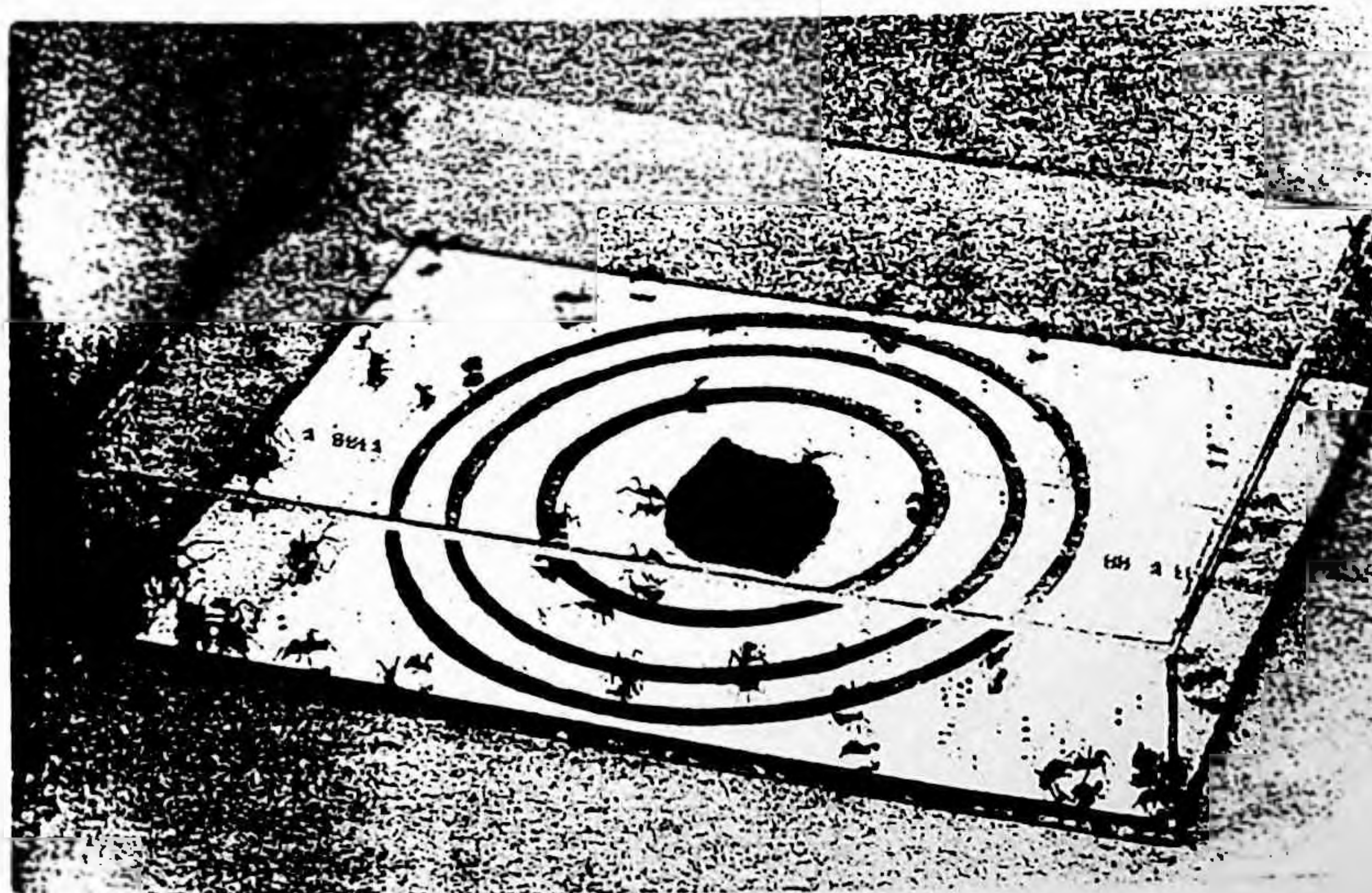


fig.62

Caixa de Formigas
1967

acrílico, formigas, texto e carne
35x25x10cm

CAPÍTULO 3

O período de 1966 a 1972, O ÁPICE

Enquanto concepção, as obras penetráveis participativas e vivenciais começaram a se desenvolver no Brasil durante o período Neoconcreto, entretanto foi no período entre 1966 e 1972 que um grande número de propostas foram concretizadas e realmente vivenciadas por um público maior, caracterizando o grupo em estudo.¹ Obras precursoras, como o *Projeto Cães de Caça* (1961) (fig.8 e 9), de Hélio Oiticica e o *Poema-Enterrado* (1959-60) (fig.46), de Ferreira Gullar, foram experimentações importantes, mas o *Projeto Cães de Caça* manteve-se como um "projeto", não sendo executado, a experimentação da sua espacialidade restringiu-se ao que a maquete podia sugerir. Já o *Poema-Enterrado*, por ter sido realizado na casa de Oiticica, pôde ser vivenciado sómente por poucos.

Nas obras deste segundo período, a que chamamos de ápice, deparamo-nos com a questão principal apontada pelo *Projeto Cães de Caça*: o desejo de se criar um espaço vivencial e participativo. Mas os princípios Neoconcretos contidos no trabalho de Oiticica mostravam-se também relacionados a outros componentes. O mundo "apartado" do *Projeto*, passou a ter "fatos do mundo". O conjunto de produções em discussão é caracterizado por realizar um espaço síntese, não representativo, que apresentava-se como algo novo, transformador, a ser vivenciado, como um Não-Objeto, mas a ele foram adicionados novos elementos encontrados no cotidiano e no comportamento social.

Hélio Oiticica, no texto "A Obra, seu caráter objetual, o comportamento"², procurou diferenciar suas realizações das de Mondrian e Schwitters. Este texto, escrito em um momento posterior ao Neoconcreto, contém uma maior relação com o período que será tratado a seguir. Vejamos como Oiticica colocou a questão, pois isto nos auxiliará na diferenciação de encaminhamentos e aproximações que estamos desenvolvendo:

¹ Vide Tabela 1, no final deste volume, página 260, o conjunto das obras penetráveis participativas produzidas no Brasil dentro do período em consideração.

² OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. FIGUEIREDO, Luciano ; PAPE, Lygia; SALOMÃO, Waly (Orgs.). Rio de Janeiro : Rocco, 1986, p. 118

“Na verdade Mondrian e Schwitters, com seu Merzbau (fig.108, p. 176), propunham a casa-obra uma realização estética da vida . . . A obra de Schwitters culmina em uma 'construção aberta, onde se entrelaçam colagens, elementos de ready-made de Duchamp e a arquitetura de Gaudi. Uma bricolagem de fragmentos achados, que resultam em um recinto-obra. Hoje o que se faz seria mais um recinto-proposição , pois não se quer privilegiar, ou condicionar a vivência de um recinto, mas dar-lhe aberto para a vivência de participação.

Há então, longa e paulatinamente, a passagem desta posição de querer criar um mundo estético, mundo-arte, superposição de uma estrutura sobre o cotidiano, para a de descobrir os elementos deste cotidiano, do comportamento humano, e transformá-lo por suas próprias leis, por proposições abertas, não condicionadas, único meio possível, como ponto de partida para isto. Está claro que a 'ideação' anterior substitui a 'fenomenação' hoje. . .

Habitar um recinto é mais do que estar nele, é crescer com ele, é dar significado a casca-ovo, a volta da proposição da casa-total, mas para ser feita pelos participantes que aí encontram os lugares-elementos propostos: o que se pega, o que se vê e sente, onde deitar para o lazer criador.”³

Na diferenciação, “recinto-obra” e “recinto-proposição”, verificamos a diferença da proposta brasileira em estudo. Eram espaços para a experiência, como dizia Mário Pedrosa, para “o exercício experimental da liberdade”. Vê-se, neste trecho, como Oiticica faz alusão a novos aspectos que demonstram a mudança que ocorreu entre a época Neoconcreta e o ápice das produções em destaque. Preocupações tais como o de “descobrir elementos do cotidiano”, ou com o “comportamento humano” e ainda com “habitar a obra”, além da lembrança das obras de Duchamp, demonstram algumas destas alterações que se operaram no pensamento e produções subseqüentes (que desenvolveremos neste capítulo). Podemos afirmar que as obras deste novo momento, em geral, estavam mais próximas do conceito de “recinto-proposição”, cunhado por Hélio Oiticica, do que o *Projeto Cães de Caça*. Se nos ativermos às propostas, notaremos como as estruturas espacio-temporais orgânicas e participativas tornaram-se penetráveis, concretizando, dentro de um espaço fechado, um “mundo arte” que dialogava com o público, mas que trazia também para “dentro de si” este mundo.

Consideramos algumas obras realizadas entre 1967 e 1968 como: *A casa é o corpo* (1968) (fig.64), de Lygia Clark; *Ovo* (fig.65) e *Divisor* (fig.66) (1968), de Lygia Pape; *Bolha* (1967) (fig.67), de Marcelo Nitsche; *Adoração ou o Altar de Roberto Carlos* (1966) (fig.68), de Nelson Leimer; *Frutas-Abrigos: Grandes Caixas de Morar* (1967) (fig.69), de Rubens Gerchman; *Tropicália* (1967) (fig.70), de Hélio Oiticica e *The Helicóptero* (1967-69) (fig.71), de Wesley Duke Lee; podemos nos perguntar: o que estes trabalhos teriam em comum?

Examinando-os comparativamente, logo se nota que não foi utilizado um mesmo tipo de material, nem uma forma de composição similar. Mas a maioria dos trabalhos foi realizada artesanalmente, alguns com materiais precários, com

³ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*, p. 120.

elementos sendo adicionados até formarem o todo da obra. Em vários deles o aspecto é de algo instável, incerto. Os trabalhos de Wesley Duke Lee e Nelson Leirner, confeccionados em estruturas de aço com elementos industriais acoplados, têm uma aparência de maior apuro técnico. Porém, na obra *Adoração ou o Altar de Roberto Carlos*, de Leirner, a cortina solta e as imagens populares em néon remetem o conjunto, pela aparência descompromissada, à relação com o espaço popular de espetáculos. Já em *The Helicóptero*, Duke Lee adicionou vários elementos: imagens de quadros emoldurados, espelhos, que retiram qualquer seriedade e apologia à tecnologia de sua proposta. Os trabalhos de Marcelo Nitsche e de Lygia Pape também apresentam confecção diferenciada. Nitsche utilizou nylon e ventilador industrial, mas apesar disto o aspecto final da *Bolha* não se distingue dos outros trabalhos; sua aparência se revela informe e imprevisível, como nos demais. Por sua vez, a forma cúbica empregada em *Ovo*, de Pape, limpa e clara, tendo sido confeccionada com madeira e plástico fino, também contém o inesperado e o incongruente, pois se devia entrar naquele pequeno espaço e em seguida rasgá-lo, único meio disponibilizado para se poder sair do trabalho. A forma “correta” era ali irremediavelmente desmanchada.

Lygia Clark relatou que a simplicidade dos materiais era proposital na sua produção, pois buscava criar, através deles, um sentido de inesperado. O público, dado a precariedade aparente das obras da artista, não tinha um modelo prévio de comportamento em relação a estas, não fazia idéia do que poderia acontecer no contato com os trabalhos, não sabia, até, como executar esta “interação”.⁴ Isso dava ao espectador a noção do instante, do “presente sem volta”, do “presente-agora do ato” almejado por Clark.

Nestes trabalhos de Clark, parecia não haver escapatória, ou o espectador entrava no jogo proposto pela artista ou nada ocorreria e o jogo fracassava. Ao começar a interagir com a obra, esta, por sua estrutura, dirigia o espectador-participante, além de ser dirigida por ele. A estrutura da obra impunha encaminhamentos. O diálogo ocorria imediatamente. A forma de comunicação, lúdica e participativa, proposta por Clark nos *Bichos*, perpetuou-se em *A Casa é o Corpo*.

Clark afirmava: “É preciso que a obra não se complete por si mesma e seja um simples trampolim para a liberdade do espectador-autor.”⁵ Este processo está presente em todas as obras “recinto-propositivas” em estudo. A diferenciação na tipologia dos materiais utilizados, demonstra como o solo comum entre os trabalhos é antes de caráter propositivo que formal. Isto é, a união se nota através da proposição geral de que a obra deveria ter uma concepção participativa, com o corpo do espectador completando a proposta artística. A obra deveria ser um

⁴ A palavra interagir é um termo atual; na época utilizava-se participação, mas cabe bem ao nosso propósito sendo por vezes utilizado no sentido de relação público-obra, onde um diálogo se trava.

⁵ CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar, Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: Funarte, 1980. (Série Arte Brasileira contemporânea), p. 27.

Lygia Pape

Ovo
1969

caixas com arestas de madeira coberto
por plástico com abertura na base
col. da artista



fig.65

"floresta de pelos"

fig.64



visão do espelho

Lygia Clark
A Casa é o Corpo
1968

(vista da última sala)

materiais diversos
col. Família Clark

fig.66



Lygia Pape

Divisor
1969

tecido de algodão com fendas
30x30m
col. da artista



fig.67

Marcelo Nitsche
Bolha Amarela
1968

Nylon e ventilador industrial
col. do artista

fig.68

Nelson Leirner
Adoração ou o Altar de Roberto Carlos
1966

painel com oleografias, pinturas e neon,
colocado em cortinado circular
precedido de roleta
201x160x260cm

col. MASP-SP

Rubens Gerchman

*Frutas-Abrigo:
as Grandes Caixas de Morar*
1967

materiais diversos
col. do artista

fig.69

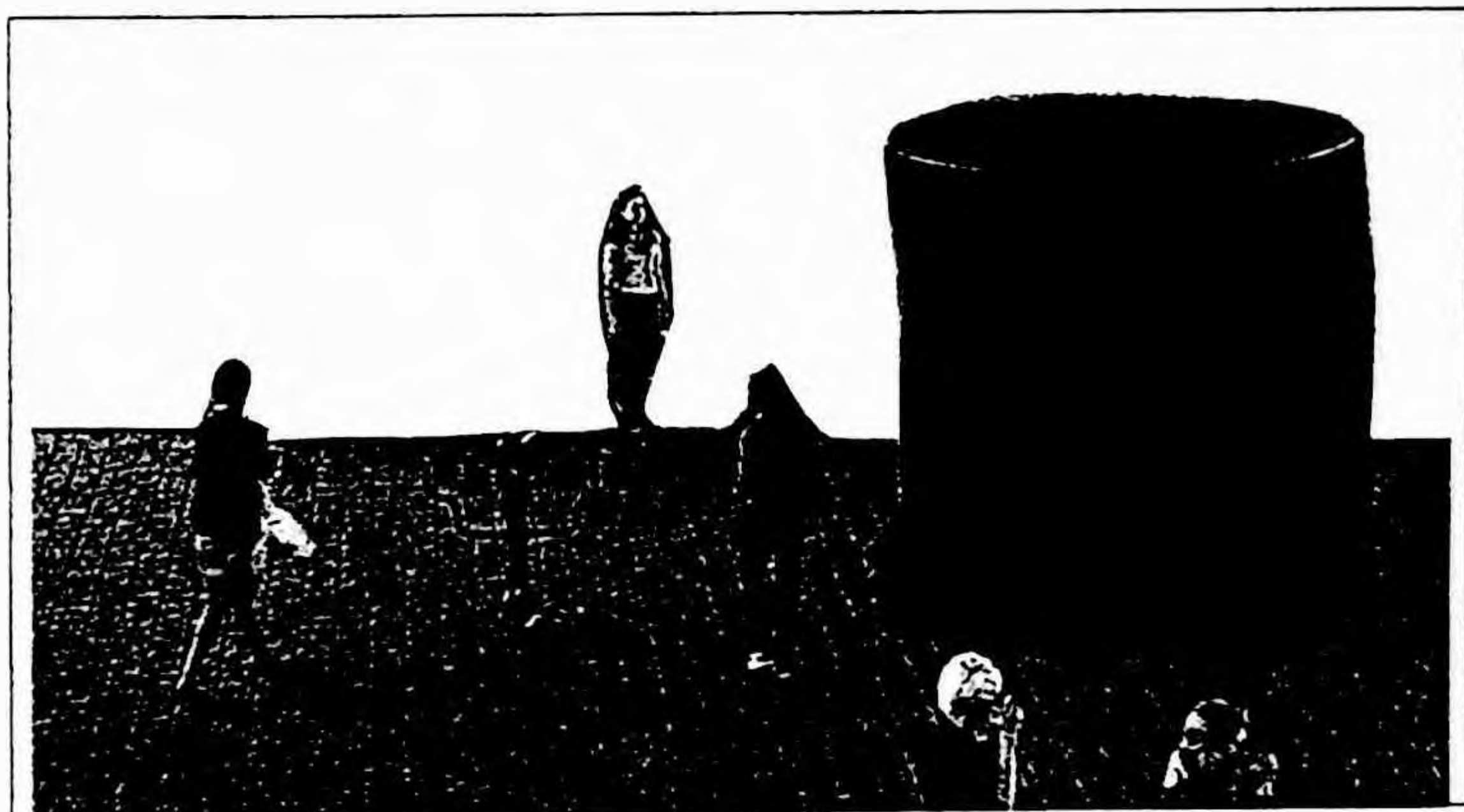


fig.70

Hélio Oiticica
Tropicália
1967

materiais diversos
col. Projeto H.O.

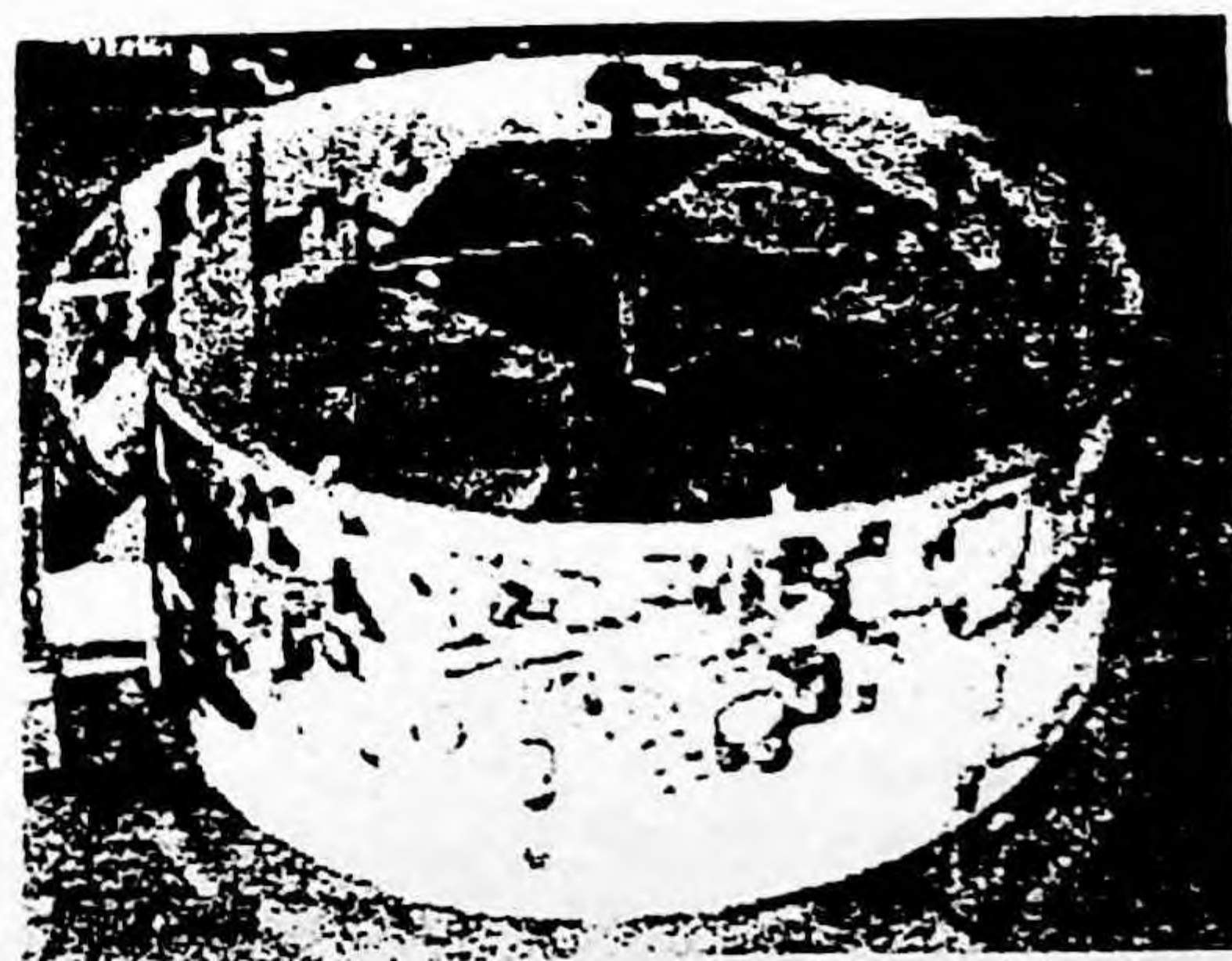


fig.71 **Wesley Duke Lee**

The Helicóptero
1967/69

materiais diversos
O 400cm
acervo MASP-SP

espaço onde o convite à ação fosse irrecusável. A idéia não era proporcionar uma participação "mecânica", como por exemplo, apertar-se um botão para que ocorressem movimentos no trabalho. Buscava-se criar obras que pudessem proporcionar ações livres, muitas possibilidades para o agir. Os materiais e formas adotadas visavam a concretização deste pressuposto maior.

3.1. NO ESPAÇO INESPERADO de LYGIA CLARK

O ato de penetrar nas obras não se dava de modo corriqueiro, em todos os trabalhos um certo esforço era necessário. Receio e desconfiança acompanhavam este atravessar de mundos. Não se sabia o que aconteceria depois do transpasse. Olhando-se as obras por fora não se tinha a noção de seu interior, a incógnita seguia o participante. Estando dentro da obra, a permanência também não era passiva. Devia-se agir. O participante deveria decidir se tocava algo que se colocava a sua disposição ou não; por quanto tempo deveria permanecer, se continuaria a percorrer a obra ou se desistiria, etc. Estas reflexões, necessárias, levavam a um contato direto com o trabalho, onde conceitos prévios sobre a proposta do artista não salvavam o participante da ação. No mundo paralelo um tempo paralelo se formava, o tempo do público com a obra, o "tempo-duração" se realizava.

Lygia Clark definiu muito bem o processo.⁶ Através da precariedade aparente da obra, que podemos estender para o inesperado presente nestes trabalhos, o "espectador-autor" se via obrigado a agir, sem uma pré-consciência ou previsão futura, o que lhe remetia ao instante do "presente sem volta".

A problematização do espaço se deu por boa parte da produção de Lygia Clark, mas sua única obra penetrável foi *A Casa é o Corpo* (fig.1,64 e 72). Nada melhor que uma descrição realizada pela própria artista de sua obra, para transmitir um pouco desta experiência:

"É uma estrutura de oito metros de comprimento, com dois compartimentos laterais. O centro desta estrutura se constitui de um grande balão plástico. As extremidades são fechadas com elásticos e as pessoas ao se encostarem neles provocam as mais variadas formas. Ao penetrar no labirinto o visitante afasta os elásticos de entrada, sentindo um rompimento semelhante a um hímen complacente e tendo acesso assim ao primeiro compartimento chamado 'penetração'. Nesta cabina a pessoa pisa em uma lona estendida pouco acima do chão e perde o equilíbrio: no escuro ela apalpa as paredes, que cedem, da mesma forma que o chão. Prosseguindo o caminho através do tato, encontrará uma passagem semelhante à da entrada, e a pessoa chega na 'ovulação', espaço igual ao anterior, cheio de balões. Ao prosseguir, o visitante alcança o amplo espaço central, onde é

⁶ CLARK, Lygia. *Lygia Clark*, p.27.

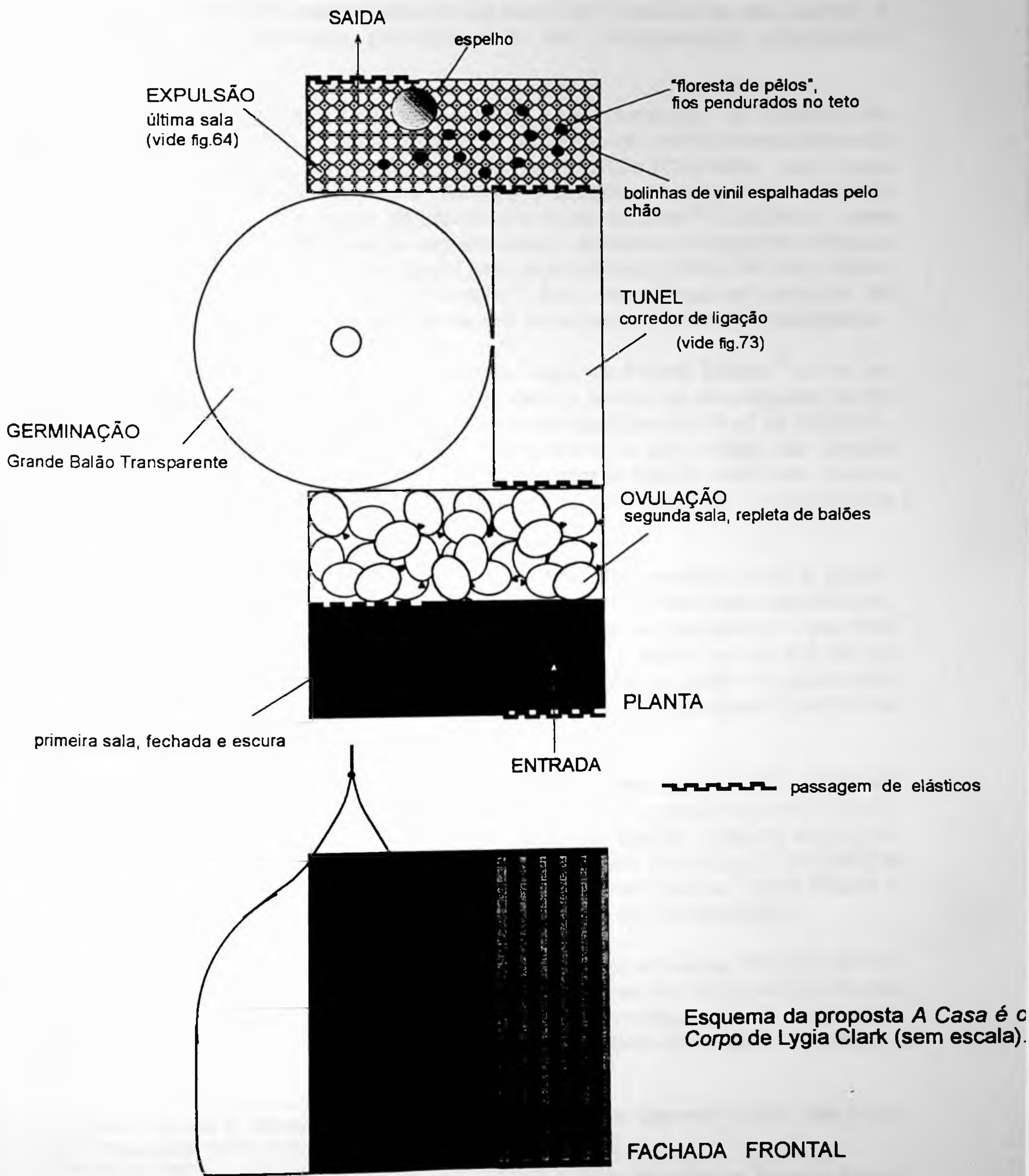
possível ver e ser visto do exterior. Neste local há uma imensa boca através da qual a pessoa entra na 'germinação', ali tomando as posições que lhe convier. De volta ao túnel, continuando o passeio, penetra no compartimento da 'expulsão', que além das bolinhas macias de vinil espalhadas pelo chão, possui uma floresta de pêlos pendentes do teto. Estes pêlos começam muito finos e se tomam gradativamente bastante grossos, e o visitante vai abrindo caminho no escuro em meio a essa massa peluda, de textura diferente. Após uma curva a pessoa encontra um cilindro gira e ela se vê diante de um espelho deformante todo iluminado é o fim o labirinto".⁷

O labirinto foi utilizado tanto por Clark como por outros artistas do grupo. Nesta obra, forma-se um espaço a ser percorrido, passa-se de recinto a recinto, em um percurso que envolve diferentes acontecimentos. Para poder continuar, o participante tem que entender e se adequar a cada nova forma espacial apresentada. Como num labirinto mítico, o participante/herói deve enfrentar alguns desafios para continuar seu caminho, como transpor um chão instável, ou um recinto pequeno lotado de balões, que à primeira vista dão a impressão que se errou a entrada correta para se poder finalizar o percurso. Ao fim do labirinto, após transpor espaços escuros, claros, cheios, vazios, macios, instáveis, fechados, abertos, a pessoa encontra um espelho, encontra a imagem distorcida de si mesmo.

A forma labiríntica coube muito bem aos propósitos de Clark, pois nela se tomou possível a realização do inesperado, do espaço ao mesmo tempo contínuo e fragmentado, do "presente sem volta". No grupo de trabalhos em estudo, a obra *Tropicália* de Hélio Oiticica também apresentava um formato labiríntico. Outras obras como *Adoração ou o Altar de Roberto Carlos*, de Nelson Leimer e *Frutas-Abrigo: as Grandes Caixas de Morar*, de Rubens Gerchman, eram compostas por uma espécie de "recinto único", onde um percurso era montado para se chegar a um recinto privilegiado. Já *The Helicóptero*, de Wesley Duke Lee e *Bolha*, de Marcelo Nitsche, mostravam-se ambíguos, eram semelhantes às propostas de "recinto único", porém, não havia uma ênfase para o espaço interno da obra; a parte externa e a interna tinham uma igual importância, isto é, uma vivência parecida dava-se tanto por fora como por dentro da obra. Já *Ovo* e *Divisor*, de Pape, discutiam uma passagem de estados, o limiar entre o dentro e o fora, o coletivo e o individual.

O labirinto como forma espacial é ao mesmo tempo contínuo e seccionado, o que não permite a apreensão do seu espaço por inteiro. Sua fragmentação permite conhecê-lo apenas por partes, apesar de sempre deixar em aberto uma nova passagem a ser seguida. Esta duplicidade vai contra a possibilidade de estagnação e a favor de um deslocamento, propiciando um conjunto de possibilidades perceptivas advindas deste deslocar-se. Mistura ordem - pois normalmente é um espaço concebido geometricamente, segundo uma organização que se repete dentro de uma lógica interna própria - e desordem, pois

⁷ Ibidem, p. 33-34.



Esquema da proposta A Casa é o Corpo de Lygia Clark (sem escala).

Fig. 72 - A CASA É O CORPO DE LYGIA CLARK

é também de tal modo seccionado que se toma fácil perder-se no seu interior. A multiplicidade de escolhas permitida e o não direcionamento proporciona descaminhos.

O espaço labiríntico pode assemelhar-se a um espaço sem fim. Miticamente busca-se através dele um caminho para se alcançar algo, normalmente colocado no lado oposto ou no centro. É um lugar com muitas incógnitas, passagens secretas, surpresas e desvios. As civilizações antigas consideravam o labirinto como uma metáfora unificadora do previsível e do imprevisível.⁸ O Labirinto, como coloca Gustav Hocke, “trata-se de um simbolismo abstrato e racional do infinito e das forças convulsivas que nele agem, sem destruir-lhe a ordem. Em seu centro encontra-se o ser enigmático, o homem.”⁹ Esta forma espacial também foi apreciada como símbolo do inconsciente e de suas desconhecidas possibilidades.

Dentro de outra simbologia, o labirinto, segundo Mircea Eliade,¹⁰ pode ser visto como uma defesa, por vezes mágica, de um centro, de uma riqueza ou de uma significação. Penetrar em um labirinto pode significar um ritual de iniciação, como se vê no mito de Teseu. Esse simbolismo é um modelo da própria existência, que através de provações caminha para si mesmo, para seu próprio centro pessoal e deve encontrar o fio de Ariadne para recuperar o caminho da saída.

Para Lygia Clark o fio de Ariadne, nesta obra, era o encontro com o próprio corpo, com as sensações corporais pessoais. Buscava, através das experiências, que proporcionava ao participante, o deixar consciente da alienação em que este vivia. Lygia Clark trabalhava, em *A Casa é o Corpo*, a noção de que habitamos nosso corpo, de que através dele temos nossas vivências, estamos nos habitando; nossa casa é nosso corpo, como diz o título da obra. O corpo guarda memórias que devem ser vivificadas através de experimentações.

A busca de Clark pela incorporação do espaço real à sua produção relacionava-se com a importância do instante, do viver o presente. Buscava criar um espaço orgânico, no sentido de estar em íntima ligação, tanto no interior da própria obra, como na relação obra-público. A partir dos *Bichos* (fig.37) associou a este espaço orgânico a intenção de criar um “espaço sem avesso”, onde interior e exterior se confundissem, um espaço contínuo, total e em transformação.

O seu percurso em direção a obras em que o conceito de inter-relação do espaço estava presente seguiu em direção à vontade de revelar a unidade do ser com o mundo, em abrir o participante para a apreensão desta vinculação existente. Para Lygia Clark, estávamos em relação, porém, mais que “em relação”,

⁸ HOCKE, Gustav R. *Maneirismo : o mundo como labirinto*. Trad. Clemente R. Mahl. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974. (col. Debates, n ° 92), p. 161-227.

⁹ *Ibidem*, p. 163

¹⁰ ELIADE, Mircea. *A Provocação do labirinto – Conversas com Claude-Henri Rocquet*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987, p. 137.

éramos uma “unidade” que se inter-relaciona. O sujeito e o espaço, o sujeito e seus pares eram, para Clark, algo indissociável, em eterna comunicação.

Em seu texto “Morte do Plano”, de 1960 - ano que confeccionou os primeiros *Bichos* - comparava a existência do plano a uma idéia falsa de separação. Segundo a artista, o plano “marca arbitrariamente os limites do espaço”, uma divisão que se estende à vida entre os homens. “Demolir o plano como suporte da expressão é tomar a consciência de um todo vivo e orgânico. Nós somos um todo” concluía.¹¹ Clark buscava concretizar trabalhos em que se pudesse experimentar uma noção de totalidade que foi sendo desenvolvida pela artista, mas dentro ainda de uma proposta espacial concebida como uma estrutura orgânica e participativa.

Em outro texto, “Do Ato”, de 1965, reiterou a idéia de suas obras como organismos, onde o espaço interno era também o externo, não havendo diferenciação. No espaço, a artista trabalhava o vazio em interação, os vários vazios. Clark, comentando um de seus sonhos, relatou a este respeito:

“... outro sonho: no interior que é o exterior, uma janela e eu. Através desta janela vejo passar lá fora o que é para mim, o que está dentro. Quando acordo a janela do quarto é a do sonho, o dentro que eu procurava é o espaço de fora. Deste sonho nasceu o *Bicho* que denominei *Dentro e Fora*”.¹²

Esta noção do engendramento inseparável do *Dentro e o Fora* (fig.37), remete ao conceito de infinito, do espaço como um contínuo. “O espaço pertence ao tempo, continuamente metamorfoseado pela ação”, escrevia Clark, para quem a ação “recria o espaço, cria o tempo, onde passado, presente e futuro se fundem”.¹³ Suely Rolnik discutindo o percurso de Clark conclui:

“A obra de Lygia Clark será uma obstinada investigação para convocar na subjetividade do espectador a potência de ser contaminado pelo objeto de arte, não só descobrindo a vida que o agita internamente e em sua relação com o espaço, mas fundamentalmente a vida que se manifesta como força diferenciadora de sua própria subjetividade, no contato com a obra. Para a artista, sem a reativação da potência poética na subjetividade do espectador, o projeto moderno de religar arte e vida não se completa”¹⁴

Rolnik trabalha neste texto com o conceito de “corpo vibrátil”, que seria um plano onde a alteridade com o mundo e com os outros indivíduos ocorreria. No artista o corpo vibrátil estaria em plena função, criando uma cartografia para o mundo, em que dispõe a realidade por ele sentida para orientar-se em sua existência. Ao contrário desta subjetivação do artista, estaria o resto da vida

¹¹ CLARK, Lygia. *Lygia Clark*, p. 13.

¹² *Ibidem*, p. 22.

¹³ *Ibidem*, p. 23.

¹⁴ ROLNIK, Suely. O Corpo vibrátil de Lygia Clark. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 30 abr. 2000. Mais! , p. 15.

social: o homem comum que perde as rédeas da criação e começa a se orientar perante cartografias gerais, já estabelecidas, consumidas passivamente por ele. O indivíduo assim se fecha em si mesmo, imune à alteridade.

Em seu percurso Clark buscava a potência criativa do espectador, em que permanece o sentido de si mesmo e do mundo. "Lygia insiste que suas obras propõem um 'rito sem mito'",¹⁵ afirma Rolnik. Realmente não se dava, em suas propostas experimentais, um mito exterior que se sobrepusesse ao homem e à sua percepção, mas um rito de sensibilidade que reconectava o espectador consigo mesmo. O que procede é um mito interior de cada participante.

Em *A Casa é o Corpo* o participante penetra em um espaço concebido para gerar uma multiplicidade de sensações, que objetiva o encontro do sujeito com o seu próprio corpo, revivendo suas supostas experiências de gestação. O que é interno e externo se confunde neste misto propositivo, que cria condições para revivências psico-sensoriais. Ocorria, neste percurso por *A Casa é o Corpo*, uma espécie de recuperação de uma vivência pré-verbal, em que o ato, o agir corporal se sobrepunha ao conhecer intelectual, o pensamento vivia pela ação.¹⁶

Consideremos, como exemplo, uma das passagens espaciais da obra. Após a primeira sala de *A Casa é o Corpo* (fig.73), chega-se à outra, pequena e repleta de balões. As bexigas, apesar de leves, comprimem o corpo e impedem a livre locomoção do participante, que experimenta uma sensação de contenção física. Deste espaço, o participante encaminha-se ao interior de um outro, maior e transparente, que remete à idéia de uma espécie de "balão", em que agora se entra. Este lugar, dada a experiência anterior, parece enorme e imensamente claro. Ao impedir o movimento, na primeira situação, Clark acabava por propiciar uma noção de liberdade na segunda, pois neste novo espaço o participante poderia, como colocou a artista, tomar as posições que lhe conviesse. Paulo Herkenhoff chama a atenção para como Clark produz paradoxos, pois "onde institui uma falta, a artista propicia completitude".¹⁷ Através da contenção, o participante pode experimentar uma sensação de "totalidade" corporal.

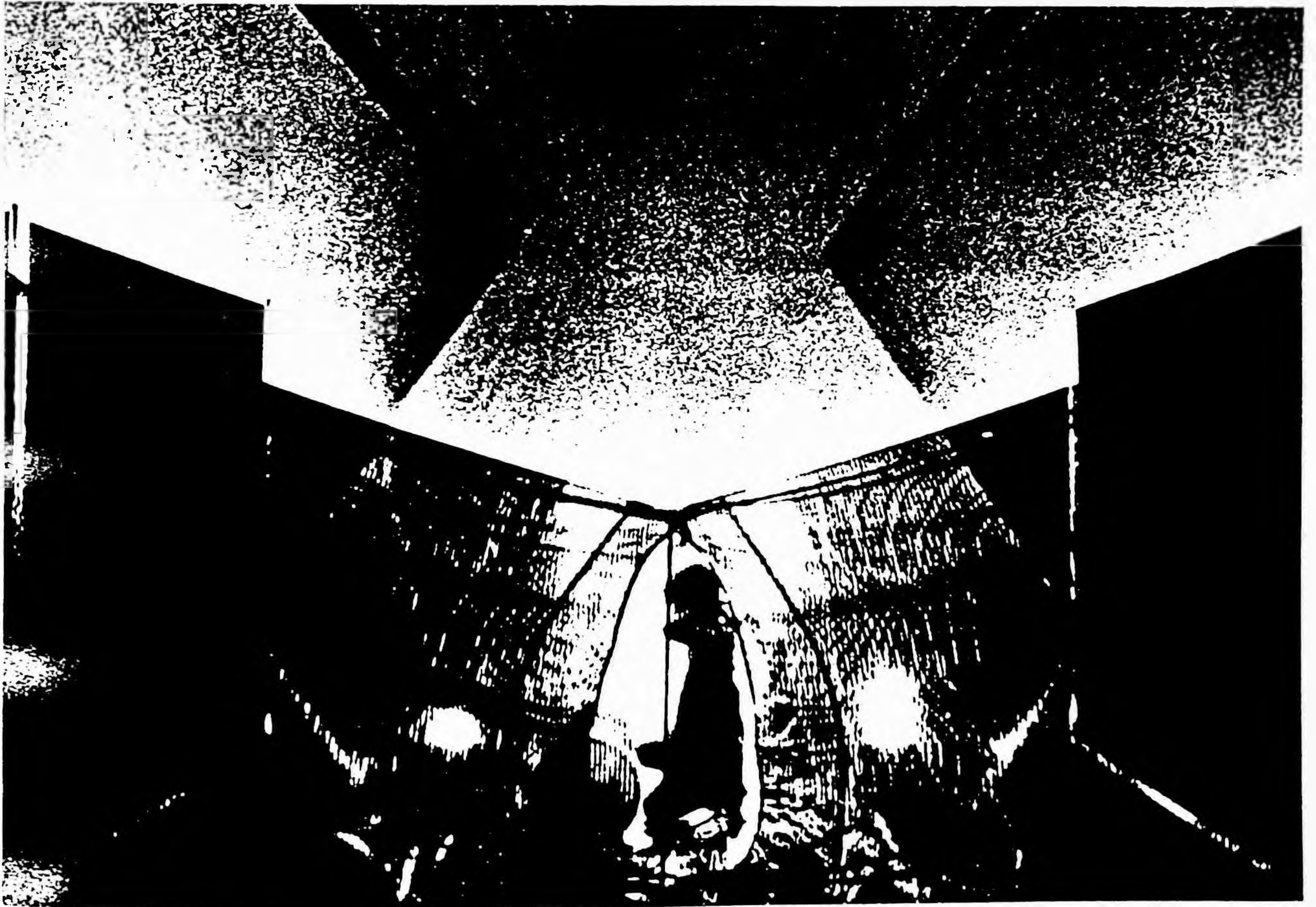
Clark trabalhava aqui, além dos contrastes de opostos que iam do fechado, escuro e comprimido para o aberto, claro e amplo, as continuidades espaciais, as vivências do seu "Dentro e Fora" ininterruptos. Dos balões externos ao corpo para o corpo dentro de um balão.

Lygia Clark em carta à Hélio Oiticica em 1968, ano em que expôs *A Casa é o Corpo*, comentou:

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark, Obra - Trajeto*. São Paulo: Edusp, 1982, p. 110.

¹⁷ HERKENHOFF, Paulo. Lygia Clark. In: FUNDACION ANTONI TÀPIES. Lygia Clark. Clara Plasència (cood. Geral): Catálogo. Barcelona, 1997, p. 38.



Lygia Clark
A Casa é o Corpo
1968

materiais diversos
col. Família Clark

Nesta foto vê-se o corredor que liga a *Sala dos Balões (ovulação)* com o *Grande Balão (germinação, ao fundo)*.

"Acho que agora somos propositores e, através da proposição, deve existir um pensamento e quando o espectador expressa essa proposição ele, na realidade, está juntando a característica de uma obra de arte de todos os tempos: pensamento e expressão . . . A verdadeira participação é aberta e nunca podemos saber o que damos ao espectador-autor. . . E quanto mais diversas forem as vivências, mais aberta é a proposição e então é mais importante. Aliás, penso que agora estou propondo o mesmo tipo de problema que antes ainda era através do objeto: o vazio pleno, a forma e seu espaço, a organicidade . . . só que a participação é cada vez maior. Não existe mais o objeto para expressar qualquer conceito, mas sim para o espectador atingir cada vez mais profundamente o seu próprio eu. Ele, homem, agora é o *Bicho* e o diálogo é agora com ele mesmo, na medida da sua organicidade e também na medida da magia que ele pode emprestar de dentro dele mesmo".¹⁸

Vemos como, neste trecho, Clark considera que sua tarefa de artista transporta-se para a de propositora. Observa-se também como Clark se interessava em buscar proposições abertas, nas quais o espectador "atingisse profundamente seu próprio eu". Em suas propostas futuras o objeto artístico foi perdendo cada vez mais o seu caráter autônomo.

Em *A Casa é o Corpo*, apesar do espaço e seu percurso ser o continente da proposta, não existindo um "objeto" específico para a ação, havia ainda, de qualquer forma, uma organização espacial pré-estabelecida e a participação era razoavelmente previsível. A artista ainda mantinha um certo controle sobre a resposta do que propunha como participação, como sobre o ambiente resultante.¹⁹ Isto não aconteceu em propostas posteriores. A concepção de que a percepção era responsável pela criação do espaço caminhou para o que a artista denominou de *Arquitetura Biológica*. O corpo do participante passou, então, a construir o espaço. O indivíduo tornou-se, ele próprio, uma unidade de um todo vivo e orgânico, construtor de um espaço que se efetivava coletivamente, de modo contínuo e inter-relacionado.

Com a "Morte do Plano", o percurso que encontrou a *Obra Mole* (fig.74), seguiu para o próprio indivíduo realizando, pela sua ação, seu espaço, sua compreensão de lugar. *Mandala*, de 1969 (fig.75), *Baba Antropofágica* (fig.76), de 1973, *Rede de Elástico* (fig.77), de 1974, são algumas das experiências onde Clark trabalhou estas questões. Em *Obra Mole* o plano não mais se desdobra em torno de um eixo, como nos *Bichos* (fig.37), mas solta-se no mundo, em uma adesividade da forma no mundo. Clark passou a utilizar a matéria mole, a borracha, para este fim, abandonando a matéria dura, presente nos *Bichos*. Sendo maleável, *Obra Mole* se integra ao ambiente, molda-se, como se fosse uma pele. O plano coloca-se para os sentidos, pois não sendo representacional, nem metafórico, passa a ser índice de uma "verdade do material",²⁰ como um Não-Objeto.

¹⁸ CLARK, Lygia. Carta à Hélio Oiticica, nov. 1968. In : FUNDACION ANTONI TÀPIES, op.cit., p. 235.

¹⁹ MILLIET, Maria Alice, op.cit., p. 114.

²⁰ HERKENHOFF, Paulo. Lygia Clark. In : FUNDACION ANTONI TÀPIES, op.cit., p. 43.

fig.74a



Obra Mole
1964

borracha

fig.74b

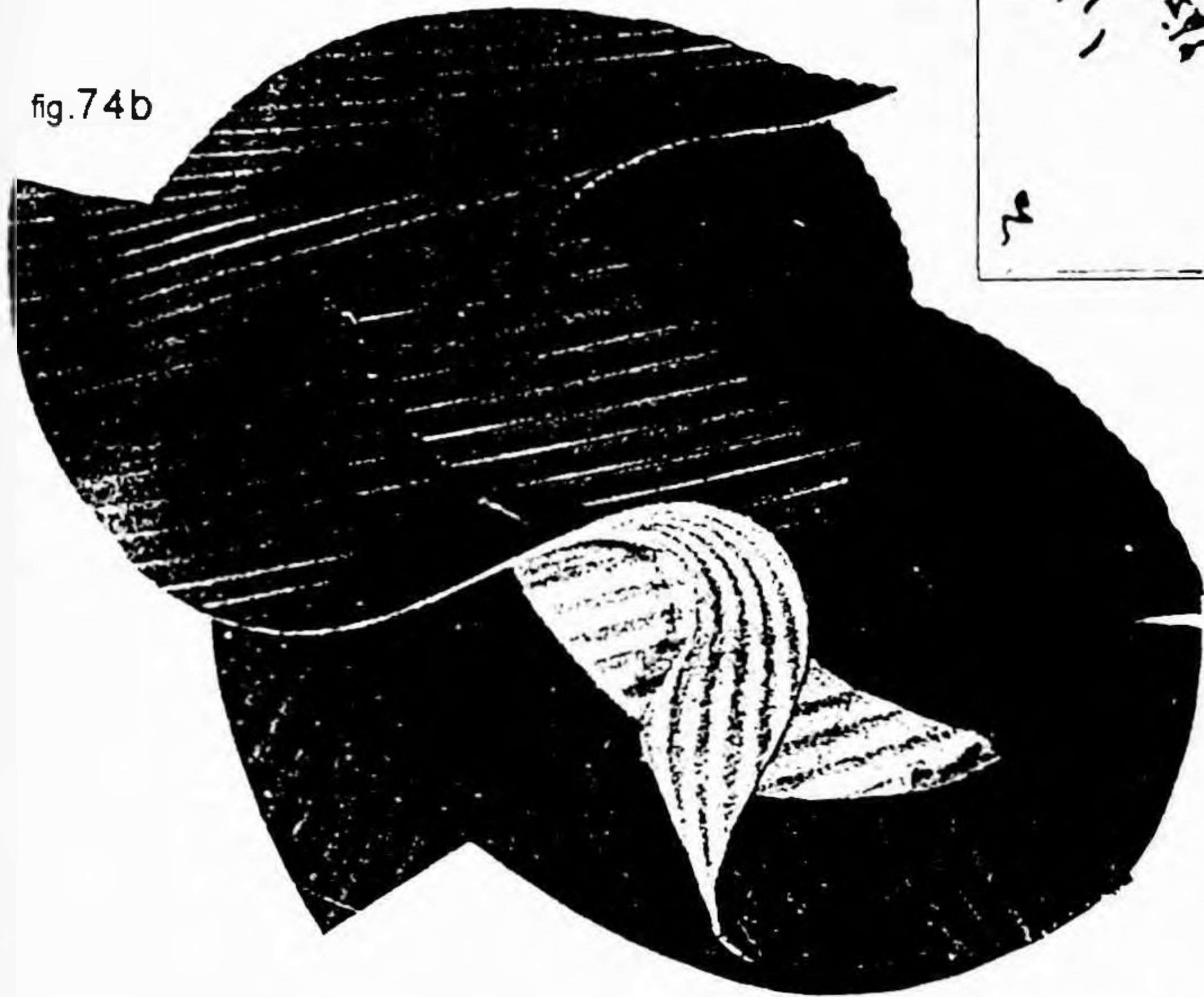
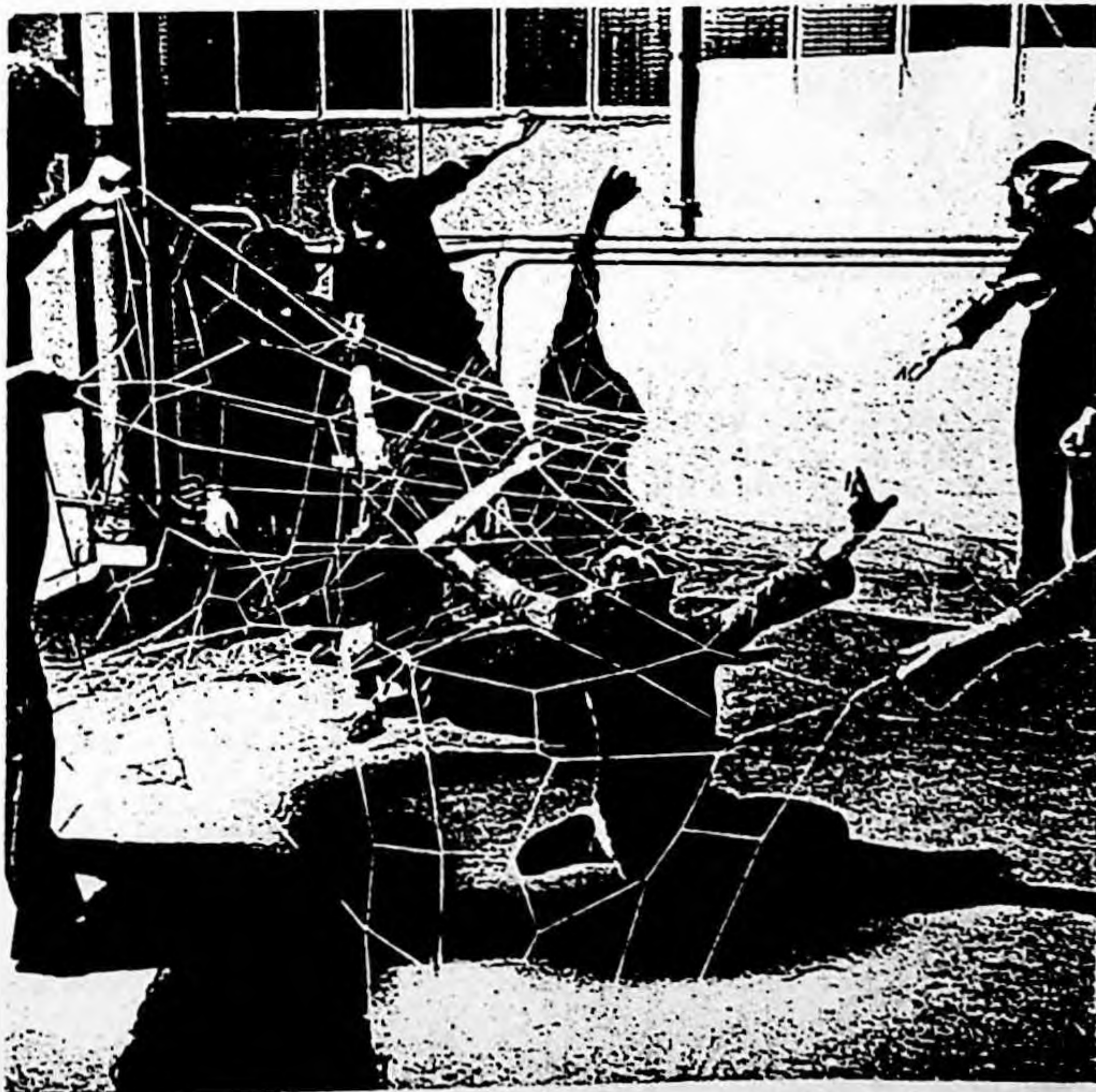


fig.75



Mandala
1969

(da série Corpo Coletivo, ou
Arquitetura Biológica)

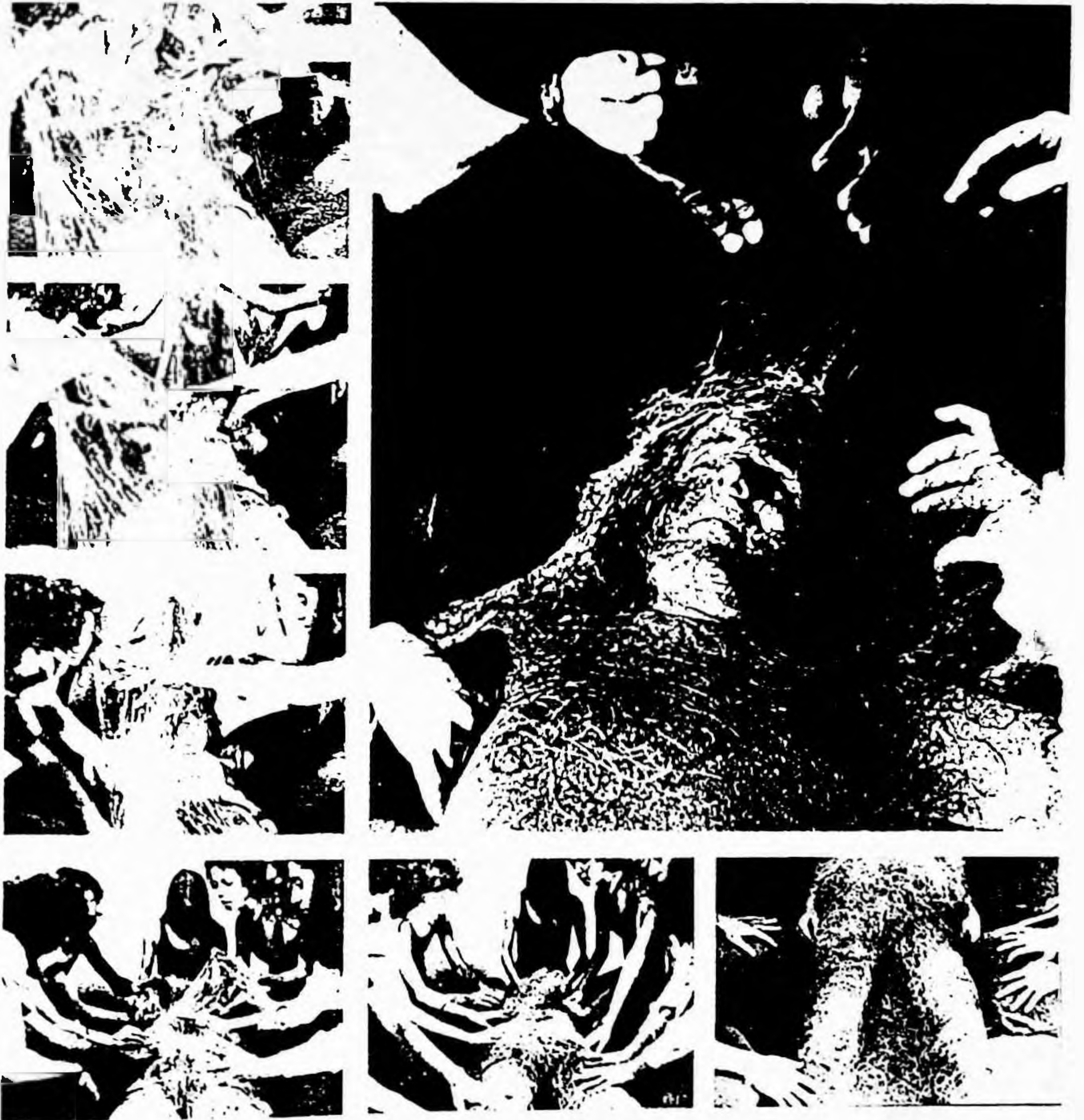
-as pessoas estão ligadas pelos
tornozelos e pulsos por uma rede
de elásticos. O movimento de uma
repercurte em todas as outras.

elásticos

fig.76



fig.77



Baba Antropofágica
1973

Rede de Elástico
1974

(da série *Corpo Coletivo*)

Através das experiências realizadas por Lygia Clark, com seus alunos da Sorbonne, a artista chegou ao que denominou "Corpo Coletivo". Em última análise, através de vivências ocorria uma troca de conteúdos psíquicos entre as pessoas do grupo participante.

Nesta proposta, uma Rede, tecida pelos próprios alunos, propiciava a vivência. O trabalho de tecer a rede era tão importante quanto a sua utilização posterior.

Pessoas puxavam linhas de carréteis alojados no interior de suas bocas, com o objetivo de cobrir inteiramente o corpo de um participante deitado.

Carreteis de linha

elásticos

A criação tomou-se plural para Clark. A artista buscava propor eventos onde os participantes experimentassem a noção de se habitarem, não sozinhos, mas em união; de serem uma unidade com o corpo do outro e com os objetos do entorno; de estarem dentro do seu próprio corpo e perceberem como era através dele que aconteciam as vivências, em íntima relação com o exterior. Segundo Clark:

“ Assim se desenvolve uma arquitetura viva em que o homem, através de sua expressão gesticular, constrói um sistema biológico que é um verdadeiro tecido celular. . . Através de cada um destes gestos se constrói uma arquitetura viva, biológica que, terminada a experiência, se dissolve. . . Trata-se de um abrigo poético onde o habitar é o equivalente ao comunicar. Os movimentos dos homens constroem este abrigo celular habitável partindo de um núcleo que se mistura a outro.”²¹

Trata-se de um espaço de ação e reação, que já aparecia na *Casa é o Corpo*, mas que nestas novas propostas se sintetizava ao mínimo necessário em relação ao material utilizado e ao máximo de experiência vivencial, dada a intensidade. Ocorreram, com a criação da *Arquitetura Biológica*, experiências que resgatavam memórias corporais, memórias do nascimento, da união entre os seres. Experiências que remetiam novamente à idéia de sermos um só organismo de interação contínua, mas de forma mais contundente.

Nestas propostas, uma ação levava a outra, uma ação só existia por uma outra. Em *Mandala* (fig.75), por exemplo, os participantes amarrados aos pulsos um dos outros, através de elásticos, formavam uma rede emaranhada; cada movimento de um dos participantes ecoava para todos os outros, era impossível escapar aos movimentos. Suely Rolnik descreve sua experiência vivencial da *Baba Antropofágica*²² (fig.76):

“Deitada no chão, olhos vendados, alvoroço de corpos anônimos agitando-se em torno de mim; não sei o que pode vir a se passar. Perda total de referências, apreensão, desassossego. Estou entregue. Pedacos de corpos sem imagem destacam-se, ganham autonomia e começam a agir sobre mim: bocas anônimas abrigam carretéis de máquina de costura, cujas linhas lambuzadas de saliva são ruidosamente desenroladas por mãos igualmente anônimas, para em seguida depositá-las sobre meu corpo. Coberta pouco a pouco dos pés à cabeça por um emaranhado de linhas, composição improvisada de bocas e mãos que me cercam, vou perdendo o medo de diluir a imagem de meu corpo, diluir meu rosto, minha forma, me diluir. começo a ser este emaranhado-baba. O som dos carretéis girando

²¹ CLARK, Lygia. *Lygia Clark*, p. 31.

²² O depoimento que se segue descreve a experiência que Suely Rolnik fez da obra de Lygia Clark *Baba Antropofágica*, no contexto de um grupo de trabalho que visava inicialmente à preparação da retrospectiva da obra de Clark na XXII Bienal Internacional de São Paulo. (ROLNIK, Suely. Por um estado de arte: a atualidade (online). *XXII BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO*. São Paulo, 1993, disponível no site da Bienal).

nas bocas parou. As mãos agora se embrenham nesta espécie de molde úmido e quente que me envolve para retirá-lo de mim; umas, mais nervosas, arrancam tufos; outras erguem fios com a ponta dos dedos como se temessem esgarçá-los-e assim vai até que nada mais reste. Meus olhos são desvendados. Volto ao mundo visível. No fluxo do emaranhado-baba plasmou-se um novo corpo, um novo rosto, um novo eu.

Estou atordoada. O que é isso que me aconteceu? Sinto-me convocada a enfrentar o enigma.

Penso no "corpo sem órgãos", expressão de Antonin Artaud retomada e expandida por Gilles Deleuze e Félix Guattari, no mesmo momento em que Lygia fazia sua *Baba Antropofágica*. O corpo sem órgãos é esta matéria aformal de fluxos/baba, que experimentei num plano totalmente distinto daquele onde se delineia minha forma, tanto objetiva quanto subjetiva. Eu disse matéria "aformal" e não "informe", porque o que vivi ali não foi simplesmente uma ausência ou indefinição de minha forma, mas sim um além da forma. Um plano habitado por uma fervilhante agitação de fluxos de saliva, de linhas, de bocas, de mãos, em movimentos de atração e repulsa, produzindo constelações - uma pleora de vida em que um feixe desconhecido de sensações foi germinando, impossível de ser expresso na forma em que eu me reconhecia. Foi quando me estranhei: algo em mim deixara de fazer sentido. Só fui me apaziguar quando senti ganhando consistência um novo corpo, um novo "eu", encamação daquelas sensações produzidas pela mistura dos fluxos/baba.

Vislumbro então que o corpo sem órgãos dos fluxos/baba é uma espécie de manancial de mundos-modos de existência, eus, "corpos, como acontecimentos, como aquilo que sempre está por aparecer, por ser produzido. É um fora de mim, mas que curiosamente me habita e ainda por cima me faz diferir de mim mesma — como diz Lygia: 'o Dentro é o Fora'. Este paradoxo me leva a uma nova pergunta: se não é dentro de mim, onde é que tal fora me habita? "

Suely Rolnik conclui que Clark queria "resgatar a vida em sua potência criadora, seja qual fosse o terreno onde se exercia tal potência". Para Rolnik a atividade de Clark pode se confundir com as propostas contra-culturais características aos anos de 1960, mas o trabalho da artista ia além disto, "o que Lygia busca: de espectador em espectador, o que ela pretende, é que se possa fazer da existência uma obra de arte. Lygia quis e conseguiu reduzir a mediação do objeto ao mínimo necessário, o quase-nada que promove este efeito. Assim são seus *Objetos Relacionais*, suas últimas obras", escreveu Rolnik²³.

Não se discutirá em maiores detalhes esta fase instigante da obra de Clark, por ir além do que aqui se propôs como foco de estudo, mas é interessante verificar como esta artista dentro de seu percurso diluiu a obra de arte em eventos de participação coletiva cada vez mais densos, o que encaminhou sua prática para experiências terapêuticas através dos *Objetos Relacionais*. Outro ponto a ser destacado é como, através de suas propostas, os participantes vivenciavam a noção de fazerem parte de um tecido social. O individualismo fora substituído por uma noção de coletividade interdependente. A vivência só podia ocorrer no grupo

²³ Ibidem.

e em grupo, a relação entre os participantes se dava involuntariamente, ocorria pela estrutura da proposta.

3.2. LYGIA PAPE, AS OBRAS *DIVISOR* E *OVO*

O *Divisor* (fig.78) (1968), de Lygia Pape, e a *Bolha* (fig.80 e 81) (1968), de Marcelo Nitsche, assemelhavam-se a estas últimas propostas de Clark. Nestas obras um espaço orgânico de ação e reação coletiva entrava em jogo. No *Divisor* criou-se um espaço próprio para cada um dos participantes, mas estes se mantinham ligados a uma grande estrutura. Discutia-se a ilusão da individualidade separada, ou livre, da ação coletiva. A proposta de Pape era lúdica, realizada quase como uma brincadeira, criando um espaço inusitado. Já *Bolha*, de Nitsche, parecia ter vida própria, como *Bichos* de Clark, pois respondia ao toque. Também como os *Bichos*, a *Bolha* não tinha "avesso", podia ser vivenciada tanto interiormente como exteriormente. Na experiência interna, a sensação era de se penetrar em um "ambiente ativo" que "reagia" aos movimentos do participante.²⁴

Lygia Pape realizou por várias vezes eventos que envolviam o *Divisor*, pelo menos duas no Rio de Janeiro, outra em Nova York, nas ruas do Soho, e em 1999 ganhou um aspecto de instalação na exposição retrospectiva da artista em Portugal. Composto por um tecido branco, de trinta por trinta metros, continha centenas de fendas onde se colocava a cabeça. Os participantes, deste modo, vestiam e transportavam a obra simultaneamente, formando um espetáculo impar, um mar de cabeças separadas do corpo, como que presas a um plano móvel e ondulante.

O imenso tecido que unia corpos também os dividia em um só tempo. Separava, mas também atava, de forma que cada participante não conseguia ser independente dos demais, nem se ligar e eles completamente. Gerava a imagem de uma teia, uma rede, que agrupava e desagregava. A comunicação permanecia, até ampliando-se, nesta experiência comunitária. Esta obra concretizava a experiência do paradoxo social do indivíduo dentro da comunidade, isolado e unificado simultaneamente.

O *Divisor* foi inicialmente pensado para ser realizado em uma galeria. Assim Pape descreveu o que pretendia e o que aconteceu na primeira vez que a obra foi utilizada:

" Este trabalho é de 1968. Ele foi projetado inicialmente para ser apresentado em uma galeria toda branca. Eu ia aproveitar a sala para colocar um enorme toldo

²⁴ MAGALHÃES, Fábio. Temas, formas e materiais de Marcelo Nitsche. *Módulo*, n 64, Rio de Janeiro, maio-jun. 1981, p. 38

de plástico cheio de fendas que descia do teto e abaixava em direção à entrada. Você era então obrigado a se abaixar ao entrar e depois passava a procurar uma altura razoável onde fosse possível enfiar a cabeça dentro de umas das fendas sem ficar muito incomodado. Dos dois lados haveria espelhos, sopraria um vento gelado na parte de cima e quente na parte de baixo. Você se sentiria assim dividido térmica e fisicamente. Nos espelhos se veria um imenso pano cheio de cabeças. Já imaginou todas aquelas cabeças sem corpo conversando umas com as outras naquele pano branco?

Como não consegui realizar o trabalho na galeria por falta de dinheiro, resolvi fazer um pano de 30x30m, ou seja de 900 m², abri neles fendas e entreguei para a garotada em uma favela. O pano foi levado por elas e por mim para uma mata próxima. Mais crianças foram chegando aos poucos, brincando com o pano, aquela multidão de crianças passaram a rolar enroladas no pano e ficou assim como um grande animal rolando terreno abaixo. Depois eu as levei para um terreno plano, mandei esticar o pano e as criancinhas todas correram assim feito bichinhos, entraram e enfiaram as cabecinhas nos buracos, ficando aquilo das cabeças conversando umas com as outras.

Eu pensei também em fazer o trabalho num desses conjuntos Habitacionais tipo BNH, no meio do pátio interno. E isto por que o *Divisor* procura mostrar a massificação do homem, cada um dentro do seu escaninho, aquelas cabecinhas todas certinhas, por que inclusive as fendas eram abertas segundo uma ordem matemática, espaços iguais entre cada fenda".²⁵

Nesta obra de Pape, o espaço é visto e vivido como concretude, como um campo de finitudes externas e internas que se determinam e agem como vasos intercomunicantes do dentro e do fora. A artista trabalha com a ambivalência, em uma experiência múltipla, que traz à tona, concomitantemente, significados opostos, como o unir e dividir, participar e assistir, o quente e o frio da temperatura sentidos por um só corpo ao mesmo tempo.²⁶ Uma linha limitrofe entre o "dentro e fora", "eu e os outros", se concretiza e é transposta neste trabalho de Pape, como também em *Ovo*.

Ovo (fig.79) foi criado em 1967 e apresentado publicamente em 1968, no evento *Apocalipopótese*.²⁷ Eram cubos estruturados em madeira, com 80cm de aresta e cobertos por uma película de plástico fino nas cores azul, vermelho e branco. O participante se colocava no interior de um dos cubos. Para sair, como só havia uma face aberta que ficava voltada para o chão, ele deveria romper a obra, rasgá-la. O *Ovo*, deste modo, se abria. Muitas sensações se misturavam neste sair, que configurava uma espécie de nascimento. Hélio Oiticica e a própria Pape vivenciaram este "nascimento". Pape assim o relata:

"É uma sensação muito estranha, por que você fica trancado ali dentro, envolto por uma espécie de pele, de membrana, e então você enfia a mão assim, a

²⁵ PAPE, Lygia. *Lygia Pape*. Apresentação de Mário Pedrosa. Poemas de Luiz Otávio Pimentel. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. 48 pp (coleção Arte Brasileira Contemporânea), p. 48.

²⁶ DOCTORS, Márcio. Lygia Pape. *Galeria*. São Paulo, n° 21, 1990.

²⁷ Coordenado por Frederico de Moraes, *Apocalipopótese* ocorreu no Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro. Neste evento vários artistas mostraram trabalhos: Hélio Oiticica, por exemplo, apresentou alguns de seus *Parangolés* e Antonio Manuel suas *Umas Quentes*.



fig.78a

Divisor
1969

fig.78c



fig.78b



fig.78d



tecido de algodão com fendas
30x30cm
col. de artista

fig79a

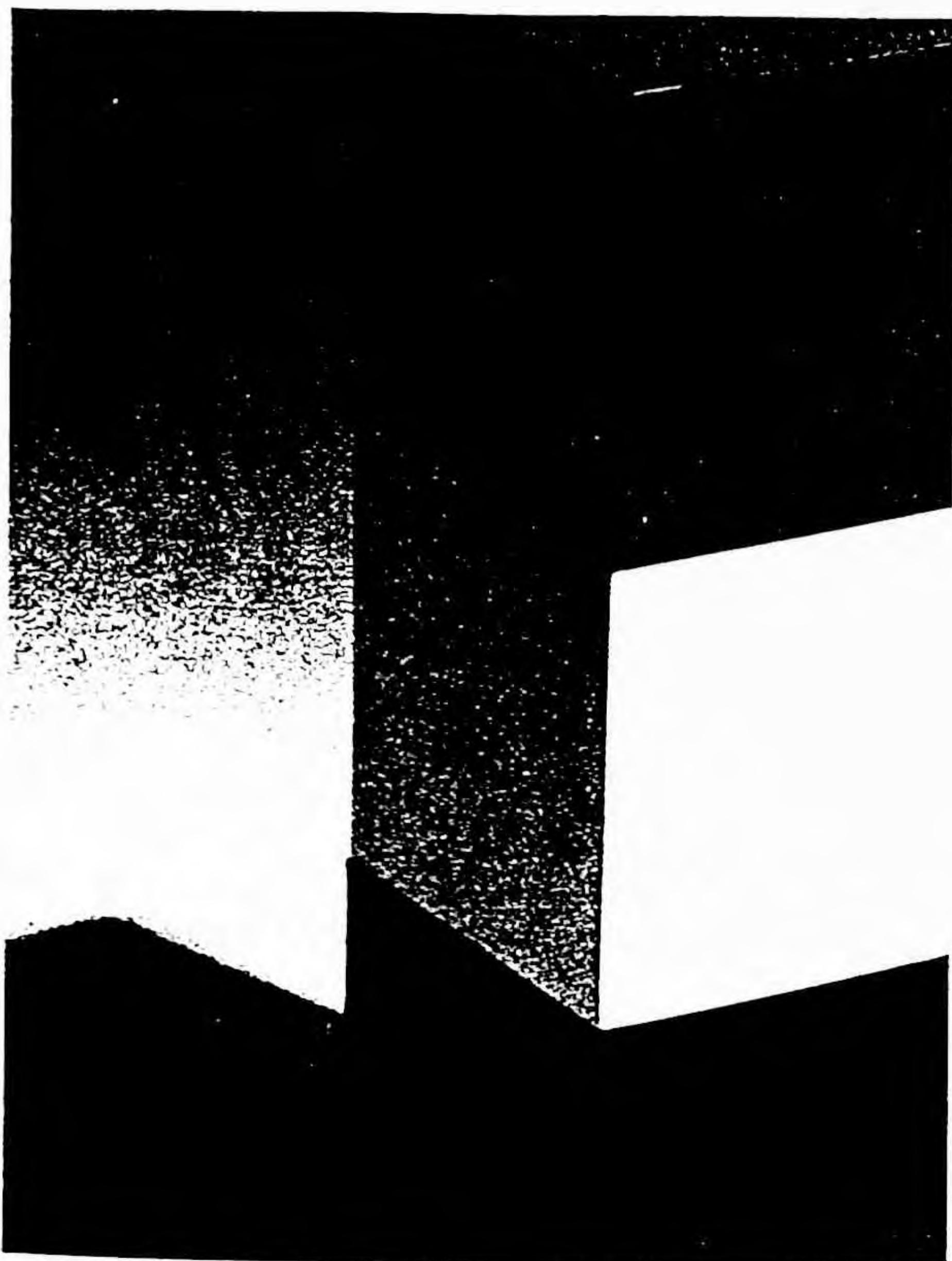


fig.79b

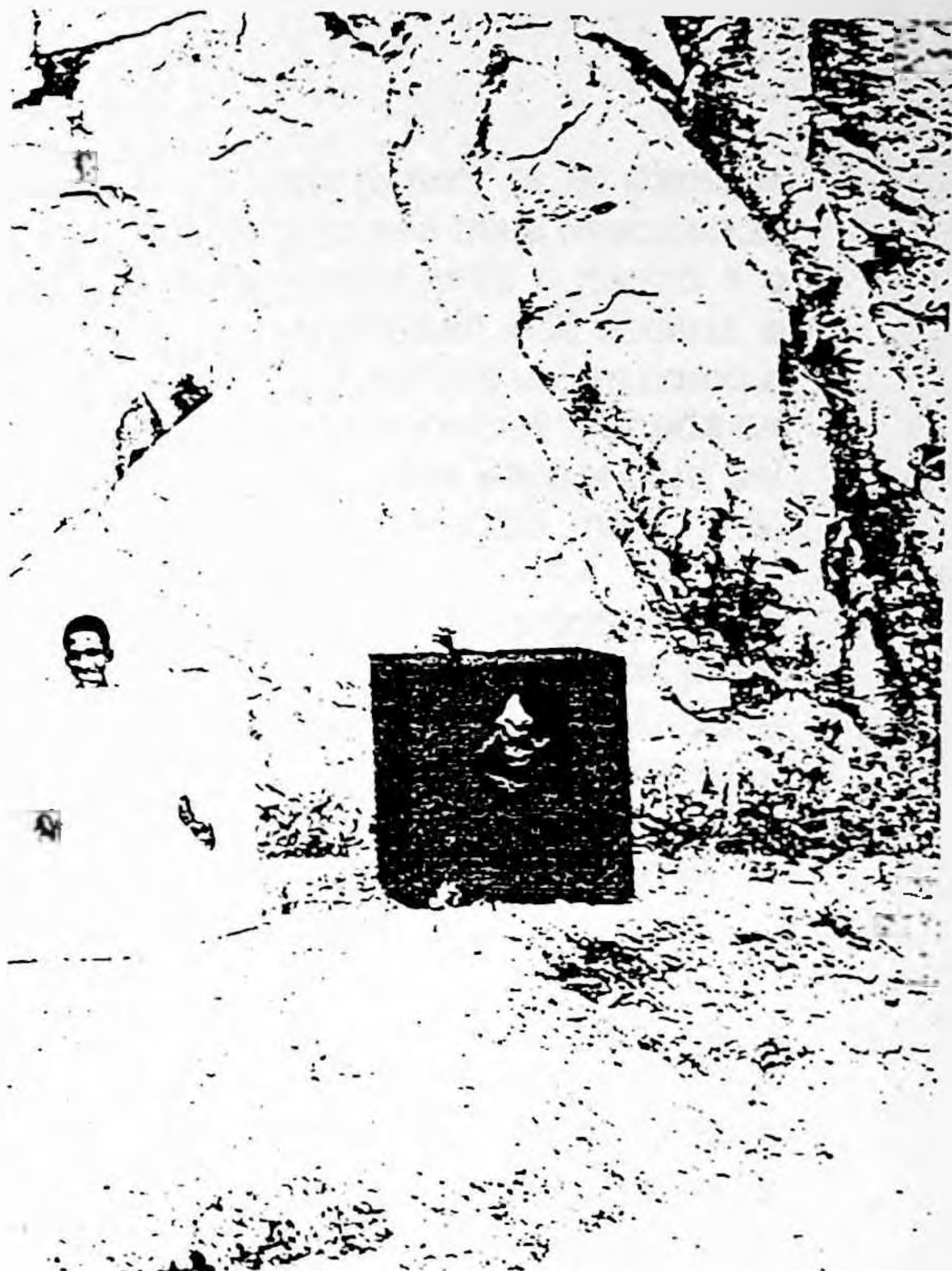
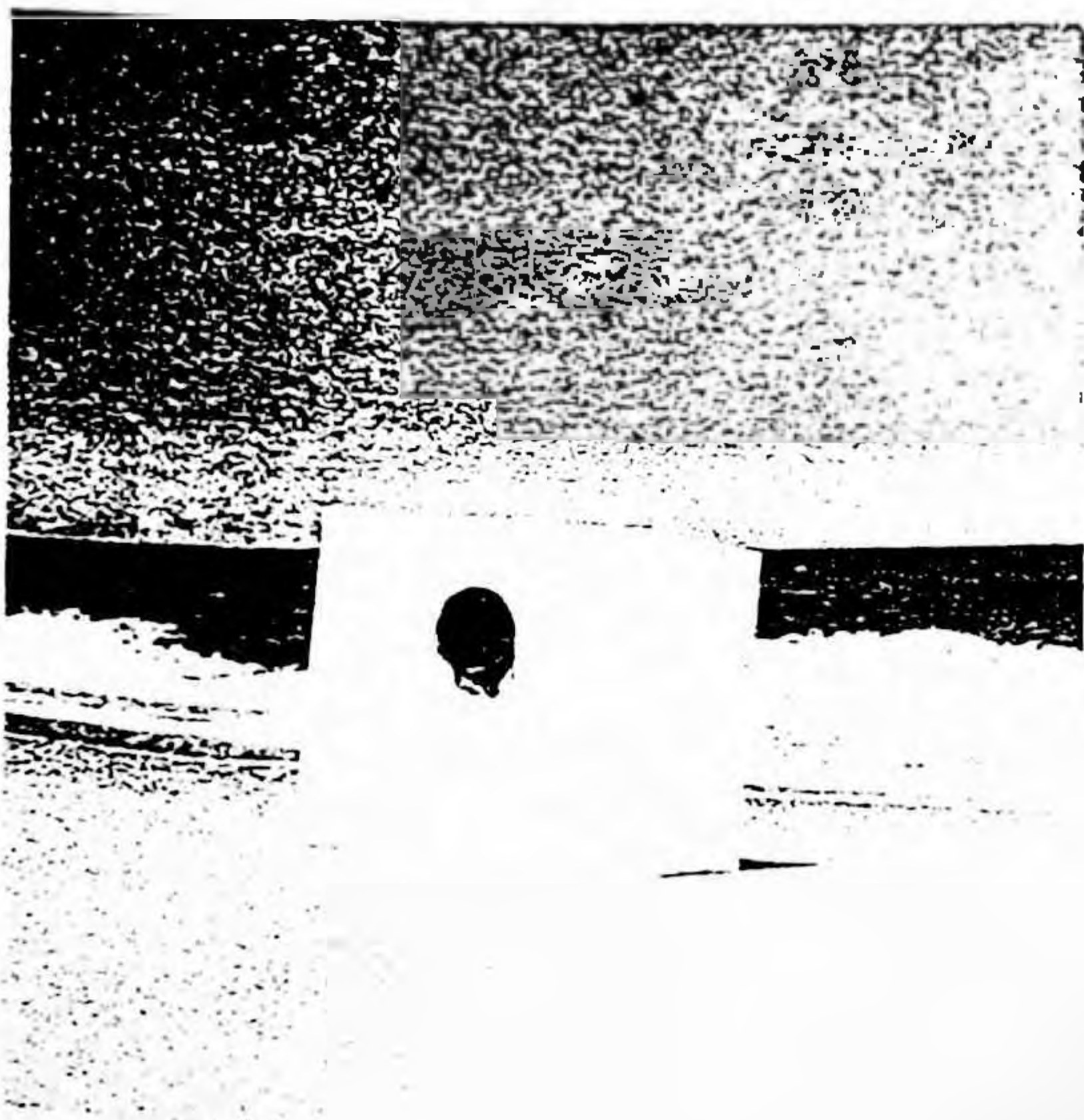


fig 79c



O v o
1969

cubos com arestas de madeira coberto
por plástico com aberura na base
col. da artista



fig.79d

membrana começa a ceder e de repente ela se rasga e você nasce, bota a cabeça pelo buraco e rola para fora."²⁸

Já Hélio Oiticica fez a seguinte leitura da obra:

"... o ato de se abrigar dentro do cubo cor e depois romper pelas paredes flexíveis tem um ciclo, uma duração a que chamo crepouso, não mais relacionado com o mundo das imagens, mas uma transformação universal entre o dentro e o fora, repouso-ação, o prazer nas horas omitidas, alegria e depressão, não conduz a manifestações que podem ser 'exibidas' em uma exposição, mas que sejam como a *Apocalipopótese*, onde os *Ovos* se informavam-comunicavam muito melhor, nada de intelectualidade de 'happenings' ou 'events' - o 'momento vital' que espera para ser 'vivido' na própria manifestação, não um momento preconcebido mas uma improvisação de jazz...

A clareza das estruturas cúbicas se colocam como ponto de partida para os complexos problemas que emergem do sistema-ovo, mas nada semelhante a um esteticismo de 'estruturas primárias' ou 'minimal art'- aqui é a impermanência e natureza do objeto é o reverso disso: não a estrutura 'para a participação' externa a ela, mas a condição para um crescimento que pode variar dependendo de quem cresça nisso, tomando-se impossível considerá-los como objetos para a participação. ...Seria uma obra para que nela ocorra uma vivência".²⁹

É interessante notar como o que Pape e Oiticica destacam não é a apreensão espaço interno nem o externo, mas a passagem, o deslocar-se de uma situação à outra. O Ovo formava um "espaço limite", pois o que se declarou foi a sensação da peça demarcar o limite espacial do corpo no espaço, como uma membrana protetora, "uma espécie de pele", comentou Pape. Exterioemente, o processo em que o ovo-cubo se desmancha também não foi ressaltado. Nesta obra a vivência da passagem é o foco, "um momento vital que espera ser vivido", como afirmou Oiticica.

No *Divisor* se permanece dentro e fora simultaneamente. O corpo cingido e separado, cabeça e membros, vivencia a um só tempo a separação e a união, em que cada individuo está separado e unido ao grupo que participa da proposta. Em *Ovo* num instante se está dentro, no outro fora. Nas duas propostas, no entanto, o espaço orgânico mistura-se com o espaço abstrato sintético e com o espaço real, em uma vivência única e sem retorno. Em *Divisor* e *Ovo* o espaço orgânico se sobrepõe ao espaço de arranjo geométrico formal, que compõe a base da proposta, como se a "vida" não pudesse ser contida pela razão.

As fendas do lençol do *Divisor* foram abertas segundo uma organização geométrica e regular, mas que passa completamente despercebida quando o público se apodera e vivencia a proposta. O plano do lençol se toma vivo pelo movimento dos participantes.

²⁸ PAPE, Lygia. *Lygia Pape*, p. 46.

²⁹ OITICICA, Hélio. *Lygia Pape - Série Tropicália. Diário de Notícias*. Porto Alegre, 26 de nov. 1975.

O cubo, em *Ovo*, perde todo seu caráter de forma poliédrica regular ao ser transposto pelas cabeças, pernas e mãos dos participantes. Oiticica comparou esta obra de Pape às sementes, por que era como um “centro de energia aguardando o momento de irromper”.³⁰ Não se segue nestas experiências para o irracional, mas busca-se encontrar a idéia pela ação, pela vivência corporal. Como nas obras de Clark, Pape fez experimentar-se a dicotomia entre a geometria e o orgânico, não só nestas duas obras, mas também nos *Balés Neoconcretos* (fig.51 e 52) e no *Livro do Tempo* (fig.49).

Para Guy Breet³¹ podemos ver nestas obras a “Morte do Plano”, proclamada por Clark, pois nos dois trabalhos de Pape o plano transformou-se em uma membrana que se rompeu. Este plano mole do *Divisor*, que se amolda ao ambiente e aos participantes, pode ser relacionado aos *Trepantes* e *Obras Moles* (fig.61) de Clark. O crítico inglês viu neste plano moldável uma “membrana permeável”, dado que é sempre rompida, e a comparou a de outras obras produzidas no mesmo período.

Para Breet, as atitudes de artistas plásticos como Fontana (fig.80), que transformou também em membrana o plano de representação pictórico através de seus cortes, ou de Christo (fig.81), com suas membranas a encobrir a paisagem, assemelham-se às de Pape. Na concepção do crítico estas membranas podem ser vistas como “uma divisão relativa, elástica e translúcida entre opostos – por exemplo, entre dentro e fora – e como tal, expressam perfeitamente o esforço libertador dos anos 60 de suplantar as estruturas dicotômicas e ossificadas da arte e da vida. Era um sinal de uma relação nova com a natureza, o corpo e a psique”.³² Mas em Christo as pessoas foram esquecidas, pois se comparecem em obras como *Oceanfront*, o fazem por serem profissionais ou auxiliares a implantar ao “caos” da natureza a superfície artificial. No *Divisor*, o público está socialmente e individualmente constituído, associando-se ao que Clark posteriormente chamaria de corpo coletivo.³³

O crítico Guy Brett chama a atenção para o interesse Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape pelo ser humano completo, o que é uma das peculiaridades da arte brasileira do período.³⁴ Existe uma diferença na noção de participação destes artistas em relação a obras participativas que eram realizadas pela Arte Op e outros movimentos do período. A participação nas obras brasileiras em estudo não se dava de maneira mecânica. O participante era mais que um receptor passivo de um efeito pré-concebido. A participação era, na realidade, uma vivência. Mas o significado de “vivência” era diferente para os três artistas citados:

³⁰ Ibidem.

³¹ BREET, Guy. A Lógica da Teia. In: *Lygia Pape. Gavea de Tocaia.* (textos de Mário Pedrosa, Guy Brett e Hélio Oiticica). São Paulo: Cosac & Naify Ed., 2000, pp. 304-315.

³² Ibidem, p. 308.

³³ Ibidem

³⁴ GALERIA SÃO PAULO. *Hélio Oiticica. O que eu faço é música:* Catálogo. São Paulo, 1986, s/pg.

fig.80a



Lucio Fontana
Conceito espacial
1965

óleo sobre tela
92,4 x 73,2cm
acervo MAC-USP

Lucio Fontana
Conceito espacial: espera
1963

tela
1x1m
acervo Galeria Malborough

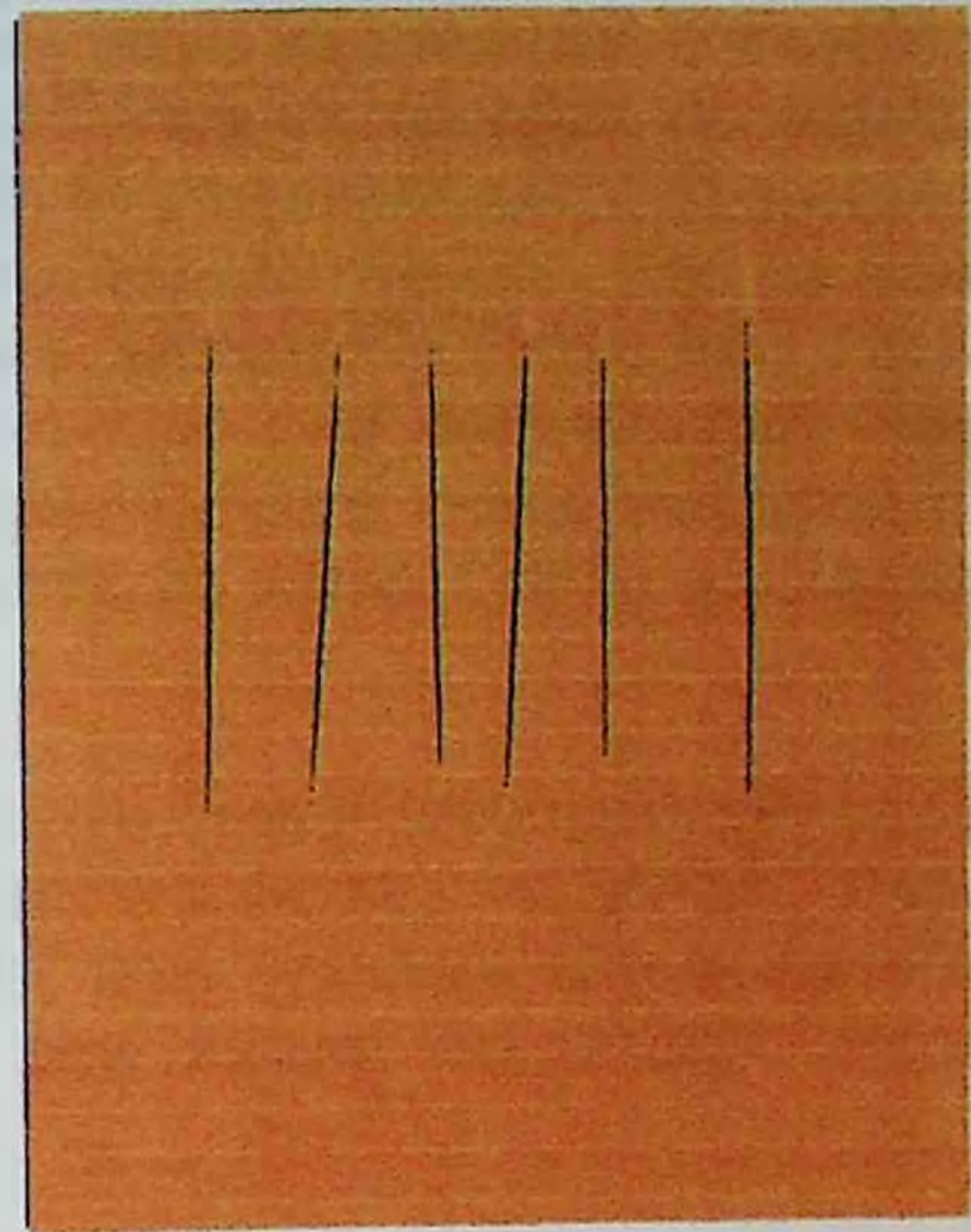
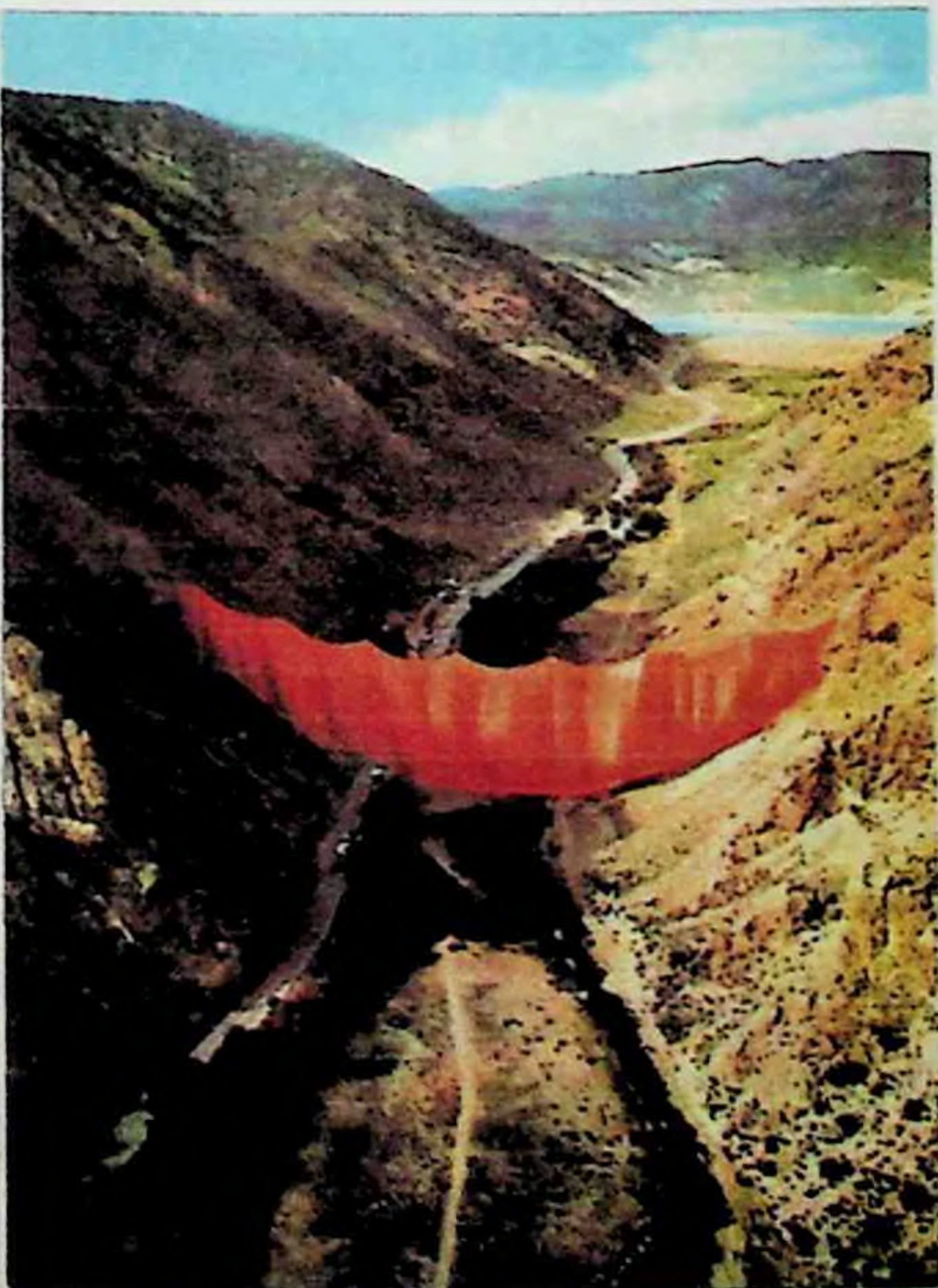


fig.80b

fig.81a



Christo Jaracheff
Cortina no Vale
1970-02

poliamida de nylon, cabos
de aço e concreto
185-365x1250-1368 pés
col. do artista

fig.81b



Christo Jaracheff

*Projeto para o
empacotagem do vale
Great Hogback em Rifle*
1970-01

420m de largura

se Clark buscava arrancar o que chamava de *fantasmática* dos participantes, isto é, através de suas proposições buscava recolocar o "concreto" como uma "mediação indispensável ao conhecimento", trabalhando uma intersubjetividade, Hélio Oiticica e Pape partiam do tecido social para a subjetivação.

Para Clark o único público que não conseguiria vivenciar sua obra, da forma como a artista pretendia, eram as crianças, pois estas vivenciavam o trabalho, segundo Clark, como se estivessem em um circo.³⁵ Para as crianças os objetos são espécies de seres vivos que podem até agir, ter personalidade. Cria-se entre a criança e o objeto com o qual se relaciona uma "relação mágica", pois os dois, sujeito e objeto são, durante a brincadeira, ativos e passivos.³⁶ Por seu lado Pape, no *Divisor* em especial, não parecia importar-se com uma determinação mais precisa do público. Pape considerava as crianças, inclusive, como participantes mais espontâneos que muito dos adultos, aos quais, às vezes, faltava a coragem necessária para se permitirem a vivência.

Apesar de revelar sua concepção de que, com o *Divisor*, procurava mostrar o homem massificado e apartado socialmente, "cada um em seu escaninho", Pape não buscava representar uma idéia, mas criar uma estrutura aberta para a vivência desta idéia. Em uma apresentação mais recente do *Divisor* Pape afirmou:

"Cada espectador dará seu próprio significado ao enorme lençol, como já ocorreu quando o trabalho foi exibido em outros lugares. Numa favela, o grande pano branco foi carregado pelas crianças, que enfiavam as cabeças nas fendas; em São Paulo, um grupo de motoqueiros passou por baixo do lençol. Cada grupo propõe alguma coisa".³⁷

Nota-se, como o *Divisor* se articula com a *Arquitetura Biológica* de Clark: nas duas propostas a experiência é coletiva. A relação entre a obra e o participante se expande ao restante do público que a vivencia, o qual se toma também parte integrante da proposta. O grupo é que propõe, através da sua ação, o acontecimento.

A dialética entre o individual e o coletivo comparece nas obras de Pape e Clark. Um comentário sobre problemas locais, brasileiros, também está presente nestas obras, mas de maneira discreta se comparadas com outros artistas do período, como Gerchman e Leimer. Através do relato sobre a primeira experiência com o *Divisor* percebe-se que esta obra se relaciona com as *Grandes Caixas* (fig. 5-p.16, 69-p.110), de Rubens Gerchman, pelo desejo de trabalhar sobre o tema da

³⁵ CLARK, Lygia. Crítica, Belo Horizonte, 30/06/1974 apud FABRINI, Ricardo N. *Espaço de Lygia Clark*. São Paulo, 1991, 309p. Dissertação. (Mestrado em Filosofia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, p. 173.

³⁶ PIAGET, Jean. "Epistemologia Genética" In: Piaget. São Paulo: Abril Cultural, 1978 apud: FABRINI, Ricardo N., op.cit., p. 173.

³⁷ Depoimento de Pape para Catarina Figueiredo. In: FIGUEIREDO, Catarina. *Lygia Pape leva ao MAM sua proposta de arte participativa. Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 03/12/1983.

massificação urbana, da multidão sob controle. Porém na obra de Pape existe também uma vivência de unificação que não acontecia nas *Caixas*. O caráter brincalhão e lúdico também aproxima esta artista de Nelson Leimer e Wesley Duke Lee, afastando-a, neste sentido, de Clark.

Guy Breet aponta como na produção de Pape duas demandas são constantes:

“Por um lado, Pape tem produzido um fluxo de objetos e instalações marcados por ironia, naturalidade depuradora, referências locais e humor negro (suas *Caixas de Baratas, de Formigas, do Brasil*, 1967, instalações como *Eat me: A gula ou a luxúria?* 1975). Por outro lado, ela tem produzido obras de delicadeza aérea, abstração e universalidade. Entre estas últimas estariam *Teia* (1978), uma bela construção de fio de cobre agarrado aos muros de um canto num ritmo ascendente e descendente”.³⁸

O crítico vê dentro destas duas formas de atuação um intercâmbio de certas qualidades, como a imagem da teia, que é uma constante, isto é, a imagem de uma estrutura conceitual leve e elástica, frágil, mas forte. Porém em ambas formas aparecem metáforas que se referem à massa. As baratas, as formigas, os saquinhos em *Eat me*, todos podem representar as pessoas, a multidão que comparece no *Divisor*. Nas palavras de Breet, “uma instância humana de um dilema ou problema de grande escala (ou lendo-se na ordem inversa, o problema geral, como sugere a forma abstrata da peça no seu todo, é de fato composto por milhões de casos individuais)”.³⁹ Esta forma de abordagem também era encontrada no *Livro do Tempo* e nos *Balés Neoconcretos*.

Uma certa concepção abstrata coloca-se em debate engendrando-se com novas fontes de interesse em que a Arte Pop e o Novo Realismo foram exemplos. A ironia, uma arte de enigmas, exteriorizou-se nas novas produções artísticas do período, revelando Duchamp como fonte. No Brasil alguns artistas, como Nelson Leimer, por exemplo, vão trabalhar mais próximos destas abordagens. Pape, pela incorporação de objetos pré-existentes e imagens em algumas de suas obras, também demonstra estar redefinindo seus rumos, mas mantém em outras, como observou Breet, “abstração e universalidade”.

Novos pensamentos se agrupam às concepções Neoconcretas, criando novas formas de obras penetráveis e participativas, dentro de uma Nova Vanguarda Brasileira, da qual *Divisor* e *Ovo* já buscavam fazer parte. Mas, dentro deste contexto, as obras ora tenderam para uma abordagem mais Neoconcreta, ora para novos parâmetros que foram esquematizados pela Nova Vanguarda e pela Nova Objetividade Brasileira.

³⁸ BREET, Guy. A Lógica da Teia. In: PAPE, Lygia. *Lygia Pape: Gavea de Tocaia*, p. 312.

³⁹ Ibidem.

3.3. O ESPAÇO ORGÂNICO de MARCELO NITSCHE

No conjunto de obras em estudo formalizaram-se inúmeras possibilidades de concepção de estruturas perceptivas e situacionais espaciais participativas. Entretanto pôde-se distinguir duas abordagens distintas: as *obras penetráveis habitáveis* e as *obras-eventos*. Podemos dizer que o "recinto-proposição" de Hélio Oiticica, foi o exemplo máximo do que aqui se nomeia como obra penetrável habitável. Nos trabalhos *Éden* e *Ninhos* (fig. 148 a 154), de Oiticica, nota-se - através das fotos das suas exposições - como para o público o limite entre arte e vida já estava dissolvido nestas situações montadas. Os participantes parecem estar "em casa", dada a despreocupação com que se relacionam com a proposta.

Por sua vez, as proposições de Lygia Clark, a partir de *Arquitetura Biológica*, foram obras-eventos, acontecimentos marcados por um início, um meio e um fim. As propostas de Clark só tinham existência enquanto se dava a experiência, ficando como registro somente as fotografias de uma vivência, de surpreendente importância, para todos os participantes.⁴⁰

As propostas de Hélio Oiticica podiam ser revisitadas pelo tempo em que a exposição se mantivesse, também podia-se nelas permanecer o quanto se desejasse, o que ia de encontro com a vontade do artista de criar um "espaço habitável", onde "todas as experiências humanas fossem permitidas", um espaço que "transformasse os processos de arte em sensações de vida"⁴¹. Neste caso, como em Lygia Clark a obra é dinâmica, vários acontecimentos ali ocorrem, são sistemas abertos para experimentação do público. Mas em *Mandala* (fig.75-p.119)⁴² de Clark, por exemplo, a "obra", se assim ainda a podemos nomear, foi construída e desfeita pelos participantes, no instante subsequente da sugestão propositiva feita pela artista ou por alguém que direciona e auxilia o acontecimento .

Em Clark e Oiticica observamos níveis diferentes de desmaterialização do objeto artístico. Apesar das obras de Oiticica também proporcionarem uma vivência diferenciada para os participantes, enquanto espaço físico podiam ser reconstruídas. Já as referidas propostas de Clark não. A cada oportunidade, como acontecia de certa forma com o *Divisor*, conforme vimos no relato de Lygia Pape, o grupo concretizava uma solução diferente.

A série das *Bolhas* (fig. 82 e 83), de Marcelo Nitsche, como também o *Divisor* e o *Ovo* de Lygia Pape, estão dentro de um limiar entre as obras penetráveis habitáveis e as obras-eventos, pois ao mesmo tempo que se mostram diferentes a

⁴⁰ Como observamos no depoimento de Suely Rolnik citado anteriormente. Vide p. 121-122.

⁴¹ OITICICA, Hélio. *Éden*. In : CENTRO DE ARTES HÉLIO OITICICA. Hélio Oiticica: Catálogo. Rio de Janeiro, 1996, p. 12.

⁴² Figura 75 – página 119.

cada vez que se dão em uma exposição, apresentam, concomitantemente, uma estrutura constante.

Como as obras de Pape e de Clark, as *Bolhas* criavam um espaço orgânico. Estas obras de Nitsche assemelhavam-se a um ser vivo, que respirava e crescia. Um ser onde se penetrava e sentia-se sua inconstância. O tamanho e expressão da obra chegavam a amedrontar os participantes, como se a *Bolha* tivesse vontade própria. Em realidade, a estrutura proposta reagia à participação do público. Espectador e obra se uniam, num sistema de ação e reação. A obra não era "construída pelo público, como em *Mandala*, mas tinha igualmente um início um meio e um fim, do mesmo modo como o *Divisor* e o *Ovo*, de Lygia Pape. Podia-se visitar a *Bolha*, mas conforme o momento que chegássemos à exposição depararíamos com uma das fases do processo da obra.

Marcelo Nitsche começou a expor em 1965 e acompanhando uma tendência de sua geração, trabalhou com várias linguagens. Iniciou como gravador, depois seguiu para a pintura, logo se interessando por vários meios de expressão como esculturas, Super-8, realizando também propostas de intervenção ambiental e obras penetráveis e participativas.

A partir de 1967 realizou uma série de infláveis. Os primeiros foram expostos no IV Salão de Arte Moderna de Brasília. Ainda havia nestes trabalhos uma preocupação com a representação do real, com a figuração típica brasileira dos anos 1960, que se associava à Arte Pop norte americana. Duas obras nomeadas *Bolha Amarela* (1968) e *Bolha Vermelha* (1969), foram realizadas logo em seguida a estas experimentações, porém dando um salto qualitativo em relação às primeiras.

A *Bolha Amarela* (fig.82) apresentada na IX Bienal Internacional de São Paulo, em 1968, era um tubo de nylon amarelo que era inflado por um ventilador industrial. Um trabalho gigantesco, cuja interação com o participante se dava quase como uma brincadeira. A comunicação entre o espectador e a obra acontecia de imediato, sem subterfúgios. Não havia como "escapar" da sensação da cor, uma vez que se permitia participar, não havia como não ser completamente envolvido pela proposta. A intensidade da cor que englobava e preenchia o participante chegava a ser impressionante. A sensação era de pequenez humana. O ruído que se escutava era maquinal e se confundia com o de uma "respiração". As relações homem-criação, homem-natureza, homem-máquina se colocavam para reflexão.

Em 1969, como um desdobramento da primeira experiência, Nitsche realizou a *Bolha Vermelha* (fig.83), que mostrou na Art Galery em São Paulo. Nesta exposição a *Bolha* começou a inflar durante o *vermessage*, de um "pacote" colocado no chão, um gigante vermelho apoderou-se do espaço, comprimindo nas

paredes o público presente.⁴³ Aracy Amaral assim descreveu sua experiência com esta obra:

"Marcelo Nitsche apresenta agora uma proposição, não desprovida de vinculação ambiental, a qual, ao contrário, revela-se violenta, em sua *Bolha* (Art Gallery, SP). Emocional, 'subversiva' mesmo e, se quisermos descrever o seu ciclo de vida, do 'em repouso', ao 'crescente' e ao 'morrente'. Extraordinariamente provocante, terrivelmente grave, o trabalho de Nitsche assusta, no seu desenvolver inicial, o público que o rodeia, como um organismo vivo e estranho, a estender seu poder evolutivo sobre o ambiente, que passa a ocupar cada vez mais, atemorizando os assistentes mais próximos, pressionando fisicamente o espectador. Toda uma série de reações coletivas pôde ser observada no decorrer da inauguração, no primeiro funcionamento da *Bolha*. Inclusive no seu desinflar lento, atraindo o público subitamente desamentrontado, que quer tocá-la, empurrá-la, dominá-la, passada a fase do seu poderio físico maior. Mesmo o ruído da máquina acompanhando o "crescendo" até o "orgasmo" do trabalho é importante, do ponto de vista de comunicação, participando a cada presente uma vibração neste envolver erótico da forma sexo, genital, da obra em repouso, até seu clímax. De beleza plástica incomum, Marcelo desenvolve aqui, com um nível nunca antes atingido em seus trabalhos, o princípio da forma vital e dinâmica que apresentara em Brasília. Fonte de vida, a conotação não deixa de ser igualmente política, de impressionante atualidade no momento de tensão nervosa que vive a juventude dentro do país inteiro, participante em seu envolvimento vibrante, em sua expressividade eloqüente diante dos numerosos espectadores. A sós, a *Bolha*, chama à reflexão, ao tatear físico cognoscitivo, à atenção aos ruídos mecânicos como atmosfera para o seu desenvolvimento não - mágica, estranhamente homem-gente-vida. Terra. Assume então o sentido do movimento interior - exterior, denso, depois da relação mencionada oposta, realidade exterior-indivíduo, quando funcionando diante de uma multidão ou público numeroso. E na antinomia do alcance deste trabalho de Nitsche está concentrada a importância de sua mensagem momentosa.⁴⁴

Neste trecho, extraído do artigo: "Do carimbo à Bolha", de 1968, Amaral afirmou sua perplexidade diante da obra de Nitsche. Esta obra foi para ela, inclusive, "um dos pontos mais altos do período". Neste mesmo texto, anteriormente, Amaral havia colocado que se boas possibilidades poderiam surgir na arte brasileira, não adviriam de uma arte tecnológica que estava, para ela, longe de florescer no Brasil, mas via "uma tendência ambiental tomando corpo em artistas mais ou menos distantes um dos outros, mas significativa, neste ponto de convergência."⁴⁵ Amaral escreveu que não tinha a pretensão de profeta, mas arriscou: "podemos nos referir a uma experiência de uma Lygia Clark (numa auto-reinvenção do homem), às pesquisas de Oiticica. E, de certa forma, ao projeto de vários estantes de feiras do Ibirapuera (de Szpiegel, Acácio Assunção e Nelson Leirner) a projetos de decoração de Wesley Duke Lee ("Panaphernalia" e "Blow

⁴³ MAGALHÃES, Fábio. Temas, formas e materiais de Marcelo Nitsche. *Módulo*, n 64, Rio de Janeiro, maio-jun. 1981, p. 38

⁴⁴ AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico; entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Ed. Nobel, 1983, p. 148-9.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 148

fig.82a

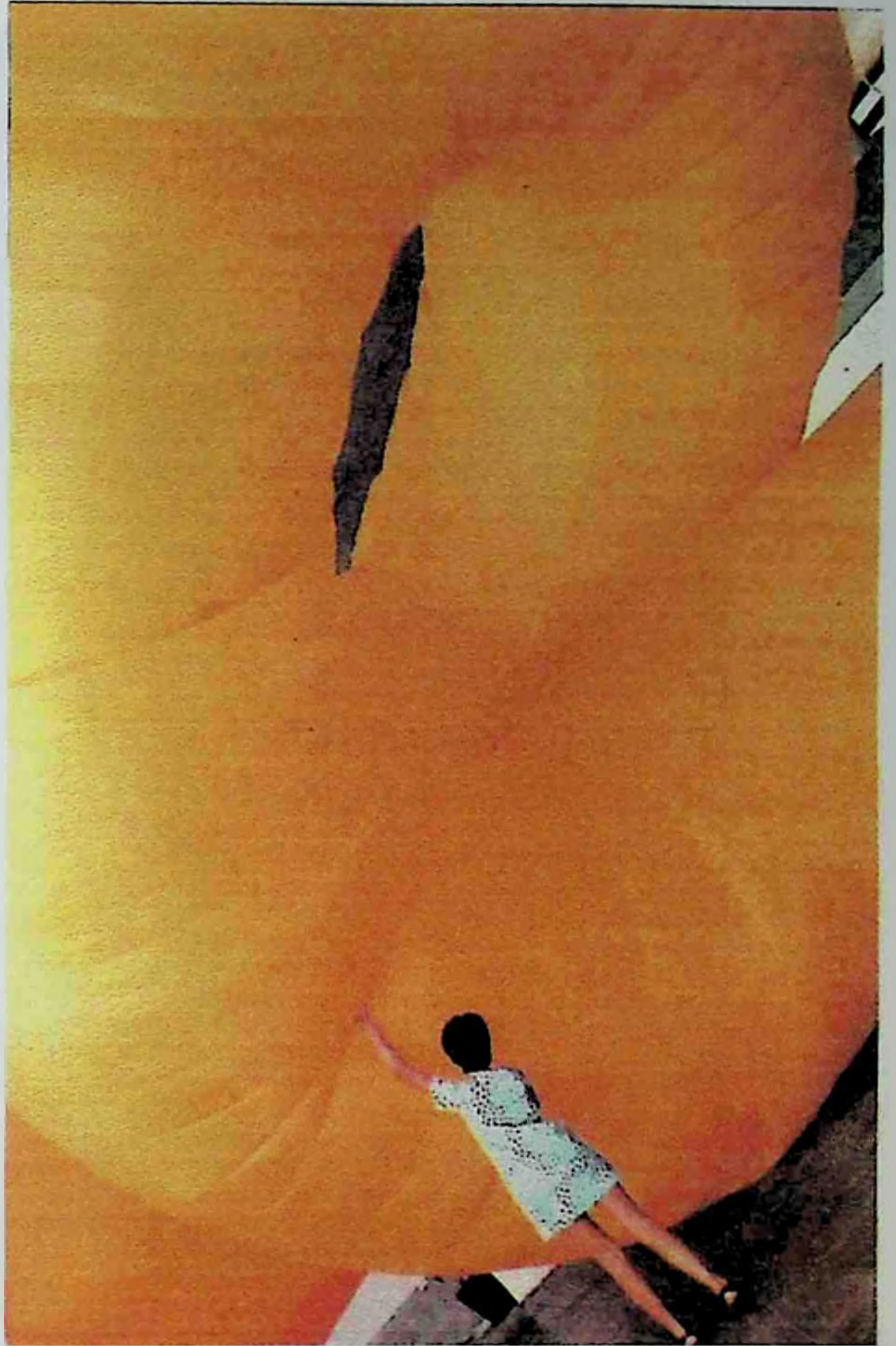


fig.82b



Marcelo Nitsche

Bolha Amarela
1968

Nylon e ventilador industrial
col. do artista



fig.82c

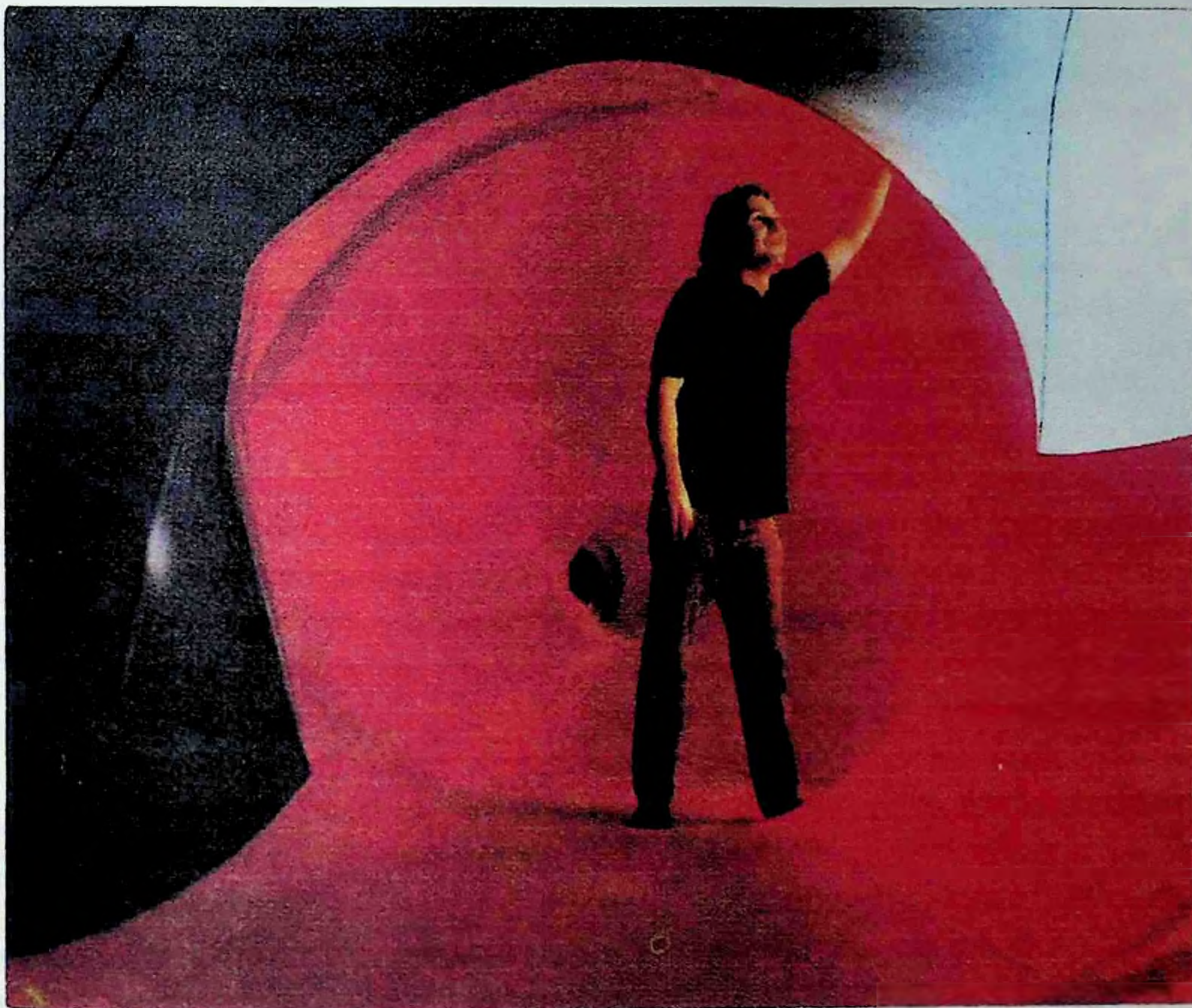


fig.83a

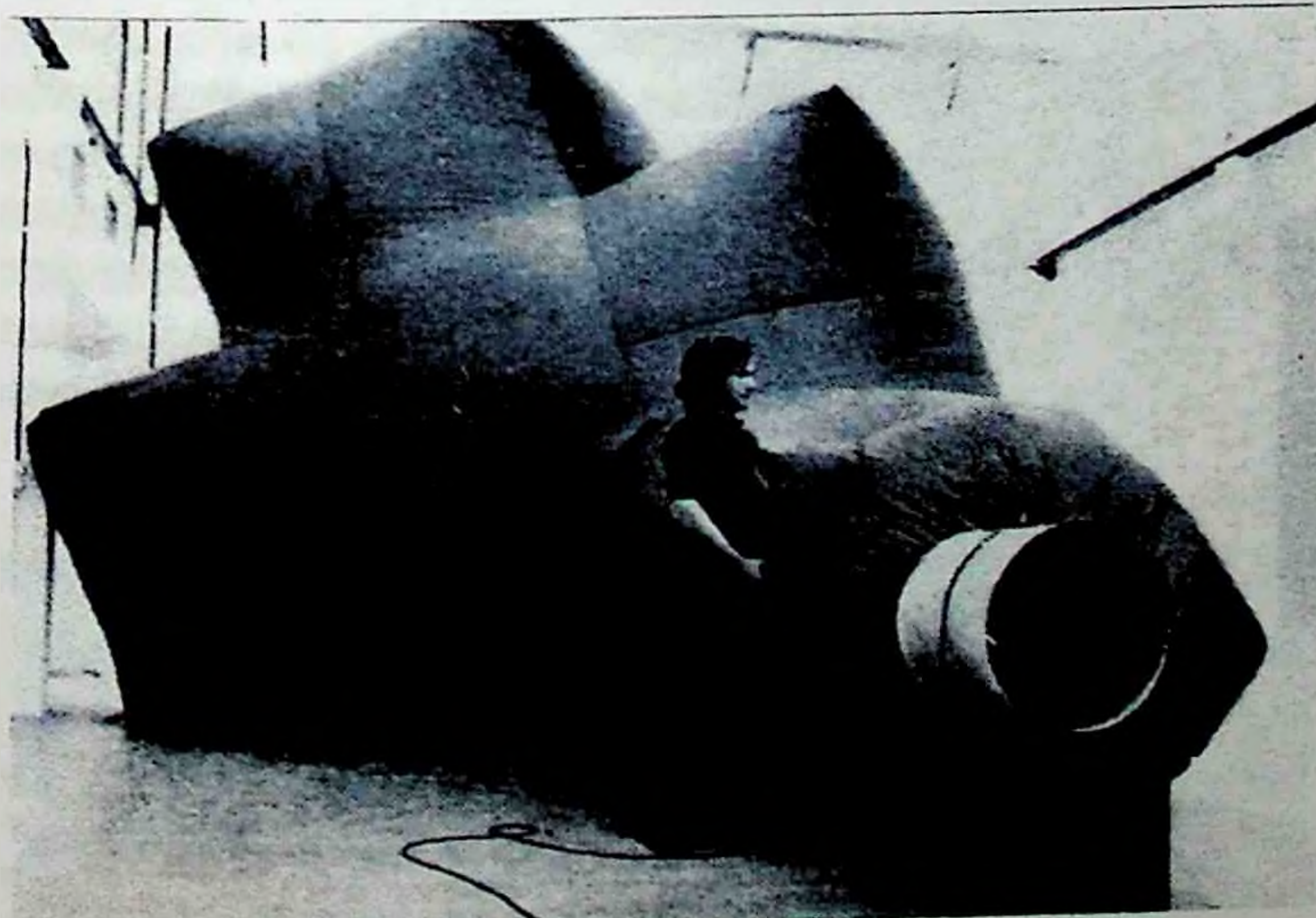


fig.83b

Marcelo Nitsche
Bolha Vermelha
1969

Nylon e ventilador industrial
col. do artista

Up" em S. Paulo, por exemplo). Nestes últimos também havia uma tentativa de comunicação, não mais no sentido lúdico, gratuito, mas no utilitário ambiental, provocante de diálogo, sendo fundados num máximo de inventividade e informação".⁴⁶

A diferença da produção deste grupo de artistas acima citados por Amaral, encontra-se no diálogo estabelecido entre diferentes artistas brasileiros, e suas obras, com o contexto social e político do Brasil, numa forma avessa à tentativa de utilização de uma linguagem internacional alienada. A força percebida, vem da própria obra, mas também do inusitado, do "não já visto", contido na proposta.

Segundo Ana Belluzzo, a preocupação central de Aracy Amaral enquanto crítica, é a expressão do particular, seja "como forma política de afirmação cultural, seja como forma estética de atingir o universal".⁴⁷ Há uma sensação de "vazio" que se apresenta nos textos de Amaral dos anos de 1960, aponta, em que "o pensamento de Aracy reafirma o projeto político da autonomia cultural dentro da mentalidade característica da década de 60. Rastrea a busca romântica da identidade cultural do século XIX, recolocada ironicamente a partir de 22 e revigorada pela politização dos anos 60".⁴⁸

Os textos de Aracy Amaral, do final dos anos 1960 aos anos 1970, apresentam, em sua maioria, uma desaprovação do curso das artes brasileiras. Um ou outro artista merece destaque da autora, mas como exceções. Ela compreende que na produção artística geral brasileira da época "falta uma carga a conferir sentido"; percebe a utilização de "materiais dentro da máxima contemporaneidade, (porém) apresentados em trabalhos de concepção quase acadêmica". Coloca que: "o artista jovem hoje (1973) em nosso país se sente um tanto limitado, cercado, acuado, ele deriva não raro – como os salões o demonstram – para o fantástico, numa verdadeira bofetada à realidade circundante da nossa sociedade, que é ainda burocrata e não tecnocrata". Amaral cobrava dos artistas um caráter nacional. Em sua concepção, Tarsila era um exemplo, pois a obra desta artista estava intimamente relacionada ao seu país, respondia aquilo que lhe era solicitado. Ou seja, inseria-se dentro do contexto nativista, ao mesmo tempo em que formalmente informada – no sentido extranacional – do momento social, político e artístico do seu tempo em nosso país.⁴⁹

Este enfoque do desajuste das artes brasileiras foi uma constante em sua produção, conforme apresentada no livro *Arte e meio artístico; entre a feijoada e o*

⁴⁶ AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico; entre a feijoada e o x-burguer*, p. 148.

⁴⁷ Belluzzo, Ana. Apresentação. In: AMARAL, Aracy, op. cit., p. 4.

⁴⁸ Ibidem

⁴⁹ AMARAL, Aracy. O artista brasileiro e o impasse do seu tempo. In: GULLAR, Ferreira (Org.). *Arte brasileira, Hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973, p. 160-166.

x-burger, que contém textos jornalísticos, de crítica e pesquisa produzidos entre 1961 e 1981. A cópia incomodava Aracy. Esta observava que o pop americano era conseqüente em relação a uma nova iconografia já estabelecida dentro do contexto social daquele país. Citando Herbert Read aponta como "velhos mitos não podem ser reanimados, nem novos mitos podem ser criados premeditadamente. Sem dúvida os novos mitos são arquétipos do inconsciente coletivo e, portanto, de estrutura semelhante aos antigos, mas devem brotar espontaneamente. Eles podem tomar forma apenas como ícones, como imagens plásticas concebidas pelo poeta e artista. Não pode haver uma nova mitologia até que surja uma nova iconografia, um ritual que precipite novos símbolos".⁵⁰ O Brasil não comportava tais imagens, pois no nosso meio, estas não tiveram uma geração espontânea, sendo simplesmente capturadas como idéias prontas do estrangeiro. Em verdade, muitos artistas executavam, neste período, e sem grandes críticas, um imaginário alienígena, importado, norte americano. A exposição Nova-Objetividade (1967) foi um esforço no sentido de se caracterizar as peculiaridades da arte brasileira. Porém mesmo nesta mostra, como relatou Hélio Oiticica, encontravam-se trabalhos de linguagem pop, descontextualizados. (embora também houvessem até obras significativas, sobre as quais Amaral buscava chamar a atenção).

Aracy procurou demonstrar a diferença da obra *Bolha*, de Marcelo Nitsche, frente aos trabalhos realizados com carimbos ou com índices pops americanos, de outros artistas do período. Estes almejavam alcançar um número maior de interlocutores, escapando da rotina já rarefeita das galerias; buscavam "atualizar" as tradições. Mas Aracy não via interesse nestes trabalhos, pois neles não se notaria um espelho de nossa civilização. Dentro do contexto histórico do período, especificamente marcado pelo estabelecimento da ditadura militar, a *Bolha* foi por ela vista como uma metáfora da opressão militar sobre a ação social, sobre o livre pensamento. Daí "a importância de sua imagem momentosa".

Mas muitas leituras são cabíveis sobre a *Bolha*. Depoimentos registraram as várias sensações que desencadeavam, inclusive, o medo e a angústia. A experiência interna da obra resultava, por vezes, na perda da noção do horizonte, o que provocava desorientação e desequilíbrio.⁵¹ A "membrana permeável" (Guy Breet) infla, o contato interno e externo se faz através dos toques simultâneos de participantes internos e externos. Composta por um único tubo que se "mexe" (devido a infiltração de ar), em seu espaço o participante perdia a referência, ali ocorria um desnortamento. Não havia "um centro" de interesse, como acontecia em outras produções.

⁵⁰ AMARAL, Aracy. Dos carimbos à Bolha. In : *Arte e meio artístico; entre a feijoada e o x-burger*, p. 145 - 149

⁵¹ MAGALHÃES, Fábio. Temas, formas e materiais de Marcelo Nitsche, p. 38

3.4. O RECINTO ÚNICO, A OBRA: ADORAÇÃO ou O ALTAR DE ROBERTO CARLOS de NELSON LEIRNER

Nos trabalhos em que o espaço era formado por um único recinto, a idéia de percurso, de movimento, era então substituída por um adensamento na relação do indivíduo com o ambiente constituído. Ao entrar nestes trabalhos e ali permanecer, o participante se detinha sobre os detalhes, à busca de relações. As obras *Adoração ou o Altar de Roberto Carlos* (1966), de Nelson Leimer e *Frutas-Abrigo: as Grandes Caixas de Morar* (1967), de Rubens Gerchman podem ser vistas como recintos únicos, mas cada uma contém peculiaridades próprias.

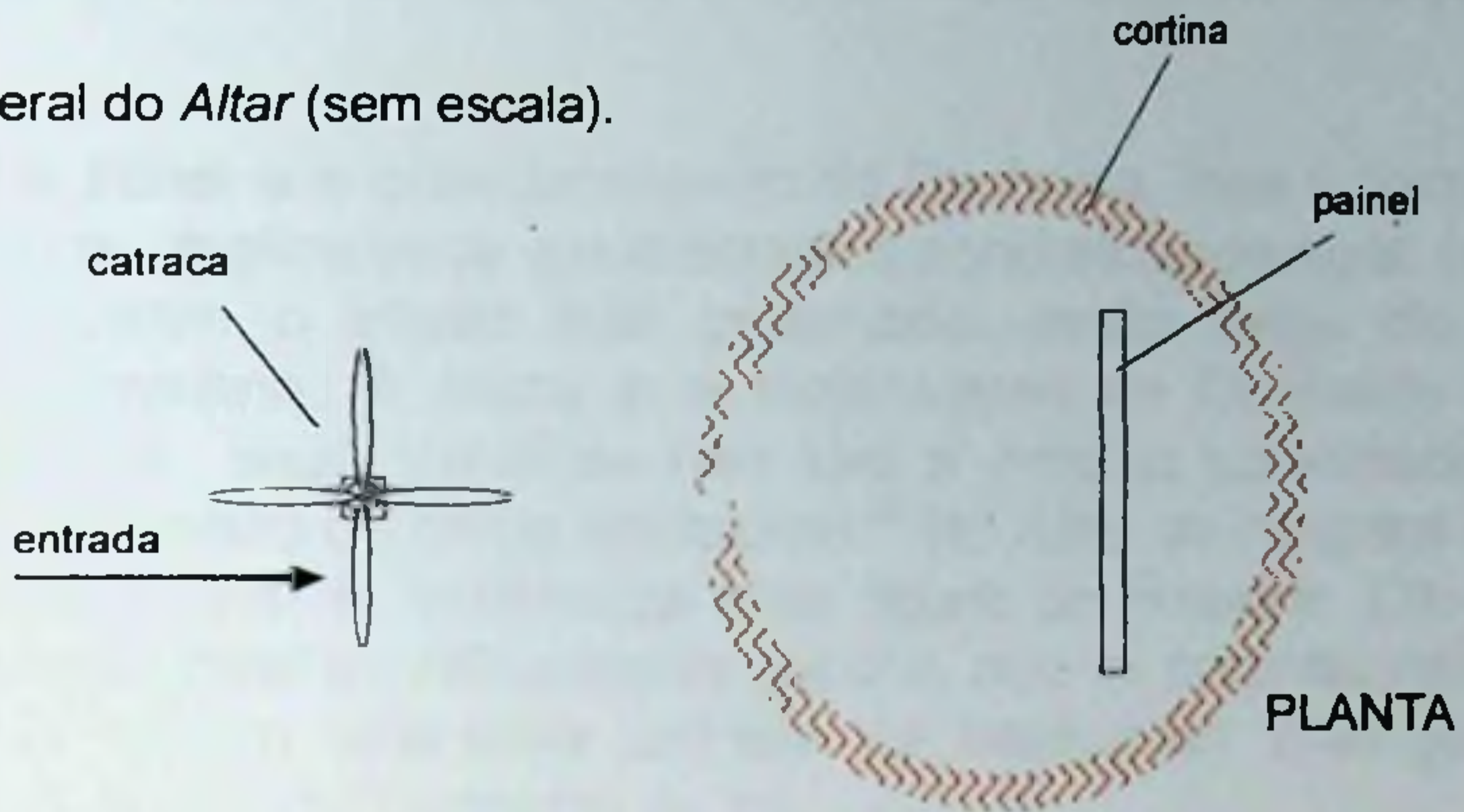
Para adentrar no *Altar* (fig.84) era preciso passar por uma catraca e abrir uma cortina. Lá dentro, uma luz tênue era emitida por um painel, confeccionados em neon, com a figura de Roberto Carlos envolta por imagens de santinhos populares. O neon não diminuía o vermelho das cortinas, pelo contrário, tomava a coloração mais forte. A solidão diante do painel trazia consigo a procura de uma correspondência entre o ambiente e as imagens. O ambiente intimista criado para este confronto ampliava a discussão sobre a adoração dos ídolos populares - que se confundiam com a própria religiosidade popular - sobre o significado da cortina vermelha e sobre o percurso que obrigava a ultrapassar uma catraca.

O painel, a cortina vermelha e a catraca formavam o espaço. Dentro deste mundo, que o participante passava a fazer parte, deveria ele também se "posicionar": qual era o seu lugar dentro deste universo apresentado? No *Altar* o diálogo obra-público comparecia como uma deflagração de um contexto social. A obra de Leirner discutia questões de âmbito social e do sistema das artes, que pretendia ampliar.

Um aparte é importante para se compreender a forma como Leirner concebia sua produção geral. A ironia muitas vezes fez parte do seu trabalho. Para ele a arte é um agir, um provocar reações. Desmascarando sentimentos sociais, Leimer tem como tônica de suas propostas demonstrar como a arte se institucionalizou, como os processos culturais são e estão montados.

Em Leimer, a arte é discutida como instituição histórica a ser questionada diretamente. O artista trabalha com a dessacralização da arte, atacando-a por muitos flancos, questionando como é atribuído valor a uma obra de arte, como as produções artísticas estão inseridas no sistema da arte, como críticos e mídia interferem nesta valorização, qual seria a real importância de uma ação artística, enfim como, e qual, era o papel do artista e do público que punha em xeque. Dentro deste posicionamento geral de ação artística Leimer se aproxima de Marcel Duchamp. O artista brasileiro trabalha sobre algumas metas apontadas

fig. 84a Esquema geral do *Altar* (sem escala).



Nelson Leirner

Adoração ou o Altar
de Roberto Carlos
1966

painel com oleografias, pinturas e neon,
colocado em cortinado circular
precedido de roleta
281 x 160 x 260 cm
281 x 160 x 260 cm



fig. 84c

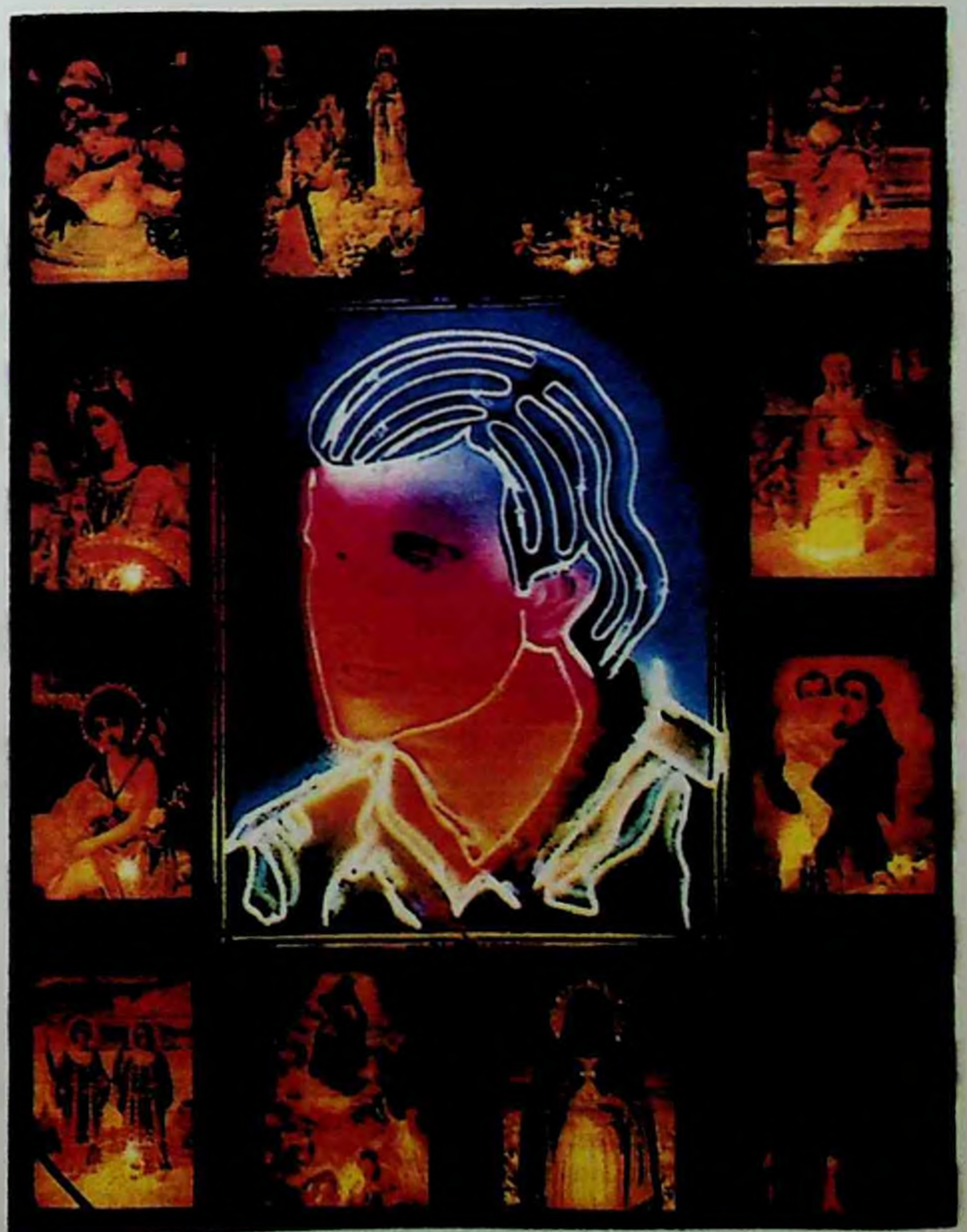


Fig. 84 - ADORAÇÃO OU ALTAR DE ROBERTO CARLOS
DE NELSON LEIRNER

anteriormente por este artista, mas vai além de uma simples reedição de seus procedimentos.

Leimer traz a ironia e o questionamento de Duchamp, mas a forma com que recolhe seus objetos, realiza seus agrupamentos concretizando suas obras, cujos títulos também relatam o intuito final pretendido, estão longe do silêncio e neutralidade duchampiana. A frieza e o racionalismo de Duchamp não estão presentes em Leimer, seus trabalhos não têm a mesma solenidade, mas um humor mais solto, investido de carga emocional.⁵² No *Altar* as imagens dos santos trazem uma pieguice que é reafirmada pela figura de Roberto Carlos, esta é associada a um certo ideal de refinamento popular, que as cortinas vermelhas e o neon trazem; concretizam uma obra caricata, de intencional "mau gosto", muito diferente das articulações de Duchamp (fig. 85).

Segundo Leirner, em alguns aspectos suas propostas estão mais próximas de obras como *Cabeça de Touro* (fig. 86) de Picasso.⁵³ Os *ready-mades* de Duchamp são objetos em série, que o artista escolhia por lhes serem completamente indiferentes. A radical indiferença em relação aos objetos, com a peculiaridade de não gerarem qualquer significado extra, é um dos pontos básicos do conceito de *ready-made*. Picasso, como Leimer, escolhia seus objetos por estes se destacarem dos demais, buscava lhes conferir um novo estatuto, cunhar-lhes outro significado além do que lhes eram específicos.

Além do diálogo que trava com Picasso e Duchamp, Leimer igualmente levava em consideração os procedimentos Neodadaístas e da Arte Pop, dos quais tinha conhecimento. Vê-se aqui como ocorre um outro foco de discussão, bastante diverso das produções que destacamos do momento Neoconcreto. Se para o participante vivenciar *A Casa é o Corpo* (fig. 73, p.117) ou *Projeto Cães de Caça* (fig.8, p.25) não precisava de mais nada além de uma vontade de participação, nas obras de Leimer sem um conhecimento prévio do sistema, ou da história da Arte, obras como as da série *Homenagem a Fontana*, por exemplo, perdem muito de sua provocação.

Na série *Homenagem a Fontana* (fig.87,88,89), quadros confeccionados em tecido, foram fechados com zíperes que podiam ser abertos. Ao se correr os zíperes uma sucessão de impactos de cor surgiam e brincavam, também ironicamente, com a discussão sobre o limite planar da pintura inaugurada pelo cubismo,⁵⁴ com a atitude do artista Fontana, que abriu fendas em suas telas, e com o grande debate suscitado por esta ação (fig.80, p.129). Leimer ironizava a

⁵² Cf. RIBEIRO, Maria I. Branco. Nelson Leimer. In: PAÇO DAS ARTES/ITAÚ CULTURAL. *Porque Duchamp? Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros*: Catálogo. São Paulo, 1999, p. 61.

⁵³ Ibidem

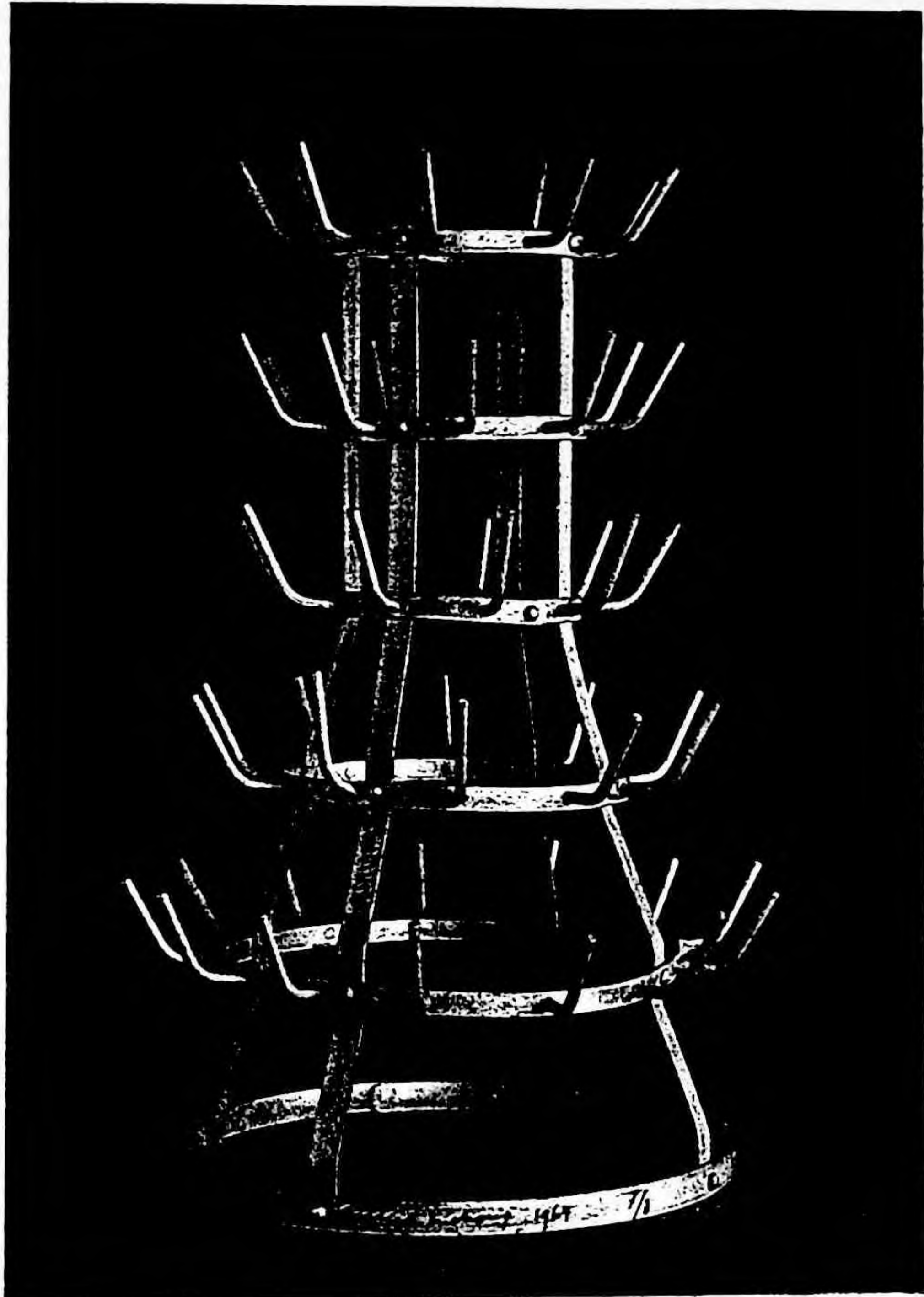
⁵⁴ DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60, transformações da Arte no Brasil*, Rio de Janeiro : Campos Gerais, 1998, p. 46.

Suporte de Garrafas
1914/64

*Egouttoir (or Porte-bouteilles
or Hérisson)*

Readymade: suporte de ferro galvanizado
para garrafas, original desaparecido
59 x37cm
col. Diana Viemy

fig.85a



50 cm³ de Ar de Paris
1919

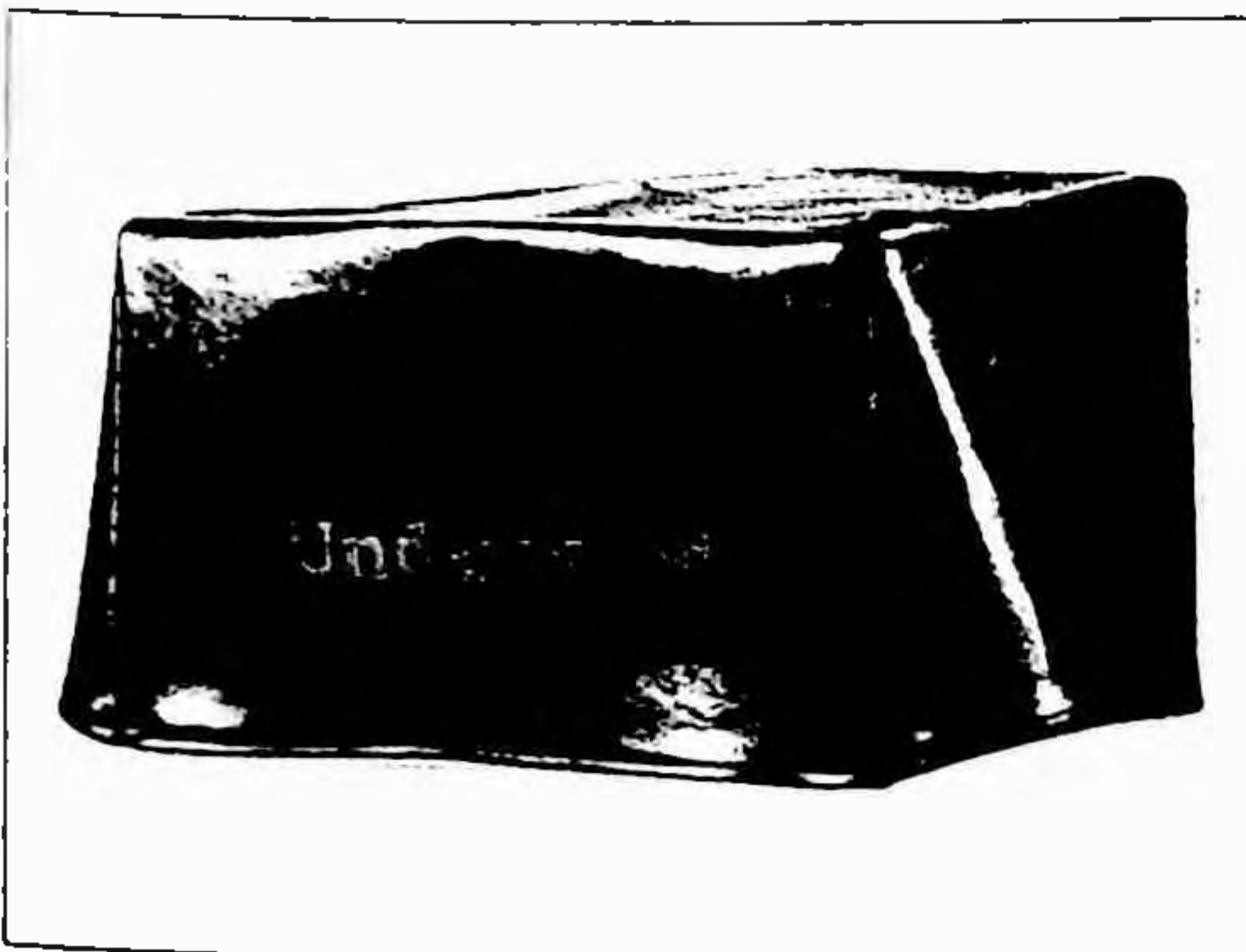
Readymade: ampola de vidro
diâmetro de 6,35 cm, altura 13,3 cm
col. Arensberg

fig. 85b



fig.85 a,b e c - Readymades de Marcel Duchamp

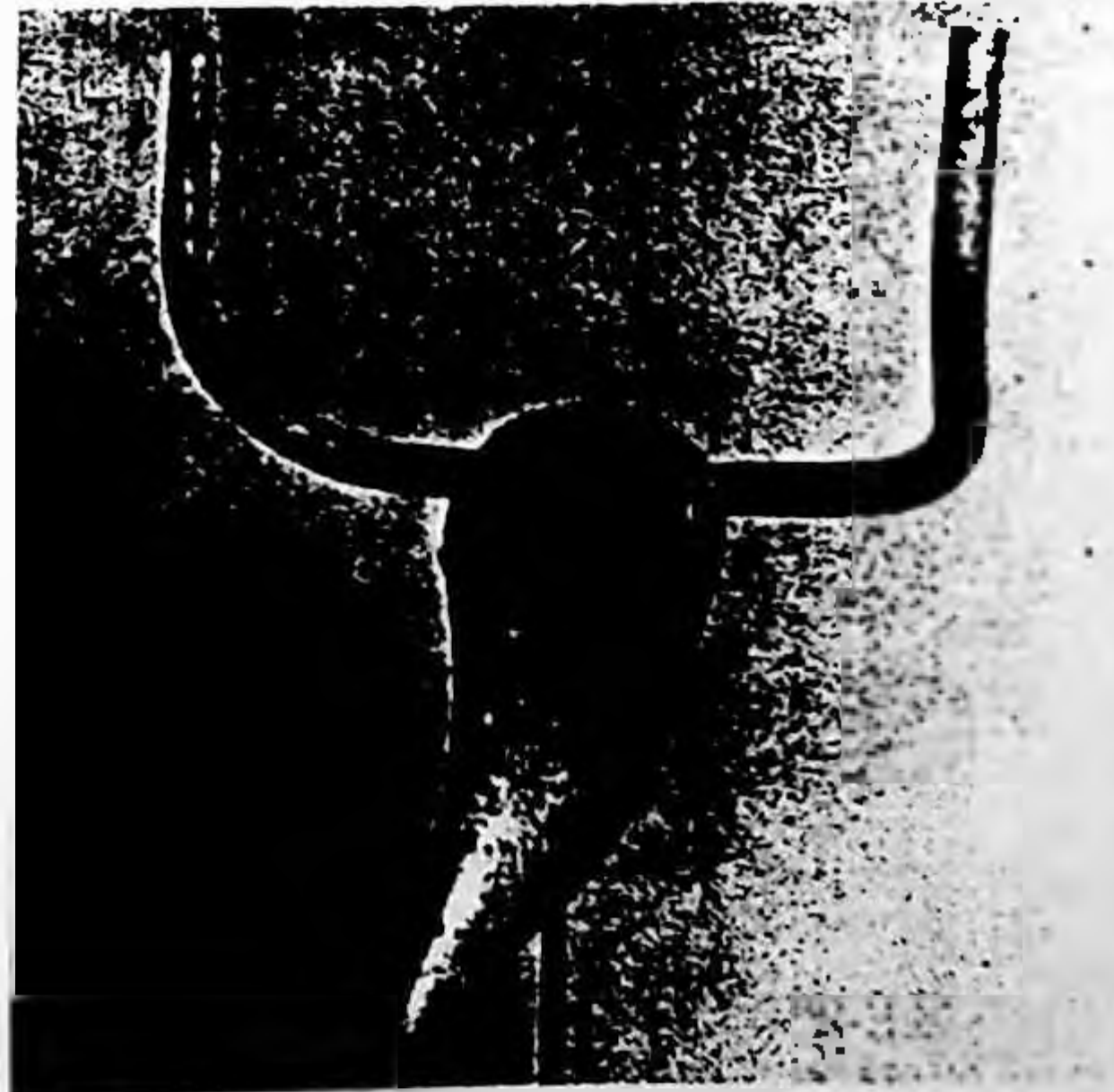
fig. 85c



Dobrável de viagem
1916

Readymade: cobertura de máquina de
escrever da marca "Underwood"
altura 23 cm
col. The Mary Sister

fig.86



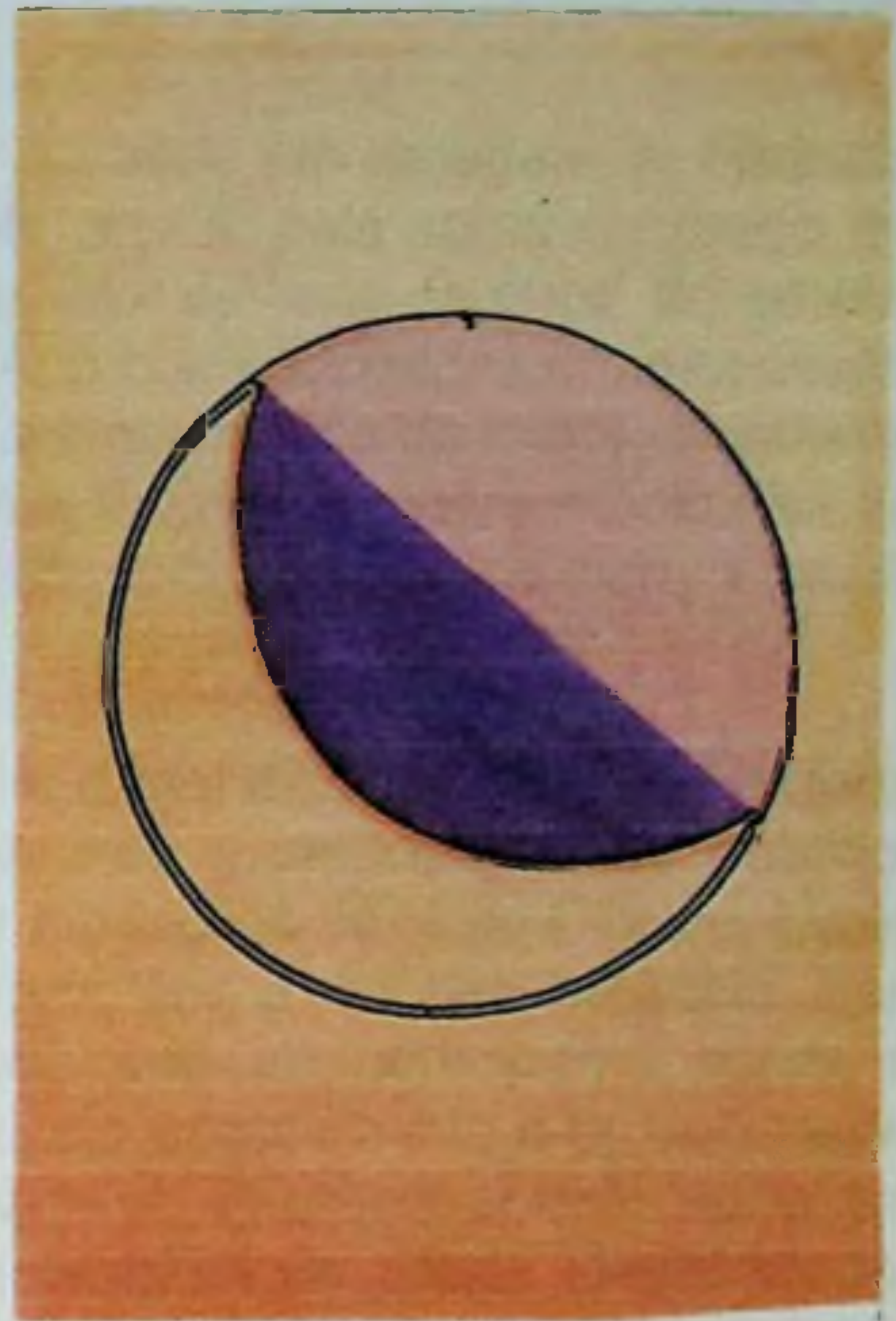
Pablo Picasso
Crânio de Touro
1943

Bronze (segundo assemblagem
de selim e guidão de bicicleta)
33,5x43,5x19cm

fig.87



fig.88



**Nelson
Leirner**
série
*Homenagem a
Fontana I, II e III*

tecido e zíper
180x125 cm
col. do artista

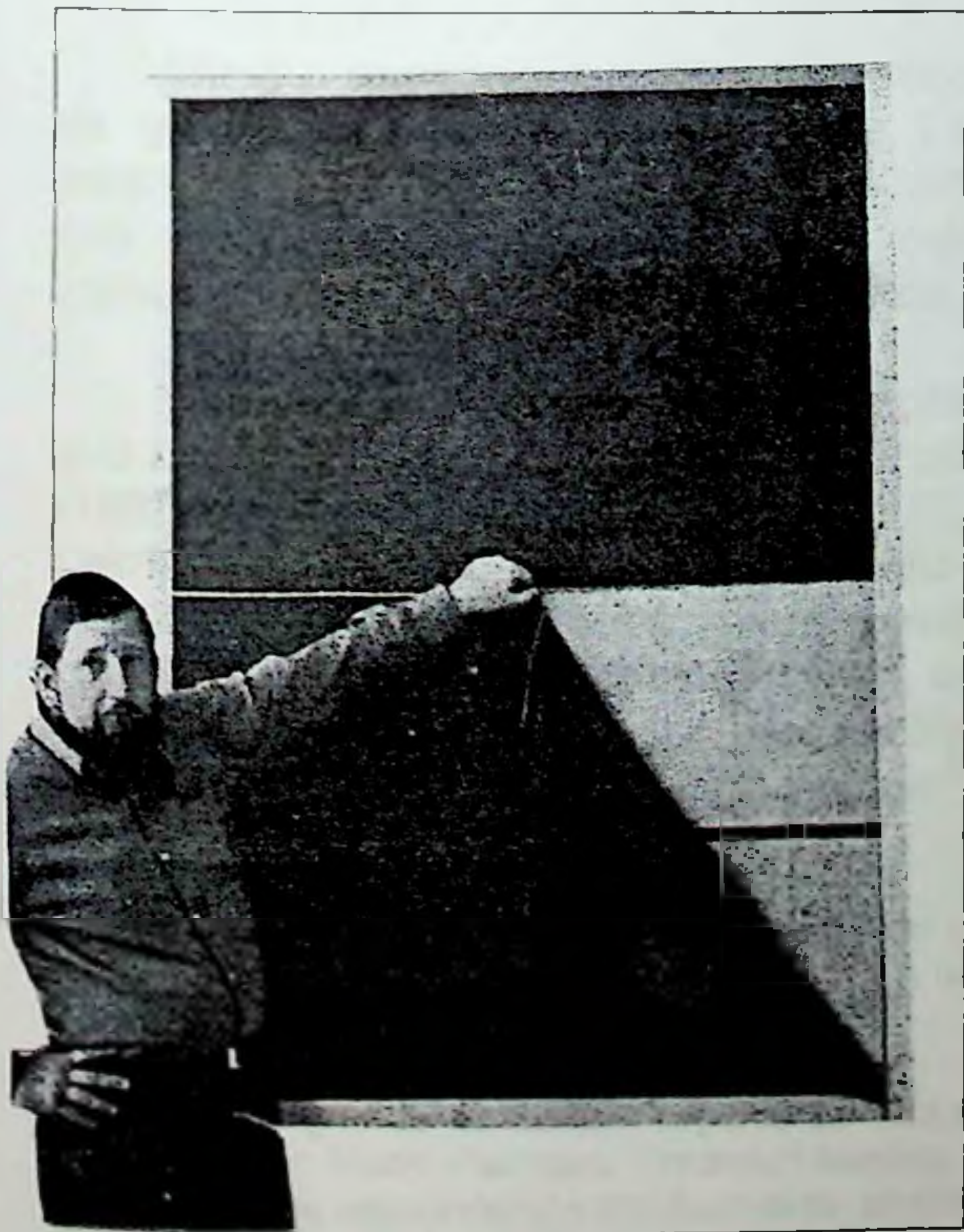


fig.89b

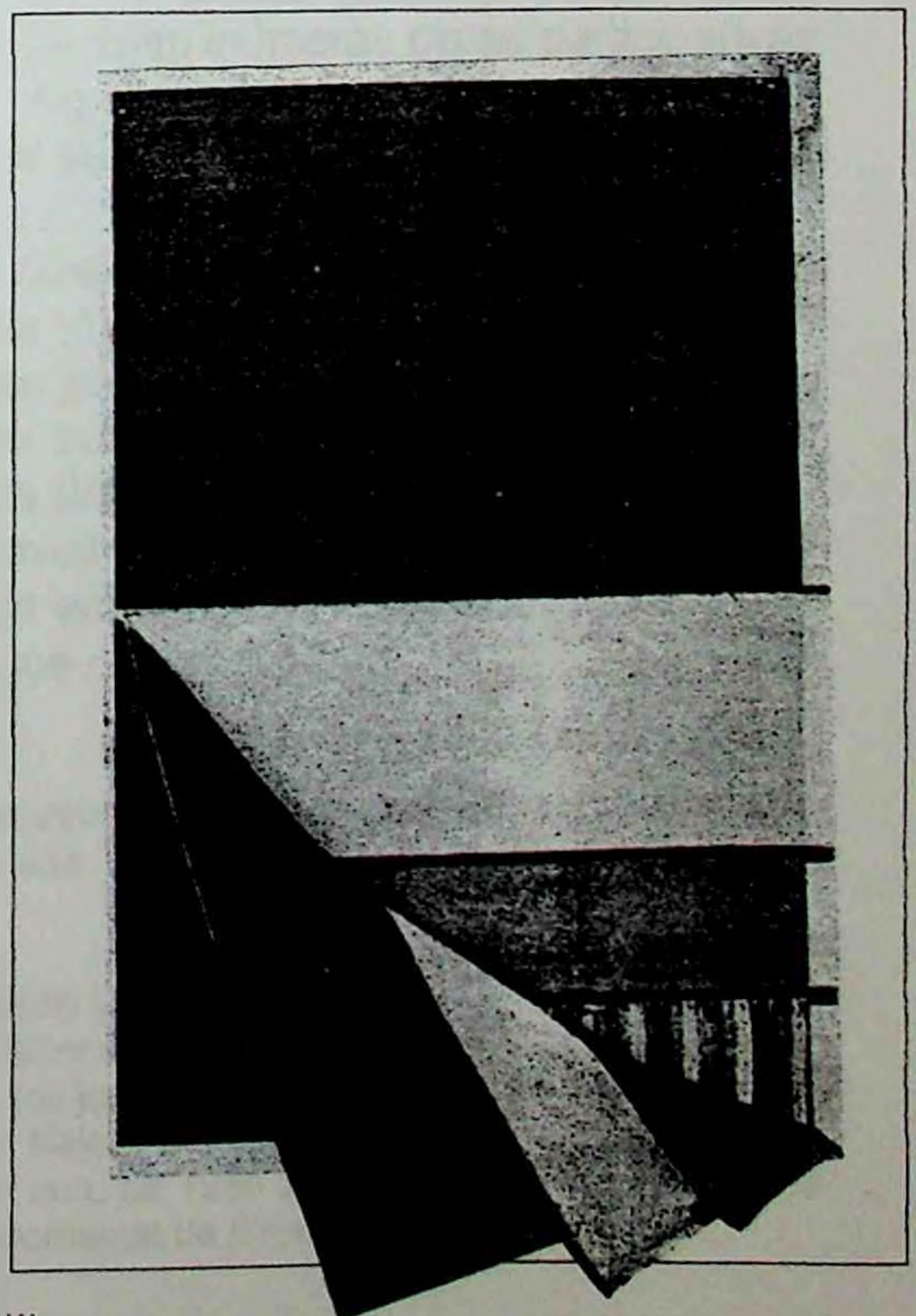


fig.89a

seriedade com que as ações artísticas eram encaradas e com o certo exagero que via em tais colocações.

É interessante lembrar que estas obras da série *Homenagem a Fontana* foram postas à venda pelo seu preço de custo, isto é, pela soma do preço do tecido, dos zíperes e da costura, minimizando o valor da "mão de obra" do artista. São notáveis quantos aspectos do sistema da Arte eram colocados em discussão por Leimer. Ao mesmo tempo em que discutia a problemática da morte do artista, que não mais executava manualmente o trabalho,⁵⁵ dava um golpe no circuito da arte ao realizar objetos seriados e de baixo custo, além de ironizar com o gesto consagrado de Fontana.⁵⁶

Por outro lado, como os trabalhos de Leimer - *Altar e Homenagem a Fontana* por exemplo - entregam-se à manipulação exigindo a participação do público, pode-se dizer que neste aspecto se alinham às produções de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape. Suas obras, porém, não têm o caráter catártico das proposições destes três artistas. Elas deixam claro ao participante como a experiência que lhe é permitido vivenciar reflete o sistema de arte e de cultura do qual faz parte. Um certo incômodo se faz presente ao se perceber este alerta em relação ao nosso papel pessoal dentro desta estrutura de poder. Deste modo, Leirner mantém um distanciamento entre obra e participante, suas propostas permitem uma ação, mas não se deixam sujeitar completamente.⁵⁷

Mesmo assim, a questão da participação pode ser colocada como o centro de grande parte dos trabalhos de Leimer. O artista realizou várias obras penetráveis participativas e vivenciais como também inúmeras obras participativas que não eram penetráveis, mas cujo significado só poderia surgir pela participação, por vezes coletiva e pública, por vezes individual e intimista.

Como exemplos destas participações coletivas destacam-se entre outros, o que Leimer chamou de *Happening da crítica* (1967), a *Exposição Não Exposição* (1967) e o boicote de sua exposição *Pague para ver*. Em *Happening da crítica*, Leirner transformou em evento o aceite de sua obra *Porco* (fig.90) no Salão de Brasília, questionando publicamente, através dos jornais, o papel político do júri.⁵⁸ Na *Exposição não Exposição* (fig.91) aproveitou o fim da Galeria Rex, para continuar expondo a situação mercadológica em que se encontrava a arte, o que era uma das questões para o grupo Rex,⁵⁹ que chegava ao fim.

⁵⁵ Neste caso as obras foram executadas por um costureiro mediante um projeto.

⁵⁶ CHIARELLI, Tadeu. Nelson Leimer – Arte e não arte. São Paulo: GALERIA BRITO CIMINO & GRUPO TAKANO, 2002, p. 42-43.

⁵⁷ Ibidem

⁵⁸ Houve um grande escândalo seguido de uma reação imediata de muitos dos membros do júri, composto por: Mário Pedrosa, Frederico Moraes, Walter Zanini, Máio Barata e Clarival do Prado Valadares, que responderam publicamente, através dos jornais, as provocações de Leimer.

⁵⁹ O Grupo Rex foi composto por: Wesley Duke Lee, Nelson Leimer, Geraldo de Barros, Frederico Nasser, Carlos Fajardo e José Resende. Durou um ano, de 1966 a 1967, com sede na Galeria Rex, onde aconteceu a exposição de encerramento nomeada de *Exposição não Exposição*.

Nelson Leirner

Porco Empalhado

1966

porco empalhado em
engradado de madeira e presunto
83x159x62cm
acervo da Pinacoteca do Estado de
São Paulo

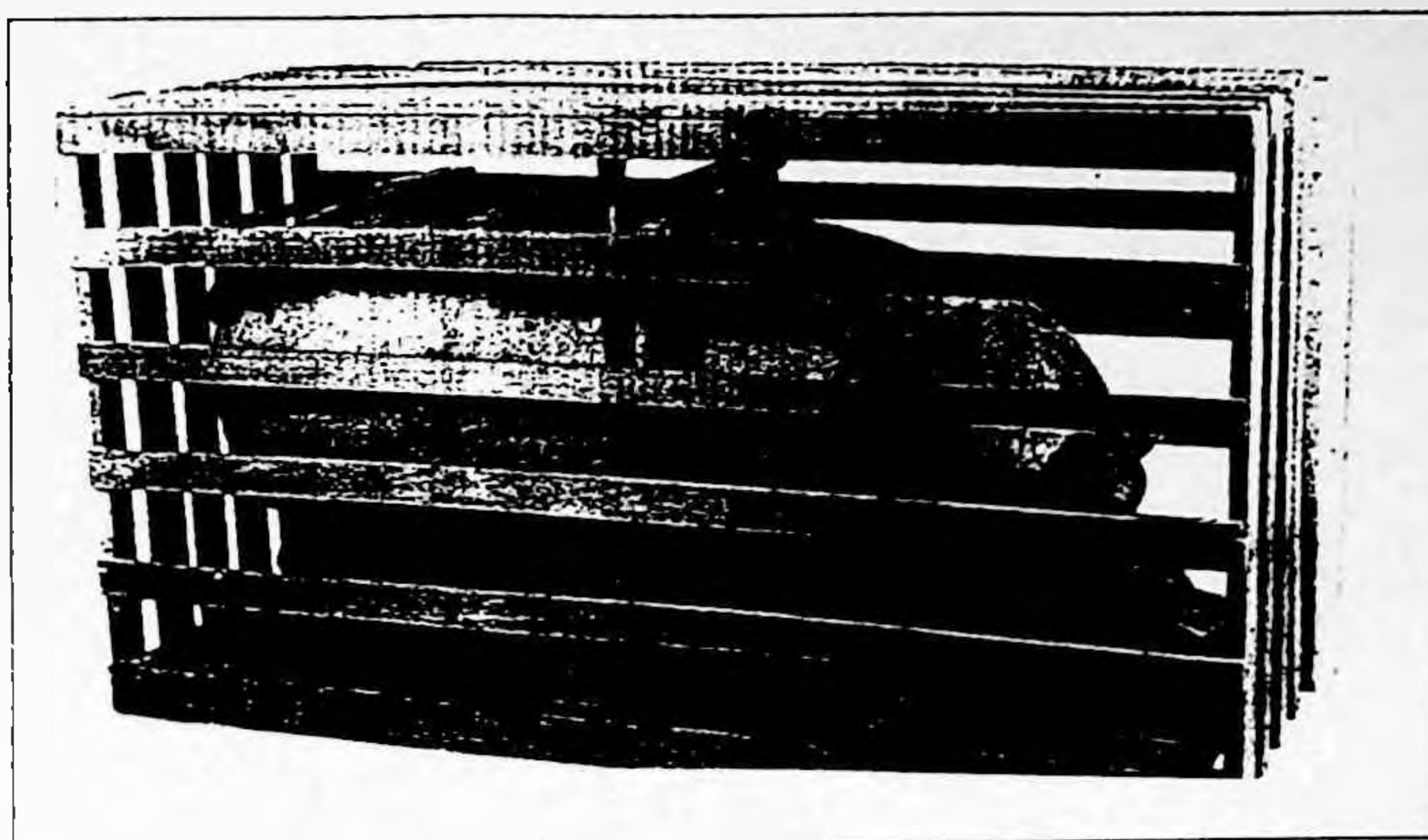


fig.90



cenas do evento
Exposição não Exposição
1967

fig.91a

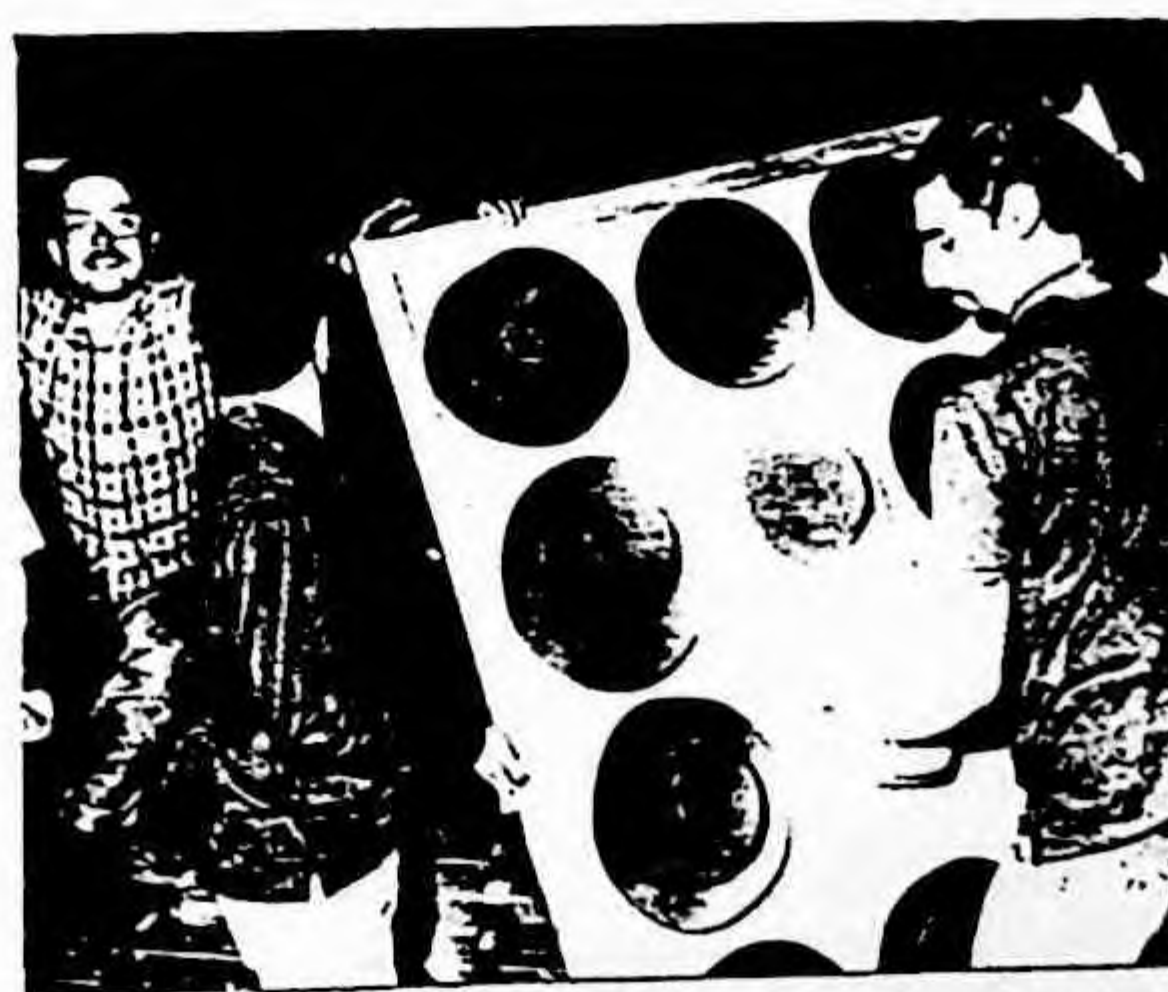


fig.91b



fig.91c



fig.91c

Anunciando nos jornais que doaria a todos aqueles que fossem à *Exposição não Exposição* as obras que conseguissem levar embora dali, Leimer esperava uma resposta ávida e gananciosa do público. O artista se preparou para o evento pregando as obras de modo a dificultar a retirada. Martelos e chaves de fenda haviam sido separados para auxiliar o processo de aquisição livre das peças, que se acreditou aconteceria como uma brincadeira. Para surpresa dos artistas envolvidos, os participantes do grupo Rex, um tumulto aconteceu, ocasionando inclusive um congestionamento na Avenida Faria Lima, local da exposição. No desespero de conseguir os trabalhos e dadas as dificuldades apresentadas para tanto, as obras foram arrancadas aos pedaços, com freqüentes brigas entre o público pela disputa do que conseguissem, frente à incompreensão dos próprios artistas.

Outro exemplo, que demonstra esta atuação inquietante e perspicaz de discussão aberta que acompanha a produção de Leimer, foi a exposição *Pague para Ver* que ocorreria na Galeria Múltipla em São Paulo. Leimer fez, para a divulgação desta mostra, um texto onde “dava a receita” para a produção de uma arte comercial de sucesso, o que acarretou no cancelamento da exposição por parte da proprietária da Galeria.

“Consegui. Vinte anos de tentativas para finalmente chegar aonde queria: Venda Garantida, arte compromissada, arte comercial pura. Divulgo minha fórmula”. A esta frase inicial seguia o texto relatando como este “tipo de arte” devia ser realizado, em resumo os pontos elencados pelo artista eram os seguintes :

1. Produto: ter certas características constantes, como estilo, pois “a sociedade sempre quer reconhecer” a obra e o artista;
2. Dimensão: a dimensão certa deve ser grande, sem ser enorme, “sem esquecer o espaço médio da morada do comprador”;
3. Tabelas de Materiais: relata como existe uma hierarquia de valores para os materiais. Leimer usou todos de uma só vez, pois como observou, uma obra deve valer muito por trabalhar com óleo, acrílico, aquarela...etc., simultaneamente;
4. Estética: considerava o problema estético secundário, mas coloca que a sociedade de hoje tem duas preferências: figurativo ou abstrato; fez uma mistura de ambas, “agora terei a todos como amigos”;
5. Marchand e a Crítica: a exposição em si permitiria a continuidade das atividades do marchand e do crítico, que através do evento poderiam exercer suas funções. Assim Leimer escreveu, com ironia: “O marchand terá, através de suas comissões, pago todos os investimentos, fora o lucro e a pseudo-sensação de

mecenato. Os críticos continuarão com seus empregos garantidos através de suas reportagens, colunas sociais e trabalhos representativos dentro dos órgãos governamentais”.

6. Artista: “ele poderá sentar-se numa alta roda de jogadores, filar a última carta, apostar e esperar que paguem para ver”⁶⁰

O modo como Leimer entendeu o início de sua carreira, dentro das artes plásticas, nos dá pistas sobre esta forma desafiadora com que ele se estabeleceu no cenário artístico. Comentando como foi sua ascensão, que para Leimer ocorreu de forma espantosamente rápida, concluiu :

“... com a consequência do que estava acontecendo, surgiram perguntas sobre critérios de julgamento e sobre a própria obra de arte. Tudo isto punha em xeque e em dúvida o valor das coisas. Compreendi que se pode construir um cara qualquer até sem ver o seu trabalho. Era natural que começasse a soltar tudo o que estava dentro de mim, logicamente num sentido de contestação. Esse foi o meu começo”.⁶¹

A percepção de que o mercado de arte, ainda que pequeno, tinha a possibilidade de “construir” um artista, foram fatores novos que não estavam presentes no período Neoconcreto. A forma de inserção da arte dentro da sociedade tornou-se, também no Brasil, um problema a ser debatido no âmbito da própria arte.

3.4.1. Contexto Social em Evidência, Obras Penetráveis e Participativas de Nelson Leimer

Como foi anunciado anteriormente, não se pode esquecer que Nelson Leimer, assim como Rubens Gerchman, Wesley Duke Lee e Marcelo Nitsche começaram a atuar artisticamente num período já bastante diferente do Neoconcreto. Em suas obras ressoam as tendências da Arte Pop norte americana, assim como do Novo Realismo francês, performances de artistas, como Allan Kaprow, e de grupos, como o Fluxus, além dos procedimentos Neodadaístas.

A quebra de dogmas deixava os artistas livres para realizar experimentações. Marcelo Nitsche e Nelson Leimer, por exemplo, executavam tanto obras figurativas como abstratas, só que ambas formalmente e intencionalmente modificadas pelo contexto de então. Frederico de Moares assim expôs a questão:

⁶⁰ Nelson Leirner. Apud: Agnaldo Farias *O Fim da Arte Segundo Nelson Leimer*. In: PAÇO DAS ARTES. Exposição retrospectiva - Nelson Leimer. Catálogo. São Paulo, s/ data, (1994), p. 103-106.

⁶¹ *Ibidem*, p. 42.

"A anti-estética de Leimer, sua anti-pintura, inclui, também, os elementos que constituíram o Dada: o acaso, a surpresa, o acidente, os efeitos aleatórios, as expectativas revertidas, e ainda o sarcasmo e o humor. Mas ao mesmo tempo que propõe tudo isso e que revela uma visão anárquica demonstra a necessidade de tudo ordenar plasticamente por uma vontade construtiva do mundo. É assim que presta homenagens a Fontana e ama Mondrian.

. . . A sua reformulação de anti-arte é precisamente esta: exigir do espectador uma ativa participação na sua obra. Participar, e, num certo sentido, criar. Pois o significado só surge, como no seu *Quebra Cabeça*, à medida que o espectador-criador vai armando situações - quase sempre insólitas e de um profundo sarcasmo e ironia - ou, como nas duas *Homenagens a Fontana*, quando os *zippers* vão sendo abertos, um após outro, numa sucessão de impactos de cor, ora poéticos, ora agressivos. Deste modo, pode-se dizer que sem o espectador o quadro não existe e nesta dialética autor-espectador sua obra adquire novas significações.

. . . Com Leiner a obra de arte não se esgota em uma única solução, ela é dialética e ambígua, é verdadeiramente um discurso aberto".⁶²

Se por um lado Leimer observava o contexto artístico internacional do período, do mesmo modo revelava interesse pelas articulações Concretas e Neoconcretas. É interessante também apontar para um outro fato: os artistas selecionados eram todos pintores, não escultores. Criaram obras participativas, saindo por vezes da tela para o espaço. Estes artistas ao realizarem obras espaciais criaram "pinturas no espaço", a temática desenvolvida na tela, passou a ser desenvolvida espacialmente. Como resultado se tinha uma obra que não era nem pintura, nem escultura, mas um diálogo possível de uma mesma temática em discussão, que passava a ser realizada de forma participativa e tridimensional.

Entretanto, se para Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape este processo de atingir o "espaço real" procedeu de um caminho que acreditavam inevitável frente os avanços da arte moderna, a ponto destes três artistas não voltarem mais a realizar quadros bidimensionais, para os demais artistas o trabalho tridimensional participativo mostrava-se como mais um meio de expressão. Alguns, depois destas experiências, voltavam a trabalhos bidimensionais - desenhos, telas, gravuras, etc., utilizando inclusive técnicas tradicionais de confecção⁶³ - ou trabalhavam com as duas formas de expressão ou, ainda, realizavam obras participativas sem necessitar, para tanto, "romper com o quadro" enquanto suporte.

⁶² Frederico de Moraes. Quem é Nelson Leiner. *Revista GAM*, n° 7, Rio de Janeiro, jun. 1967.

⁶³ Como acreditava Lygia Clark, novos meios de expressão surgiram sem acabar com os antigos. Nelson Leimer por várias vezes retomou ao desenho, como um meio de manifestar-se. Wesley Duke Lee sempre manteve a pintura e o desenho paralelamente às suas produções ambientais. Marcelo Nitsche e Rubens Gerchman trabalhavam tanto bi como tridimensionalmente. Gerchman, inclusive, no fim da década de 1970 começou da década de 1980, voltou-se exclusivamente para a pintura a óleo, realizando, a série "Voyeurs Amores". Nestes trabalhos manteve a temática urbana, de obras participativas anteriores, mas recorreu a pintura para trabalhar a questão.

Nelson Leirner confirma esta postura. Embora tenha se iniciado nas artes plásticas, como os Neoconcretos, utilizando as categorias tradicionais e dirigindo-se, posteriormente, para o espaço real e participativo, por vezes manteve o “quadro” ao propor obras manipuláveis, isto é, mesmo trabalhando sobre um suporte horizontal e fixo, Leirner propunha participação. A obra *Quebra-Cabeça* (fig.92), citada por Frederico Moraes é uma mostra, montada como uma espécie de jogo de encaixe: na medida que o participante mexia partes do “quadro”, preso à parede, imagens surgiam, produzindo novas significações, mas o desejo de se formar uma única figura nunca era satisfeito.

Dentro desta liberdade de ação, Leirner concebeu suas obras espaciais participativas como *Adoração ou o Altar de Roberto Carlos* (1966), *Túnel do Milagre* (1968)⁶⁴, *Playground* (1968) (fig.93,94), *Instalação na FAU-USP* (1970) (fig.96) e *Vestidos de Branco* (1972) (fig.97), entre outras. Atuando dentro de várias linguagens, em todos os seus ambientes Leirner manteve uma constante preocupação com a participação do público. Como no *Altar*, um convite ao jogo, um convite à ação ocorria.

Estes trabalhos eram formalmente muito diferentes entre si. Em *Altar*, *Túnel do Milagre* e *Playground* a figuração estava presente, o mesmo não acontecendo na *Instalação na FAU-USP* e *Vestidos de Branco* (nesta última obra mais um fator foi adicionado, o som). O artista trabalhou, por vezes, com objetos e imagens, dos quais se apropriava, relacionando os dentro de uma espécie de “xeque-mate”. Determinava, deste modo, a exemplo de *Altar*, um terceiro sentido, que advinha do confronto das peças do conjunto proposto. Em outros trabalhos construiu espaços nos quais o caráter lúdico e geométrico prevalecia. A “vontade construtiva” que se associava a uma “visão anárquica”, conforme observou Frederico Moraes, realizavam-se nestas propostas.

Túnel do Milagre foi apresentado durante a I Feira Paulista de Opinião em 1968. Assim Leirner descreveu este trabalho:

“Este túnel ficava no saguão do Teatro Ruth Escobar (...), era de lona verde e amarela, uns oito metros de comprimento e uma cortina na entrada. Por fora da cortina, uma cadeira de rodas colocada sobre trilhos percorria o túnel adentro. O espectador sentava na cadeira e, pelas rodas, ela se movimentava para dentro do túnel em cima dos trilhos, numa escuridão total, até passar por cima de um botão que fazia acender luzes em volta da bandeira de Nossa Senhora de Fátima, quando a cadeira estava quase em cima da bandeira. O movimento de volta era o mesmo até a cadeira de rodas sair do túnel. Era o Milagre (...)”.⁶⁵

O estandarte de Nossa Senhora de Fátima, já havia sido utilizado por Leirner em outro evento, *Bandeiras na Praça* (1967), quando várias bandeiras foram

⁶⁴ Conforme Tadeu Chiarelli, apesar da importância desta obra, dela parece não se ter qualquer referência fotográfica. (CHIARELLI, Tadeu. Nelson Leirner – Arte e não arte)

⁶⁵ Depoimento de Nelson Leirner Apud: CHIARELLI, Tadeu, op.cit., p. 136.



Nelson Leirner
Quebra-Cabeça
1968

apresentadas publicamente, por ele e por outros artistas, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Retomou a imagem da santa, muito devotada no Brasil, como alegoria da necessidade de um milagre que trouxesse uma "luz no fim do túnel" para a situação grave de repressão política na qual o país se encontrava. Num misto entre tensão e brincadeira, toma a seriedade do assunto novamente de forma irônica. Trouxe, através da experiência, a reflexão sobre a atitude do participante frente a esta situação de confronto político, misturando alegorias da deficiência física e da religiosidade popular a uma passividade intrínseca.

Playground (fig.93,94) ⁶⁶ foi uma das experiências bem sucedidas do artista, sendo composta por um grupo grande de obras, algumas inéditas e outras em reapresentação. Esta proposta foi exposta em 1969 no espaço externo do MASP e do MAM-Rio. Leirner muitas vezes dispensou a mediação institucional para concretizar suas idéias, são exemplos o *Happening da crítica*, a *Exposição não Exposição*, o evento *Bandeiras na Praça*, para citar alguns. *Playground* coloca-se a meio termo. O artista mostrou seus trabalhos nos museus mencionados, mas em seus espaços externos, evitando assim que o estatuto de "arte intocável", própria aos espaços museológicos, interferisse na livre participação desejada.

Foram expostos vários painéis da série *Homenagem a Fontana*, esculturas móveis, tablados com areia e bolas de gude, amplas esculturas que formavam ambientes para circulação. Apesar do evento ter tido um grau de participação intenso - como demonstram os registros fotográficos - o título *Playground*, Parque de Diversões, denota como a modalidade participativa estava sendo exposta a um posicionamento crítico, questionando a finalidade da manipulação de obras de arte.⁶⁷ Leirner colocava em discussão o papel de uma relação efetiva entre público e obra.

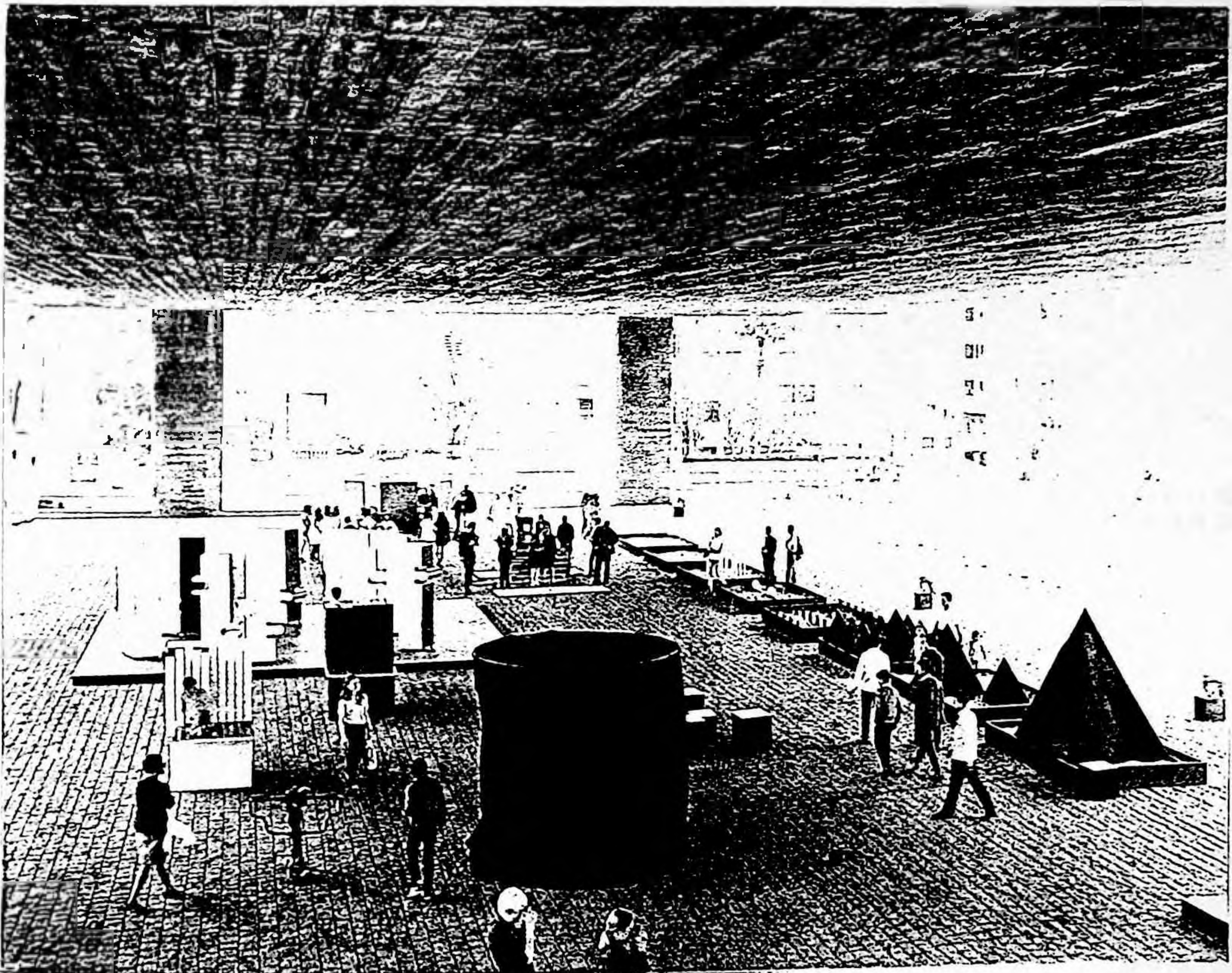
A forma como agrupou as peças e a quantidade de obras elencadas para participarem de *Playground* reafirmam o caráter de "Parque". Múltiplas oportunidades foram oferecidas ao mesmo tempo, retirando a seriedade, concentração e tensão presentes na maioria das outras propostas penetráveis participativas. Ao mesmo tempo, pode-se notar um caráter agressivo - pelas hastes fincadas na areia ou através dos agrupamentos das formas triangulares - como que a questionar a possibilidade, frente à situação do país, de ocorrer diversão, ou de se conceber obras que proporcionassem tal descontração.

De qualquer forma, nesta proposta Leirner retirou as obras de seu pedestal, colocando as quase dentro de um espaço de circulação pública. O caráter lúdico de algumas peças permitia aos participantes alterar as formas dos trabalhos livremente, utilizando por vezes todo o corpo para realizar a manipulação, como no caso da caixa de areia com bolas de gude. Este conjunto, com a exposição e

⁶⁶ Ver também Figura 3 - p.15 e figura 87 - p.143.

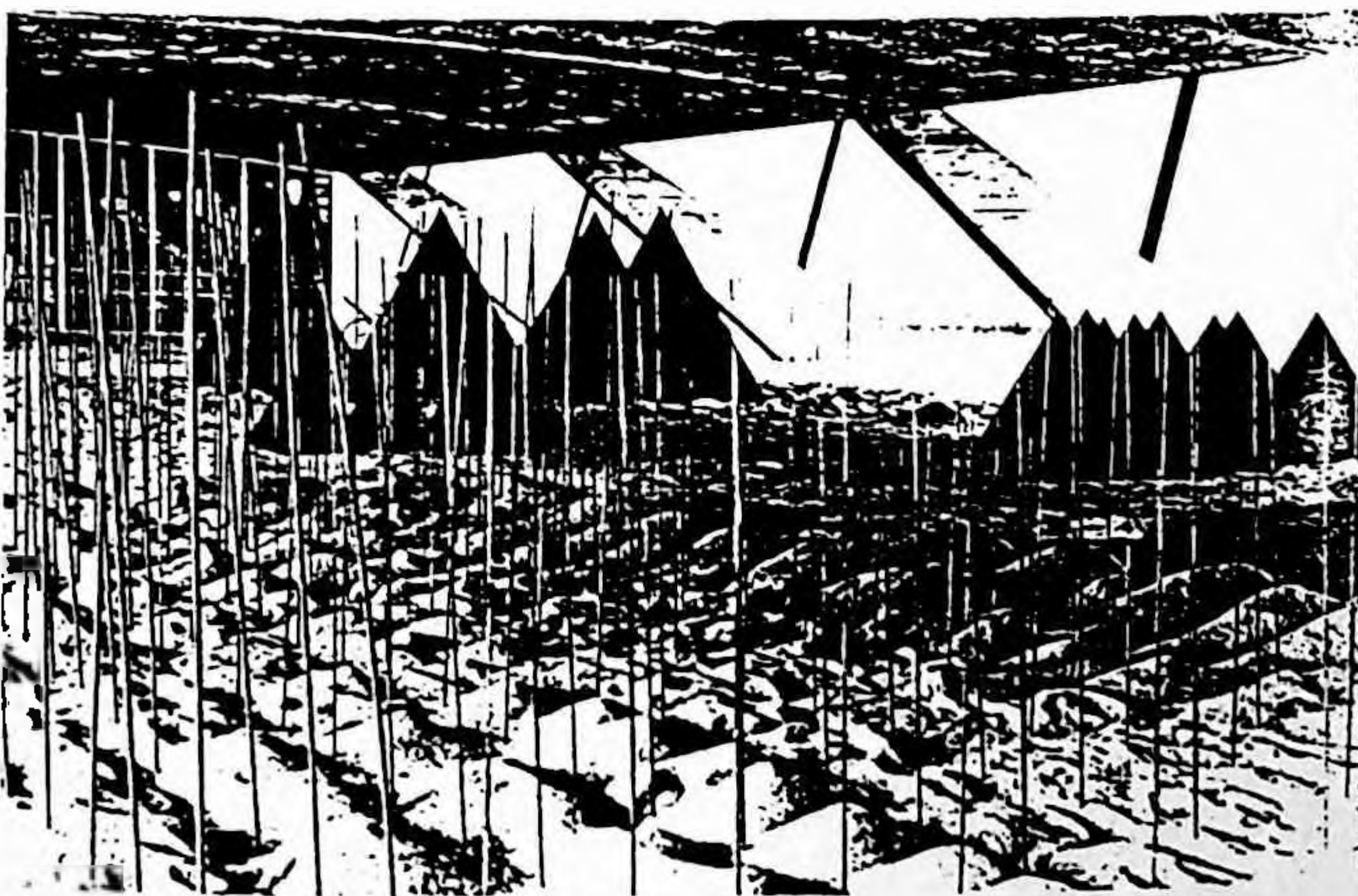
⁶⁷ Cf. CHIARELLI, Tadeu. Nelson Leirner - Arte e não arte.

fig 93a



Playground
1969

fig 93b



materiais diversos
MASP, São Paulo (acima)
MAM, Rio de Janeiro (abaixo)

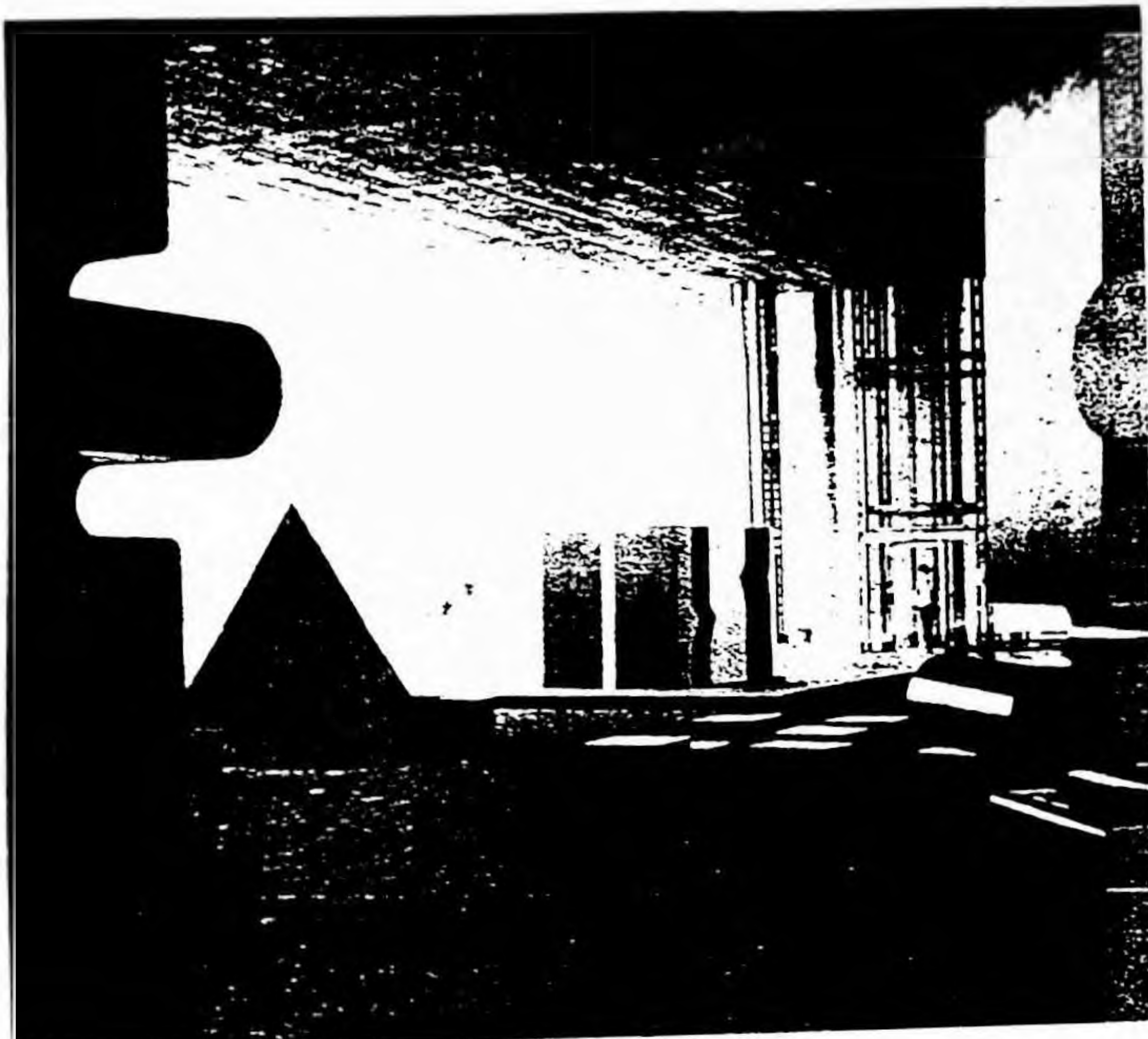


fig.94a

Playground
1969

materiais diversos
MASP, São Paulo

fig.94b

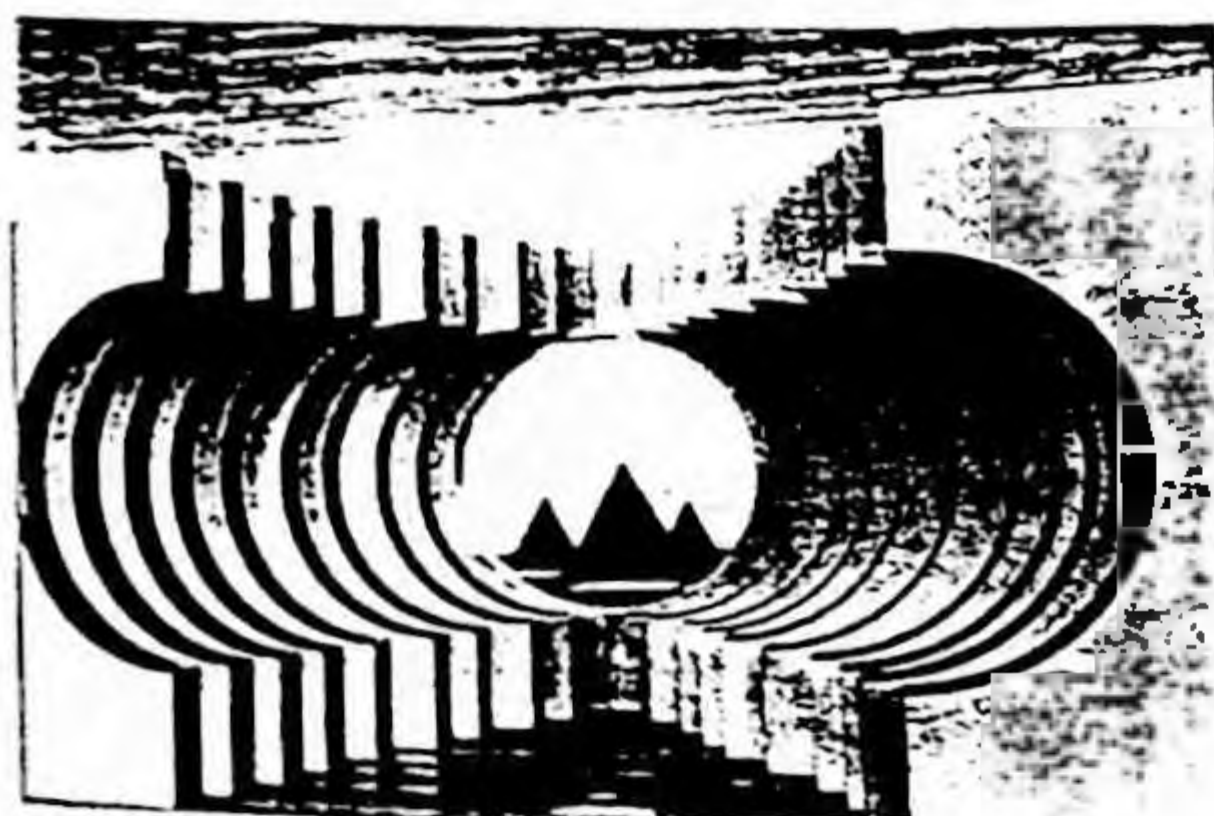


fig.94d



fig.94c

fig.94e

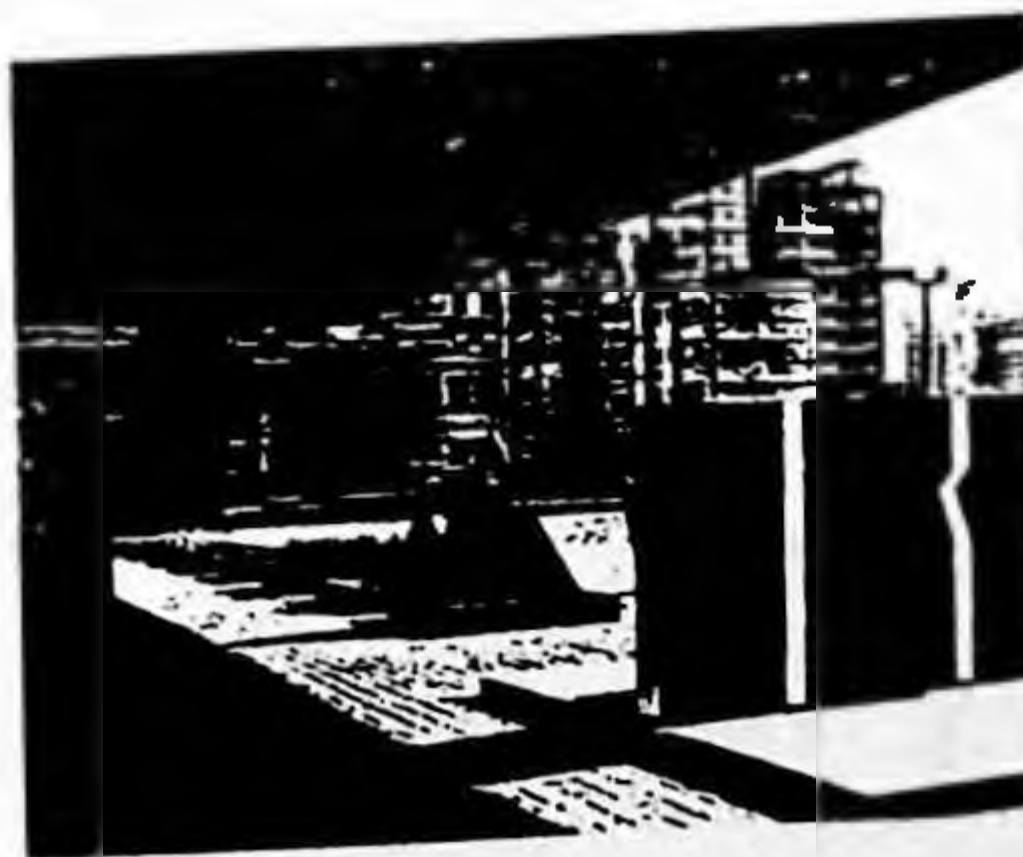


fig.94f



participações, sofreu danificações, mas ao invés de encarar este desgaste como parte inevitável do processo, como fazia Lygia Pape por exemplo em relação aos seus livros, esta ação foi interpretada como uma fragilidade das obras ou como uma violência de um público naturalmente distante das manifestações artísticas.⁶⁸

Em São Paulo a participação pública não era encarada com o mesmo otimismo dos artistas cariocas. A exemplo de Leimer e Wesley Duke Lee, alguns artistas paulistas sentiam-se desamparados, reclamavam a falta de uma crítica atuante que respaldasse publicamente suas ações. Esta sensação de desinteresse unia os artistas contra uma sociedade que acreditavam não compreendê-los e apoiá-los. Na primeira edição do jornal Rex Time, que veiculou as opiniões do grupo Rex, do qual os dois artistas fizeram parte, a manchete deixava claro esta relação artista-sociedade. Na página de rosto vinha escrito: "Aviso é Guerra" (fig.95).

Neste clima, o descompasso entre o que Leimer previa acontecer na *Instalação da FAU-USP* (1970) (fig.96), e o resultado real obtido, levou o artista a uma revisão dos seus procedimentos, realizando, a partir de então, intervenções onde pudesse exercer um maior controle. Agnaldo Faria descreveu esta proposta:

"... (Leirner) instalou uma grande estrutura de ferro linear, que sustentava 5.000 metros de plástico preto inflável, ao lado de uma estrutura quadrangular, que funcionava como um porta cabides. O artista imaginava que o convite à participação seria irresistível, e que os estudantes criariam uma série de situações a partir deste material: utilizá-lo para amarrar o prédio, inflá-lo de modo a impedir que as pessoas entrassem, vesti-lo como se estivessem de luto pela situação do país etc. No dia seguinte à complexa montagem da instalação, encontrou-a inteiramente destruída. A partir deste impacto indubitavelmente dramático, o artista mudou de estratégia, optando por intervenções em escala menor"⁶⁹

Neste trabalho destruído, a interação esperada falhou. O luto, a força do plástico que, se inflado, demonstraria o poder de pressão da ditadura sobre a Universidade, enfim, as alegorias pensadas pelo artista não atingiram o alvo, não ocorreram. Leimer assim viu o fato:

"Elas (as propostas espaciais participativas anteriores) objetivavam uma participação, mas acabavam levando ao rompimento oposto, através da destruição pelo público. Agora, com os múltiplos, essa idéia - obra com participação de espectador - ainda está dentro de minhas propostas. Só que a visão é outra: quero forçar a tomada de consciência dessa crescente procura da sociedade de consumo, repetindo o meu objeto múltiplo, certo de que o resultado final será consumido".⁷⁰

Após o incidente da FAU-USP, Leimer realizou uma série de múltiplos, que

⁶⁸ FARIAS, Agnaldo. O Fim da Arte Segundo Nelson Leirner, p. 62.

⁶⁹ Ibidem, p. 66.

⁷⁰ Depoimento de Nelson Leimer. Apud: FARIAS, Agnaldo, op.cit., p. 81.



fig. 95

Integrantes da Rex Gallery & Sons de São Paulo, com o primeiro número do *Rex Time*, jornal do grupo. Da esquerda para a direita: Geraldo de Barros, Frederico Nasser, Nelson Leimer, Wesley Duke Lee, José Resende e pessoa não identificada.

fig. 96a

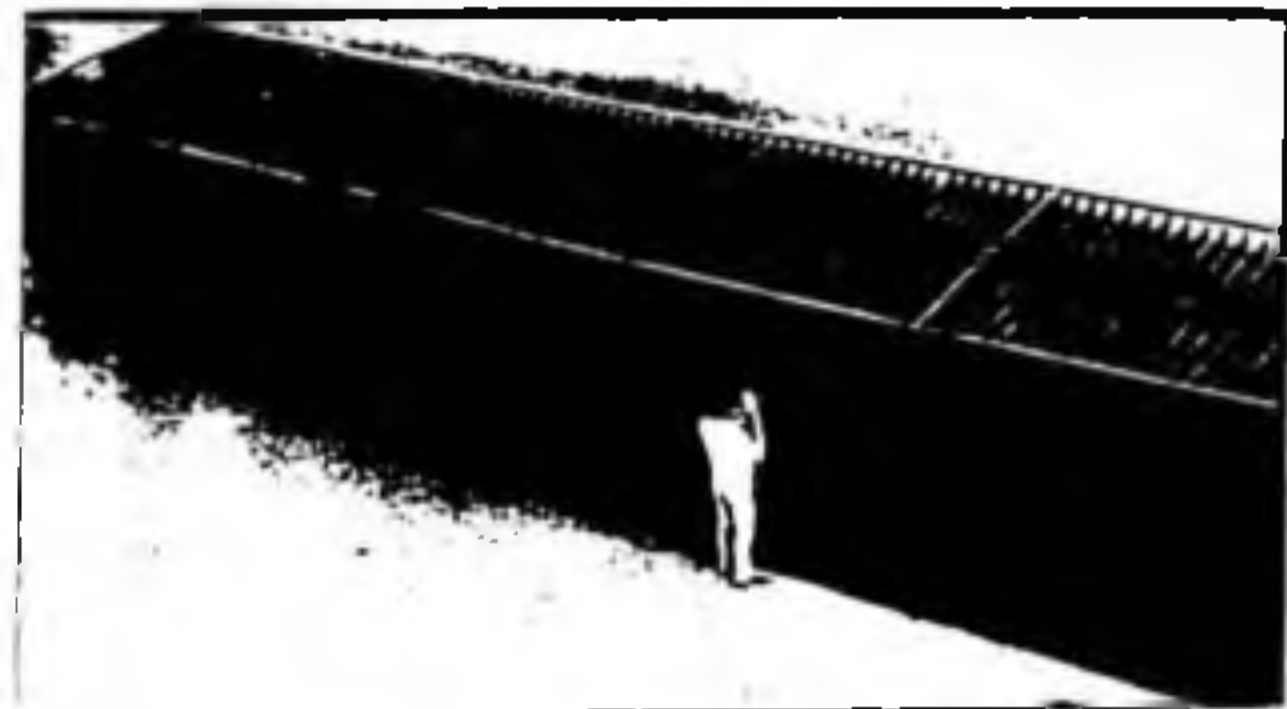


fig. 96c



Instalação na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - USP 1970 (montagem)

fig. 96b



5000 m de plástico preto, inflável, ao lado de uma estrutura quadrangular, que funcionava como porta-cabides

obra destruída pelos alunos antes da inauguração

divulgava através de jornais, retornou também ao desenho e começou a filmar super-8, dentro de um período de introspecção, não dando mais continuidade aos eventos polêmicos e irônicos. Só um ano mais tarde, em 1971, criou para a mostra *Tecnologias do Cotidiano* um evento, que não deixou de ser uma proposta penetrável participativa, a que nomeou *Vestidos de Branco* (Fig.97).

Utilizando somente materiais simples e baratos, buscou criar um ambiente que produzisse um impacto semelhante às produções que se utilizavam de alta tecnologia. Velas em cubos de vidros jateados, fixados em alturas variadas criavam um ambiente "psicodélico" no interior da Galeria Grupo B, no Rio de Janeiro. No jardim da Galeria, Leimer armou um pequeno circo com uma lona espelhada por dentro. Assim o artista descreveu o evento:

"Havia, numa altura de uns 40 cm por toda base do toldo, uma rede, como uma tela de galinheiro. Na parte de cima desta rede caíam fios de luzes coloridas, que refletiam nos espelhos. E também uns 120 óculos espalhados caíam pendurados por fios de náilon até uma altura de 25 cm do chão. Fiz duas sessões à noite, convidando as pessoas a irem vestidas de branco, e quando cem pessoas já se encontravam na porta da Galeria, foi permitida a entrada. E para entrar no pseudo-circo, elas tinham de rastejar, ocupando os espaços deitadas, pois a tela as impedia de ficarem em pé.

Deixei entrar vinte pessoas a mais, para ficarem numa posição não muito confortável, emaranhando-se quase uma em cima das outras. As portas da Galeria se fecharam e, quando todos já estavam já como uma ninhada de bichos brancos, as luzes coloridas se acederam ao som de um rock pesado, a todo volume, que somente terminou com a intervenção da polícia, pois toda a vizinhança reclamou do poderoso rock..."⁷¹

Nota-se como um esquema de controle foi acionado por Leimer, a fim de diminuir possíveis surpresas do público. Uma forma ritualística de participação foi inserida, criando uma pré-disposição para o acontecimento como também para uma submissão às vontades do artista, que determinou a roupa, a posição e o número dos participantes.

Em propostas posteriores Leimer continuaria a promover eventos, mais controlados que os iniciais, mas igualmente polêmicos. Relatamos este conjunto de propostas a fim de dar uma noção da produção deste artista. Nesta observamos um espaço que procurou responder a uma idéia prévia de experimentação desejada.

Em alguns aspectos podemos relacionar a obra *Vestidos de Branco* com as propostas de Lygia Clark, contidas na *Casa é o Corpo* ou com os primeiros penetráveis de Oiticica. O envolvimento sensitivo e corporal, por exemplo, associam estas propostas, mas Leimer adicionou elementos mecânicos e eletrônicos, como o fez Marcelo Nitsche, na *Bolha*, que modificavam o ambiente. Luzes, música, motores

⁷¹ Depoimento de Nelson Leirner. Apud: CHIARELLI, Tadeu. Nelson Leirner – Arte e não arte, p.81.

fig.97a

Vestidos de Branco
1972

Tenda com cubos de vidro jateados fixados em alturas variadas e uma rede situada a 50cm do chão. Óculos especiais e trilha sonora.

Galeria Grupo B, RJ



fig97b



fig.97c



que geravam movimento, nunca compareceram nas produções de Clark. Oiticica, dentro deste mesmo período, fez trabalhos em que conjugou elementos eletrônicos e a música, mas os utilizava com outros critérios, realizando uma suspensão crítica, com maior semelhança ao contexto do painel eletrônico do *Altar*. Além de diferenças formais, Leimer, por trabalhar com estratégias que buscavam transgredir as formas estabelecidas, deixando a mostra à crítica da arte como instituição, também ajudou a estabelecer no Brasil um outro conteúdo de debate para as obras participativas penetráveis.

O consumo de massa, a massificação da arte, não só da arte mas da sociedade como um todo, são temas para Leimer. Os limites da atuação do artista se colocavam em cena, suas propostas muitas vezes ampliavam-se para acontecimentos públicos. Leirner deve ser lido não só por suas obras palpáveis, mas por toda esta série de eventos por ele instigados.

3.5. AS OBRAS PENETRÁVEIS PARTICIPATIVAS E VIVENCIAIS COMO UMA POSSIBILIDADE DE EXPRESSÃO, RUBENS GERCHMAN E AS FRUTAS- ABRIGO: AS GRANDES CAIXAS DE MORAR

Gerchman nomeava de “objeto”, uma tipologia de trabalhos que englobava a obra espacial penetrável, que, para ele, era simplesmente um meio de expressão dentre um rol de possibilidades, que não descartava a pintura planar. O artista, a este respeito, escreveu:

“O Objeto assume para mim um significado sempre maior, através do desenvolvimento de meu trabalho. No mundo inteiro, a pintura e a escultura têm, há já algum tempo, suas fronteiras derrubadas.

Assim, passo de uma a outra segundo a minha necessidade de expressão. O objeto pode ser escultura ou relevo pintado, *Caixas de Morar*, elevadores, ônibus, etc... Acredito que o objeto para o artista contemporâneo deva ser seu meio de maior e melhor comunicação com o espectador. Os materiais industriais – plásticos, resinas – estão para a segunda metade do século XX como os ‘óleos’ para a Renascença. O objeto deve dar um sentido maior de informação para o espectador...

O espectador de hoje é desatento, cansado talvez pelas atribulações da vida cotidiana. Recebe pois, um número maior de informação diária do que por exemplo o espectador dos anos 40. É muito mais solicitado. Portanto, o artista, penso eu, deve usar as técnicas de comunicação possíveis. Uma delas é pegar o espectador ‘pelo pescoço’, fazê-lo pensar. Tarefa dura. Assim, considero válidas as técnicas do cartaz do cinema, da história em quadrinhos, etc. Como o espectador consciente, a crítica social pode ou não estar presente nos meus trabalhos, mas apresento sempre o homem urbano em seus múltiplos aspectos. Neste sentido faço crítica

social, representando o homem massificado, desindividualizado em sua solidão, nas suas limitações, dentro de sua caixa. Acredito que o objeto venha a desempenhar, brevemente, um grande fator cultural".⁷²

Todas estas afirmações são uma mostra da alteração do discurso da arte que ocorreu nos anos de 1960s. Como estamos a insistir, esta mudança de rumo alterou o caráter das obras num sentido amplo, apesar de ainda se manterem alguns aspectos intencionais Neoconcretos. Como visto em Nitsche e Leimer, uma vontade de atuação social, de discussão sobre a cultura brasileira, sobre a comunicação de massa passou a ser apresentada.

Gerchman denominou "objeto" a uma tipologia de trabalhos que considerava de maior adequação na época e que, inclusive, era a que estava desenvolvendo com maior ênfase em sua própria produção. Seus "objetos" compunham um conjunto de meios de expressão que fugia às categorias tradicionais de pintura e escultura, que para o artista já haviam sido ultrapassadas.

A série *Caixas de Morar* (fig.98) contém quadros-relevos, objetos e a obra *Frutas-Abrigo: Grandes Caixas de Morar* (fig.99), selecionada no grupo em estudo. Apresentada pela primeira vez na Bienal Internacional de São Paulo, em 1967, esta obra foi depois reapresentada na exposição *Fashion Poetry Event*, em Nova York, onde as peças foram reconstruídas e alteradas cromaticamente.

Na Bienal foram realizadas quatro destas estruturas, que permaneciam sobre uma área delimitada por faixas pretas e amarelas que compunham um piso listrado. As grandes *Frutas-Abrigo*, confeccionadas em matéria plástica preta com estrutura de bambu, deveriam ser carregadas por dentro pelo participante. Cada estrutura podia abrigar até duas pessoas, eram leves e transportáveis. Por uma fresta o participante poderia ver o exterior, o que lhe permitia caminhar carregando a estrutura até o limite demarcado pelo chão listrado e por fitas colocadas horizontalmente, a uma altura de 90 cm do piso.

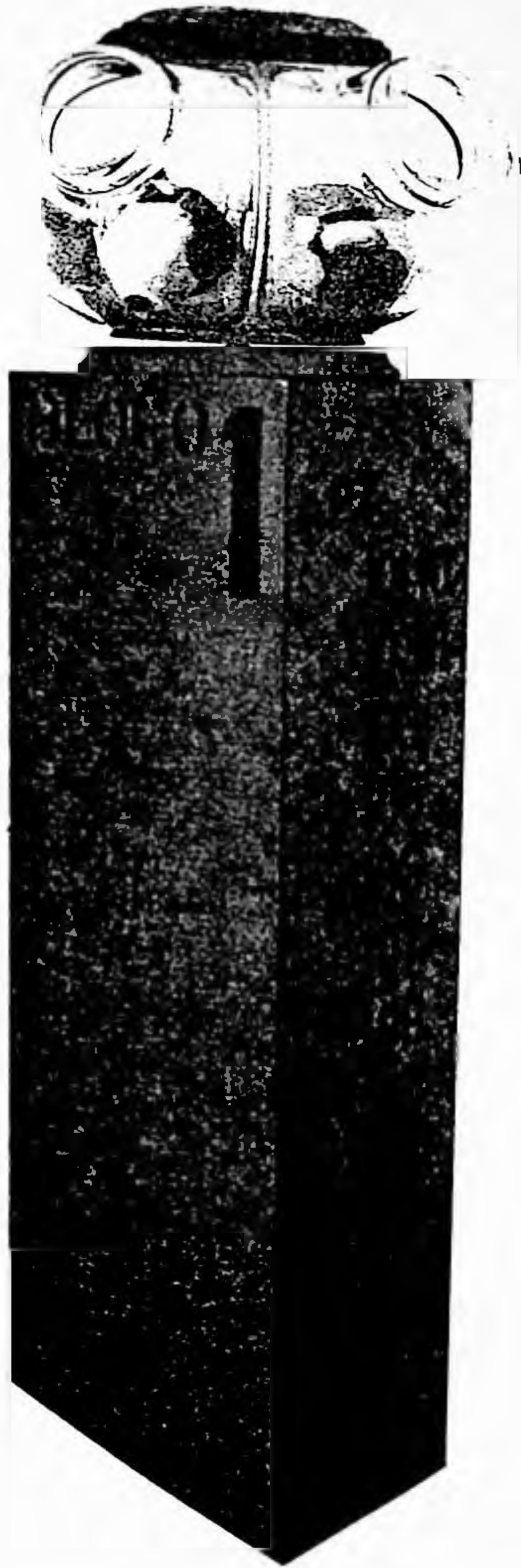
Estes trabalhos, como toda a série das *Caixas*, relacionavam-se com o espaço da cidade moderna, composta, na concepção do artista, por padrões residenciais repetitivos, apartamentos e conjuntos habitacionais sem identidade própria. Para Gerchman as "caixas de morar" eram espaços especializados e estanques do seu contexto circundante. Neles o homem se revelava sem dignidade, aprisionado em um ambiente imposto.

A temática de Gerchman sempre recaiu sobre a vivência urbana comum. Em suas obras da década de 1960 transparecia o que se procurava deixar invisível: a miséria nacional, a vida massacrante do subúrbio, a massificação e o desrespeito humano nas grandes cidades. Como em Leimer, um desmascaramento ocorria. A

⁷² GERCHMAN, Rubens. Situação da Vanguarda no Brasil, Seminário – Prosta 66. São Paulo, 15/12/1966. In: FUNDAÇÃO ARMANDO ÁLVARES PENTEADO. *Objeto na Arte - Brasil anos 60*. Daisy Peccinini (Org.): Catálogo. São Paulo, s/data, p 147.

série *Caixas de Morar*

fig.98a



Baleira Caixa de Morar 1
1966

vidro, madeira, PVC e tinta acrílica
150x60x60cm
col. Geneviève e Jean Boghici



fig.98b

Caixas de Morar
1966

técnica mista sobre
madeira



fig.98c

Caixa de Todos
1966

técnica mista sobre
madeira



fig.98d

O Homem da Estrela Solitária
1966

técnica mista sobre
madeira

proposta era de se vivenciar o que se considerava de "mau gosto", o espaço de uma organização "racional", a memória da exploração. Seus trabalhos corporificavam o "fracasso" dos sem-identidade, dos habitantes dos grandes centros urbanos.⁷³

Na obra *Frutas- Abrigo* (Fig.99) o foco se dirigiu para a solidão, para a indiferença, para a falta de comunicação: cada um fechado em sua *Caixa*. Por outro lado, remetia também à proteção e ao isolamento necessários para a reflexão. O artista via esta obra como um abrigo individual, o homem como um caramujo a carregar sua própria habitação. A concepção de recinto único tinha, nas *Caixas*, um caráter diferente daquele presente no *Altar*, de Leirner, pois aqui o individual e o coletivo travam contato. Gerchman não apresentou uma *Fruta-Abrigo*, mas sim quatro e para serem utilizadas ao mesmo tempo, só que sem proporcionar uma união comunitária. Cada um estava fechado em sua caixa e cada caixa continha seu número de identificação: única marca de diferenciação externa.

A sensação era de que tudo estava controlado e que se devia adequar ao sistema imposto. Onde ficar, onde circular, até que quantidade de pessoas agrupar. O desconforto frente a esta experiência vinha à tona como nas obras de Leirner. Nas *Frutas - Abrigo* uma certa individualidade ainda se alcançava, pois seu espaço interior, apesar de pequeno, ainda era particular. Mas a escuridão interna só permitia a possibilidade de se olhar para fora em busca de se compreender onde se estava, até onde era permitido locomover-se, o que os demais participantes, que carregavam seus *Abrigos* e que estavam na mesma situação, conseguiam realizar.

Gerchman assim relata o modo como iniciou a realizar esta série:

"Quando eu comecei a fazer as tais 'moradias coletivas' era um retrato do 200 da Barata Ribeiro, um edifício enorme. Eu morava em frente do prédio e ficava horas olhando aquelas janelinhas, querendo saber das pessoas. Saía e ia conversar com os moradores do prédio, conhecendo-os. Soube assim que haviam pessoas que dormiam de dia para outras dormirem de noite: os apartamentos eram tão pequenos que os moradores tinham que dividir a cama, vejam só. . . Era uma espécie de arte urbana, por que usava elementos da própria cidade."⁷⁴

Aqui se nota a percepção de uma vida constrangida que Gerchman relatava em suas obras, em seus objetos. Vê-se também a diferença significativa de suas preocupações em relação à Arte Pop, movimento que por muitas vezes os críticos nacionais do período tentaram impôr à sua produção. A atitude de Gerchman estava muito distante do cinismo norte-americano, que se colocava impassível frente a uma sociedade de consumo adiantada. Para Gerchman, sua produção não tinha aspectos que o unissem à

⁷³ HANSEN, João Adolfo. Dados para identidade em RG. *Arte em Revista*, n° 7, São Paulo, ago. 1973, p. 29.

⁷⁴ GERCHMAN, Rubens. O pintor da ginga brasileira. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12/02/1982.

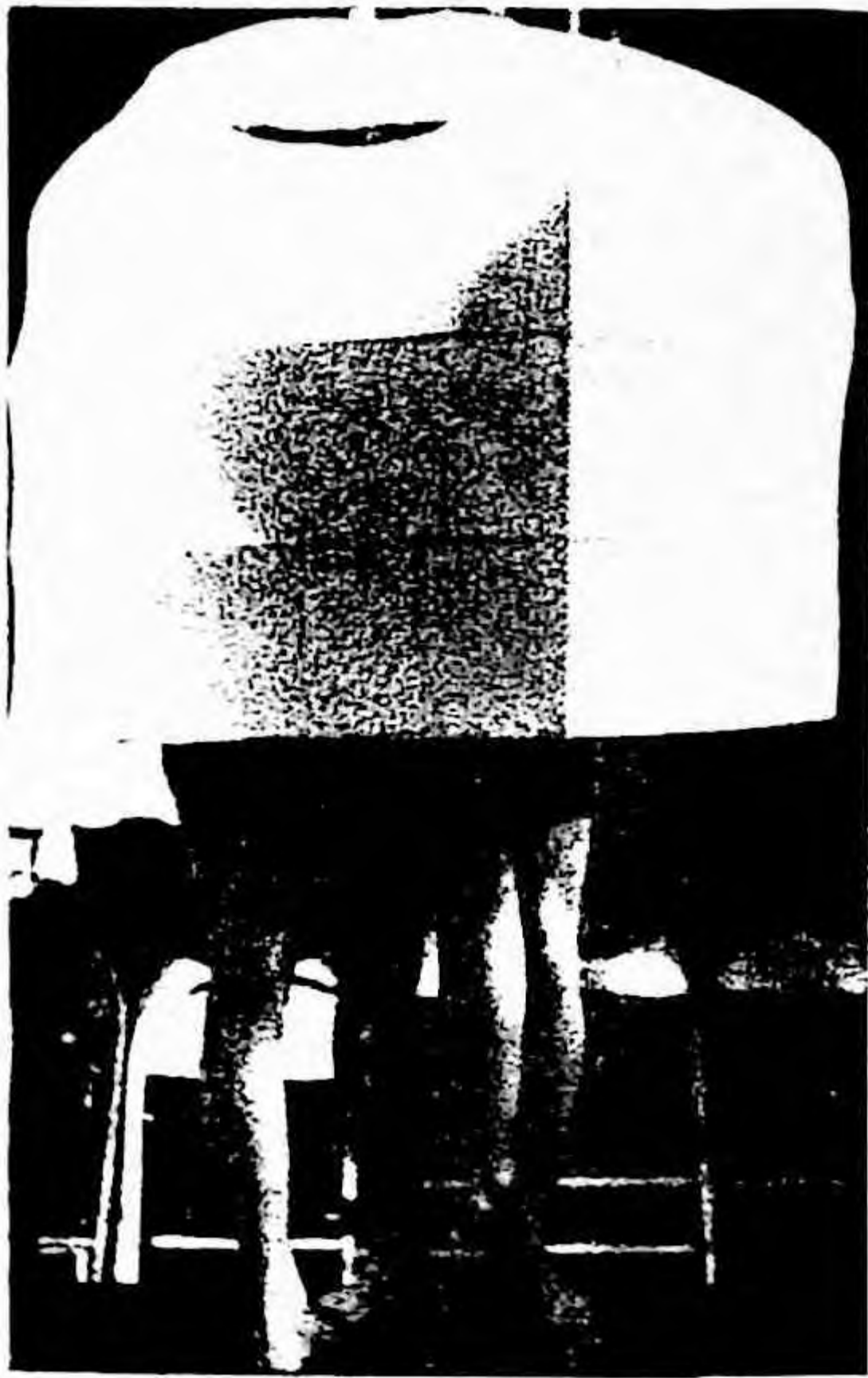


fig. 99a

Frutas-Abrigo: As Grandes Caixas de Morar
1967/69

(esta obra também foi nomeada,
posteriormente, de *Abrigo do Corpo* - 1979)

Apresentada na coletiva
"Fashion Poetry Event", Nova
York.
1968/69

alumínio e feltro

fig. 99b



Apresentada na IX Bienal
Internacional de São Paulo,
1967

vime e pvc

fig. 99c



Apresentada na
coletiva "Fashion
Poetry Event", Nova
York.
1968/69

alumínio e feltro

Arte Pop. Quando esteve nos Estados Unidos, em 1968, concluiu, vendo as fontes de perto, que seu trabalho mantinha uma relação de maior grau com os murais presentes nas comunidades marginais de mexicanos, porto-riquenhos, etc, do que com a Arte Pop americana propriamente dita.⁷⁵ Enquanto os norte-americanos tematizavam os “incluídos” no sistema capitalista, Gerchman trabalhava a imagem dos “excluídos”, os que estavam à margem, daí sua identificação maior com os latinos residentes nos Estados Unidos, do que com a arte norte-americana, apesar de freqüentar e conhecer estes artistas.

3.6. DE VOLTA AO LABIRINTO, HÉLIO OITICICA: A OBRA *TROPICÁLIA* E A NOVA OBJETIVIDADE BRASILEIRA

Como nas *Frutas-Abrigo*, a obra *Tropicália* remetia a espaços da vida urbana, especificamente ao espaço labiríntico da favela, porém abrangia mais que uma representação deste lugar específico. Este projeto ambiental foi apresentado pela primeira vez na exposição *Nova Objetividade Brasileira*, em 1967. Através dele Oiticica buscava caracterizar e instituir uma arte brasileira, distinta dos grandes movimentos da arte mundial, especificamente da Arte Pop e Op.⁷⁶

Hélio Oiticica havia declarado, durante um seminário promovido em ocasião da exposição Proposta 66, uma vontade de “caracterizar um estado de vanguarda brasileiro”. Neste pronunciamento Oiticica nomeara de “Nova Objetividade” uma vanguarda especificamente brasileira que, segundo o artista, se destacava do contexto internacional por criar.

“novas ordens estruturais, não de ‘pintura’ ou ‘escultura’, mas ordens ambientais, que se poderia chamar ‘objetos’. . . A participação do espectador é fundamental aqui, é o princípio do que se poderia chamar de ‘proposições para a criação’, que culminaria no que formulei de antiarte. Não se trata mais de impor um acervo de idéias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar pela descentralização da ‘arte’, pelo deslocamento do que se designa por ‘arte’, do campo intelectual racional para o da proposição criativa vivencial; dar ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de experimentar a criação . . . procurar dar ao indivíduo a oportunidade de ‘experimentar’”.⁷⁷

Oiticica continua esta palestra afirmando que poderia chamar estas produções da vanguarda brasileira de “novo realismo”, nome cunhado por Mário

⁷⁵ GERCHMAN, Rubens. Boa Noite. In: MUSEU DE ARTE DE JOINVILLE. *Rubens Gerchman: Folder*. Joinville, nov. 1977.

⁷⁶ Assim escreveu, explicando suas intenções: “Tropicália é a primeira tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente ‘brasileira’ ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional”. OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*, p. 106.

⁷⁷ OITICICA, Hélio. Situação da Vanguarda no Brasil (1979). In: *Aspiro ao grande labirinto*, p. 110-112.

Schemberg, mas que preferia Nova-Objetividade, por que “o que há de realmente pioneiro na nossa vanguarda é a nossa ‘fundação do objeto’”.⁷⁸ Esta “fundação” advinha da procura de uma arte ambiental relacionada com a participação, que se identificava com o conceito de antiarte de Oiticica e com alguns aspectos do Não-Objeto.

Antiarte era, para Oiticica, a “compreensão e razão de ser do artista não mais como um criador para a contemplação, mas como um motivador para a criação – a criação como tal se completa pela participação dinâmica do espectador, agora considerado participador”.⁷⁹ Arte ambiental, ou o ambiente, como também nomeava Oiticica, era a “reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar – as já conhecidas: cor, palavra, luz, ação, construção etc., e as que a cada momento surgem na ânsia inventiva do mesmo ou do próprio participador ao tomar contato com a obra”.⁸⁰ Era um conceito que englobava as obras penetráveis participativas.

O termo “Nova-Objetividade” incluía, portanto, as obras aqui selecionadas, mas a ele estão também agregadas obras não penetráveis, mas participativas, “objetos” como se referiram Oiticica e Gerchman e como era comum nomear estes trabalhos neste período. Neste mesmo texto o artista deu como exemplo desta tipologia de obras: as *Marmitas* (fig.100) carregáveis de Gerchman, os *Objetos Relacionais* (fig.101) de Lygia Clark, os *Bólides* (fig.102) e *Capas* (fig.103) do próprio Oiticica. Eram obras espaciais que iam além da pintura e da escultura, por agregarem várias modalidades de ação artística. Não eram necessariamente penetráveis, mas obrigatoriamente participativas. A questão da “fundação do objeto”, remetia ao Não-Objeto, de Ferreira Gullar, e a princípios do Neoconcretismo.

Até este ponto a Nova-Objetividade, retirando-se a não necessidade de realização de uma obra penetrável, não parecia diferir muito das propostas existentes no *Projeto Cães de Caça*. Mas se em *Tropicália* Oiticica procurou criar experiências a serem vivenciadas pelo espectador, como nas anteriores, ele aí buscou também proporcionar, além da experiência estética e sensitiva, um questionamento das referências culturais brasileiras e reflexões sobre o espaço da arte e do lazer, ampliando a proposta Neoconcreta, de modo a unir referências anteriores a novos interesses.

Com *Tropicália* (fig.104,105) Oiticica realizou seu programa ambiental, englobando operações construtivas, de vivência e reflexões sócio-culturais em um único processo. O artista procurou nesta obra criar situações que encenassem

⁷⁸ OITICICA, Hélio. Situação da Vanguarda no Brasil (1979). In: *Aspiro ao grande labirinto*, p. 110-112.

⁷⁹ Idem. Posição e Programa, julho 1966. In: *Aspiro ao grande labirinto*, p. 77. Da mesma forma Lygia Clark alterou a designação de artista para propositor.

⁸⁰ Ibidem, p. 78.

fig. 100a,b

Rubens Gerchman

Marmitas
1967

(a esquerda)
Marmita do Homem Só
relevo em madeira, tinta acrílica
0,6x0,6x0,6m
col. Maria F.M. de Barros

(a direita)
Marmita Sexo ao alcance de todos
relevo em madeira, colagem
0,6x0,6x0,6m
col. Sergio Fadel

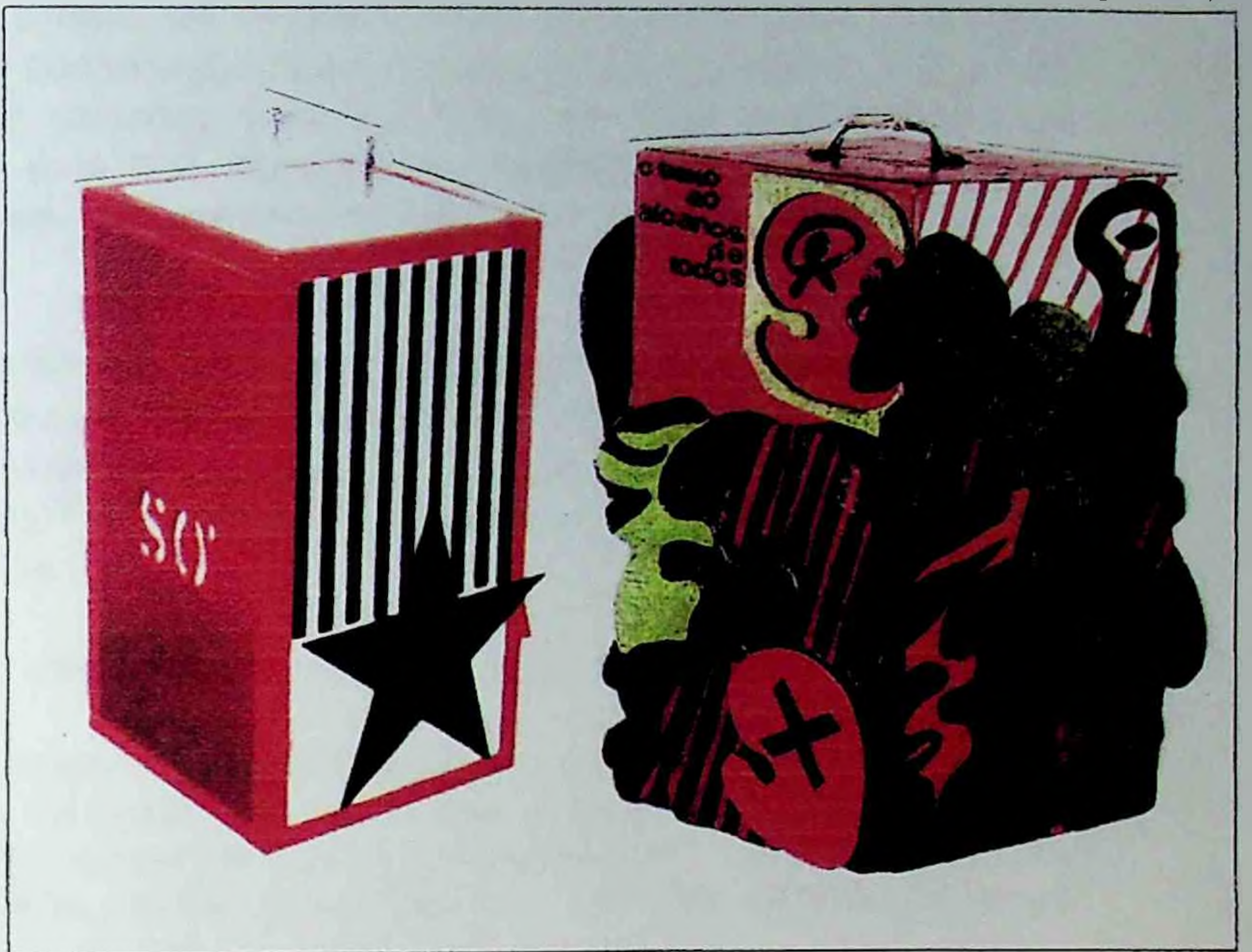


fig101

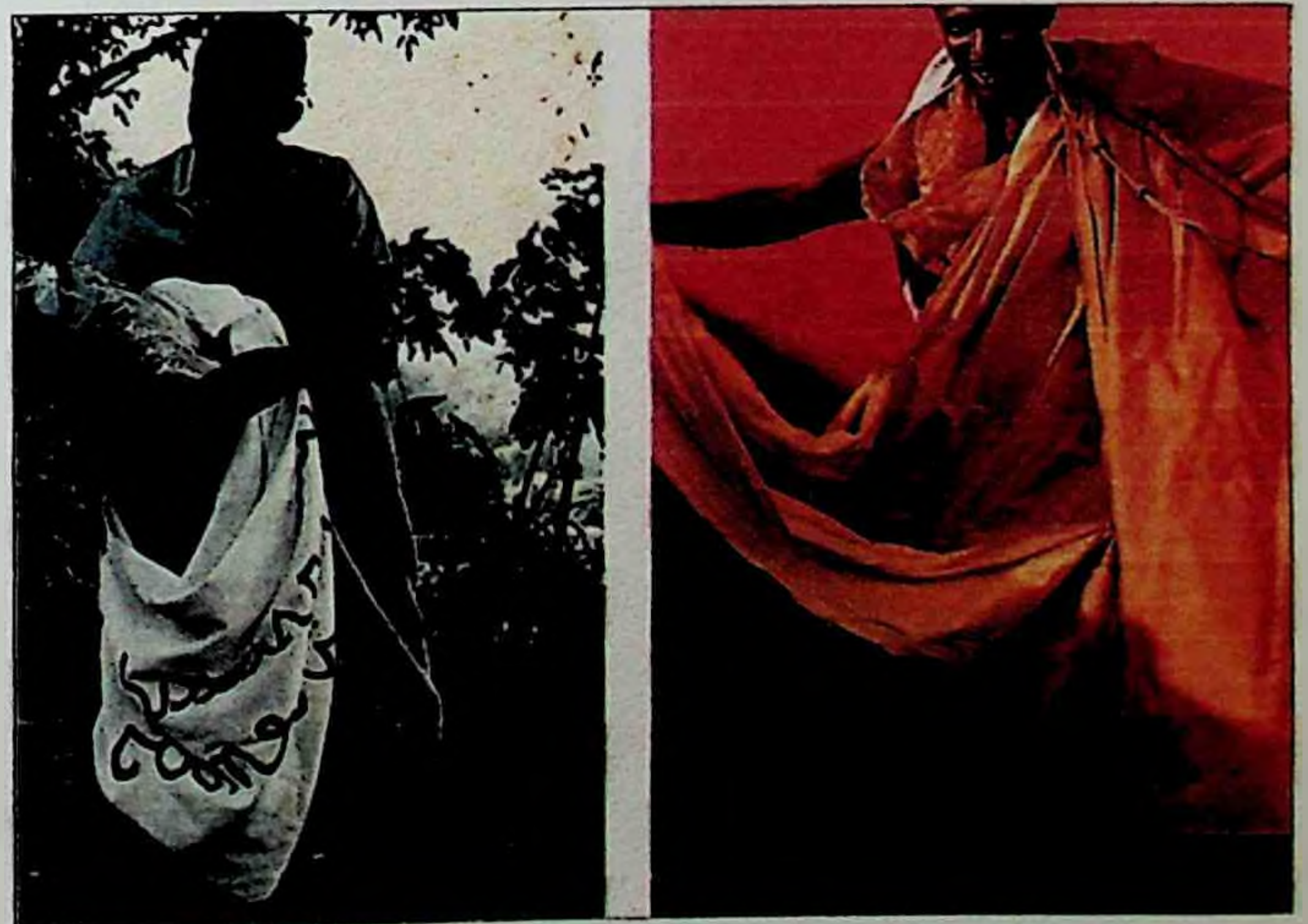


Lygia Clark

Pedra e Ar (Objeto relacional)
1966

saco plástico e pedra

fig. 103

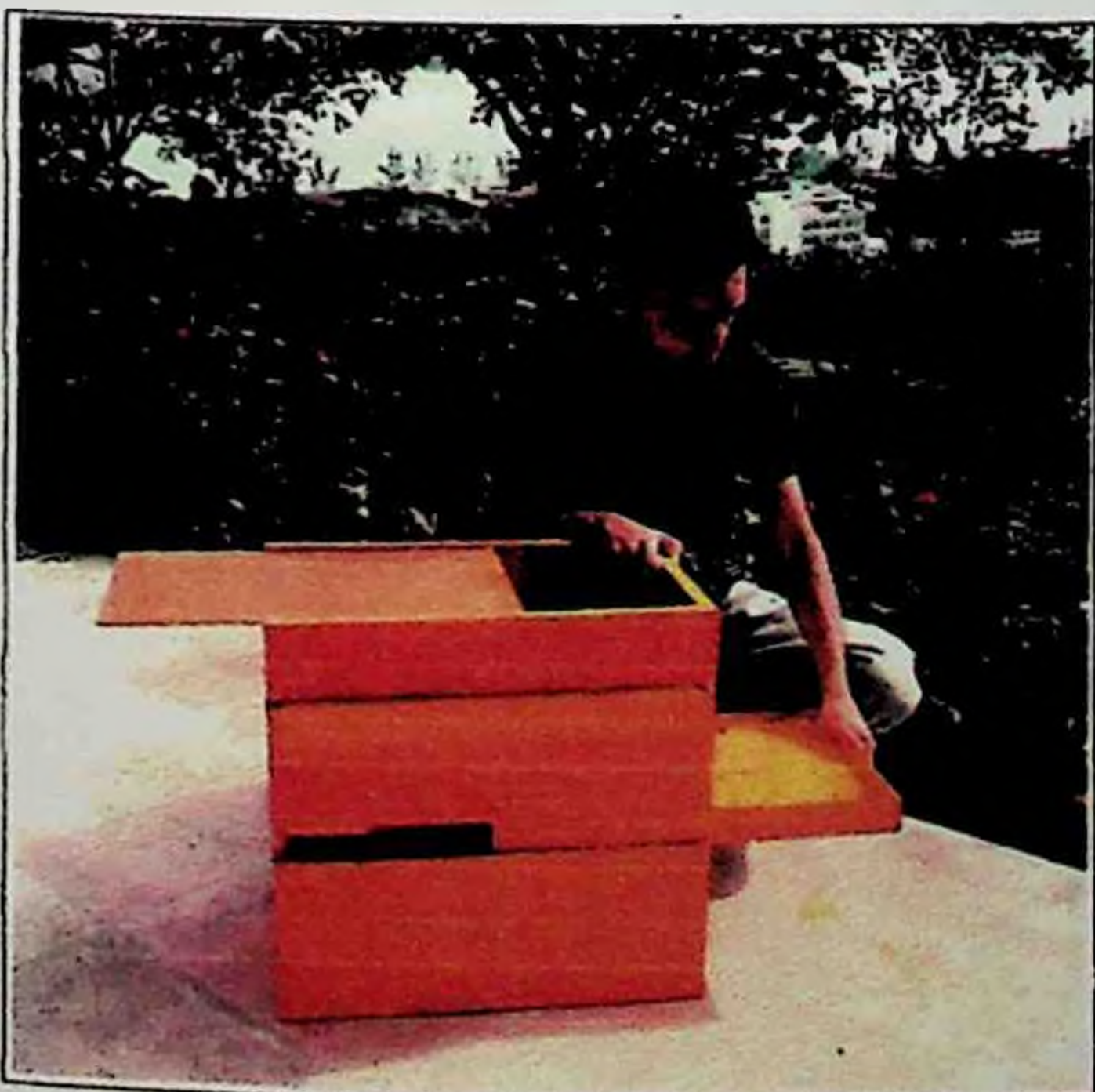


Parangolé P 16,
Da adversidade vivemos
1964

Parangolé P 4,
Capa 1
1964

fig. 102

Hélio Oiticica



Box Bolide 9
1964

nossa cultura, mas sem propor um resultado que superasse uma situação; mostrava o processo de constituição das contradições apresentadas. Trabalhou com a ressignificação das mesmas, mas não com uma imagem totalizadora do Brasil. A indeterminação é o que imperava no labirinto que compõe a obra: diferentes identidades se apresentavam, expondo a falta de uma só identificação.⁸¹

Oiticica almejava criar um ambiente tropical de onde florescessem seus *Penetráveis*, o *PN2 - Pureza é um mito* (1966) e *PN3 - Imagético* (1966-67). A princípio ele gostaria de inserir neste ambiente obras de outros artistas, como fez no *Projeto Cães de Caça*,⁸² mas só se tomou viável a inserção dos *Poemas Objetos*, de Roberta Oiticica.

Assim Hélio Oiticica descreveu a obra *Tropicália*:

“O ambiente criado é obviamente tropical, como no fundo de uma chácara, e, o mais importante, há a sensação que se está pisando na terra. Esta sensação sentia eu anteriormente ao caminhar pelos morros da favela, e mesmo o percurso de entrar, sair, dobrar, ‘pelos quebradas’, da *Tropicália*, lembra muito as caminhadas pelo morro . . .

O ambiente (é também) propositadamente antitecnológico, talvez até não-moderno nesse sentido: quero fazer o homem voltar à terra – há aqui uma nostalgia do homem primitivo. Esse caráter já era, nas obras isoladas, sugerido: coloquei aqui dois penetráveis, nos quais estão presentes o problema do mito (característica do coletivo) e o da absorção do homem moderno pela avalanche informativa e imagética do nosso mundo. No Penetrável maior, o participante entra em contato com uma multiplicidade de experiências referentes a imagens: a tátil, fornecida por elementos dados para a manipulação, a lúdica, e puramente visual, a do percurso (o pisar também estaria incluído no tátil), até chegar ao fim do labirinto, no escuro, onde um aparelho de televisão (receptor) encontra-se ligado permanentemente: é a imagem que absorve o participante na sucessão informativa, global.”⁸³

“ . . . Ao penetrar mais você percebe que os sons que vêm lá de fora são revelados como se viessem de um aparelho de TV que está colocado bem no final. Eu quis neste *Penetrável* fazer um exercício da ‘imagem’ em todas as suas formas: a estrutura geométrica fixa (que lembra as mondrianescas casas japonesas), as imagens tácteis, a sensação de pisar (no chão existem três tipos de coisas: saco com areia, areia solta, seixos, e tapete na parte escura como segmento de uma parte a outra) e a imagem da TV. . .

⁸¹ FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*, p. 139.

⁸² Oiticica gostaria de ter inserido em *Tropicália*: o *Altar* de Gerchman, a *Caixa-Viveiro* de Pape e os *Objetos Lúdicos* de Ivan Serpa.

⁸³ OITICICA, Hélio. Perguntas e respostas para Mário Barata. (Fragmentos). In: *Aspiro ao grande labirinto*, p. 99.

fig. 104a

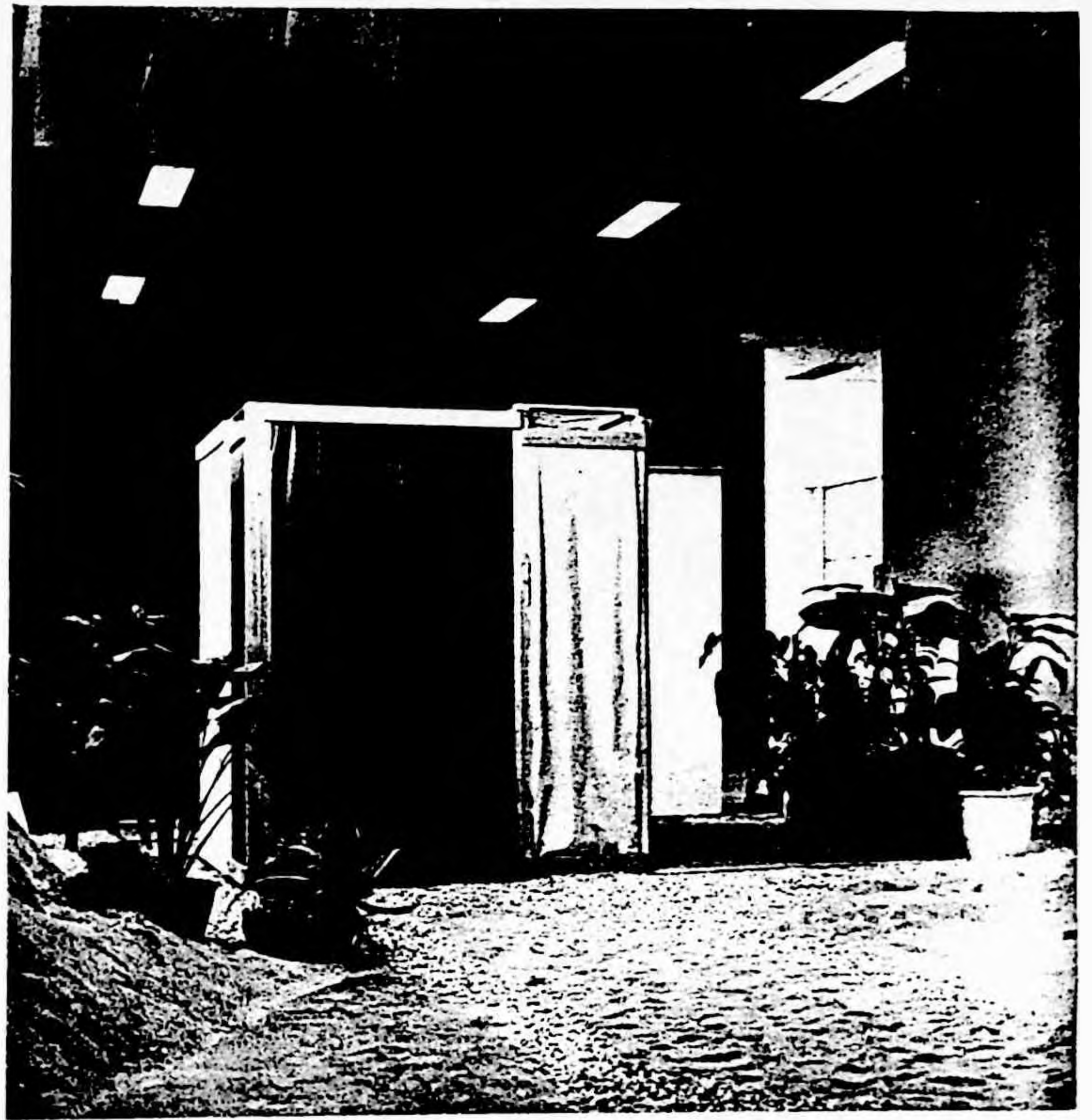
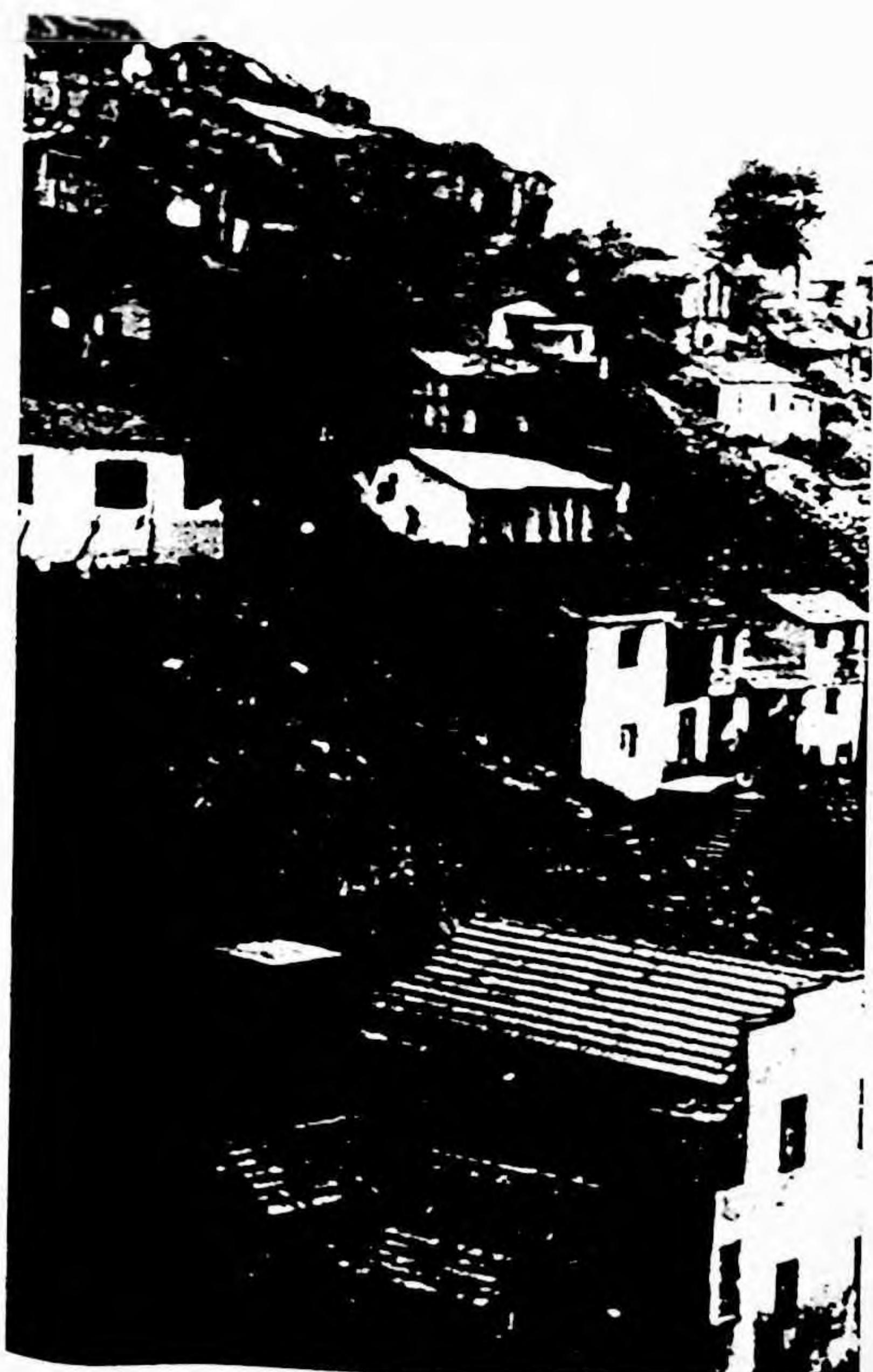


fig. 104b

Hélio Oiticica

Tropicália
1967

Penetráveis PN2 e PN3
MAM-RJ - 1967

materiais diversos
col. Proj. HO

Morro da Mangueira
1965

fig. 105a

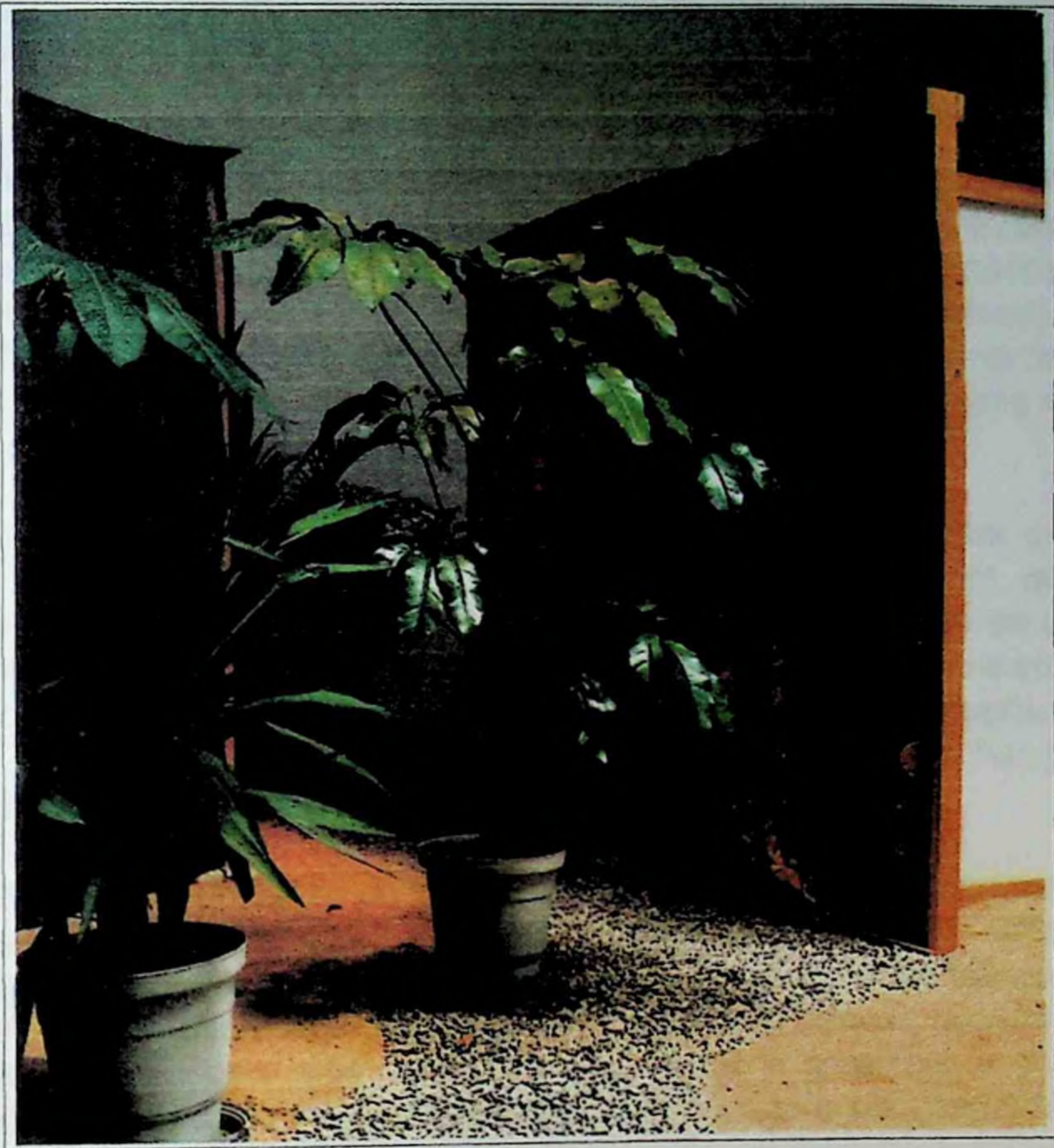


fig. 105b

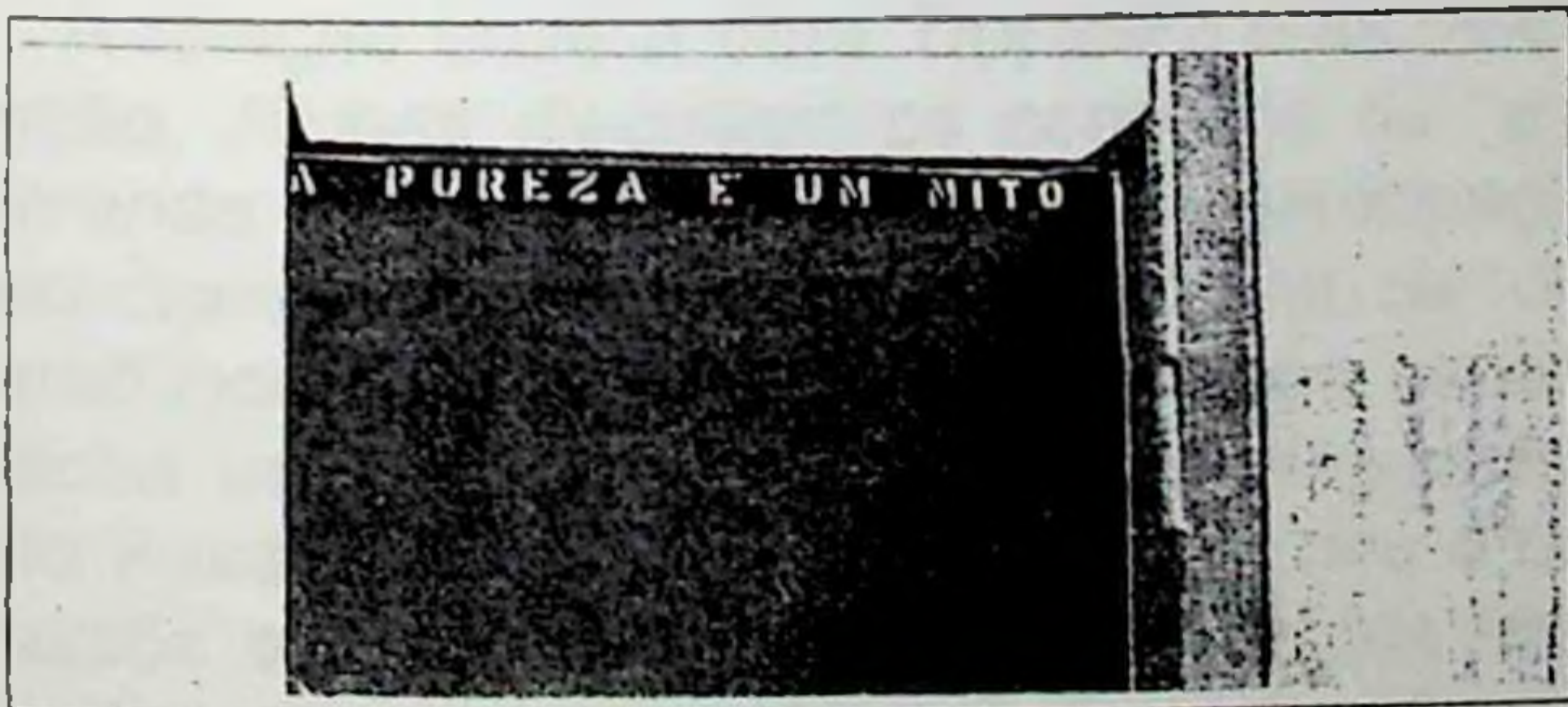


fig. 105c



Hélio Oiticica

Tropicália
1967

Penetráveis PN2 e PN3

Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 1990

materiais diversos
col. Proj. HO

... é a imagem (da TV) que devora o participante, pois ela é mais ativa que seu criar sensorial... aliás este penetrável deu-me a sensação de estar sendo devorado, é ao meu ver a obra mais Antropofágica da arte brasileira." ⁸⁴

Um repertório de imagens era apresentado e revelava a "cultura brasileira" de forma ambígua, pois unia elementos heterogêneos, imagens que se afirmavam e se negavam: o primitivo da conformação espacial, dos materiais precários utilizados e a "tecnológica" TV. Mostrava-se o óbvio, de acordo com um imaginário do que seria um "espaço Tropical", com plantas e araras, que ocultamente criticava-se. A construtividade se agrupava à dessacralização, a estética se unia à crítica social, assim a discussão se abria para processos e procedimentos. ⁸⁵

Ao se vivenciar a obra, por exemplo, se entrava em contato direto com os condicionamentos culturais, com o que era aceitável como também com os preconceitos. Longe de se criar a imagem de um Brasil do futuro, mostrava-se o Brasil arcaico e moderno, os "Brasis" que caminhavam juntos. Esta obra aliava em si o experimental e o crítico e, neste sentido, se agrupava a outras manifestações do mesmo período: o Cinema Novo, com *Terra em Transe*, de Glauber Rocha; o Teatro, com *Rei da Vela* (Teatro Oficina); e a música, com o Grupo Baiano.

A discussão sobre a comunicação de massa era apresentada não como uma incorporação de mais um procedimento às artes, mas em embate com uma situação, imagens que "podiam" mais que a capacidade sensorial do participante, em choque com o ambiente que a circundava. Como no painel de Leimer, no *Altar* que unia o ídolo de música "pop" aos "santinhos" populares e arcaicos, a TV entrava no contexto do espaço montado para discutir este espaço e ser discutida através dele.

A relação entre a obra *Tropicália* e as produções do Grupo Baiano chama a atenção. Ambas discutiam os conceitos de "arte participativa" e "arte alienada" superando sua suposta oposição. A participação era parte constitutiva da obra proporcionando uma abertura estrutural de onde transparecia a crítica aos estereótipos. Nesta época, meados dos anos 1960, uma produção geral que continha um sentido de crítica antropofágica foi chamada de Tropicalista. Para Celso Favaretto, "o Tropicalismo evidenciou o conflito de interpretações do Brasil...; expôs a indeterminação da história e das linguagens, devorando-as; ressituiu os mitos da cultura urbano-industrial, misturando os elementos arcaicos e modernos, explícitos ou recalcados, ressaltando os limites das polarizações ideológicas no debate cultural em curso." ⁸⁶ A obra de Oiticica, de onde surgiu a nomeação Tropicalista, inseria-se neste contexto geral.

Se no *Projeto Cães de Caça* (fig.8 - p.25), os *Penetráveis* foram ambientados por um jardim abstrato, em *Tropicália* Oiticica criou uma ambientação tropical para

⁸⁴ OITICICA, Hélio. Fragmento de Carta a G.Brett. Apud: FAVARETTO, op.cit., p. 138

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ FAVARETTO, Celso, op. cit., p. 149.

ali colocar outros de seus *Penetráveis*. O artista considerava que esta ambientação era necessária como uma introdução às obras, aos *Penetráveis*, uma forma de completar os trabalhos, ou de estabelecer a divisão do mundo arte em relação ao mundo "natural". Visava propiciar a criação do mundo paralelo, onde o espectador conseguisse criar seu tempo paralelo, participar ativamente da proposta.

Oiticica percebeu como a ambientação era necessária para que ocorresse a participação. Durante a exposição Nova Objetividade notou como a obra, o *Altar - Ajoelhe-se* (fig.106), de Gerchman, havia ficado "perdida", sem uma informação que introduzisse o participante à obra. Para Oiticica a ambientação não era algo meramente decorativo, a obra participativa necessitava, para ele, de uma "introdução", que não poderia ser simplesmente verbal, mas sim ambiental.⁸⁷ O artista considerava ser importante a criação de um contexto espacial circundante à obra, que produzisse um espaço especial para a proposição.

As *Frutas-Abrigo* que Gerchman expôs, também em 1967, mas após a exposição Nova-Objetividade, já receberam uma ambientação. O chão listrado e as faixas horizontais delimitavam o espaço por onde se poderia vivenciar a obra e concretizaram uma grande diferença espacial, marcando e criando um contexto para sua vivência. Basta imaginar o que seria a vivência desta obra sem este contexto que o piso e as balizas lhe conferiram. Sobre sua experiência de ambientação, Oiticica escreveu:

"Dois elementos, pois, importantes para mim na minha evolução contavam aqui (na obra *Tropicália*) de modo firme: o primeiro seria o de criar ambiente para o comportamento, ambiente este que envolveria as 'obras' e nasceria em conformidade com elas, o segundo referente ao próprio comportamento do participante, baseado no seu contato direto com o tal ambiente, nas suas perceptivas globais que resultam no próprio comportamento. . ."⁸⁸

Mas, em relação à *Tropicália*, nem todos entenderam este caráter de introdução necessária à obra a fim de melhor situar o participante. Alguns leram a ambientação, as plantas e as araras em especial, como uma representação do Brasil. Oiticica na proposta da Nova - Objetividade não buscava criar novas categorias de objeto ou de arte ambiental, muito menos criar uma imagem do Brasil a se explorar. Almejava, como realmente realizou, colocar em discussão este imaginário tropical, questionar padrões.

Com *Tropicália* Oiticica questionava o mito de uma linguagem universalista da cultura brasileira em busca do que lhe era específico. Mas o que ocorreu foi que araras, bananeiras, favelas transformaram-se em tema de moda. Isto

⁸⁷ OITICICA, Hélio. Perguntas e respostas a Mario Barata, 15/05/1967. In: *Aspiro ao grande labirinto*, p. 99-100.

⁸⁸ Ibidem. As obras seguintes de Oiticica como *Eden*, *Ninhos*, tiveram relação com a ambientação voltada para "o comportamento" como veremos no capítulo 4, enquanto que obras *Subterranea* e *Magic Square* guardaram uma maior relação com o *Projeto Cães de Caça*.

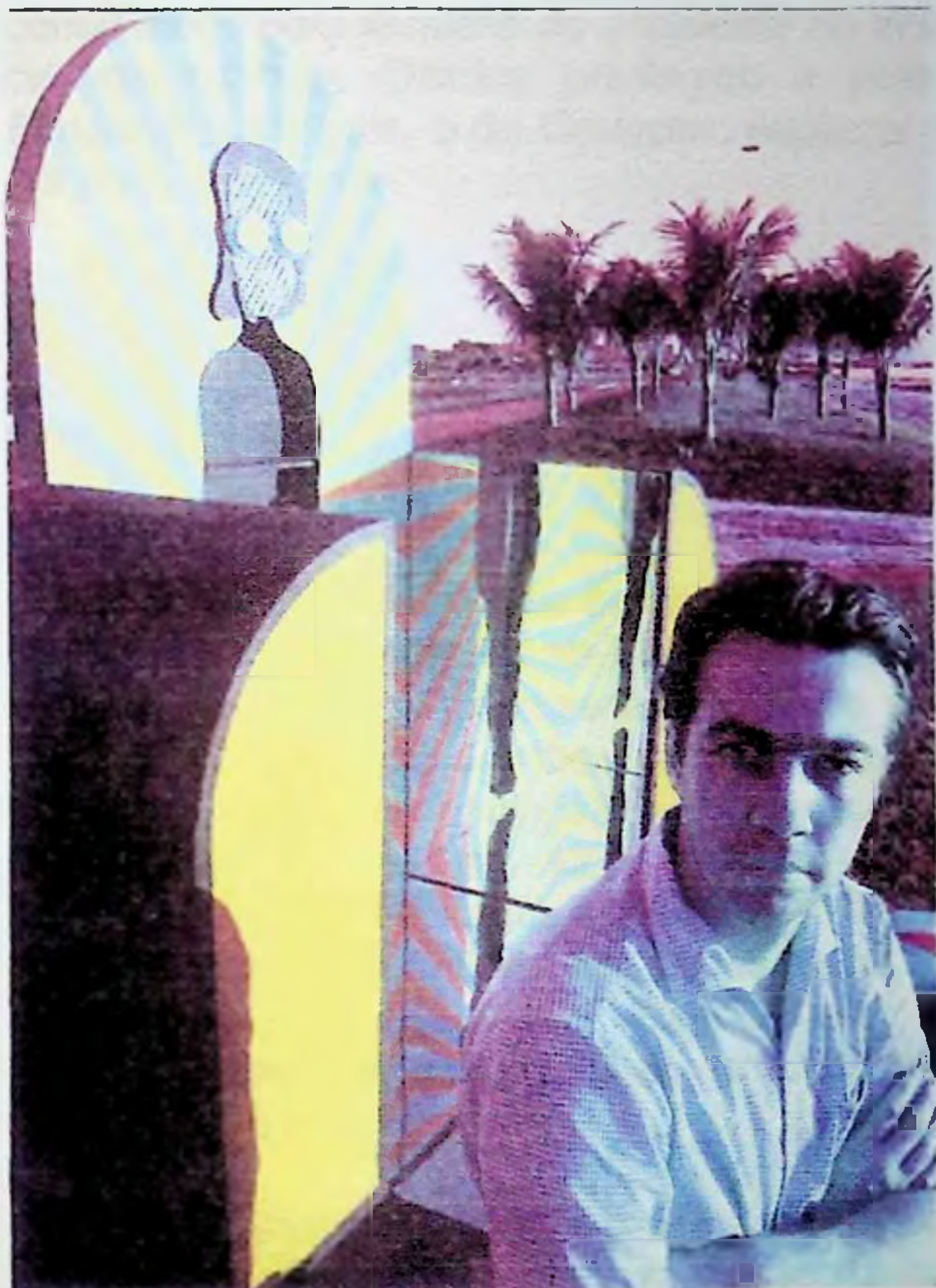


fig.106a



fig.106b

Lygia Clark inaugura a obra

Rubens Gerchman

Altar
1966

madeira pintada com tinta acrílica
refletida no espelho
240x240cm

col. Luiz A. de A. Braga

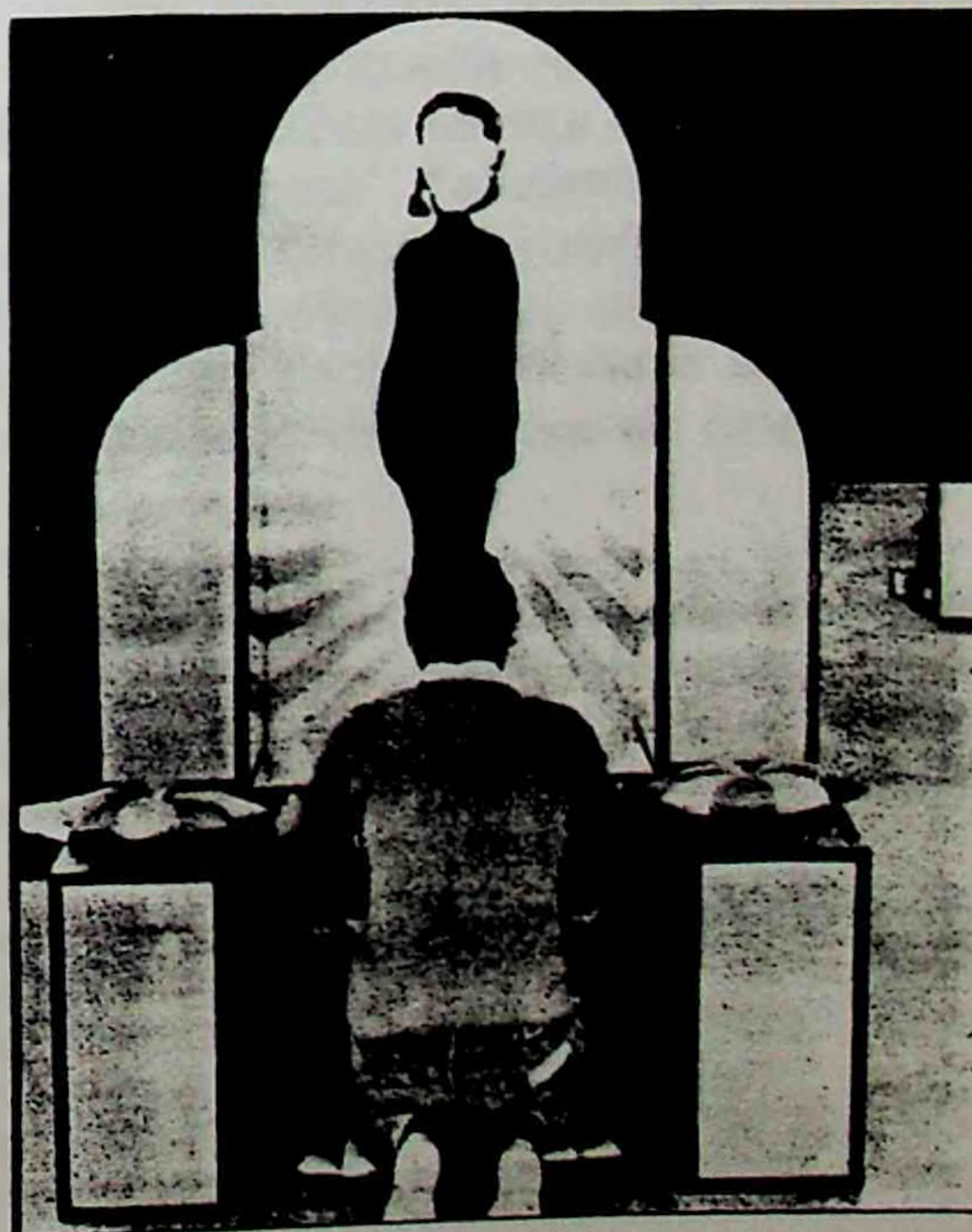


fig.106c

reforçou, para Oiticica, a idéia de que apenas o vivencial direto não poderia ser consumido, pois ia além do problema da imagem. Em obras futuras, como *Éden* ou nos *Ninhos*, Oiticica privilegiou o vivencial, criando o conceito de *Supra Sensorial* e, depois, o de *Crelazer*: espaços onde a concepção de "habitar" a obra era preponderante.

3.7. UMA NOVA VANGUARDA NACIONAL

Delineava-se, neste período, um novo conjunto de preocupações em que era freqüente questionar-se sobre a dinamização das comunicações, a ação da televisão e a cultura de massa. O mundo se encontrava com novas linguagens e novas mídias. Como se observou no citado discurso de Gerchman, na introdução da TV no *Penetrável Imagética*, em *Tropicália*, no "espaço de espetáculo" relativo ao painel presente no *Altar*, de Leimer, a utilização destes novos recursos buscava também discutir, dentro deste contexto maior, uma elaboração artística brasileira possível. Oiticica em textos como "A situação da Vanguarda do Brasil" e "Esquema geral da Nova Objetividade", tentava realizar uma síntese dos encaminhamentos da produção artística brasileira e apontar para uma via de especificidade local.

Em janeiro de 1967, antes da exposição Nova Objetividade, um grupo de artistas,⁸⁹ realizou uma "Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda",⁹⁰ onde estavam presentes algumas das colocações de Oiticica. Nesta declaração os artistas afirmavam, entre outros pontos, que "na vanguarda não existe cópia de modelos de sucesso, pois copiar é permanecer. Existe esforço criador, audácia, oposição franca às técnicas e a correntes esgotadas". Tal afirmação demonstra uma preocupação com o descaminho de muitos artistas que acreditavam que pela cópia existiria a possibilidade de criarem uma relação real, de adequação e proximidade com o que consideravam arte "de ponta" que, neste período, se transferia da França para os Estados Unidos, com os métodos da Arte Pop em destaque.

A vanguarda brasileira foi considerada, neste documento, como um projeto que assumia uma posição revolucionária, em busca de novas linguagens, contra ações já institucionalizadas. Tinha o intuito de promover uma integração à coletividade, negando o mercado que condicionava a ação artística. Em um dos

⁸⁹ Assinam este documento: Aná Maria Maiolino, Antonio Dias, Carlos Vergara, Carlos Zilio, Frederico Moraes, Glauco Rodrigues, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Mário Barata, Maurício Nogueira Lima, Pedro Escosteguy, Raimundo Colares, Renato Landin, Rubens Gerchman, Sami Mattar e Solange Escosteguy

⁹⁰ "Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda". In: FUNDAÇÃO ARMANDO ÁLVARES PENTEADO. *Objeto na Arte - Brasil anos 60*. Daisy Peccinini (Org.). São Paulo: FAAP, s/data, p. 73.

tópicos escreveram: a vanguarda brasileira “aspira acompanhar as possibilidades da revolução industrial alargando os critérios de atingir o ser humano, despertando-o para a compreensão de novas técnicas, para a participação renovadora e para a análise crítica da realidade . . . nosso movimento adotará todos os métodos de comunicação com o público, do jornal ao debate, da rua ao parque, do salão à fábrica, do panfleto ao cinema, do transistor à televisão”.⁹¹

Apesar dos grupos do Rio e São Paulo não manterem contato direto,⁹² existia uma grande circulação de idéias, e os artistas, muitas vezes, participavam de exposições e eventos nacionais e internacionais em conjunto. Oiticica chegou a citar o “Realismo Mágico”, movimento ao qual pertenceu Wesley Duke Lee (seu principal criador), como um dos movimentos que ajudou a engendrar a Nova-Objetividade, associando-o à produção de Lygia Clark, ao Realismo Carioca, ao Popcreto e ao Parangolé.

r g

3.8. OS AMBIENTES de WESLEY DUKE LEE

Wesley Duke Lee não ansiava realizar uma arte que trabalhasse, de modo direto, com especificidades da cultura brasileira, como Gerchman, Oiticica e Leimer. O artista considerava que seu trabalho continha uma maior preocupação com o seu desenvolvimento interno, pessoal, do que com acontecimentos exteriores. Lee recebeu muitas críticas por esta escolha, por falar de si, mas na sua concepção era o que poderia realizar enquanto artista: “eu posso falar de mim, falar de meu lugar, não dos outros”, comentava.⁹³ Para ele a arte era um caminho de auto-conhecimento.

Esta arte autocentrada, de qualquer forma, não impediu o artista de ater-se ao espectador, que também transformou em participante em algumas de suas obras. Duke Lee realizou uma série de trabalhos espaciais penetráveis e participativos, os quais nomeava de “trabalhos de ambientação”. Segundo o artista, o conceito inicial para a formulação de tais ambientes relacionava-se com o conceito futurista de arte total. Duke Lee se impressionou com Marinetti, apreciando seu conceito de integração das várias artes.

⁹¹ Na seleção deste mestrado constam muitos dos artistas vinculados a este projeto de vanguarda, Nelson Leimer e Wesley Duke Lee não assinaram a declaração, mas foram lembrados por Oiticica no texto da Nova-Objetividade.

⁹² No texto de “Esquema Geral da Nova-Objetividade”, Oiticica revelou desconhecer a real atuação do grupo paulista, e na “Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda” somente Mauricio Nogueira Lima, de São Paulo, estava presente.

⁹³ COSTA, Cacilda Teixeira. *Wesley Duke Lee*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980 (Coleção Arte Brasileira Contemporânea), p. 20.

Em seus ambientes, desde o princípio, Duke Lee procurava envolver pintura, ambientação, som e teatro. Para ele estes trabalhos tinham algo cênico: "a pessoa entra (na obra) como ator e espectador ao mesmo tempo".⁹⁴ Concebidas pelo artista como uma série, um enfoque semelhante se mantinha em todas as suas obras.

Foram cinco os trabalhos de ambientação criados por Duke Lee, dos quais somente os três primeiros foram executados em plenitude: *Trapézio ou uma Confissão* (1966); *A Zona: considerações (retrato de Assis Chateaubriand)* (1968); *The Helicóptero* (1967 a 1969); *Cápsula do Nascimento* (iniciado mas não finalizado e destruído - 1969); *O/Limpo* (concebido em maquete, com partes concretizadas - iniciado em 1971). O artista ainda idealizou um outro ambiente que nomeou de *The private box of Jutte, a Saída* (1969), esta proposta, que não se desenvolveu além de uma pré-concepção inicial, completaria a série dos quatro primeiros trabalhos, mas a decepção com o fracasso e perda total de *Cápsula do Nascimento* e a detenção na alfândega de *The Helicóptero*,⁹⁵ o fez desistir do projeto.

Nos quatro primeiros trabalhos, o grau de participação foi crescendo a cada nova proposta. Na quarta obra, *Cápsula do Nascimento*, o participante já estava envolvido corporalmente de forma completa, pois para nela adentrar teria que colocar uma roupa espacial, em que experimentaria odores e sensações de vários tipos. Como na *Casa é o Corpo* de Lygia Clark, esta proposta abordava memórias do nascimento. Já *O/Limpo* (fig 186, p.191), concebido após um intervalo de dois anos, não se vinculava à série anterior. Um novo conjunto de preocupações são ativados e o artista se abstém de propor uma participação que manipulasse ou transformasse a obra. Painéis retratando seu universo particular, retratos de amigos e imagens de interesse, ligados às configurações da Mitologia Grega formavam uma estrutura, dentro de uma espacialidade labirintica, inspirada em Dédalos. O público circularia pelo espaço proposto, misturando-se a ele, através da reflexão de um bom número de espelhos.

Wesley Duke Lee abordou seu processo, de expansão do suporte para a criação de ambientes, relatando ter conhecimento que suas propostas não eram

⁹⁴ COSTA, Cacilda Teixeira. *Wesley Duke Lee*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980 (Coleção Arte Brasileira Contemporânea), p. 36.

⁹⁵ *The Helicóptero*, depois de exposto em Tóquio em 1969, ficou onze anos retido na alfândega por razões burocráticas. Cacilda Costa assim comentou o episódio: "De certa forma, a perda dos dois trabalhos traz o sentimento de que tudo está "contra". Wesley interrompe a série de ambientes embora outro projeto, *The private box of Jutte a Saída* já esteja sendo pensado e desenhado. É uma ruptura dramática no processo de realização que possivelmente modifica o curso de sua obra. 'I Will work from now on the magic of arrest time, on a piece of linen with few brushes and pencils nothing should move, but your mind ...' (Eu vou trabalhar de agora em diante a magia de tempo de apreensão, em um pedaço de linho com pincel e lápis que não devem se mover, a não ser na sua mente ...) escreve no diário em fevereiro do 1970". COSTA, Cacilda Teixeira. *Wesley Duke Lee*. In: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. *Retrospectiva Wesley Duke Lee*. Curadoria e texto Cacilda Teixeira Costa: Catálogo. São Paulo, 1992-93, p. 24.

inovadoras. Citando obras anteriores com caráter semelhante, como as incursões cubistas de transposição dos limites da moldura (fig 107) e os *Merzbaus* (fig 108) de Schwitters, que já nos anos 1930 envolviam o espectador em uma espécie de “casa/escultura/quadro”, mostrava como o processo de pesquisa que desenvolvia já estava em curso dentro da história da arte. Contudo afirmou considerar que para ele “a experiência de outro (artista) serve mais como afirmação do ponto que você chegou, que uma ajuda de direção, ou molde de trabalho”.⁹⁶

Apesar de relatar uma disposição semelhante aos Neoconcretos, citando igualmente os cubistas e Schwitters, Duke Lee não considerava que certas propostas o haviam impulsionado, mas sim que, somente posteriormente à confecção das obras, buscava encontrar na história da arte artistas que apoiassem o seu processo natural de trabalho.⁹⁷

O artista já havia tentado meios de excitar a participação do público. Realizou experimentações participativas bidimensionalmente, criando quadros-sonoros como *A Zona: Silêncio!* (Dalila) e *A Zona:Minah* (1964) (fig.109); também quadros onde adicionava elementos e objetos, como *A Zona:O progresso é relativo ou as Três Graças que são quatro* (1966) (fig.110), entre outras (fig.111).⁹⁸

Em sua produção, de modo geral, Lee misturava meios tecnológicos com procedimentos tradicionais da arte, criando situações inéditas. O artista relacionava memórias pessoais ao acervo da produção cultural em termos mais amplos, articulava e revisava estas informações disponíveis de modo a ressaltar o aspecto que lhe interessa analisar. As imagens oferecidas por este arsenal eram recolhidas, tendo aspectos selecionados nos quais o artista interferia com desenho e pintura. Criava uma configuração múltipla, advinda de suas escolhas.⁹⁹

Outro ponto a se destacar: a pesquisa de Duke Lee rumo ao espaço ambiental foi bastante impulsionada por trabalhos paralelos que este realizava como forma de complementar o orçamento. Tanto Duke Lee como Nelson Leimer projetaram, no período em consideração, estandes para feiras industriais. Foram introduzidos a esta função por Pietro Maria Bardi, que então, interessava-se pela “comunicação através da indústria”. Devido à falta de recursos, a possibilidade de concretização destes estandes davam aos artistas a chance de pesquisarem formas, materiais e soluções gerais que seriam novamente abordadas nos seus

⁹⁶ LEE, Wesley Duke. Artista exclusivo da Rex Gallery&Sons depõe sobre seu trabalho na Bienal de Veneza. *Jornal Rex Time*, São Paulo, 1966, p. 3.

⁹⁷ Neste texto não fez menção a Marinetti, cujas concepções posteriormente afirmou ser o seu ponto de partida para as obras ambientais.

⁹⁸ COSTA, Cacilda Teixeira. *Um salmão na corrente taciturna, o percurso interior, a vida e a obra de Wesley Duke Lee*. 1997. Tese (Doutora em Artes Plásticas) – Curso de Pós-Graduação da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo., p. 193.

⁹⁹ MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA – USP. *O que faz você agora geração 60, jovem arte contemporânea revisada*: Catálogo. São Paulo, 1991.

fig.107

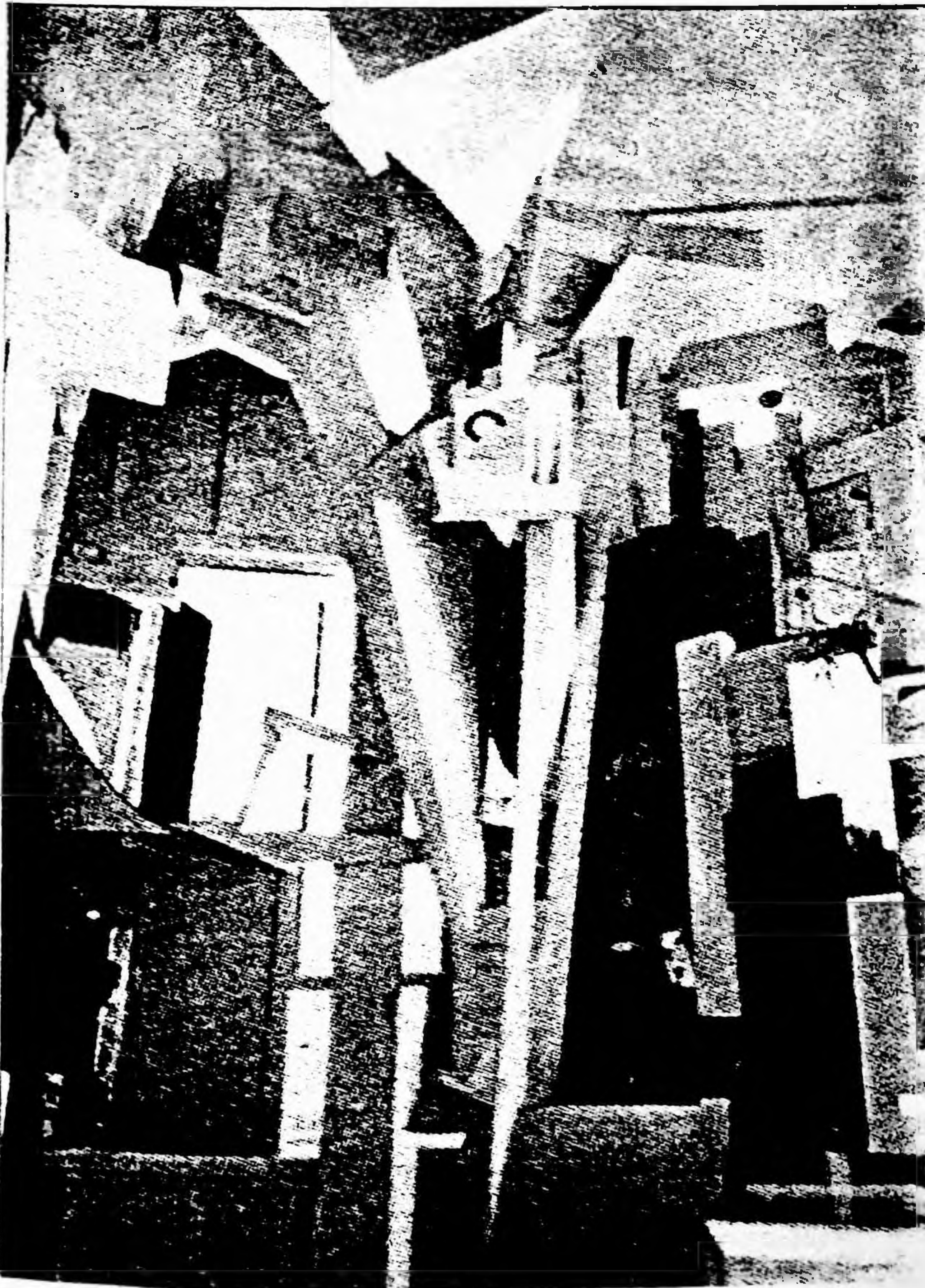
Pablo Picasso

Guitarra
1913

construção destruída



fig.108



Kurt Schwitters

A Merzbau (construção Merz)
1918-38

construída no interior de sua casa de Hanover
(destruída durante a guerra)

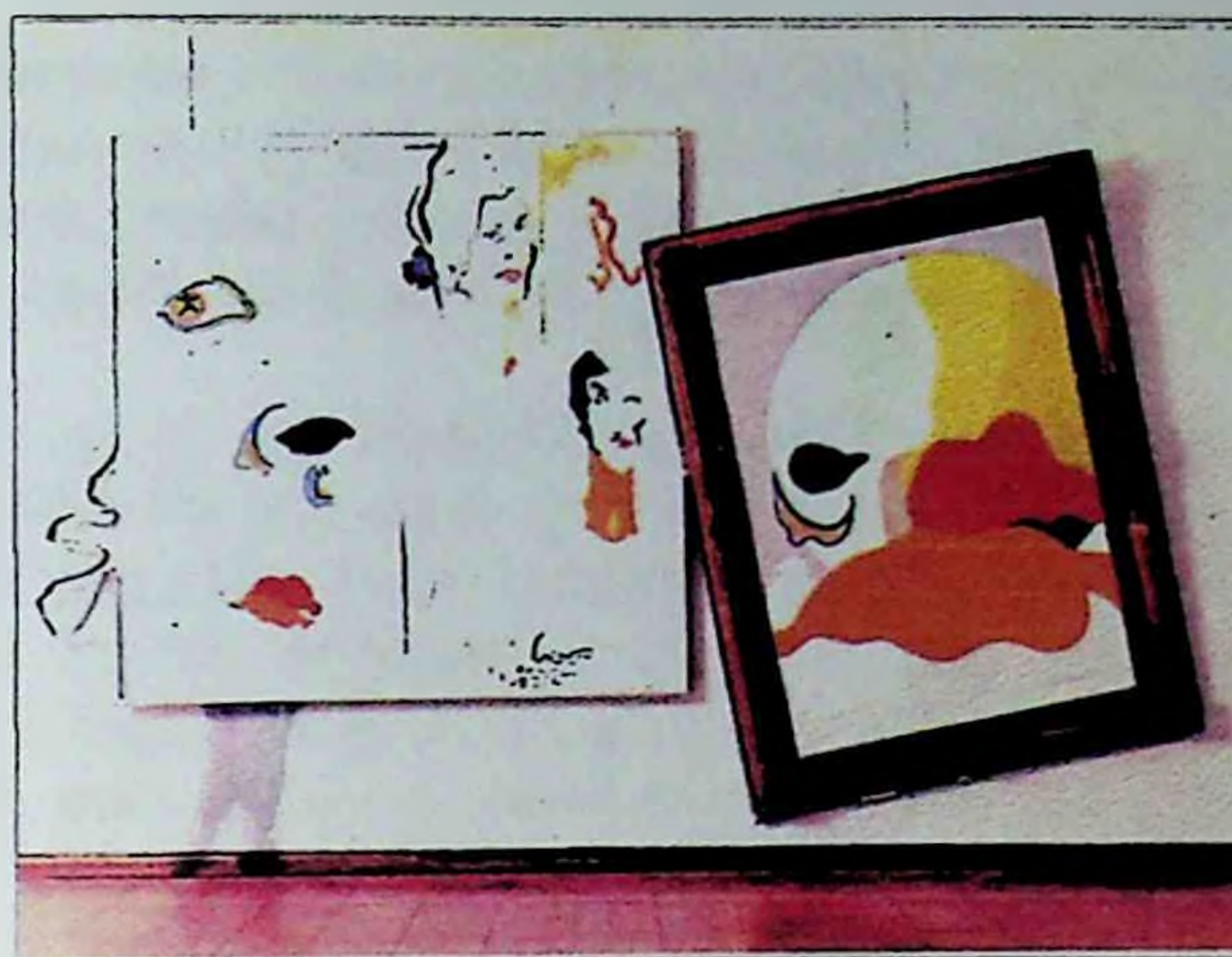
fig.109



A Zona: Mindah
1964

óleo sobre tela
92x92cm
col. P.M. Bardi

fig.110



*A Zona: O progresso é relativo
ou as três graças que são quatro*
1966

óleo sobre tela e peça acrílica
154 x 173 x 159 x 125 cm
col. Haydée Esteves

fig.111



*O nome do cadeado é:
As Circunstâncias*
1966

triptico composto de: *O Guardião/O Cadeado/A Guardiã*
óleo sobre tela e montagem como obra de Almeida Junior
197x107x136x60cm
col. Corado Malzone

ambientes. Fontes de idéias, estes estandes foram um palco experimental para os artistas.¹⁰⁰ Pode-se notar em *Trapézio* (fig.112), e também no trabalho seguinte *A Zona: considerações (retrato de Assis Chateaubriand)* (1968), como os materiais empregados remetem aos utilizados neste tipo de construção comercial.

O *Trapézio ou uma Confissão* (fig.112) era formado por quatro pranchas de 2x2m e um "teto" em alumínio, compondo um cubo. O masculino e o feminino colocavam-se frente à frente nesta proposta. Duas pranchas para o homem e duas para a mulher, uma dupla em acrílico recortado e outra em tela, na qual compareciam pinturas de ambos os lados. Todo o conjunto era pendurado por cabos de aço, o que deixava ainda mais etérea a virtual possibilidade de união destes dois seres.

O teto refletia os quatro painéis do conjunto, esta visão só se tomava possível no interior do *Trapézio* onde também, ininterruptamente, era emitido um som eletrônico. A utilização de som foi um diferencial das obras de Duke Lee, pois em quase todas estava presente. Nos ambientes montados pelo artista, os sons e perturbações visuais tinham como objetivo, segundo relata Lee, ampliar a possibilidade do participante de aderir à "viagem interior" proposta. A busca era criar um estado alterado de consciência que quebrasse bloqueios e permitisse uma abertura maior para a imaginação.

Este trabalho, exposto pela primeira vez na 33ª Bienal de Veneza, em 1966, causou, nesta ocasião, reações opostas. Se, por um lado, chamou a atenção de críticos franceses como Pierre Marzars, do *Figaro Littéraire*, que considerou este um dos trabalhos mais revolucionários da mostra, a comissão brasileira, por sua vez, inconformada com o barulho produzido o mandou desligar, não se importando com a discordância do artista.

Como para Nelson Leimer, a polêmica e o arbítrio também giravam em torno de Duke Lee. Em uma edição do jornal *Rex Time* o artista se defende, criticando a interferência ocorrida durante a exposição da Bienal. O som proposto para a obra, uma emissão de várias frequências simultâneas, tinha a finalidade de fazer com que o participante se desligasse da realidade imediata. Através do processo natural de tentar separar as frequências sonoras apresentadas, o artista acreditava que deste modo, o participante, como que anestesiado, conseguiria se conectar com a proposta de maneira mais ampla.

Para Duke Lee cada elemento do trabalho tinha um sentido e uma razão. A forma cúbica, por exemplo, criava a intimidade necessária para o "encontro" entre o homem e a mulher retratados; os materiais escolhidos davam ao ambiente um aspecto de sala cirúrgica, pois "só uma operação para fazer esse relacionamento

¹⁰⁰ COSTA, Cacilda Teixeira. *Um salmão na corrente taciturna, o percurso interior, a vida e a obra de Wesley Duke Lee*. 1997, pp: 193-215.

funcionar".¹⁰¹ As cores e conteúdos dos painéis também revelavam simbologias. Assim o artista comentou a respeito:

"... o verde: o homem, a esperança; amarela: a mulher, a luz; uma corda branca une as possibilidades. São transparentes, desprovidos de história, concentram uma totalidade de energia, é a passagem aberta, não tem costas como nos opostos que escondem a disparidade de objetivos, uma fantasia erótica na do homem, a formação da família na mulher.

Ao se afastar do 'operado' depara (o participante) com a totalidade da formação, subindo para o teto uma coberta de lona, é o circo, é a infância, é o lúdico que permaneceu no adulto..."¹⁰²

Apesar da revelação desta simbologia aplicada à obra, esta não configurava-se como uma proposta afirmativa, pelo contrário, deixava ao participante a tarefa de organizar as informações. Um convite ao diálogo se colocava entre o público e os possíveis papéis sociais masculinos e femininos apresentados. A obra deixava em suspensão, para resolução do público, o conflito e o enlace destas figuras.

Em *A Zona: considerações (retrato de Assis Chateaubriand)* (1968) (fig.113), novamente o formato cúbico é utilizado, a obra se fecha somente por uma das faces, onde a figura de Chateaubriand observa duas formas humanas recortadas em acrílico. Uma máquina de escrever comparece entre elas, impossibilitando a união, representando a arma de Chateaubriand, com a qual este exercia seu poder sobre os demais. Esta obra não era fixa, mas podia se movimentar através de rodas; também os dois recortes eram manipuláveis e através deles, por reflexão de luz, o participante poderia modificar o retrato Chateaubriand. Assim Duke Lee descreveu as possibilidades desta proposta:

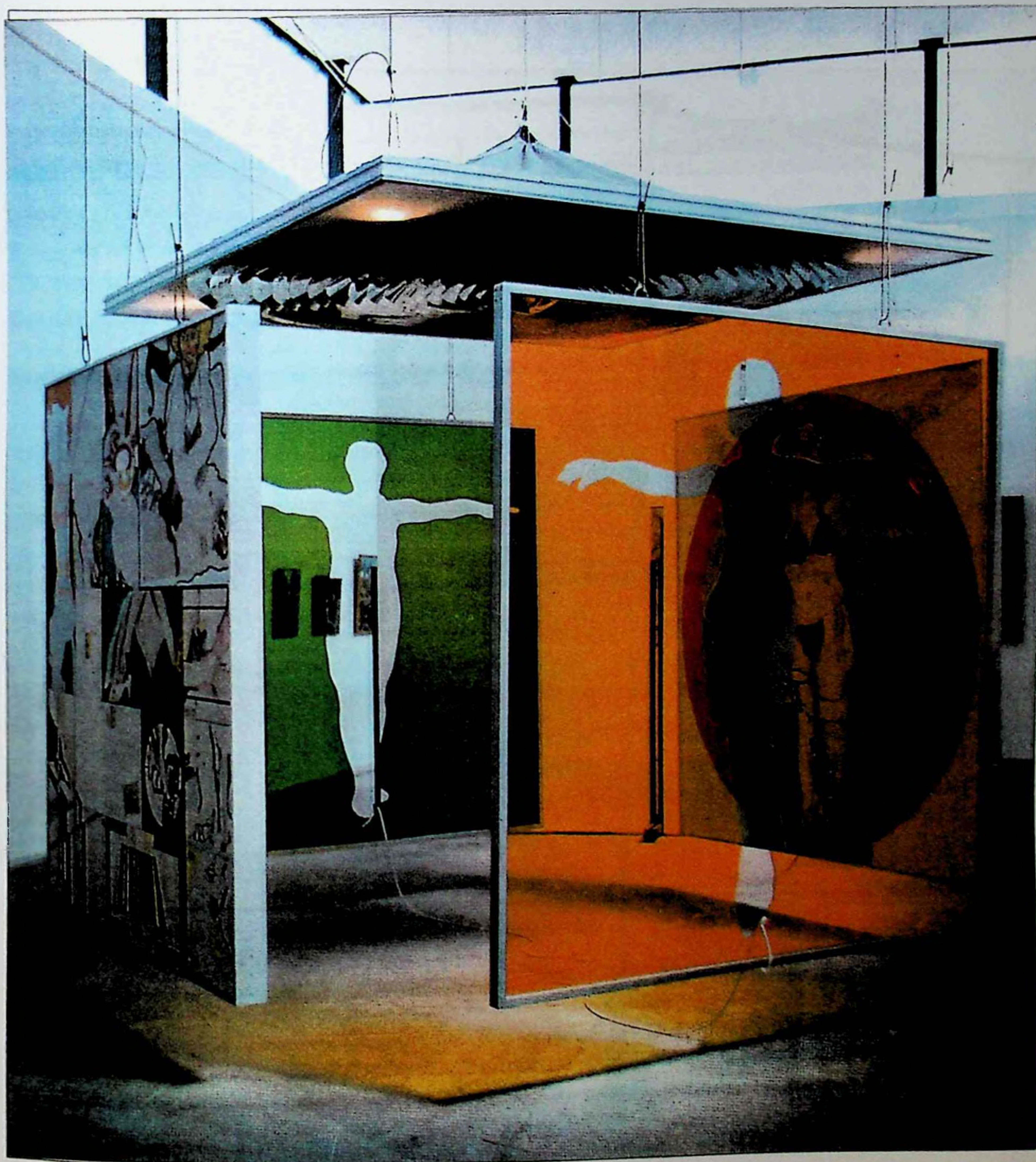
"A peça não era pendurada nem fixa, mas mexia dentro da sala e a experiência, ou melhor, a proposta que fiz, é que ela ficasse no meio da sala, entre a entrada e a saída. Minha idéia é que aquilo iria bloquear uma das duas e as pessoas não iam saber o que fazer. Mas se quisessem, poderiam tirá-lo do caminho ou manipular a figura suspensa, e com as sombras, fazê-lo (o retrato de Chateaubriand) rir, ficar sério, transformá-lo num ser alado ou tirá-lo da luz, se ele não lhes parecesse um personagem importante. Eu dava ao apreciador uma liberdade amoral para se relacionar com ele, muito coerente, me parece, com a forma como ele se reportava com o mundo, lá do jeito dele, numa escala que não é a que vivemos.

Fui com Walter Zanini para um simpósio de museólogos em Florianópolis, levei a peça, montei e aconteceu exatamente o que tinha previsto. Na hora da inauguração, com prefeito e tudo, ela bloqueou a entrada e ninguém se mexia. Ficou aquela situação, aquele trambolho, ninguém punha a mão e com o artista presente então, como é que faz, é obra de arte e tal... uma situação que obrigava as pessoas

¹⁰¹ LEE, Wesley Duke. Apud: COSTA, Cacilda Teixeira. *Wesley Duke Lee*, p. 36.

¹⁰² Idem. Artista exclusivo da Rex Gallery&Sons depõe sobre seu trabalho na Bienal de Veneza. *Jornal Rex Time*. São Paulo, 1966, p. 3.

fig.112

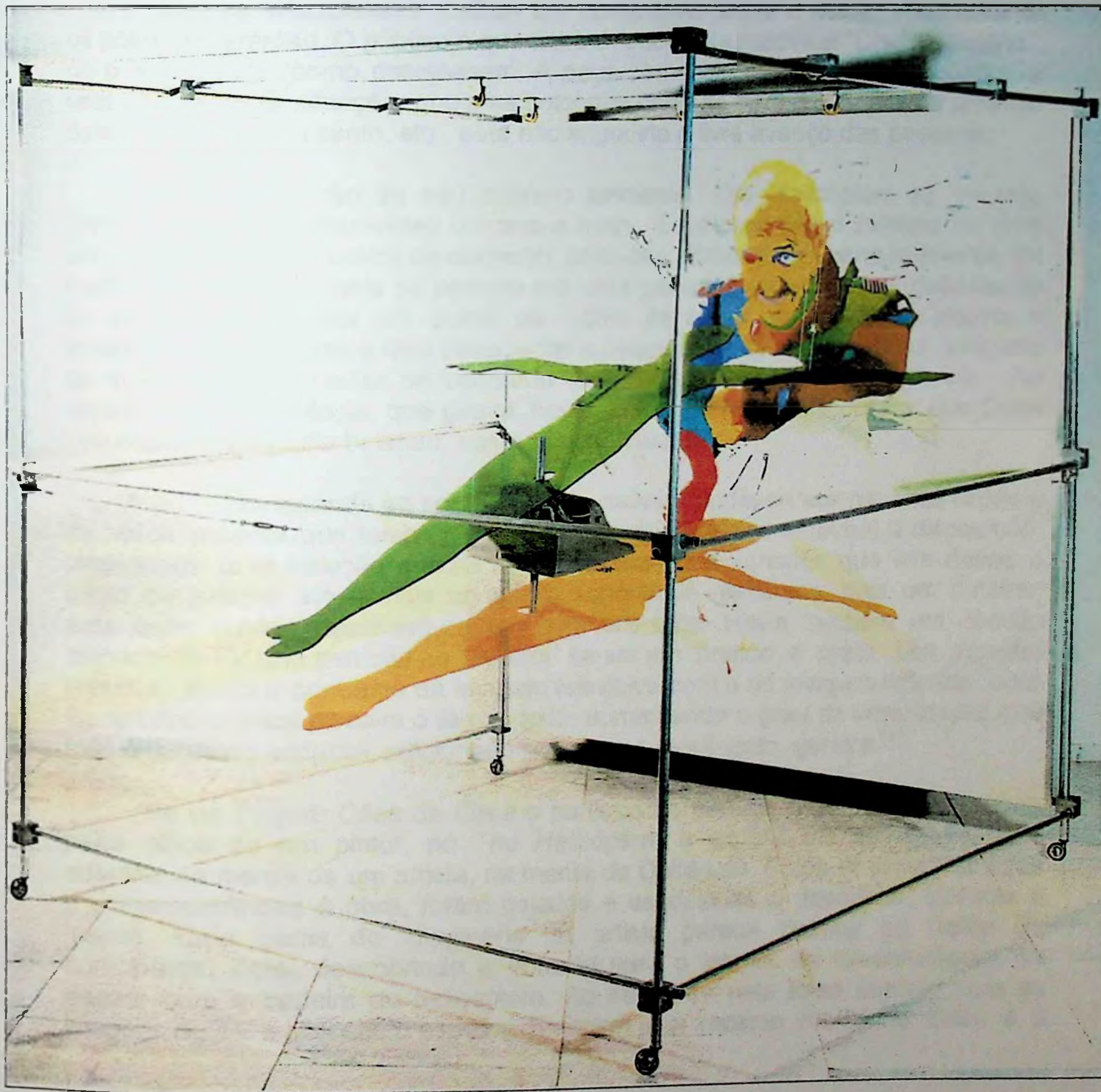


Wesley Duke Lee

Trapézio ou uma confissão
1966

ambiente suspenso,
9m²

fig.113



Wesley Duke Lee

*A zona: considerações
(retrato de Assis Chateaubriant)
1968*

ambiente,
4m²

a tomarem uma decisão. Quem se atreveu foi uma criança que atravessou pelo meio da peça. Aí eu disse: Ela acabou de resolver o problema que nós não estamos conseguindo resolver, que é tirar esse trambolho da frente da porta e passarmos. A peça funcionou direitinho, mas acho que as pessoas não sacaram muito não.”

Duke Lee intencionava realizar um comentário sobre o poder, mas invertia os pólos da questão. O público é que tinha o “poder” de modificar “Chateaubriand”, ou o seu retrato, como desejassem. A peça como um todo também simbolizava esta alteração da situação, podia-se colocá-la onde se desejasse, passar através dela, colocá-la num canto, etc., esta não impediria o livre avanço das pessoas.

Para a realização de seu próximo ambiente, *The Helicóptero* (fig. 114,115), Wesley Duke Lee despendeu um ano e meio. Esta obra tem o formato de uma circunferência, de 4 metros de diâmetro, cortada e afastada em certo momento, de modo a permitir que nela se penetre por uma pequena passagem. A delimitação do espaço se faz por um painel de 1,80m de altura, que contém, interna e externamente, pinturas a óleo associadas a colagens de fotos, desenhos, imagens de quadros (da *Monalisa* de Leonardo da Vinci, por exemplo), mapas, etc. Ao centro da circunferência, que girava, havia uma cadeira de helicóptero, que Duke Lee encontrou um dia boiando, nas águas do Guarujá.

A princípio, quando se sentava nesta cadeira, podia-se acionar uma espécie de hélice superior que também girava. Fones com música estavam à disposição, propiciando uma seleção sonora composta por sons variados que iam desde o canto da galinha até a mais complexa sonoridade eletrônica, com um detalhe: para cada ouvido destinava-se um som diferente. Havia também um circuito fechado de TV que permitia ao “aviador” se ver em branco e preto. Um espelho próximo, trazia o contraste da imagem televisiva com o da imagem refletida. Uma luz estroboscópica piscava o tempo todo, aumentando o grau de perturbação que todo o contexto espacial, adicionado aos sons e movimento, gerava.¹⁰³

Se no *Projeto Cães de Caça* o participante parecia entrar em uma pintura pelos olhos de um pintor, no *The Helicóptero* a experiência assemelha-se a adentrar na mente de um artista, na mente de Duke Lee. Fotos do artista, antigas e contemporâneas à obra, foram coladas e associadas a desenhos, pinturas e mapas. Uma gama do imaginário do artista parece desfilar na frente do participante. Este, descobrindo a entrada para o interior da circunferência, se depara com a cadeira do helicóptero. Ao sentar-se nela toma contato com as imagens da TV e percebe o espelho. Encontra a si mesmo (como na *Casa é o*

¹⁰³ “O *The Helicóptero* de Wesley Duke Lee: preço - 35.000 dólares”. *Folha de São Paulo* - 29/04/1969. Apud: FUNDAÇÃO ARMANDO ÁLVARESPENTEADO. *Objeto na Arte*, p. 164. Devido às danificações ocorridas em seus anos de alfândega, atualmente esta obra, quando apresentada, aparece de forma estática e sem possibilidade de experiência sonora. O sistema de circuito fechado de TV também permanece inativo. Guto Lacaz, para a exposição retrospectiva de 1992 no MASP, a restaurou parcialmente.

fig.114a



Wesley Duke Lee

The Helicoptero

1967/69

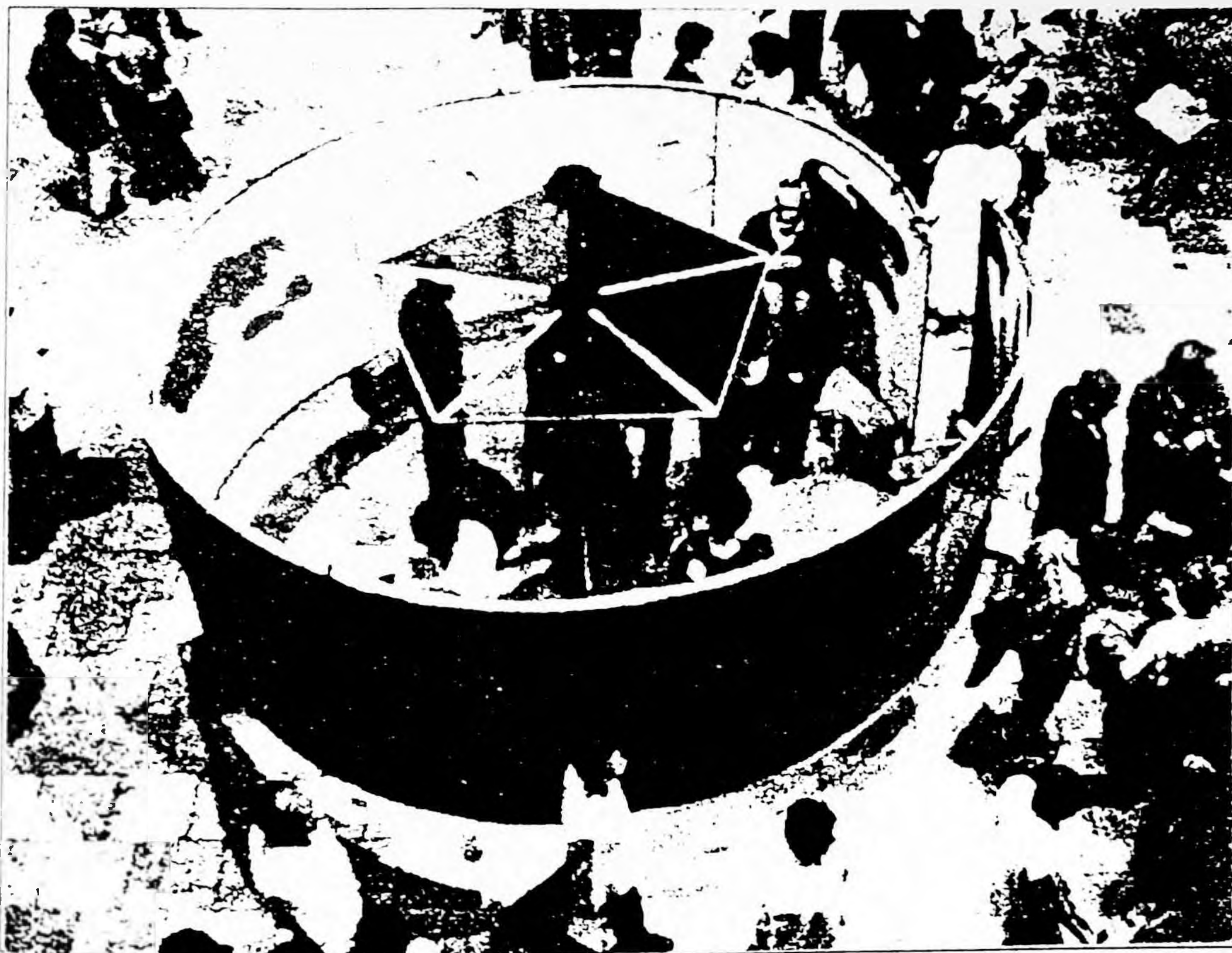
ambiente com elementos eletrônicos e mecânicos
4m de diâmetro

fig.114b

fig.114c

detalhes do *The Helicóptero*

fig.115a



Wesley Duke Lee

The Helicoptero
1967/69

fig.115b



ambiente com elementos eletrônicos e
mecânicos
4m de diâmetro

abertura para o interior do do *The Helicóptero*

Corpo, de Clark), mas a imagem do participante aparece transformada, torna-se mais uma das colagens e interferências que compõem a obra.

Para Duke Lee *The Helicóptero* trabalhava o conceito do vôo, “mas um vôo virado para dentro, é você quem voa, não *The Helicóptero*”, relatou o artista.¹⁰⁴ A sensação de sentar-se na cadeira e olhar em volta remete à perspectiva do vôo. Um vôo particular que poderia apegar-se a qualquer dos muitos repertórios ali adicionados: à própria imagem do participante na TV ou no espelho em uma viagem pessoal; às pinturas de nuvens em uma viagem mais literal; ao quadro da *Monalisa*, em uma viagem intelectual; ou, o mais comum, a uma mistura destas imagens, realizando um quadro virtual composto por este conjunto complexo.

Ocorre, nesta obra, uma circulação externa que encaminha para uma passagem que leva a um centro. Neste existe uma significação especial, que remete novamente ao exterior. O espaço formado é uma combinação de “espaço percurso”, como na *Casa é o Corpo e Tropicália*, e de “recinto único”, como no *Altar*. A apreciação das imagens externas, dada sua diversidade e associações possíveis, leva o participante a caminhar observando. Com a revelação da continuidade interna o processo segue e se adensa com as novas descobertas do interior: a cadeira, o painel de “controles”, o espelho, o movimento, etc. Estes novos acontecimentos trazem um novo entendimento, novos significados, o que leva o participante a desejar rever as imagens externas, podendo realizar várias vezes este percurso.

Neste sentido, interior e exterior se configuram indissociáveis. No *The Helicóptero* a apreensão da obra é tanto interna como externa, formando um espaço contínuo. Nos *Penetráveis* de Oiticica, diferentemente, ao se entrar, um mundo arte abria-se para ser percorrido. O externo e o interno se mostravam separados e havia uma intenção para este afastamento.

A variedade de detalhes presentes no *The Helicóptero* permitia uma apreensão diferenciada. O circuito fechado de TV, que Wesley Duke Lee contrapôs ao espelho, revela imagens do seu interior. Duke Lee observou como o participante interessava-se mais pela imagem que aparecia no aparelho de TV, do que pela imagem refletida no espelho. “O espelho perde para o tubo, embora sozinho tenha grande magnetismo” concluiu o artista.¹⁰⁵ É interessante notar que tanto para Duke Lee como para Oiticica a TV tinha algo de magnético, um poder maior que a realidade, capaz de absorver o espectador.

A TV era então um meio relativamente novo. Foi somente a partir dos anos 1960 que o fenômeno da indústria cultural começou a se impor no Brasil, tendo a televisão como um dos veículos mais importantes. Se nas obras participativas havia o interesse em despertar o participante para as suas potencialidades criativas adormecidas, muitos estudos posteriores passaram a afirmar como a

¹⁰⁴ COSTA, Cacilda Teixeira. *Wesley Duke Lee*, p. 38

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 34.

televisão, de modo geral, ao contrário, busca amestrar o espectador, deixá-lo passivo, um consumidor não reflexivo tanto das mercadorias, que apresenta sem trégua, como da ideologia cultural dominante, impressa em suas novelas e programas.¹⁰⁶

Por outro lado, em conjunto com a indústria cultural, que começava a se formar, um contexto de negação dos costumes tradicionais e uma busca de novos meios de convivência social se colocava. O sistema de valores vigente estava em debate. Novas propostas de pensar a vida social formou o modo de ser "hippie", ou o movimento de contra-cultura, característico deste período¹⁰⁷.

Um ponto associado a este amplo contexto de contra-cultura e que merece destaque era a utilização corrente das drogas. O seu consumo estava ligado a uma promessa de abertura mental, de liberdade de ação, de experiência significativa, o que as tomavam freqüente no meio artístico. Seguindo esta promessa, as drogas abriam as portas para uma percepção não condicionada, que refutava os princípios da ciência positivista.¹⁰⁸ Tanto Duke Lee como Oiticica revelaram o uso e a relação de algumas de suas propostas com as conseqüências das "viagens" proporcionadas pelos entorpecentes, o desejo de expansão desta possibilidade de amplitude mental para o público através de vivências proporcionadas pelas obras.

Cacilda Teixeira da Costa¹⁰⁹ observou que Duke Lee citou no seu *Helicóptero*, a famosa máquina de voar concebida por Leonardo da Vinci. Duke Lee se inspirou na pretensão do artista renascentista de descobrir um novo mundo. A perturbação sensorial que Duke Lee procurou embutir em seus trabalhos de ambientação relacionam-se também com uma "irracionalidade", advinda de experiências do artista com o ácido lisérgico.

"O uso do lisérgico tem, para Wesley, o sentido de rito de iniciação, instrumento de introdução ao sagrado e ao inconsciente para atingir uma melhor compreensão da existência. Segue simbolicamente os mitos de descida ao Hades para, na volta, desfrutar de um estágio mais desenvolvido de percepção".¹¹⁰

Oiticica, por sua vez, no texto "Aparecimento do Supra-Sensorial na Arte Brasileira", de dezembro de 1967, meses após a exposição Nova Objetividade Brasileira, escreveu :

O supra sensorial é "a tentativa de criar, por proposições cada vez mais abertas, exercícios criativos, prescindindo mesmo do objeto tal como ficou sendo

¹⁰⁶ GALVÃO, Walnice Nogueira. Musas sob Assédio. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 17 março 2002. Mais!

¹⁰⁷ Debateremos este contexto no próximo capítulo.

¹⁰⁸ FAVARETTO, Celso. Nos Rastros da Tropicália. *Arte em Revista*, São Paulo, n° 5(7), ago.1983, p. 32.

¹⁰⁹ MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. *Retrospectiva Wesley Duke Lee*. Curadoria e texto Cacilda Teixeira Costa: Catálogo. São Paulo, 1992-93.

¹¹⁰ *Ibidem*.

caracterizado - não são função de pintura-escultura-poema, obras palpáveis, se bem que possam possuir este lado. São dirigidas aos sentidos, para através deles, da 'percepção total', levar o indivíduo a uma supra-sensação, ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta do seu centro criativo interior, da sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano . . . A estabilidade supra-sensorial seria a dos estados alucinógenos (por uso de drogas alucinógenas ou não, já que as vivências supra-sensoriais, de várias ordens, conduzem também a um estado semelhante, a droga seria o estado clássico exemplificado do supra-sensorial) e, completando a polaridade, o estado complementar, ou seja, não alucinógeno".¹¹¹

O imaginário decorrente do uso das drogas alucinógenas estava presente em muitas das produções do período. O estado alterado de consciência procedente do uso de entorpecentes gerava um dilatamento sensorial, confusão de imagens, em uma mistura de consciente e inconsciente perceptível em muitos trabalhos.

Estudos realizados em usuários de ácido lisérgico,¹¹² revelam que a própria temática existente em algumas das manifestações artísticas destas décadas como invocações ao nascimento (câmaras escuras que se abrem para a luz, sensações de aprisionamento com possibilidades ou não de libertação, túneis cilíndricos e escuros); simbologias arquetípicas e mitológicas; relações com estados de morte e renascimento; podem relacionar-se com experiências similares obtidas através do uso de drogas.

Em algumas produções de artes plásticas, como na música, principalmente no rock, estas experiências eram reelaboradas e encaradas como verdadeiras realidades paralelas. Participar do *The Helicóptero* seria também participar, de alguma forma, deste contexto psicodélico, do material inconsciente que advinha destas experiências, realizar um "vôo", em "estado normal", uma combinação do estado "alucinógeno" com o "não alucinógeno".¹¹³

¹¹¹ Oiticica, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*, p. 104.

¹¹² O psicólogo tcheco Stanislav Grof realizou durante várias décadas estudos com uso controlado de LSD, em usuários e não usuários. Através destas pesquisas inovou a psicologia contemporânea criando a Psicologia Transpessoal. Grof afirma que a experiência do nascimento é matriz geradora de vários aspectos de nossa percepção de mundo, conforme a nossa vivência de nascimento um tipo de percepção, de matriz, se forma, levando-nos a posicionarmos dentro da realidade em uma determinada direção condicionada por esta experiência inicial.

Os traumas do nascimento eram revividos com o uso do LSD. Toda uma série de arquétipos também comparecia em visões durante as seções, que entravam em contato com o inconsciente profundo. Como tratamento, os distúrbios causados por matrizes enrijecidas, eram dissipados através de um reviver o nascimento em condições onde o paciente se encontrava em estados alterados de consciência, através de um sistema de respiração forçada que substitua os efeitos do LSD. As experimentações de Lygia Clark realizavam, sem o saber, muitos destes tipos de vivências organizadas pela Psicologia Transpessoal. Maiores detalhes ver: GROF, Stanislav. *Além do cérebro: nascimento, morte e transcendência em psicoterapia*. Trad. Wanda de Oliveira Roselli; rev. Técnica Doucy Douek, Vicente Galvão Parizi. São Paulo: McGraw-Hill, 1987.

¹¹³ Pode-se observar como no esquema para a exposição do MASP, apresentado a seguir, Duke Lee escreveu que *The Helicóptero* era um "painel alucinatório".

O uso do material inconsciente, só que procedente de sonhos, foi também utilizado por Lygia Clark. Muitas vezes a artista realizou obras que lhe apareceram oniricamente como, por exemplo, a *Baba Antropofágica*.¹¹⁴ Pode-se relacionar a utilização direta do material inconsciente nas propostas artísticas como mais um ponto a promover a aparente semelhança de algumas obras, e mesmo textos de artistas. Estas vivências comuns podem explicar algumas das similaridades propositivas. Podê-se pensar por este ângulo a grande semelhança de proposta entre *A Cápsula do Nascimento* e *Casa é o Corpo* ou *O Corpo é a Casa*, de Lygia Clark.

Duke Lee foi convidado, em 1969, pelo Los Angeles Country Museum a participar do projeto Art & Technology. Apresentou, para tanto, a proposta *A Cápsula do Nascimento*. Como nas propostas de Clark, ambientes e roupas procuravam fazer com que o público vivenciasse memórias corporais. A referência ao útero, ao processo do nascimento são comuns aos dois artistas, mas Duke Lee também realiza, em *Cápsula*, uma crítica ao elogio da técnica. Sua proposta se assemelhava a uma máquina complicadíssima, mas que no fundo era simples, uma bobagem até, segundo o artista. Deste modo, subvertendo a operação, anarquizava a proposta norte-americana - de mostrar as relações positivas entre Arte e Tecnologia, que na realidade Wesley acreditava não ocorrer. Considerava, inclusive, que o fracasso de sua proposta deveu-se a esta incompatibilidade.

Em *Cápsula* novamente o artista recorre ao cubo, mas desta vez não havia pinturas nem imagens, mas líquidos coloridos que passariam pelas paredes duplas, de 3m de lado, que fechavam o espaço. O participante ao entrar mergulharia em sons, cheiros, cores, enfatizadas por uma roupa inflável que lhe seria dada na entrada da obra. Na concepção de Duke Lee, o cubo era o útero e a roupa a placenta. A roupa, quando submetida à pressão do ar, obrigaria ao participante permanecer na posição fetal. Mas como relata Cacilda Costa, "a execução, desde o início nos Estados Unidos, é problemática, por falta de fundos e pouca assistência do Museu. Depois de onze meses de trabalho, Wesley retorna ao Brasil e o grande esforço, tempo e energia despendidos perdem-se integralmente."¹¹⁵

Duke Lee pretendia expor sua série de obras ambientais no MASP. A fim de compreender seu percurso e refletir sobre a possível mostra, fez em seu diário um esquema da seqüência de ambientes, que denominou *Cinco Etapas para a Vida* (fig. 116). Nesta anotação vê-se o sentido espacial pensado, da circulação

¹¹⁴ CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Neste livro Lygia relata vários de seus sonhos associados à suas obras. Em seus textos (*Morte do Plano*, 1960, *Bichos*, 1960, *Do Ato*, 1965, *Caminhando*, 1964) demonstra que seu inconsciente tem grande influência para a determinação de seu processo. Sonhos e intuições dirigem algumas das propostas. Seu propósito maior seria a de "transformar virtualidades em processos concretos", o que de fato consegue.

¹¹⁵ COSTA, Cacilda Teixeira. *Wesley Duke Lee*. Funarte, p. 24

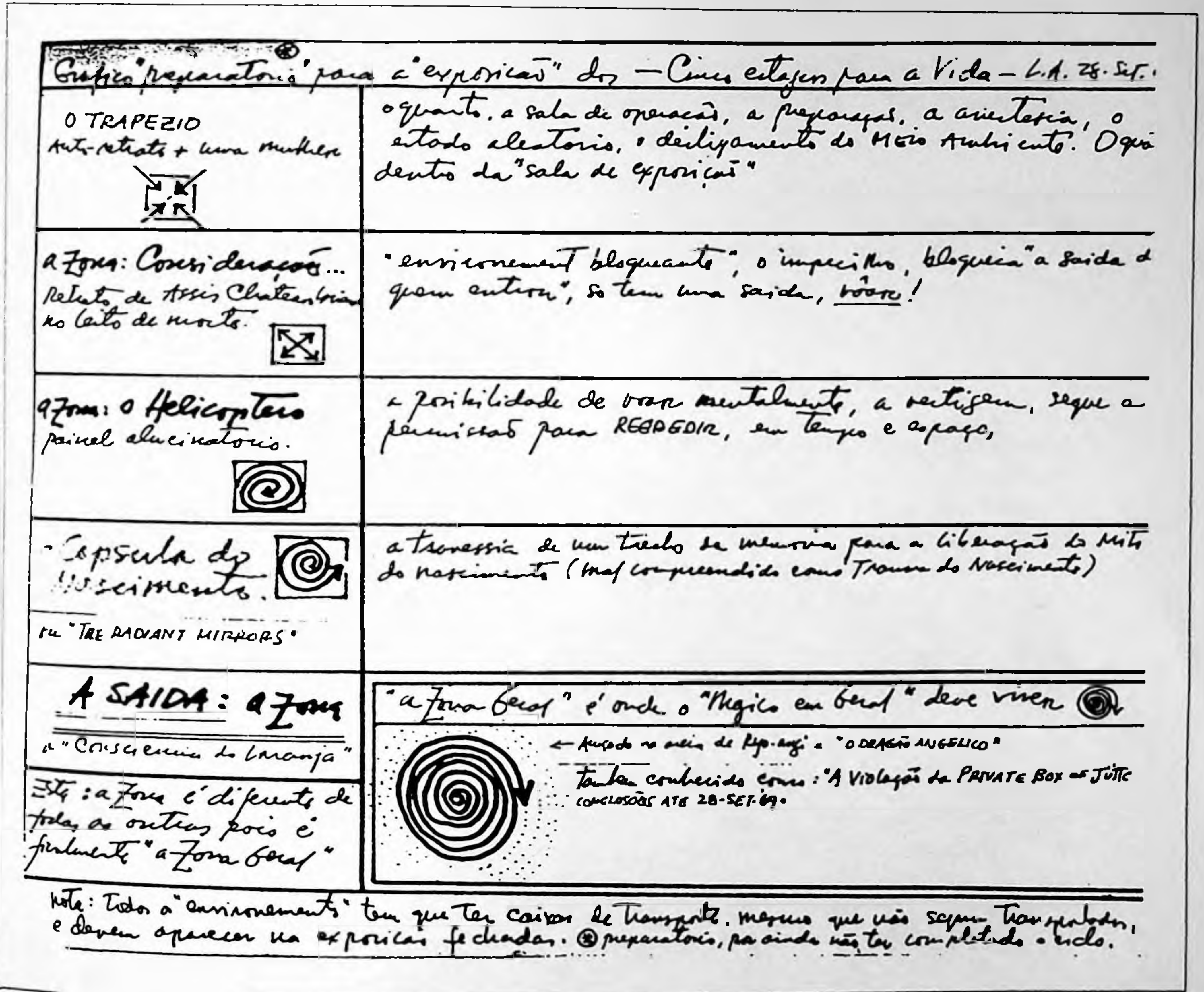


fig. 116

Esquema de Wesley Duke Lee para a exposição Cinco Etapas para a Vida, que ocorreria no MASP, São Paulo.

centrípeta, de *Trapézio*, à espiralada de espaço contínuo, de *The Helicóptero*. Tem-se aí uma proposta de leitura, que começa com os conflitos da união do masculino e feminino, até a saída de um novo ser. O artista assim relatou: "em todos os quatro projetos, postos em ordem, eram um processo de renascer. Tinha consciência de que estava fazendo isso e, aos poucos, fui descobrindo o que eu estava querendo disso".¹¹⁶ Mas não concluiu o que pensara. A exposição foi cancelada devido a dificuldade de recuperação da *Cápsula de Nascimento*, que acabou sendo deixada inacabada nos Estados Unidos, e do *The Helicóptero*, detido na alfândega após ter sido exposto em Tóquio.

Wesley ainda tentaria retornar aos ambientes com *O/Limpo* (fig.117 e 118), mas também este permaneceu somente como projeto, só trinta anos mais tarde, na década de 1990, o artista retornaria a propostas ambientais.

3.9. NOVAS CONCEPÇÕES

Enquanto alguns artistas paravam temporariamente suas pesquisas ambientais ou alteravam o rumo de suas produções, outros prosseguiram realizando tentativas de expressar criticamente as características do "espaço brasileiro". Hélio Oiticica, Rubens Gerchman e Lygia Pape conceberam várias experimentações neste sentido, entre as quais concepções que ampliavam o suporte de ação artística, pensando-o como o espaço da cidade ou paisagens diversas. Em algumas destas obras existia a procura dos "princípios constitutivos" de uma "estrutura", que era a cidade para Lygia Pape e o ambiente natural brasileiro para Rubens Gerchman. Ambos tinham como objetivo revelar a "fundação" destes lugares.

Dentro do seu *Programa Ambiental*, Hélio Oiticica havia explicado sua proposta de trabalhar artisticamente não com um objeto inteiro, acabado e total, mas com a "estrutura do objeto, os princípios constitutivos desta estrutura",¹¹⁷ a fim de tentar a sua "fundação" objetiva. Nesta tentativa de "fundação", que se relaciona com o Não Objeto, se procuraria "totalidades ambientais, que seriam recriadas e exploradas em todas as suas ordens, desde o infinitamente pequeno até o espaço arquitetônico, urbano, etc."¹¹⁸

Lygia Pape concebeu, neste sentido, *Espaços Imantados* (fig.119). Nesta proposta a artista fez considerações sobre a cidade, realizando leituras através das formas de apropriação espacial que os habitantes urbanos, e ela mesma, realizavam. Assim Pape descreveu esta proposta:

¹¹⁶ LEE, Wesley. Apud: COSTA, Cacilda Teixeira. *Wesley Duke Lee*. Funarte. p. 40.

¹¹⁷ OITICICA, Bases fundamentais para a definição do Parangolé. In : *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro : Rocco, 1986, p. 67.

¹¹⁸ Ibidem.

fig.117a



O/LIMPO
1971

maquete
(ambiente parcialmente realizado)



fig.117b

fig.118

Pandora (o anjo)
1971

acrílico sobre tela
190x100cm

obra realizada para compor o ambiente *O/Limpo*



"A partir de minhas andanças de carro pela cidade – por que ando muito de carro – fui percebendo um tipo novo de relação com o espaço urbano assim como se eu fosse uma espécie de aranha tecendo o espaço, pois é um tal de vai aqui, cruza ali, dobra adiante, sobe e desce em viadutos, entra e sai de túneis, eu e todas as pessoas da cidade, que é como se passássemos a ter uma visão aérea da cidade e ela fosse uma imensa teia, um enorme emaranhado. E eu chamei de espaços imantados, por que aquilo tudo era uma coisa viva, como se eu fosse caminhando ali dentro a puxar um fio que trançasse e se enovelasse ao infinito.

E o camelô também seria uma espécie de 'Espaço Imantado', no sentido que ele chega assim em uma esquina, abre aquela malinha e começa a falar, criando de repente uma imantação, com as pessoas todas se aproximando, se ligando àquele discurso irregular, as vezes curto, as vezes longo, e de repente ele fecha a boca, fecha a caixinha e o espaço se desfaz.

E tem também outros espaços que eu considero como espaços imantados naturais, como é o caso da Baixada Fluminense, que é um espaço agressivo, terrível e furioso, desesperador e belo. É um espaço que eu identifico assim que eu o encontro. Eu chego lá e sinto toda aquela força entende? Assim como na rua da Alfândega, onde você capta imediatamente toda uma poética própria. No caso da Baixada, trata-se de uma poética muito particular, violenta, terrível e constrangedora, na sua fúria: a tragédia do homem anônimo, perdido e só"¹¹⁹

Percebe-se neste trecho referências a três tipos de espaços urbanos que são chamados de "imantados", pois "puxam" os habitantes, por apresentarem características peculiares. O primeiro é formado pelos caminhos. Dentro da totalidade urbana a artista destaca o percurso do cotidiano, o pedaço da cidade que se percorre com constância, num vai e vem que transmite a imagem de uma teia, um emaranhado de possibilidades de locomoção. Nesta teia está a cidade de cada um, no percurso de cada habitante, e de todos, nos caminhos que se cruzam e se coincidem.

O segundo espaço é aquele que surge de repente e deste mesmo modo se desfaz. São focos de interesse gerados por acontecimentos esporádicos. Os camelôs são os exemplos de Pape, mas podíamos falar das feiras, festas, comícios, comemorações, greves, etc. Adensamentos, proporcionados por um motivo qualquer, que modificam espaços, de forma não permanente.

A terceira e a mais constante das três conformações destacadas pela artista, diz respeito ao caráter de um lugar. O "ímã" comparece pela violência e dramaticidade de alguns lugares, marcados por uma forma de tragédia humana, só possível nas grandes cidades.

É interessante notar aqui como o espaço da cidade está, para Pape, intimamente ligado a sua forma de utilização. Engendrado ao habitante urbano e à

¹¹⁹ PAPE, Lygia. *Lygia Pape*. Apresentação de Mário Pedrosa. Poemas de Luiz Otávio Pimentel. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. 48 pp (coleção Arte Brasileira Contemporânea), p. 47.

fig. 119a



Lygia Pape

Espaços Imantados
1967/69

fig. 119b



fig. 119c

sua forma de vida. Esta concepção associa-se a dois pontos constantes nas obras de Pape, que aqui reaparecem: a concepção de "Teia" e a dicotomia entre Ordem e Caos. Estes dois aspectos, em verdade, podem ser relacionados.

A Teia comparece, como já colocamos, de forma virtual e objetiva nas produções de Pape. Uma forma geométrica, flexível, frágil mas forte, que organizada gera visibilidade a uma estrutura conceitual e neste aspecto é que se une a dicotomia da ordem e do caos.

Pape procura construir uma ordem sobre o caos. Dentro do caos urbano a artista coloca a ordem da utilização. Relaciona esta organização utilitária e não permanente a uma teia. Como um Não-Objeto, sem pré significação, a cidade é "fundada" por uma "ação" sobre o seu espaço e a cada "ação" um novo espaço surge. Não existe o espaço sem o agir, cada tipo de ação social depende do seu lugar de inserção.

As propostas de *Intervenções Ambientais* (1968-69) (fig.120,121) de Rubens Gerchman seguem caminho semelhante. Mas "fundam" a cidade do Rio de Janeiro e da sua paisagem única através da redundância, que comparece ao artista contrapor palavra e paisagem, uma a reafirmar a outra.

Aos poucos a linguagem verbal se sobrepôs à figuração em algumas obras de Rubens Gerchman, do final da década de 1960. Em outros trabalhos a própria palavra agigantada, em confronto com o ambiente de exposição, tomou-se a obra, travando uma relação: palavra-espaço-contexto. Ao contrário da proposta de Magritte que colocava em xeque a ilusão da verdade da representação, escrevendo, por exemplo, em seus quadros: "Isto não é um cachimbo" e trabalhando assim com uma negação imagem-palavra, Gerchman propunha uma reafirmação. Ao sobrepor a palavra "terra" sobre a própria terra ou ao propor que a palavra "ar" fosse colocada, no alto, sobre a Pedra da Gávea no Rio de Janeiro, impunha um debate sobre a totalidade conceitual e poética do sentido expresso pelo signo verbal.

João Adolfo Hansen,¹²⁰ escrevendo sobre a produção de Gerchman, mostra como para o artista a palavra não era um adorno, mas mostrava-se como uma necessidade para a efetivação de uma mediação para aqueles que não mais sabiam ver. Como se fosse premente nomear o já nomeado, para se rever o já visto, que de tão desgastado pelo uso, necessita de uma forma de recuperação. A palavra torna-se uma memória do presente, onde uma significação, que se perdeu pela visão banalizante, revitaliza-se. Discute-se assim os processos de significação dos objetos, atitudes e acontecimentos, sua percepção e cognição. Perguntas implícitas na redundância, que revelavam o que se julgava banal, em busca de uma essência.

¹²⁰ HANSEN, João Adolfo. Dados para identidade em RG. *Arte em Revista*, n° 7, São Paulo, ago 1973, p. 25.

fig. 120a

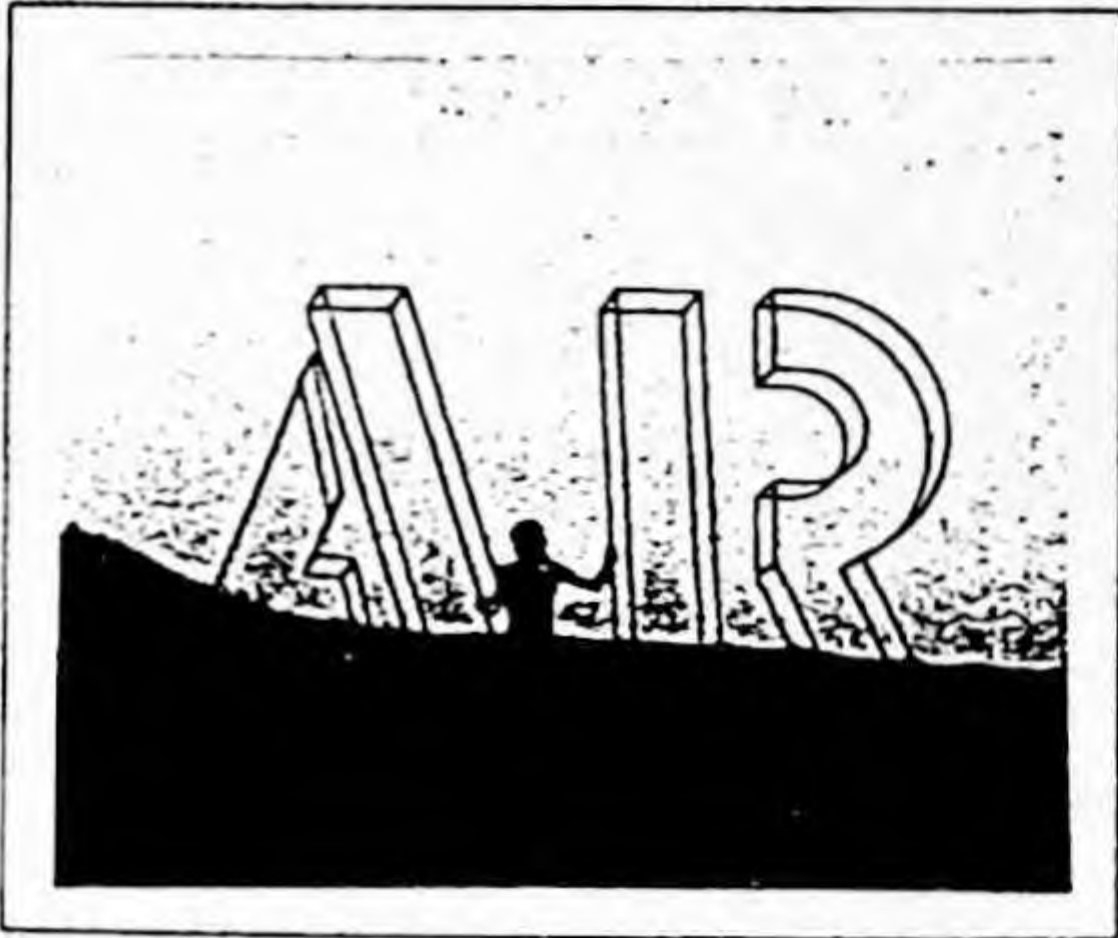
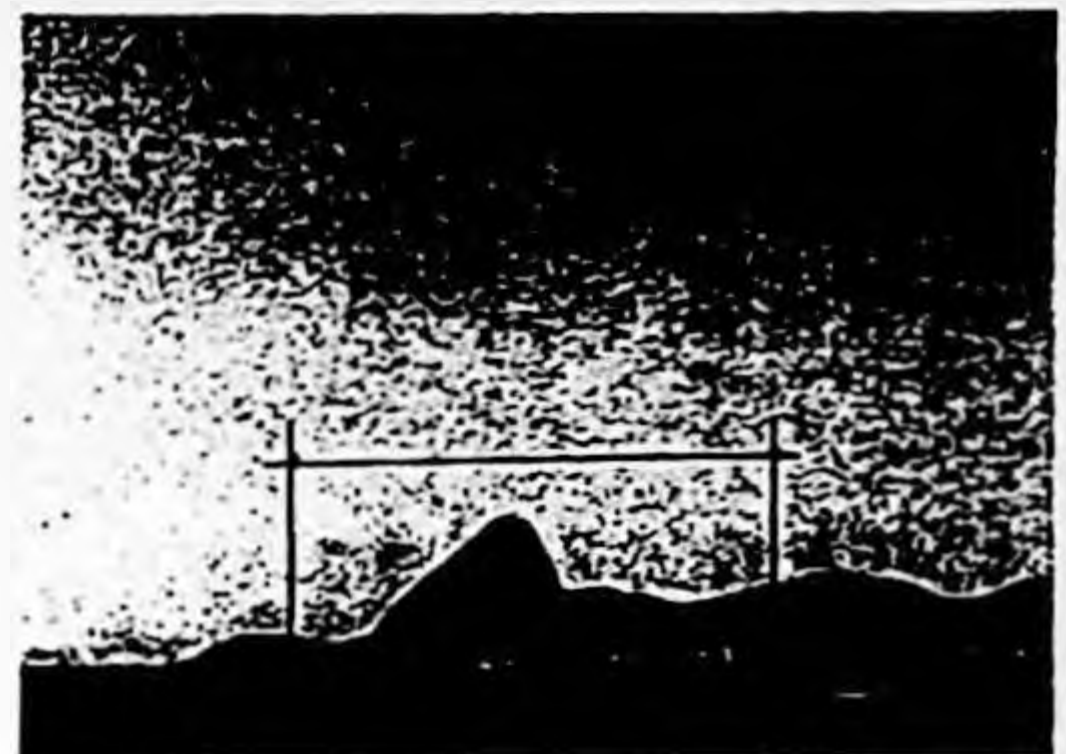
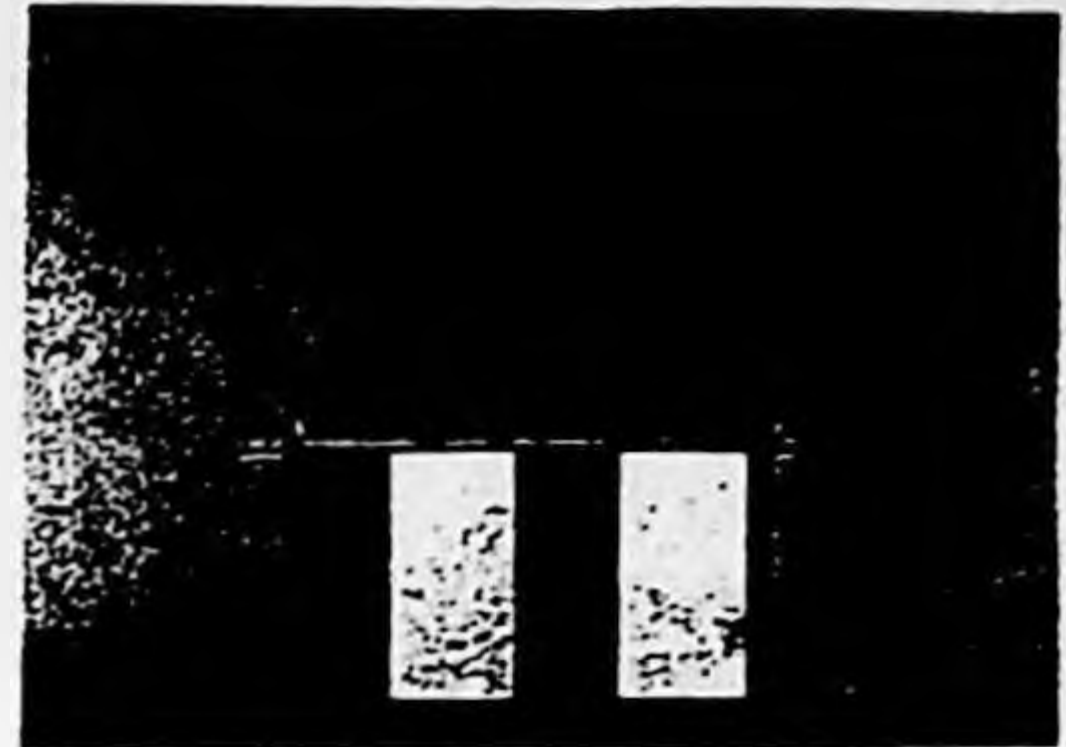


fig. 120b

proposta AR: colocação de estrutura metálica vasada, formando a palavra ar. Num ponto superior da paisagem carioca, aqui no topo da Pedra da Gávea.

fig. 121



Projeto de Emolduramento da Paisagem, 1968: aqui proposta de emoldurar o Pão de Açúcar (não realizada) durante o evento *Apocalipopotese*.

modura tubular de 40m de altura enquadrando o Pão de Açúcar, fechada por grandes cordinas cênicas.

Gerchman assim pensava o acontecimento: "Atmosfera de solenidade, o espectador sobre uma pequena escada aciona um mecanismo de descerramento das cortinas. O Pão de Açúcar está inaugurado. Fotografos documentavam. Palmas, sorrisos, distribuições de Cartões Postais assinados pelo artista. O Projeto poderá ser estendido a áreas da Rio-Sul" (Rubens Gerchman-Funarte)

fig. 120c

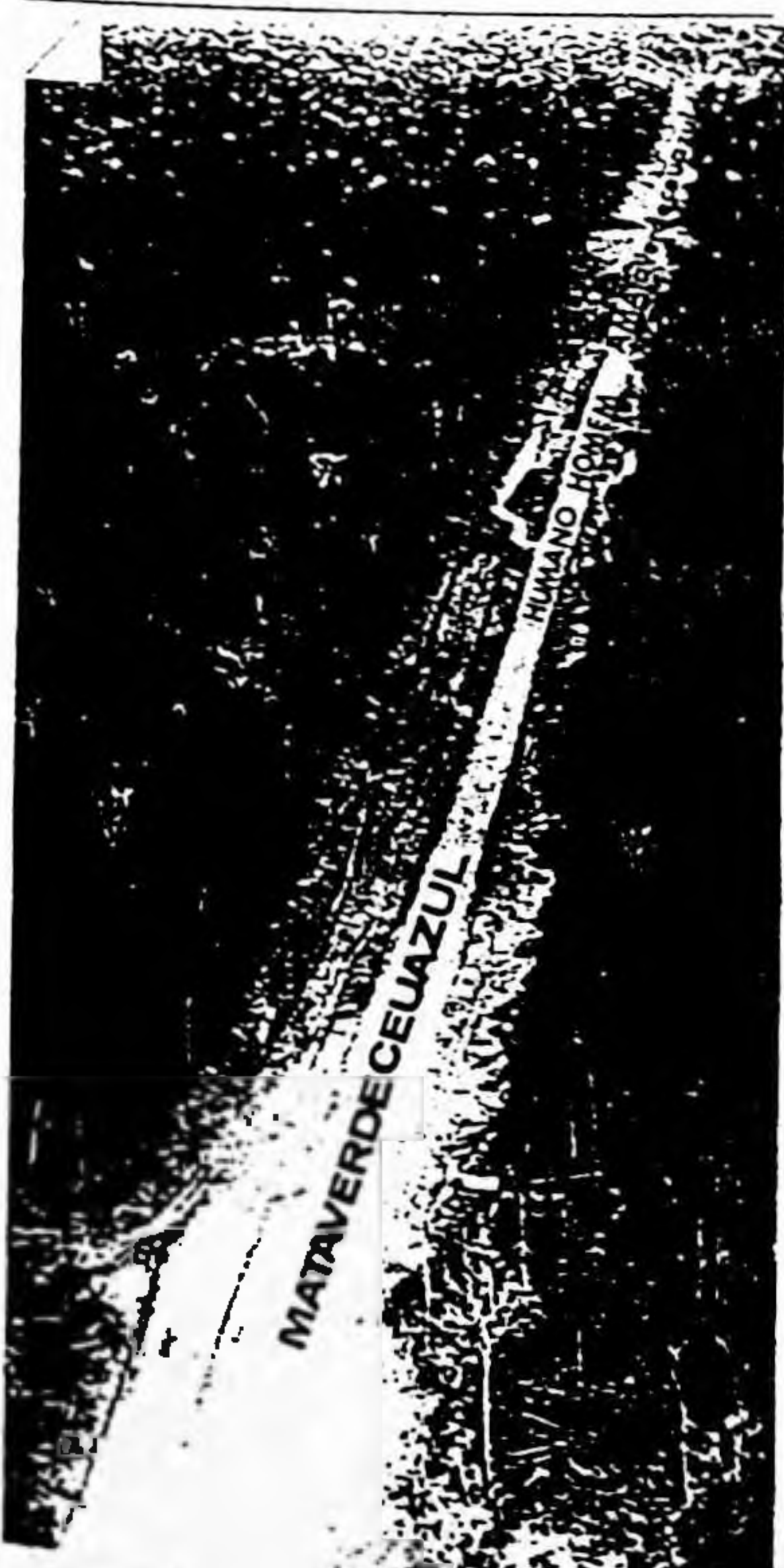


fig. 120d



Projetos para Grandes Espaços Vazios
1969

Projetos realizados em Nova York, 1969, após a "Cartilha do Superlativo" Rio, 1967/68

Mataverdeardefresca - poema suspenso do alto das árvores

Marazul - letras de poliéster transparentes, puxadas lentamente por um rebocador na Baía de Guanabara, ou simplesmente ancoradas

Nesta duplicidade novamente um estranhamento se expunha. A incoerência da reafirmação remetia a uma busca de sentido pelo confronto obra-ambiente formado, como acontecia em outras obras penetráveis e participativas. A participação continuava, mas a palavra/imagem se impunha formando “palavras labirintos”, nas quais se podia sentar, entrar, mas que também anunciavam o perigo da situação de um país sob um regime autoritário. São exemplos obras como *Lute* (fig.122) ou *SOS* (fig.123), que faziam parte da série *Cartilha do Superlativo*, uma “Arquitetura Verbal”, como colocava o artista.

Os projetos de *Intervenção Ambiental* vieram em conjunto com trabalhos onde a palavra se impôs à figuração, e mostravam o jogo ideológico por trás da “cidade maravilhosa”, a cidade cartão postal. A palavra, nestes trabalhos, vinha como uma “etiqueta”, tentando resgatar a paisagem sem fetiche, sem os preconceitos que as tornavam invisíveis, de tão “já vistas”, “já sabidas”. Um resgate do local existente, uma paisagem recolocada, longe da imagem maqueada para o turismo rápido. Era uma “nostalgia do que conhecemos e não possuímos” dizia Gerchman. Através de uma revisão, a construção de uma nova paisagem.¹²¹ Revelar seus “princípios constitutivos” através de seus elementos básicos: água, terra e ar. Da exploração destes “refundar” a paisagem.

A apropriação da paisagem, da cidade e do campo e seus elementos foram diferentemente realizados por Pape, Gerchman e Oiticica¹²², mas conceitualmente são propostas próximas. Como já colocamos, pode-se dizer que esta “apropriação” relacionava-se com o conceito *Parangolé* de Oiticica, com seu *Programa Ambiental*. O conceito *Parangolé* envolvia o próprio ambiente, onde possibilidades de estrutura-cor, perdidas no espaço comum (fig.124), deviam agora ser encontradas e selecionadas, para que depois pudessem ser experimentadas esteticamente pelo público.¹²³ Nas palavras de HO:

“Parangolé é a antiarte por excelência; inclusive pretendo estender o sentido de ‘apropriação’ às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo do ambiente, enfim – coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação- seria isto um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte etc. , e ao próprio conceito de exposição – ou nós nos modificamos ou continuamos na mesma. Museu é o mundo; é a experiência cotidiana. . . .”¹²⁴

Aqui também algo significativo era proposto, o artista agora era alguém que organizava experiências com elementos da própria vida comum. A ação do artista consistia em colocar as pessoas em contato com o espaço cotidiano e seus elementos, a fim de proporcionar uma experiência criativa e perceptiva. O espaço

¹²¹ HANSEN, João Adolfo. Dados para identidade em RG. *Arte em Revista*, n.º 7, São Paulo, ago 1973, p. 25.

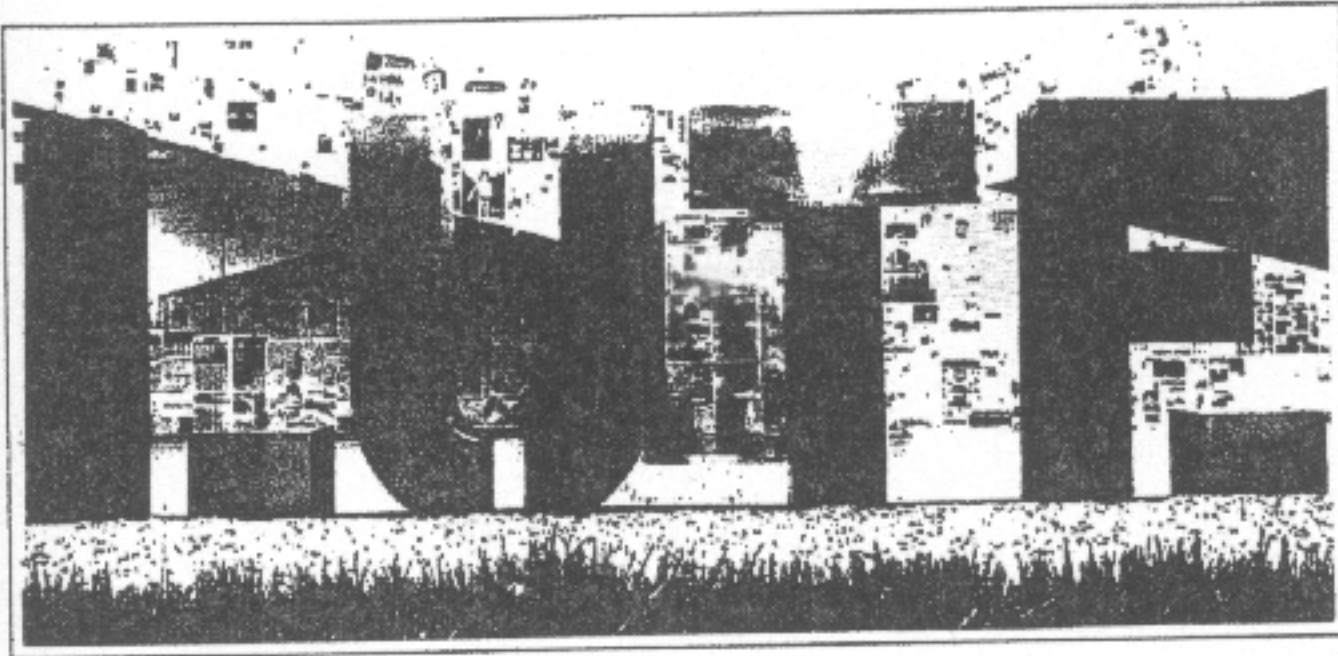
¹²² Abordaremos a continuidade do processo de Hélio Oiticica no próximo capítulo.

¹²³ MATESCO, Viviane Furtado. Hélio Oiticica: A Questão da Estrutura-Cor. *Revista Gávea*, Funarte: Rio de Janeiro, n.º 5, abril - 1988, p. 18.

¹²⁴ OITICICA, Hélio. In: *Aspiro ao grande labirinto*, p.79.

penetrável passava a ser o ambiente como um todo, ser o "mundo", e qualquer elemento significativo poderia ser destacado, para o melhor desfrute desalienante do público.

122



Lute
1967

madeira e fórmica
6x6x0,6m
acervo MAM-Rio

Estas duas obras de **Rubens Gerchman** foram realizadas durante um mesmo período, pertencendo a série *Cartilha do Superlativo*.

124

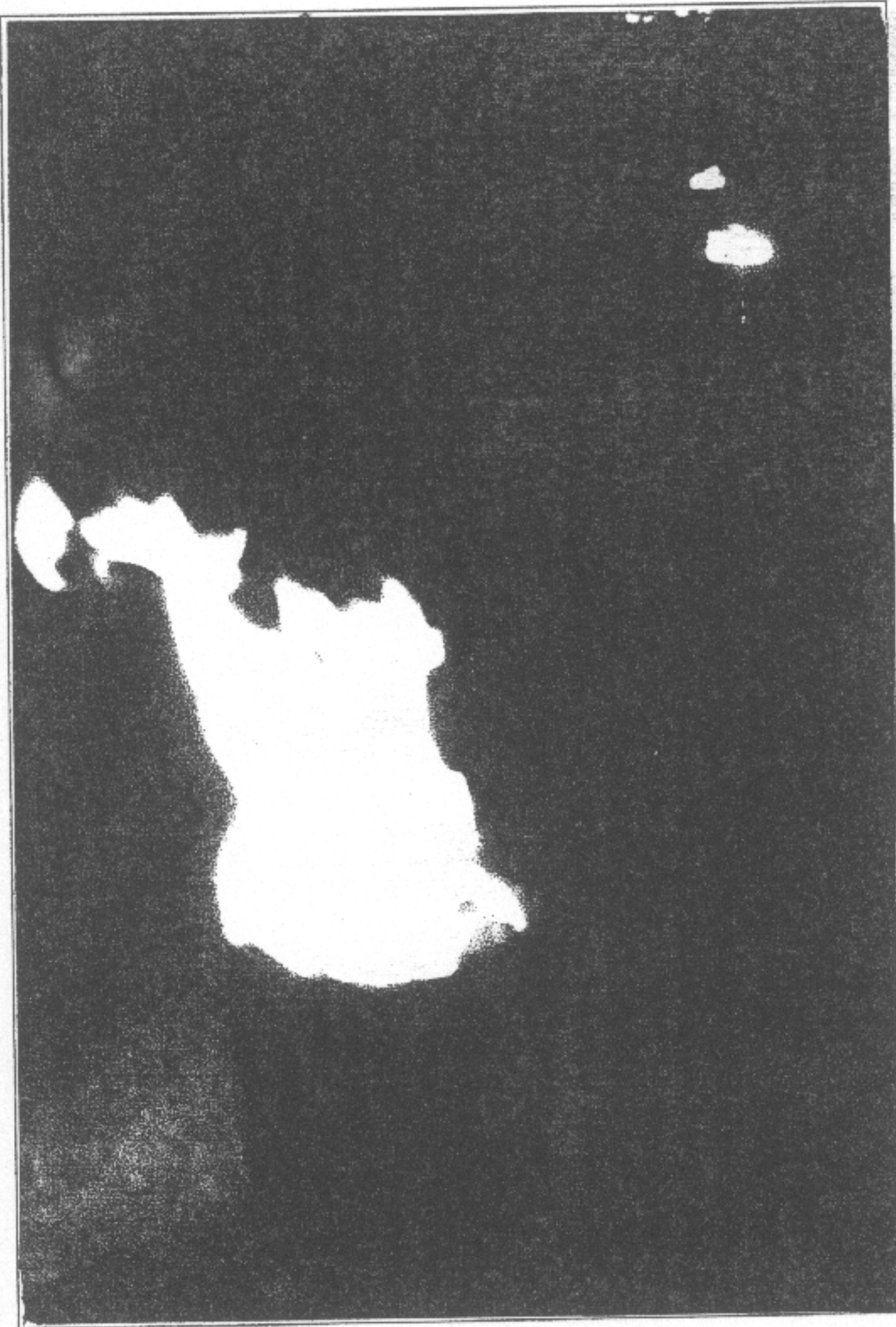


Fig.122 a 124

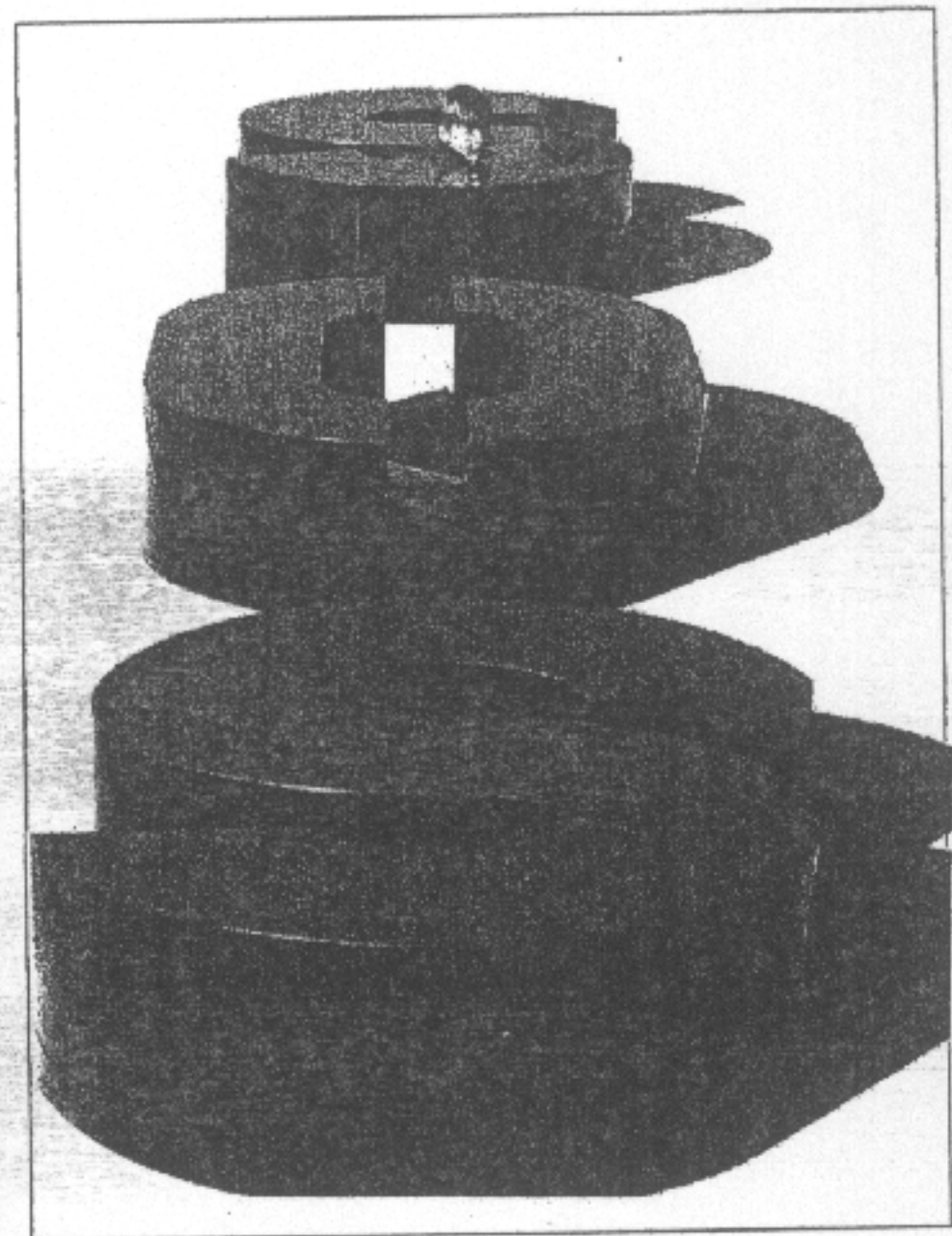


fig.123

SOS
1967

madeira e fórmica
6x2x1m
obra destruída e
refeita pelo o artista

Hélio Oiticica

Bólido Lata
1966

Apropriação 2, Consumitivo
(reconstrução, Rio de Janeiro, 1991)

CAPÍTULO 4

A DIFERENÇA BRASILEIRA

De um modo geral, dentro do período em consideração, a América Latina deu continuidade a uma produção artística vinculada aos movimentos concretos e cinéticos existentes em vários de seus países, voltando-se também para problemas próprios de sua condição periférica. Entretanto, os procedimentos anteriores, apesar de ainda estarem presentes, foram alterados por uma vontade de adequação aos comandos externos¹. Sob a influência dos grandes centros culturais, muitos artistas sulamericanos mantiveram a duplicidade entre os pensamentos internacionais de abordagem artística e os específicos nacionais.

Nos dois pólos centrais de então, a Europa e os Estados Unidos, visões diferentes regeram os desdobramentos artísticos do período pós-Segunda Grande Guerra. Enquanto na Europa a crise, que já acontecera em relação à arte na Primeira Guerra Mundial, agrava-se com a Segunda, por outro lado o império cultural norte-americano se afirmava. A Segunda Grande Guerra, para o crítico italiano Giulio Argan, foi o cume de uma atividade de autodestruição de uma sociedade de "consumo". Assim Argan via a questão na Europa: "a crise (da arte) é de ordem moral, numa sociedade que aceita o genocídio, os campos de extermínio, a bomba atômica, não é possível que simultaneamente se produza atos criativos".²

¹ As novas abordagens artísticas criadas entre 1950-1970 foram debatidas por muitos críticos, alguns destes procuraram entendê-las através de generalizações do que ocorreu nos grandes blocos continentais. Embora sempre se simplifique muito a complexidade peculiar dos acontecimentos, dado as grandes diferenciações de país para país, vamos recorrer a estas concepções observando como as obras em estudo se inserem neste contexto amplo. Aqui observaremos Giulio Argan, Guy Brett, Aracy Amaral, Frederico Morais, Alfredo Bosi, Ferreira Gullar e Hélio Oiticica.

² ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 508.

Se na Europa a produção artística dava testemunho do conflito de uma civilização, nos Estados Unidos o ímpeto criativo se mantinha e um forte mercado de arte se formava. Após a Segunda Grande Guerra o panorama mundial havia se alterado em muitos pontos: o novo centro cultural e mercantil passava a ser Nova York. O estado norte-americano intencionava exportar sua cultura. O estabelecimento do Expressionismo Abstrato, seguido pelo Minimalismo e Arte Pop, acompanhava a implantação do poderio cultural norte-americano no mundo e exercia influência.³

Segundo Argan, a arte norte-americana não era, por este motivo, mais otimista que a europeia, mas nela não pesavam determinações do passado de uma cultura fundamentalmente humanista derrotada por um conflito recente. Para muitos norte-americanos não havia limites para o seu possível progresso.

Mas este pensamento não era unânime, se por um lado eram ressaltadas as grandes potencialidades da tecnologia, cujo ponto máximo foi a chegada, em 1969, dos norte-americanos à Lua, por outro também surpreendia a corrida armamentista da Guerra Fria. Dentro do período que destacamos, a negação da sociedade capitalista também se fez presente nos Estados Unidos. Na chamada contra-cultura, a contestação e a rebeldia formavam igualmente o espírito da época, marcado pelo pensamento de se buscar formas alternativas de sociedade, colocando em discussão o padrão racional da cultura ocidental.

Foi dentro destas concepções que muitas das propostas artísticas, da década de 1960 em diante, concordaram no aspecto sobre o que o artista não poderia fazer. Nas palavras de Argan: "ele (*o artista*) não poderia produzir obras de arte no sentido tradicional do termo, isto é, objetos aos quais se sobreponha um valor excedente e que, por conseguinte, sejam fruíveis apenas por uma elite cuja riqueza, e portanto, cuja capacidade de poder assim aumentem".⁴ O objetivo era criar algo não mercantilizável, não consumível, ou inútil para a indústria. Isto não significava romper com a sociedade, mas com a crença que a sociedade só se identificava com o técnico industrial. Produzir uma arte autônoma, mas utilizável dentro de outros parâmetros de funcionalidade, fora "dos circuitos normais de consumo", utilizada como uma disciplina autônoma, era este o intuito. Buscavam-se meios para diminuir a influência do mercado artístico, um sistema que via as obras de arte como mercadorias, como um investimento financeiro.

Apesar do mercado de arte no Brasil ainda ser insipiente neste período, as produções brasileiras em estudo participavam desta concepção de produção artística apontada por Argan, mas criaram situações diferentes, devido ao

³ Argan chama a atenção para relação entre cultura e poder, analisando o desenvolvimento da pesquisa estética em relação aos dois grandes blocos de então, capitalistas e comunistas, como também entre Europa e Estados Unidos. Para mais detalhes vide: ARGAN, Giulio C, op.cit., capítulo 7: *A crise da arte como Ciência Europeia*.

⁴ ARGAN, Giulio C, op.cit., p. 561.

contexto presente no país. É interessante observar como um importante crítico europeu lia as mudanças ocorridas no âmbito das artes visuais para retomarmos a produção brasileira destacada. A principal preocupação nestas, como estamos a insistir, era com o indivíduo que participava do evento artístico; o respeito e o interesse pelo público fruidor era uma constante, o que não se via na Europa, onde aliás, o que se notava era uma agressividade de proposta. O problema da arte no contexto da sociedade era semelhante, mas a resposta foi diversa.

Apesar da adversidade do momento político, era notável no Brasil a falta de violência e do clima depressivo das ações que se utilizam do corpo, muito constantes nas performances estrangeiras⁵ (fig. 125). A vivência da guerra fez com que a "destruição" e a "negação" regessem muitos dos atos artísticos europeus, a começar pelo dadaísmo, enquanto aqui ainda procurava-se, como colocou Frederico Morais,⁶ uma "construção" através da arte.

A luta social e política compareciam em grande parte da produção artística brasileira neste período. Mesmo que o artista estivesse fora de uma produção ajustada com a preocupação social, a discussão sobre como a arte deveria se relacionar com a sociedade estava em foco. Principalmente a partir de 1964 até meados da década de 70, para muitos artistas, havia a concepção de que a arte seria mais expressiva quanto mais revelasse uma opinião, quanto mais revelasse conteúdos políticos e sociais. Muitas produções denotavam uma cultura de protesto.

Os artistas procedentes dos grupos abstratos brasileiros, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape e Ferreira Gullar, incorporaram os parâmetros emergentes às suas concepções anteriores de trabalho, gerando um importante debate transformador dos processos artísticos dos novos artistas. Houve uma atualização das pesquisas advindas do Neoconcretismo que apoiaram um desejo de maior participação social no universo artístico. A partir de meados da década de 1960, inclusive, as obras participativas espaciais em estudo se expandiriam para o espaço público, para o espaço urbano, como foram exemplos os eventos: *Apocalipopótese* (1968), *Domingos de Criação* (fig.126) (1968), *Salão Bússola* (1969), realizados no Rio de Janeiro e *do Corpo a Terra* (1970) que ocorreu em Belo Horizonte, sem esquecer das propostas já mencionadas de Lygia Pape e Rubens Gerchman.

Em linhas gerais podemos elencar como parâmetros emergentes alguns fatores que, associando-se ao tripé conceitual advindo do Neoconcretismo, entraram em cena engendrando o conjunto de obras do que chamamos de

⁵ Na Europa artistas relacionados a Body-Art transformaram seu corpo em um campo de experiência estética, mesmo que para isto tivessem que submetê-lo à dor e à crueldade. Um exemplo deste gênero de autoflagelação foi a atuação da artista francesa Gina Pane.

⁶ Lembramos aqui as colocações de Morais sobre o otimismo dos movimentos Concreto e Neoconcreto frente às possibilidades de ação da arte, que perpetuou-se na produção de muitos artistas no período seguinte. (MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p. 79).

ápice: a instalação de uma indústria cultural no país; a volta à figuração que trazia consigo novas formas artísticas, resgatando o dadaísmo e procedimentos de Marcel Duchamp; a posição crítica frente ao golpe militar de 1964 e as suas repercussões culturais e sociais, como o desejo da classe artística de se voltar para problemas sociais e políticos, de realizar uma arte peculiar ao Brasil ou que correspondesse a uma problemática específica do país; informações próprias ao período como as da contra-cultura, da cultura de massa e dos avanços tecnológicos, entre outros.

Como ocorria mundialmente, com a instalação da indústria cultural⁷ no país a questão de aceitar ou manter-se marginal às formas culturais ditadas por esta indústria - "entrar ou não no sistema" ou "como revelar o sistema" - tomou-se pauta. A este questionamento conjugou-se a tematização da condição subdesenvolvida da América Latina e do Brasil. O repúdio à "vida burguesa" considerada repressiva por muitos jovens da década de 1960, associado ao desejo de recuperação do corpo - da liberdade corporal e sexual - também se adequavam às propostas de experiências descondicionantes contidas nas obras espaciais participativas.

No âmbito específico das artes plásticas o pensamento de Marcel Duchamp sobrevinha, observado na recuperação e interesse pelos objetos do entorno. Houve uma grande liberdade para a escolha dos recursos expressivos, sendo incorporado às manifestações artísticas todo o tipo de material sem discriminação. Associada a estes aspectos surgia uma preocupação em colocar o comportamento social no interior dos trabalhos a fim de questioná-lo. Como apontamos, novas abordagens surgem: o Minimalismo, Art Op, Arte Pop, Arte Povera, a Land Art, Nova Figuração, entre outros, em algumas também ocorriam ambientações e propostas participativas. Em certos movimentos a abstração se manteve, dirigindo-se muitas vezes para o espaço real, noutras a figuração se reafirmou, negando a abstração hegemônica do período anterior, mas dela manteve procedimentos compositivos e expressivos.

4.1. VISÕES DE UM PERÍODO, O PENSAMENTO DO CRÍTICO FREDERICO MORAIS

Através das concepções do crítico Frederico Morais sobre os acontecimentos de então, podemos perceber alguns aspectos da visão, que

⁷ Sobre a cultura brasileira e a indústria cultural ver: ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição brasileira*. Cultura brasileira e Indústria Cultural. São Paulo : Brasiliense, 1999.



fig.125

Hermann Mitsch

Orgien-Mysterien-Theater
1974

Ação, Munique.

fig. 126



Frederico Morais

Domingos de Criação
1970

col. MAM-Rio

nesta época, se sobrepunha aos desígnios da atividade artística no Brasil. As sérias questões políticas emergentes no país associadas ao nosso pequeno mercado de arte geraram uma produção artística e leitura crítica próprias. Veremos que no Brasil, neste período, a crença dos poderes transformadores da arte não tinha sido negada, os artistas ainda conservavam seu ímpeto criativo e suas produções carregavam dentro de si um misto de denúncia e vislumbres de possibilidades de conversão do quadro exposto, que seria alcançado através da própria experiência vivencial que se proporcionava ao público.

Foi dentro deste olhar, centrado em nossas especificidades, que se inseriram as considerações de alguns críticos e artistas, a exemplo de Frederico Moraes, sobre as "artes tecnológicas", como o Minimalismo (fig. 127 e 128) e Arte Op (fig. 129 e 130), entendendo-as como continuístas, pois, ao se utilizarem de materiais "novos" e "tecnológicos" como o alumínio, o acrílico e o pvc, eram condescendente com o tabu da arte higiênica, limpa, resistente e durável.

Para muitos produtores culturais, a arte de países como o Brasil, de terceiro mundo, não condizia com este tipo de proposta. Dever-se-ia trabalhar sem esconder a nossa condição periférica, seguindo o exemplo de artistas brasileiros como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Antônio Manuel, Cildo Meireles, Artur Barrio, Carlos Vergara, etc. Estes se relacionavam em maior escala a iniciativas de artistas como Kurt Schwitters, John Cage, Allan Kaprow, do que ao *Minimal*, por exemplo, ou à arte "cansada e saturada dos museus".⁸

Estas questões percorreram o cinema, como é exemplo o texto de Glauber Rocha, *A estética da Fome*; a música Tropicalista; as produções em artes plásticas ligadas à Nova Objetividade e à Nova Figuração, como atestaram, em maior ou menor grau, as obras aqui já observadas: *Adoração ou o Altar de Roberto Carlos*, *Frutas Abrigo: as Grandes Caixas de Morar e Tropicália*. As contradições culturais, a justaposição de imagens do "bom-gosto" e do "mau-gosto", a incorporação do "cafona", da indústria cultural e do discurso nacionalista estavam à mostra.

Os conceitos de contra-cultura e *underground* penetram no Brasil posteriormente à obra *Tropicália*,⁹ e ao que ficou conhecido como Movimento Tropicalista, mas acabaram sendo incorporadas aos acontecimentos artísticos,

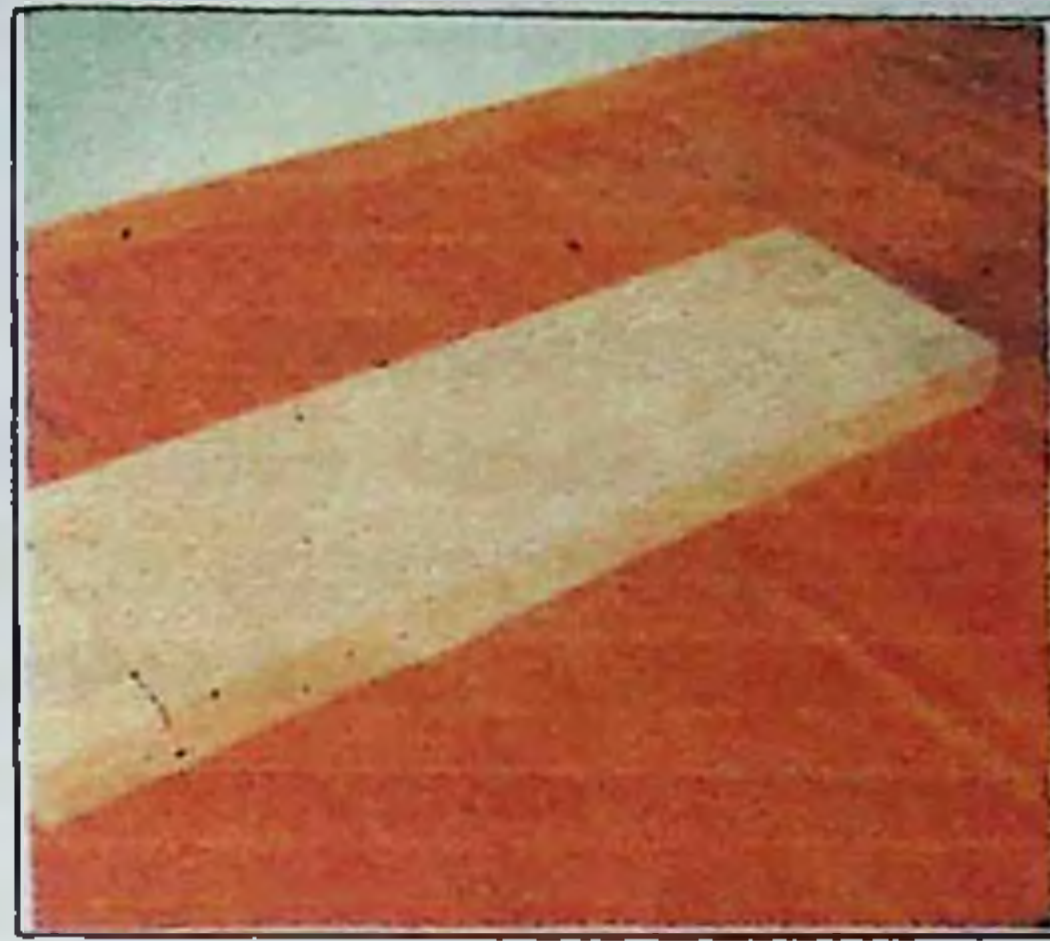
⁸ Aqui Moraes diferencia arte "experimental e anárquica", de artistas como Kaprow e Cage, que na década de 50 realizavam seus *Happenings*, mais interessados no processo que ocorria em suas ações que no resultado final, da arte mais "séria e rígida" do *Minimalismo*. Ver mais a respeito: MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975. p. 24-34.

⁹ Segundo Celso Favaretto: "A contra-cultura é difundida no Brasil entre 70 e 73 com o surgimento de publicações na esteira da coluna "Underground" de Luiz Maciel, no Pasquim, estebelecendo referências teóricas e lugares de ressonância de experiências individuais, das comunidades, de propostas culturais e artísticas". FAVARETTO, Celso. Nos Rastros da *Tropicália*. *Arte em Revista*. São Paulo, nº5(7), ago.1983, p. 33.

fig127a



fig127b



Carl Andre

(a esquerda)
144 quadrados de Magnésio
1969

Magnésio
1x365,8x365,8cm
Tate Gallery, Londres

(a direita)
Equivalente VIII
1966

Tijolos refratários
12,7x68,6x229,2cm
Tate Gallery, Londres

ARTE MINIMALISTA

Dan Flavin

(a esquerda)
"Monumento" para V. Tatlin
1966- 69

Tubos de luz fluorescente e acessórios
305,4x58,4x8,9cm
Tate Gallery, Londres

(a direita)
sem título
1968

Tubos de luz fluorescente e acessórios
245x244,3x14,5cm
The museum of Modern Art, NY

fig128c



fig128d

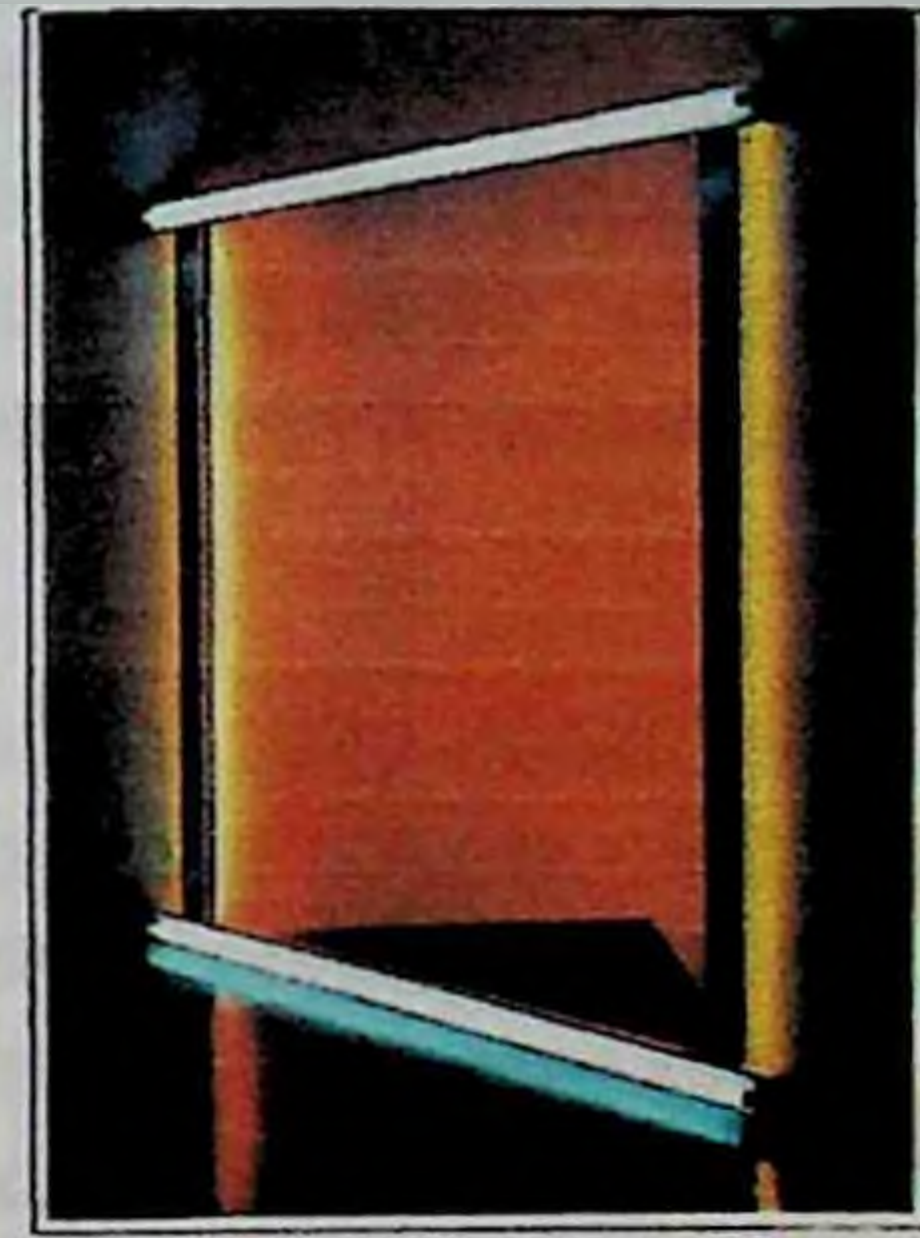
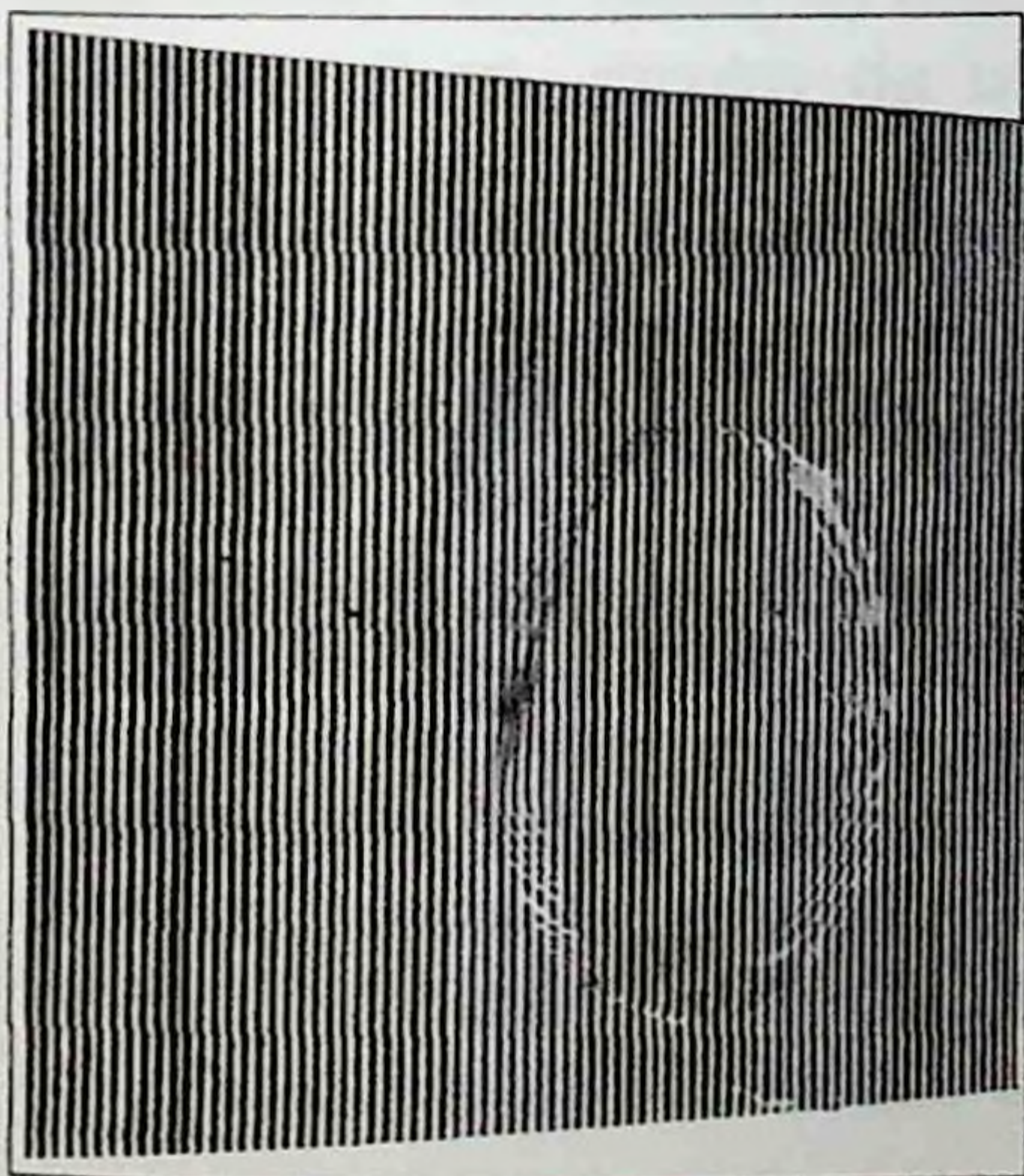


fig. 129



Julio Le Parc

Circulo em contorção sobre trama
1966

madeira, motores, aço inoxidável, serigrafia
1,23x1,23x0,20m
col. do artista

OP ART



fig. 130

Bridger Riley

Orphean Elegy
1978

1,40x1,30m
Londres, British Council

principalmente a partir dos anos 70. Neste período exerceu-se uma síntese entre a prática Tropicalista e as práticas contra-culturais, cuja tônica ainda se manteve no desejo de fundir arte e comportamento com referências culturais e sociais locais.¹⁰

No período de 1966 a 68, principalmente, a relação política passa a mostrar-se condicionante em quase todas as produções. Walter Zanini,¹¹ traçando um relato dos principais acontecimentos artísticos e históricos deste período, afirmou que as arbitrariedades políticas desmancharam a aura de cordialidade que envolvia a imagem do povo brasileiro. Esta imagem já vinha sendo abalada pelos movimentos de esquerda, que procuravam a conscientização do grande público popular através da arte, buscando alcançar uma arte revolucionária.

A contra-cultura e o movimento hippie afetaram também o modo de vida da época, contrapondo-se com os problemas domésticos do país. O movimento estudantil de 1968 repercute aqui, em um momento onde se afirmava o regime de 1964. O artista, reage às questões sociais, faz de suas obras instrumento de resistência e denúncia às contingências políticas. Foi neste momento que alguns artistas se uniram em torno da "Nova Vanguarda".

Para Moraes os acontecimentos de maio de 68 podiam ser relacionados com os que vinham ocorrendo no âmbito das artes plásticas, isto é, com o intuito de levar a criação para a vida, a arte para o cotidiano, desalienando o público geral do poder de criação e do processo artístico. Maio de 68, para este crítico, representou uma conquista da liberdade individual dentro do coletivo e podia ser visto como uma imitação dos processos artísticos, uma aproximação da política com a cultura, dentro de uma tentativa comum de superação do processo mercantil e da "cultura burguesa".¹²

A criatividade era vista como uma forma de recuperação social para o encontro da plenitude do ser.¹³ Acreditava-se que a força criativa era capaz de desalienar, recuperar o homem em sua integridade, que se encontrava fragmentada com a atividade especializada do mundo contemporâneo. Moraes constatava que a obra de arte não participativa, que colocava a apreciação, sem maiores intervenções, como sua tônica principal, gerava uma opressão e bloqueava a ação criadora, pois o espectador alienado do processo artístico, experimentava a sensação de que jamais conseguiria reproduzir o que estava vendo. O crítico considerava que "o medo e o sentimento de incapacidade levam (o participante) à submissão e ao respeito".¹⁴

¹⁰ FAVARETTO, Celso. *Nos Rastros da Tropicália*, p. 31

¹¹ ZANINI, Walter. *Duas Décadas Difíceis*. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Bienal Século XX*. AGUILAR, Nelson (Org.). São Paulo, 1994.

¹² MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas: a crise da hora atual*, p 54.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*, p. 55.

Segundo Moraes, o espectador que fosse colocado de maneira a vivenciar uma abertura à obra de arte através de um relacionamento direto, desfazia o "mistério". A sacralidade sendo rompida, dava-se início à compreensão. Ainda para Moraes, a arte era a recuperação para a vida, para o cotidiano. Os *Domingos de Criação*, evento que o crítico promoveu durante um mês no MAM-Rio, visaram realizar este tipo de relacionamento vivo com a arte. Moraes acreditava que destas atitudes, promovidas por estes eventos, seria possível criar um novo homem.

Para o crítico, a peculiaridade da arte brasileira do período estava no uso do corpo na obra, "o corpo é motor da obra", escreveu.¹⁵ Considerava que a descoberta do corpo era muito importante em uma época que alienava o homem de si mesmo, dos seus sentidos. Assim observou: "uma das características do meio tecnológico é a ausência. O distanciamento. O homem nunca está de corpo presente: sua voz é ouvida no telefone, sua imagem aparece no vídeo da TV ou na página do jornal . . . O homem coisifica-se".¹⁶ Chamava a atenção para Marcuse, que apontava o caráter repressivo da tecnologia e para como a arte brasileira, a de real interesse, revelava esta repressão em sentido simbólico.

Ainda para Frederico Moraes, Lygia Clark e Hélio Oiticica igualavam-se aos hippies e aos guerrilheiros, tinham em comum a negação da tecnologia, evidenciando seu caráter coibidor. Para o crítico, era dentro deste intuito que os artistas procuravam realizar suas propostas com materiais precários.¹⁷

Lygia Clark, em depoimento, afirmou sua admiração à força dos estudantes em sua atitude contrária ao sistema, considerando-se, a si mesma, integrada demais à sociedade.

"Se eu fosse mais jovem, eu faria política. Eu me sinto pouco à vontade integrada. Antes os artistas eram marginalizados. Agora nós, propositores, estamos muito bem colocados no mundo. Chegamos a viver – propondo tudo. Há um lugar para nós na sociedade.." ¹⁸

Como Nelson Leimer, Clark acreditava que o papel do artista era "pôr a sociedade em xeque". A aceitação social do artista significava que este não realizava algo essencial, ou algo que fosse realmente modificador. Uma atuação que Clark percebia nos jovens que realizavam atos políticos. Em outro texto a artista continuava a debater a questão:

"Mesmo no instante em que o artista digere o objeto, ele é digerido pela

¹⁵ Ibidem, p. 32

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ CLARK, Lygia . *Somos Domésticos?* 1968. In: *Lygia Clark. Textos de Lygia Clark*, Ferreira Gullar, Mário Pedrosa. Rio de Janeiro : Funarte, 1980.(Série Arte Brasileira contemporânea), p. 31.

sociedade, que já lhe achou um título, uma ocupação burocrática: o engenheiro do ócio do futuro . . . Atividade que nada afeta o equilíbrio das estruturas sociais. A única maneira do artista escapar de uma recuperação é tentar desencadear uma criatividade geral, sem nenhum limite psicológico ou social. Sua criatividade se exprimirá no vivido”¹⁹

Ao pensar nesta realização artística não se considerava uma precursora, pois, para a artista, o que propunha já existia, através da ação dos jovens que “dão as suas vidas um sentido poético, que vivem a arte em lugar de fazê-la”.²⁰

Nestas afirmações Clark corroborava com o pensamento de Herbert Marcuse. Este considerava que a criatividade romperia com os “prazeres da dessublimação ajustada” reagindo ao “conformismo” de uma “racionalidade” que impunha ao fluxo da libido “limites institucionalizados”, concebidos por uma “sociedade controladora”.²¹ A artista apesar de relatar desconhecer o autor,²² trabalhava com conceitos próximos: buscava meios, através de experiências internas e pessoais, de propiciar um descondicionamento geral do participante; recusava as formas tradicionais de política, mas, como nos movimentos estudantis, colocava as possibilidades individuais liberadas como redutos de resistência aos poderes repressores da sociedade.²³

As obras apresentadas inserem-se nesta ampla conjuntura. Apesar de algumas como a *Casa é o Corpo* e *The Helicóptero*, por exemplo, aparentemente se apartarem por não apresentarem explicitamente conteúdos sociais, ao utilizarem “o corpo como motor da obra”, buscavam o confronto social através do descondicionamento dos participantes. Além disto, *Helicóptero* ainda punha em discussão a máquina e a tecnologia.

Por outro lado, pode-se colocar que alguns dos ambientes de Wesley Duke Lee, como *Trapézio*, *Zona*, ou mesmo *The Helicóptero* apresentam-se dentro do estigma de obras “limpas, higiênicas” associadas ao “tabu artístico” relatado por Moraes. Mas ressaltamos novamente que, ao contrapor a máquina à memória e à vivência do próprio artista, da qual o participante passava a ser

¹⁹ CLARK, Lygia . *O Corpo é a Casa* – 1969. In: *Lygia Clark*, p. 37

²⁰ *Ibidem*

²¹ MARCUSE, H. Apud: FABRINI, Ricardo N. *Espaço de Lygia Clark*. São Paulo, 1991, 309p. Dissertação. (Mestrado em Filosofia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, USP, p. 170.

²² Em uma carta à Hélio Oiticica, Clark escreveu que estava procurando ler Marcuse, mas considerava uma leitura muito difícil para ela. Relatou também que havia começado a ler por que muitas pessoas haviam lhe falado da semelhança de pensamento entre seus trabalhos e os escritos deste autor. Mais detalhes: CLARK, Lygia. Paris, Carta a Hélio - 14/11/1968. In: FUNDACIÓ ANTONI. TÀPIES. *Lygia Clark*. Clara Plasència (coord. Geral). Barcelona, 1997, pp. 234-237.

²³ Esta argumentação condiz com a obra de Clark, posterior à *A Casa é o Corpo*, ou seja, as experiências realizadas na Sorbonne, especificamente: *Arquitetura Biológica*, *Corpo Coletivo* e, mais tarde, os *Objetos Relacionais*.

Por outro lado, pode-se colocar que alguns dos ambientes de Wesley Duke Lee, como *Trapézio*, *Zona*, ou mesmo *The Helicóptero* apresentam-se dentro do estigma de obras "limpas, higiênicas" associadas ao "tabu artístico" relatado por Moraes. Mas ressaltamos novamente que, ao contrapor a máquina à memória e à vivência do próprio artista, da qual o participante passava a ser

cúmplice, não se enaltecia o tecnológico, mas coloca-se-o em debate. Assim o fez Hélio Oiticica com o aparelho de TV ao fim de seu labirinto e Nelson Leirner com o néon, concretizando as imagens em seu painel de *Altar*. A tecnologia aqui não se mostrava como um meio a mais de expressão, mas como um acontecimento social em discussão. O arcaico não era esquecido nestas obras, mostrava-se lado a lado com a tecnologia do momento.

4.2. UM DESEJO DE CRÍTICA SOCIAL E POLÍTICA

Em uma leitura fixada aos problemas dos países periféricos, como a de Alfredo Bosi,²⁴ também se afirmou que algumas das vanguardas artísticas deste período, ao trabalharem com materiais arcaicos, na realidade concretizavam uma cultura de resistência que procurava pôr em xeque todo um projeto pseudo-racional. Para Bosi, estas obras evidenciavam como podiam "a barbárie requintada do capitalismo tardio", não estavam, portanto, realizando "retomo" ou "nostalgia", nem somente "contra-cultura", como por vezes se pensou a questão.

Bosi relatou como em toda a América Latina houve uma percepção dos descaminhos que o desenvolvimentismo da década de 1950 trouxera. Antes desta alteração no rumo do pensamento, buscava-se a integração das camadas pobres no sistema racional inclusivo. Longe da integração funcional na esfera "desenvolvida", a ciência só via "anomia" e "regressão".²⁵ Mais tarde a posição alterou-se completamente. Viu-se que a integração acelerada, em realidade, ameaçava os valores de dignidade e solidariedade familiar e vicinal do pobre criando para ele um grau de dependência maior.²⁶

No país como um todo, a questão se repetia em grande escala, na realidade em quase toda a América Latina o fato se repetiu: quanto mais integrado, mais dependente. Em termos teóricos, frente a esta constatação, procurou-se conhecer melhor a situação colonizada, mais do que os caminhos do colonizador.²⁷ Por outro lado, os sistemas ditatoriais de extrema direita que

²⁴ BOSI, Alfredo. Um Testemunho do Presente. In : MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira* (Pontos de partida para uma revisão histórica). São Paulo: Ática, 1977, p. IX.

²⁵ Ibidem

²⁶ Ibidem, p. X.

²⁷ Neste período tiveram destaque a *Revista Civilização Brasileira*, *Terra e Paz* e *Teoria e Prática*, onde ensaios de Leandro Konder, Roberto Schwartz e Ferreira Gullar foram publicados,

assolavam o continente,²⁸ deixaram perplexas as esquerdas nacionais, muito ativas até então, dado o grau de alteração de rumo político ocorrido.

Sob uma perspectiva interna, Roberto Schwartz destacou como, no começo da década de 1960, o Brasil estava "irreconhecivelmente inteligente".²⁹ Uma "política externa independente", um desejo de "libertação nacional", de "combate ao imperialismo e ao latifúndio", este novo vocabulário, avançado para o país, era encontrado em livros, revistas, jornais, expressando um momento de intensa movimentação na vida brasileira. O golpe de 1964 bloqueou este processo. A perplexidade da esquerda nacional perante os fatos gerou uma nova fase na vida cultural brasileira, em que a necessidade de localizar e corrigir os possíveis enganos de 64 marcaria fortemente os rumos que a militância política e cultural iria tomar até o final da década.³⁰

No período anterior, de 1945 a 1964, caracterizado pelo populismo, havia se criado uma geração sensibilizada com as questões do desenvolvimento e emancipação nacional. A turbulenta ascensão de Goulart produziu uma certa esperança de novos tempos, apesar do receio de fechamento, que acabou por concretizar-se. Uma produção cultural de esquerda, muito ativa, paradoxalmente continuou a ser realizada. Schwartz apontou como, apesar do país estar sob uma ditadura de direita, manteve-se uma relativa hegemonia cultural de esquerda.³¹

Com o golpe de 1964 a esquerda foi impedida de continuar sua ação frente às classes populares nos moldes que vinha agindo - foi o fim da UNE, dos CPCs e MPCs,³² por exemplo - mas continuou produzindo, só que para seu próprio consumo. Segundo Schwartz:

"Enquanto na fase Goulart a modernização passaria pelas relações de propriedade e poder, e pela ideologia, que deveriam ceder à pressão das massas e das necessidades do desenvolvimento nacional, o golpe de 64 - um dos momentos cruciais de guerra fria - firmou-se pela derrota deste movimento, através da confirmação e mobilização, entre outras, das formas tradicionais e localistas de poder. Assim a integração imperialista, que em seguida modernizou para seus propósitos a economia do país, revive e tonifica a parte do arcaísmo ideológico e político de que necessita para a sua estabilidade".³³

²⁸ Golpes militares na América Latina: 1962 - Peru, 1963 - Equador, Guatemala, República Dominicana, Honduras, 1964 - Brasil e Bolívia, 1966 - Argentina, 1969 - Panamá.

²⁹ SCHWARTZ, Roberto. Cultura e política, 1964-69. In: *O pai de família e outros estudos.2* Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 62.

³⁰ HOLLANDA, Heloisa e GONÇALVES, Marcos. *Cultura e Participação nos anos 60*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1999. (Coleção tudo é história, n° 41), p. 8.

³¹ SCHWARTZ, R., op.cit.

³² Centro Popular de Cultura (CPC), União Nacional de Estudantes (UNE), Movimento Cultural Popular (MCP). Ver mais nota 12, pag 19, na Introdução.

³³ SCHWARTZ, R., op.cit., p. 63

O desejo de crítica social, de denunciar e relatar a situação existente no Brasil, de retirar as pessoas de sua alienação, gerou o espaço de reflexão social que repercutiu nas concepções dos artistas em estudo. Hélio Oiticica, por exemplo, escreveu na apresentação da exposição Nova Objetividade Brasileira, em 1967, o seguinte trecho:

"Há atualmente no Brasil a necessidade de uma tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos, necessidade que se acentua a cada dia e pede uma formulação urgente, sendo o ponto crucial da própria abordagem dos problemas no campo criativo."³⁴

Oiticica conclamava aos artistas que não virassem as costas para o mundo e se restringissem a problemas estéticos. Os artistas deveriam usar a arte para falar criticamente do Brasil, refletir sobre nosso país, buscando modificar consciências para que estas se tornassem agentes de transformações. Se, por um lado, o obscurantismo avançava através do autoritarismo do regime militar, discussões fecundas travavam-se em torno de idéias reformistas como, por exemplo de Herbert Marcuse no âmbito internacional, e de Ferreira Gullar, Mário Schenberg, Mário Pedrosa e Frederico Moraes, nacionalmente.

Dois anos antes, em 1965, no MAM-Rio, a mostra *Opinião 65* já havia colocado em evidência a questão político-social. Organizada por dois marchands, Jean Boghici - proprietário da Galeria Relevo - e Ceres Franco, residente em Paris, esta exposição reuniu pintores brasileiros e franceses³⁵. Roberto Pontual³⁶ relatou como duas lutas travaram-se dentro desta mostra: por um lado, os franceses, pertencentes à corrente Neo-realista, tentavam suas últimas cartadas na tentativa de não perderem por completo seu poder de influência mundial, terreno em que a cada dia mais recuavam diante da avalanche norte-americana. De outro lado, a guerra dos brasileiros era interna, gostariam de dar sua "opinião" tanto como atitude artística como também política. As obras brasileiras mostravam o obscurantismo dos acontecimentos dos últimos anos no Brasil.

Neste mostra, Hélio Oiticica promoveu uma grande movimentação. Apresentou suas capas, estandartes e parangolés, acompanhado "pelo pessoal da Mangueira" (fig. 130), foi impedido de entrar, forçou a passagem gritando,

³⁴ OITICICA, Hélio. Esquema Geral da Nova Objetividade. In : FUNDAÇÃO ARMANDO ÁLVARES PENTEADO. *Objeto na Arte - Brasil anos 60*. Daisy Peccinini (Org.). São Paulo : FAAP, s/data, p. 75-81

³⁵ Participaram da exposição vinte e nove artistas, sendo convidados treze artistas europeus e dezesseis brasileiros, dentro os quais: Waldemar Cordeiro, Antônio Dias, Wesley Duke Lee, Pedro Escosteguy, Rubens Gerchman, Flávio Império, Tomishige Kusuno, Hélio Oiticica, Ivan Serpa, Carlos Vergara.

³⁶ PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos - a arte brasileira no século XX na Coleção de Gilberto Chateaubriant*. Rio de Janeiro: Ed. Jornal do Brasil, 1987.

segundo depoimento de Rubens Gerchman, "É isto mesmo, crioulo não entra no MAM". Com isto, buscou evidenciar o caráter elitista do museu. Expulso, continuou sua apresentação do lado de fora, nos jardins. Esta discussão que instaurou naquele dia: "o povo no museu", guiou muitas das manifestações que ali ocorreriam daí para frente. A intenção era realizar a Arte na Rua, sem preconceitos, como realizaria, anos depois, Frederico Moraes.

Ferreira Gullar, em artigo escrito logo após sua ida à exposição *Opinião 65*, felicitou os artistas. Convencido da nova atuação figurativa, escreveu que apesar da notável influência, "esta" internacionalização era legítima.³⁷ Frederico Moraes, também analisou a repercussão da mostra como positiva e importante, pois foi a primeira resposta consciente no plano da arte figurativa às abstrações informais e concretas ainda em curso no país.

Outras exposições se sucederiam, mas sem o ímpeto desta primeira. São Paulo logo mostrou a sua versão em *Panorama 65* e depois *66*, organizados por Waldemar Cordeiro na FAAP. Outra mostra *Opinião* foi realizada no MAM-Rio também em 1966. Ainda neste ano, o Grupo Rex surgiu em São Paulo e a Galeria G4 no Rio de Janeiro. Estes espaços procuravam criar uma alternativa para exposições artísticas.

Mas a partir de 1968, com o decreto do AI 5, aumentaram as dificuldades. Roberto Pontual³⁸ nomeou este período de "o fim das utopias", escrevendo:

"surgiram as primeiras dificuldades declaradas com a censura imposta pelo regime militar. Já em 1967, o IV Salão de Brasília causara sustos e ameaças; que um resto de habilidade conseguira contornar. Mas, entre o final de 1968 e início de 1969 foram fechadas por imposição policial, a II Bienal Nacional de Salvador, e a mostra no MAM-Rio dos artistas que iriam representar o Brasil na Bienal dos Jovens em Paris. A notícia dos fatos redundou no boicote internacional à Bienal de São Paulo . . . apenas o Salão Bússola, que o MAM carioca apresentou ainda em 1967, sinalizava algum alento na atividade de vanguarda nacional. Dele participava por exemplo, a juventude de Antônio Manuel, Barrio, Cildo Meireles e Luís Alphonsus".³⁹

O governo reagiu drasticamente às movimentações populares como também às atividades artísticas que haviam catalisado para si o fazer político e se colocado em um papel de resistência ao regime imposto. Os artistas plásticos e críticos de arte não escaparam de uma forte repressão, o que não incluiu somente a censura de exposições, mas a perseguição e prisão. Muitos abandonaram, ou foram obrigados a abandonar o país.⁴⁰

³⁷ Aqui Ferreira Gullar comparava esta internacionalização, que retira elementos da Arte Pop e Neodadaísmo, com a da Arte Abstrata Informal, que considerava ilegítima, vide pg. .

³⁸ PONTUAL, Roberto, op.cit., p. 408.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Mário Pedrosa e Ferreira Gullar foram obrigados a se exilar, Hélio Oiticica, Rubens Gerchman e Lygia Clark encontravam-se no exterior quando o AI-5 foi decretado, o que os levou a

4.3. O QUESTIONAMENTO DE FERREIRA GULLAR

Para Ferreira Gullar era central a necessidade de se realizar uma arte condizente com a situação de um país subdesenvolvido e situar o fazer artístico na situação político-social. A partir de 1963, a proposta tradicional de arte nacional-popular receberá do crítico um tratamento mais complexo. Seu pensamento em constante reelaboração caminhou dentro de uma nítida coerência. Sua produção teórica exemplifica o processo de engajamento político presente na década de 1960 e 70, e as dificuldades encontradas pelo produtor de arte em países periféricos, repetidas vezes se dimensionando em relação ao exterior e não em relação a si mesmos. Gullar em texto de 1973, afirmou:

"a condição de país subdesenvolvido impõe ao artista limitações objetivas de sustentação cultural e de mercado, submete-o freqüentemente à influência estrangeira, levando-o a calar sua voz genuína. A alienação a que a sociedade de consumo ameaça o artista é agravada no mundo subdesenvolvido. Aqui, o artista tem de lutar contra os seus fantasmas e os daquele do mundo mirífico onde a História parece ter assentado seu trono . . . O homem subdesenvolvido padece, com freqüência da ilusão: a de pensar que a História é privilégio de algumas metrópoles." ⁴¹

Segundo o crítico, a vontade de participar da História leva o artista do país subdesenvolvido a apropriar-se de expressões dos centros internacionais. Estas apropriações são incentivadas e aprovadas pelas instituições, como as Bienais, e pelo mercado interno. O artista em busca de notoriedade, vai de novidade em novidade, mas dentro de uma liberdade calculada e dirigida.

Estas reflexões foram sendo estruturadas desde a ascensão da Arte Informal e o descaso crítico pelo trabalho Neoconcreto. Entre meados da década de 1960 e início dos anos 70, Gullar imprimiu suas idéias em livros como: "Cultura Posta em Questão" (1964) e depois "Vanguarda e Subdesenvolvimento" (1969). Além destes, escreveu para o *Jornal do Brasil* vários artigos denunciando a crítica de arte nacional que continha um discurso internacionalista e de como via a situação da arte brasileira. Gullar confessa: "Foi um escândalo, fiz uma conferência no ISEB, anunciando a morte cultural da arte, abandonei a crítica de arte, nunca mais participei de nada e me integrei no CPC da UNE. Mas tudo isso é o resultado de um processo que eu interpreto como a crítica na prática e, em seguida, na teoria, da herança cultural européia"⁴²

prolongarem sua estadia fora do país. Wesley Duke Lee chegou a ser preso, mas foi rapidamente posto em liberdade.

⁴¹ GULLAR, Ferreira (Org.). *Arte no Brasil, Hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973, p. 131.

⁴² *Ibidem*.

Na visão de Gullar estas concepções foram se desdobrando, mas cada artista procedeu de uma maneira. Lygia Clark percorreu o caminho até abandonar a arte, transformando-se numa terapeuta. Ele próprio encaminhou-se para a participação política. Hélio Oiticica foi o único a não abandonar a arte e isto, segundo Gullar, destruiu-o.

Embora Oiticica mantivesse uma relação com os objetivos amplos apontados por Gullar, a leitura do artista se diferenciava tanto na prática como no programa. A dimensão política atuou na obra dos dois artistas, mas Oiticica nunca se sujeitou a nenhuma disciplina ou injunção política. Gullar, por sua vez, renegou a sua própria atuação artística da época Neoconcreta, considerando-a "alienada", frente a sua outra fase de postura militante. Pensando-se em uma atuação diante de uma linguagem brasileira, entre os neoconcretos, Oiticica foi o único a realizar obras com este fim.⁴³

Ainda no período Neoconcreto, Gullar, aos poucos, foi considerando que ao buscar trabalhar com conceitos puros da arte, acabava por se afastar da problemática social. A proposta de participação Neoconcreta se relacionava com a necessidade de reintegração da obra, de relação com o público, mas, na opinião de Gullar, as experiências foram sendo levadas a um nível muito intelectual, o que gerou um distanciamento da realidade do mundo objetivo, como se as obras chegassem a esta realidade pelo avesso. Assim Gullar comentou o fato: "Então uma arte cujo significado vai se tornando cada vez mais difícil de se apreender, até pelo próprio autor, começa a ser substituída pela ação. Busca-se na ação a resposta. Já que a significação começa a me escapar, a saída é a ação."⁴⁴ Mas esta ação era absorvida pela obra, era estetizada. A obra não orientava esta ação para fora dela própria, não a orientava para uma ação social.

Olhando criticamente, Gullar vê como os artistas concretos paulistas não questionaram suas ações como o seu grupo. O crítico observa como "Não foram 'a fundo' como foi um Van Gogh, por exemplo". A forma profunda e vivencial de encarar a produção artística, tal como foi levada pelos artistas neoconcretos, mais especificamente, por Lygia Clark, Hélio Oiticica e Gullar, foi o que possibilitou a abertura de colocações inéditas na arte.

O Neoconcreto foi, para o crítico, um desenvolvimento orgânico do processo artístico brasileiro e das linguagens que vieram do Cubismo, do Suprematismo, do Neoplasticismo, do Dadaísmo, da Bauhaus e do Concretismo.

⁴³ Carlos Zilio colocou que: "Do posto de vista ético, o projeto de Oiticica se baseia em sua posição libertária, incapaz de ser contida nas táticas de esquerda. Contudo, a libertação do homem possui para ele o caráter político da desalienação e esta diretamente ligado à luta de classes e à sua superação do conflito". ZILIO, Carlos. *Da Antropofagia à Tropicália*. In: *Artes Plásticas e Literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 35. A obra atual de Lygia Pape apresenta este caráter, onde agrega condicionantes nacionais, em obras como *Amazoninos* e *Manto Tupinambá*, por exemplo.

⁴⁴ *Ibidem*, p.96.

Colocava-se no limite das negações propostas por estas linguagens. Criando o Não-Objeto revelou a "negação da possibilidade de estruturar-se uma nova linguagem artística, uma vez que cada obra deve ser a fundação de si mesma e da própria arte". Mas colocou também que:

"esta exigência constitui a glória e a desgraça da arte Neoconcreta . . . Glória, por que significou assumir a experiência estética numa pureza sem concessões; desgraça, por que essa atitude, eliminando a mediação entre o artista e a obra, tendeu a tornar-se mais ética que estética, mais negadora que criadora. É impossível não ver que, por trás desta afirmação extremada da pureza da arte, estava o risco da rejeição da arte possível, de um modo ou de outro comprometida com o mundo real: a rejeição dos conteúdos culturais (sociais) objetivos que definiam uma realidade que não se aceitava, mas que tão pouco se pretendia transformar - uma realidade que se queria apenas liminarmente".

Gullar considerava o Não-Objeto uma coisa realmente inovadora, pois não pertencia nem à natureza, nem a indústria, era um produto da criação estética. Mas se indagava o que fazer com aquilo? Como inseri-lo no mundo real? Gullar relatou que muitas formas foram pensadas: distribuição em massa pela cidade, espalhando as obras pelos lugares; fazer uma exposição, depois explodir as obras, pois elas, em realidade, não deveriam ter permanência, nem deveriam ser colocadas no mercado de arte. Então, Gullar começou a observar o impasse que havia criado. A arte havia transformado-se em uma idéia, não tinha corpo.

Hélio Oiticica, por seu lado, no texto *Esquema Geral da Nova Objetividade*, fez uma reflexão sobre o processo Neoconcreto e da união de suas propostas com uma dimensão política, dando um passo além e saindo do impasse visto por Gullar. Mesmo Gullar, em depoimentos posteriores concluiu: "A novidade pela novidade é um modo de esquecer a real procura do novo. O que se chama de arte internacional é a imposição da tendência de um grupo nacional qualquer. Não há outro caminho senão o artista buscar a originalidade de sua própria cultura, de sua própria experiência vital. . . arte é sempre expressão do particular".⁴⁵ Dentro da particularidade, também Oiticica, neste período, via um percurso a seguir. Para tanto efetuou um panorama sobre a busca brasileira de uma arte nacional e sobre a origem da tradição da relação de uma arte nacional em simbiose com a cultura popular, o que chamou de tradição nacional-popular.

Como já relatamos, este termo "Nova Objetividade" já havia sido expresso anteriormente pelo próprio Hélio Oiticica, em conferência⁴⁶ apresentada um ano antes (1966), durante seminário promovido conjuntamente com a exposição Proposta 66. Nesta conferência, Oiticica referiu-se à Nova Objetividade como uma nova vanguarda brasileira já em curso.

⁴⁵ COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e Informal: a Vanguarda Brasileira anos Cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte/Inap, 1987, p. 132.

⁴⁶ OITICICA, Hélio. Situação da vanguarda no Brasil. In: FUNDAÇÃO ARMANDO ÁLVARES PENTEADO. *Objeto na Arte*, p. 69-70.

Relembrando esta nova vanguarda, observada já na mostra *Proposta 66*, tinha como característica obras formadas por estruturas ambientais, produções que abrangiam obras variadas e que incluíam as obras penetráveis e participativas. Estas obras não eram nem pinturas, nem esculturas, Oiticica preferia chamá-las de objetos. Eram também participativas, objetivavam levar o indivíduo à “experimentalizar a criação”. Estas obras se dirigiam, como escreveu Oiticica, “à descoberta de objetos pré-fabricados (nas minhas (*de Oiticica*) apropriações, por exemplo, ou nas experiências popcretas de Cordeiro) ou à criação de objetos, mais generalizados entre nós, como que tentando criar um mundo experimental, onde possam os indivíduos ampliar seu mundo imaginativo”.⁴⁷ No texto *Esquema Geral da Nova Objetividade* Oiticica aprofundou-se na questão e elaborou uma compreensão do desenvolvimento histórico desta nova vanguarda, relacionando-a com conceitos dos críticos da época e ampliando seu conjunto de produções artísticas exemplares.

4.4. ESQUEMA GERAL DA NOVA OBJETIVIDADE

No texto *Esquema Geral da Nova Objetividade*,⁴⁸ Hélio Oiticica procurou explicar a nova vanguarda em curso no Brasil e apresentar um manifesto de ação de um grupo de artistas ao qual se incluía. Oiticica escreveu quais seriam os parâmetros que norteariam a ação desta nova vanguarda e no que ela se distinguiu de outras tendências estrangeiras, comentando obras e textos que se relacionavam e explicavam a proposta artística que apresentava. Hélio Oiticica destacou a originalidade do que se estava realizando no Brasil, procurando distanciar-se dos rótulos estrangeiros que poderiam recair sobre as produções expostas.

Como na *Teoria do Não-Objeto*, a *Nova Objetividade* foi apresentada como um esquema que contemplava obras já realizadas e que estavam sendo expostas no MAM-Rio em 1967. Para Oiticica a Nova Objetividade era “um estado típico da arte brasileira”⁴⁹ do momento.

A Nova Objetividade sendo um movimento típico ao Brasil era diferente, portanto, de outras tendências estrangeiras tais como a Arte Pop e a Op, o Nouveau Réalisme e a Primary Structures (Hard-Edge). Era uma tendência nos moldes do que Mário Pedrosa havia denominado pós-moderno, pois na Nova Objetividade agrupavam-se artistas que não compunham uma unidade de

⁴⁷ Ibidem, p. 69.

⁴⁸ Id., *Esquema Geral da Nova Objetividade*. In: FUNDAÇÃO ARMANDO ÁLVARES PENTEADO, op.cit., p. 75-81.

⁴⁹ Ibidem, p.75.

pensamento, como o faziam os artistas pertencentes aos "ismos" europeus, cubismo, futurismo, etc. Na Nova Objetividade múltiplas propostas eram unidas pelos seguintes conceitos-chaves:

- A. Vontade construtiva geral;
- B. Tendência para o objeto, sendo negado o quadro de cavalete;
- C. Participação do espectador;
- D. Abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos;
- E. Tendência para composição coletiva dos conceitos ;
- F. Ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.

No referido texto Oiticica, após a apresentação geral, passou a definir melhor cada um dos conceitos que compunham a Nova Vanguarda, como segue:

A. Vontade construtiva geral

Advinha de uma vontade de caracterização nacional, fruto de nosso subdesenvolvimento. Nossa situação periférica nos deixava a mercê de culturas, como a norte-americana e a européia, que se exportavam de modo compulsivo. Uma defesa a esta conduta externa de domínio cultural tinha sido a Antropofagia, proposta por Oswald de Andrade, que propunha reduzir de imediato todas as influências estrangeiras a modelos nacionais. A Antropofagia foi uma arma criativa desta vontade construtiva, mas que não conseguiu impedir um colonialismo cultural que a Nova Objetividade tentaria abolir, realizando uma Super-Antropofagia.

Oiticica distinguiu, então, a primeira necessidade da Nova Objetividade: "procurar pelas características nossas, latentes e de certo modo em desenvolvimento, objetivar um estado criador geral, a que se chamaria vanguarda brasileira".⁵⁰

B. Tendência para o objeto, sendo negado o quadro de cavalete

Neste item Oiticica procurou destacar o processo de constituição das obras representativas da Nova Objetividade. Em quadro final traçou um esquema da evolução desta vanguarda.

O esquema de entendimento do processo realizado por Oiticica foi bastante semelhante ao utilizado nesta dissertação. Oiticica colocou como um início a data de 1954, quando se deram as primeiras incursões rumo aos objetos representativos da Nova Objetividade. O percurso de Lygia Clark é destacado

⁵⁰ Ibidem.

como exemplo máximo desta negação do quadro de cavalete, rumo às estruturas espaciais e ambientais, chegando a uma arte objetual. Além de Clark as obras de Oiticica também serviram de parâmetro deste caminho percorrido.

A produção destes dois artistas dentro do Neoconcretismo simbolizou a origem do percurso, em que primeiro se desmonta a obra, passando-se a trabalhá-la estruturalmente. A esta forma de atuação associou-se uma preocupação social. A influência do grupo de teatro Opinião e do Cinema Novo, e, principalmente, da poesia participante social de Ferreira Gullar e de seus textos "Teoria do Não-Objeto" e "Cultura Posta em Questão", realizaram a união estrutural das obras Neoconcretas com a ordem social, de que se ocuparam o segundo grupo destacado.⁵¹ As produções de Antônio Dias, Rubens Gerchman e Pedro Escosteguy foram engendradas a partir destas duas fontes e relacionavam-se fortemente com as concepções da Nova Objetividade.

Associados a este processo, *démarches* particulares e de pequenos grupos produziram também a Nova Objetividade. Novamente Oiticica destacou o caminho de Lygia Clark e dele próprio. O percurso de Clark, pós-Neoconcretismo, fez com que a artista descobrisse a criação como imanência do ato, que culminou na descoberta do corpo. Depois, para uma reconstituição do corpo, realizou uma obra impregnada do conceito de antiarte, que Oiticica abordaria mais adiante. Destacou também, de sua própria *démarche*, os *Parangolés* de 64-65, que depois se transformaram em *Parangolés* sociais, com participação lúdica do espectador através de jogos, ambientações, apropriações, ao que chamou de "volta ao mito".

Como já apontamos, associadas a estas produções colocou-se as de outros três artistas: Antônio Dias, Rubens Gerchman e Pedro Escosteguy, que realizaram uma obra de caráter "estruturalista" como a de Clark e Oiticica e a esta adicionaram um pensamento dialético social, descrito por Mário Schenberg como um novo realismo. Para Oiticica a produção de Dias foi um ponto decisivo para a formação do próprio conceito de "Nova Objetividade". A obra *Nota sobre a morte imprevista* (fig.131), colocou "problemas profundos de ordem ético-social e de ordem pictórico social".⁵² Segundo Oiticica, foi uma marca de passagem para obras objetuais e de propósito dialético, tendo influenciado muitos artistas e ajudado a formar o conceito da Nova Objetividade. Oiticica não se aprofundou na análise das obras dos três artistas, mas chamou a atenção para o caráter de denúncia social e concepção objetual das mesmas. Viu Antônio Dias como iniciador do processo, ligando Gerchman aos seus *Parangolés* sociais e Escosteguy aos *Poemas-Espaciais* de Ferreira Gullar e Lygia Pape.

⁵¹ Aqui estamos chamando de primeiro grupo: Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, e de segundo grupo: Marcelo Nitsche, Rubens Gerchman, Nelson Leimer e Wesley Duke Lee.

⁵² OITICICA, Hélio. Esquema Geral da Nova Objetividade. In: FUNDAÇÃO ARMANDO ÁLVARES PENTEADO, op.cit.; p. 76.

Além destes artistas, destacou os *Popcretos* (fig.132) de Waldemar Cordeiro e o *Realismo Mágico* do grupo de Wesley Duke Lee. Na proposição de Cordeiro o lado estrutural do objeto fundia-se com o semântico. Ocorria uma desintegração do objeto físico e do significado semântico, para a construção de um novo sentido. Quanto ao Realismo Mágico não deixou claro qual seria a sua influência. Como já afirmado, Oiticica revelou que desconhecia o desenvolvimento deste grupo, mas sabia de sua importância. Escreveu que as premissas teóricas do Realismo Mágico também haviam contribuído para a formação da Nova Objetividade, sem relatar exatamente de que forma. A este movimento também associou o artista Tomishigue Kusuno (fig.133).

Oiticica finalizou este item, considerado por ele o fundamental, relacionando alguns artistas participantes da mostra: Roberto Magalhães, Carlos Vergara, Glauco Rodrigues e Carlos Zilio. Além de outros jovens como Hans Haudenschild, Mona Gorovitz, Solange Escosteguy, Eduardo Clark, Roberto Landin, Sammy Mattar e o baiano Smetak.

C. Participação do espectador

A questão da participação é dada como complexa, pois ocorria de muitas maneiras. Oiticica destaca duas principais, uma que envolvia a "manipulação" ou "participação sensorial-corporal", e outras que envolviam a "participação semântica".⁵³ Nas duas formas o importante era que se tratavam de "obras abertas", isto é, obras cujo significado era conferido pelo participante, através de sua participação.

Novamente Lygia Clark apareceu como precursora deste conceito de atuação artística. Oiticica revelou que não intencionava realizar um histórico deste tipo de produção no Brasil, mas gostaria de colocar como estas tendências mostravam-se cada vez mais abertas no sentido desta participação, intencionando propor ao indivíduo a "criação" de sua própria obra. A realização de obras seriadas era um exemplo do desenvolvimento deste procedimento artístico.

D. Tomada de posição frente aos problemas políticos, sociais e éticos

Já discutimos como para Oiticica a tomada de posição frente aos problemas políticos, sociais e éticos era uma necessidade. O artista devia colocar-se como ser social, não podia fechar-se em discussões esteticistas, de costas para o mundo. Neste texto a este respeito escreveu:

⁵³ Ibidem, p. 79.

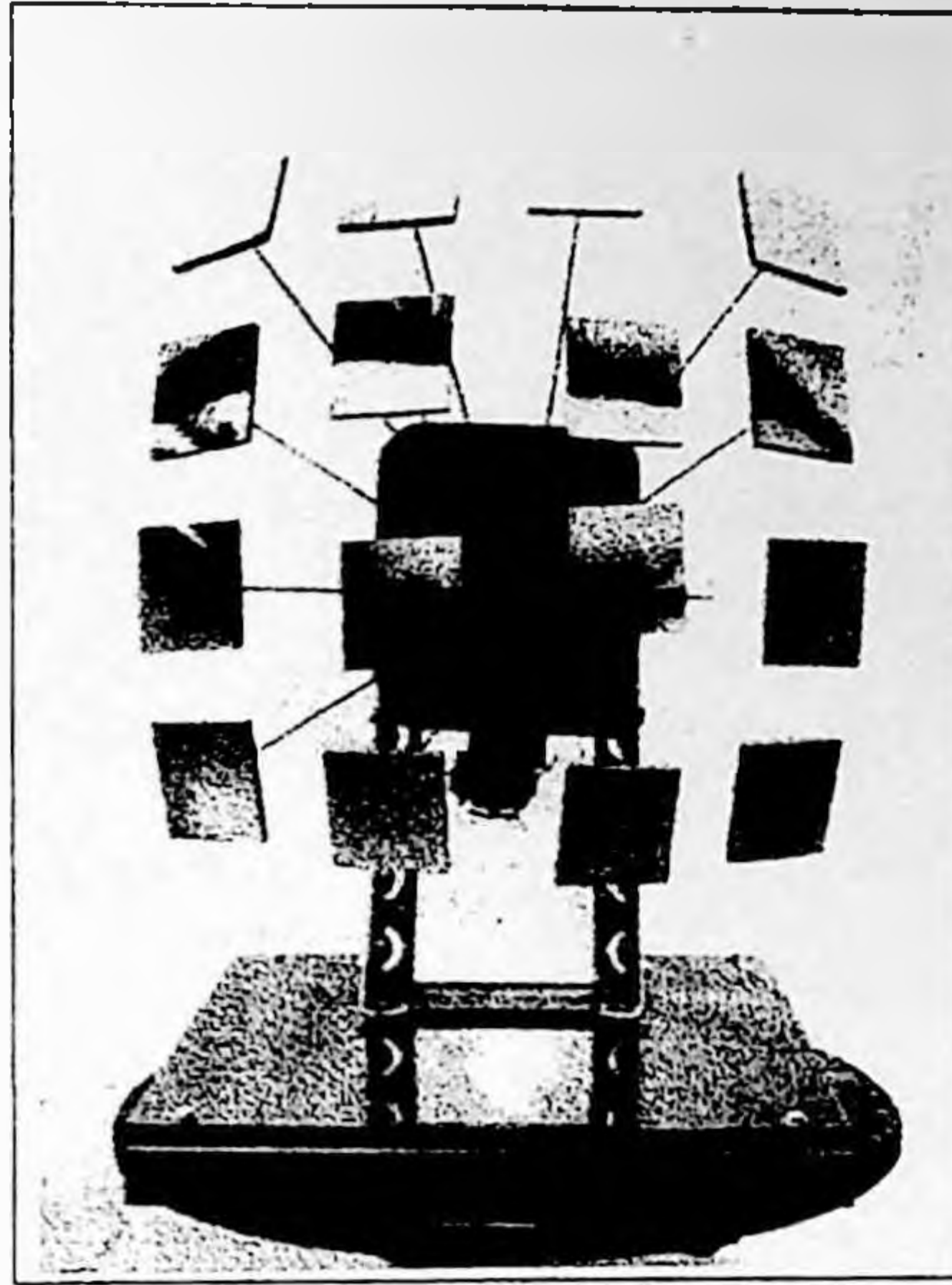
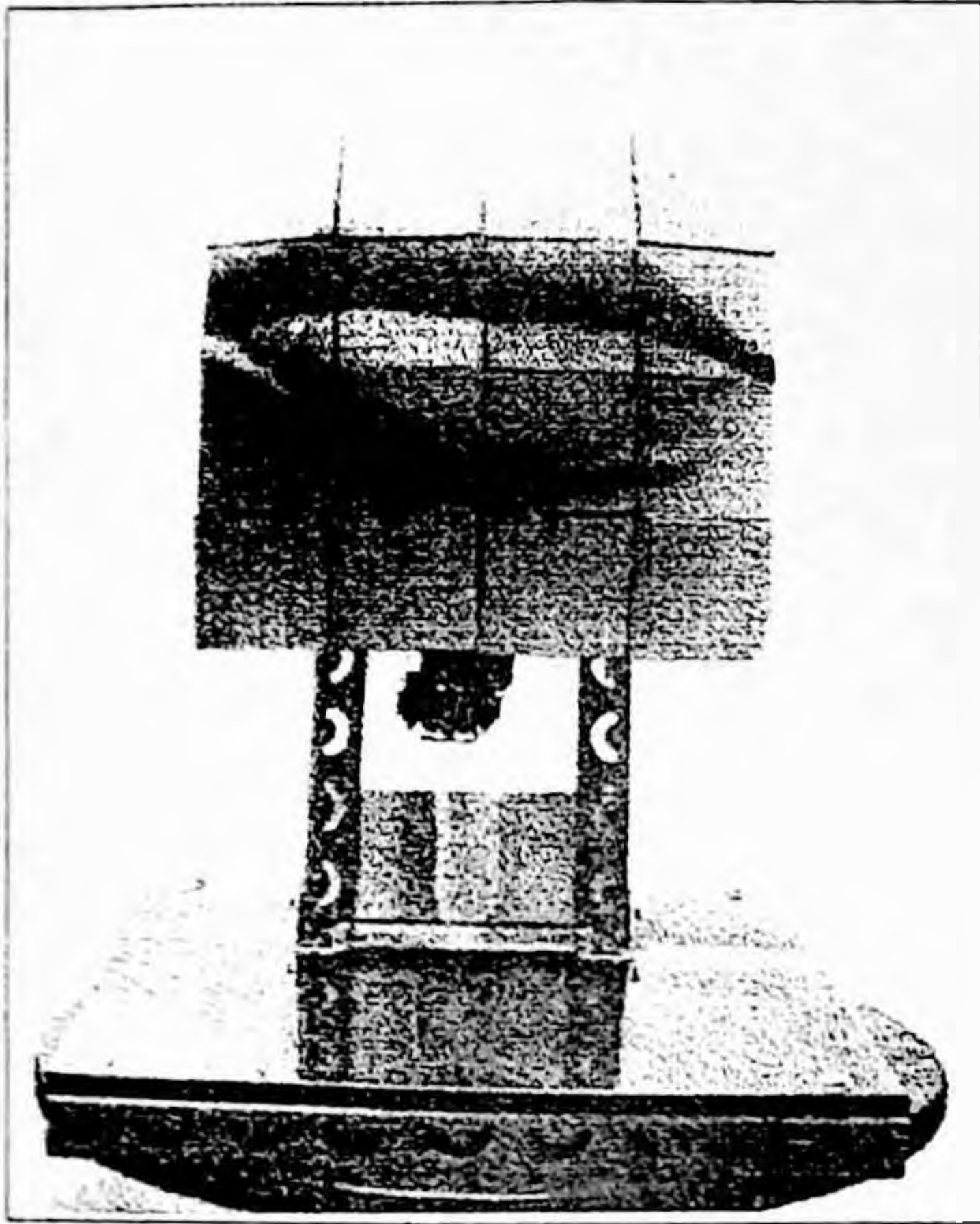


fig.132 a-b

Waldemar Cordeiro

Beijo
1967

objeto eletro mecânico sobre foto
50x42,5x50cm
col. MAC-USP

fig.131

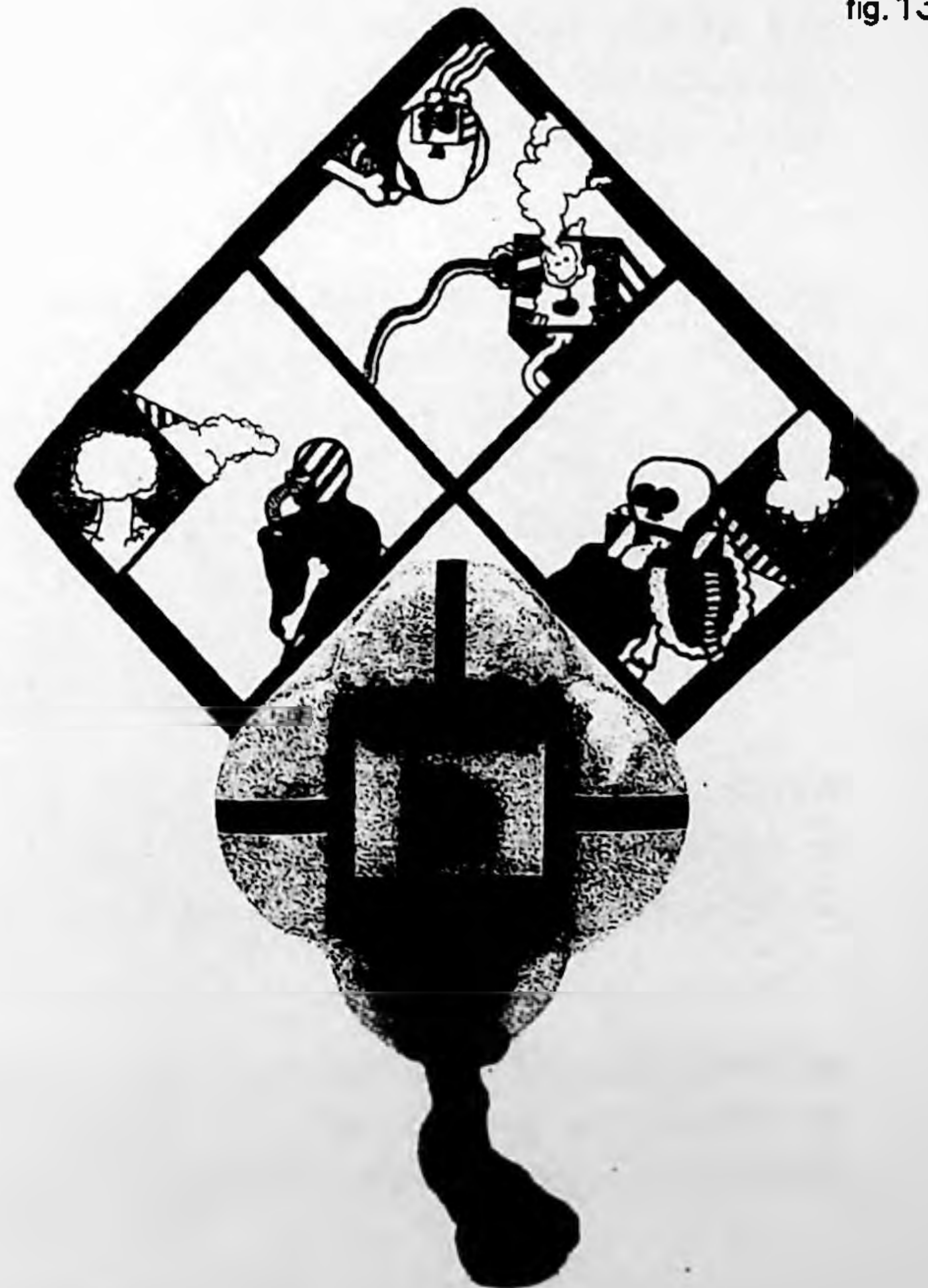


fig.133

Tomishigue Kusuno

Sim
1965

óleo e aquarela sobre o papel
66,5x61,5cm
col. Maria do Céu e Ricardo Camargo



Antônio Dias

Nota sobre uma morte imprevista
1965

tinta acrílica sobre madeira, tecido acolchoado, plexiglas e duratex
195x176x63cm
col. do artista

“Definitivamente é esta posição esteticista insustentável no nosso panorama cultural: ou se processa esta tomada de consciência ou se está fadado a permanecer numa espécie de colonialismo cultural ou na mera especulação de possibilidades que no fundo se resumem em pequenas variações de grandes idéias já mortas”.⁵⁴

Esta tomada de posição era o que Ferreira Gullar chamava de “participação” e mostrava-se como indispensável para aqueles que procuravam, como colocou Oiticica, “criar uma base sólida para uma cultura tipicamente brasileira, com características e personalidades próprias”.⁵⁵ Para Oiticica, Gullar havia sido o crítico que maior contribuição dera no campo poético e teórico em prol deste direcionamento artístico. Nas artes plásticas o artista apontou a obra *Pintura Tátil* (1964), de Pedro Escosteguy, como iniciante deste procedimento.

F. Tendência a uma arte coletiva

Segundo Oiticica, esta era a tendência que mais preocupava os artistas de vanguarda. Vinculou o percurso para esta arte coletiva total à descoberta, por parte dos artistas, das manifestações populares organizadas (escolas de samba, ranchos, frevos, festas de toda ordem, futebol), tão expressivas e em grande número no Brasil.

A origem desta tendência de arte coletiva estava ligada às experiências de arte participativa do Neoconcretismo, como a proposta *Caminhando* (fig.134) de Lygia Clark e os Projetos *Parangolés* (fig.103, p.165) de Oiticica. A estas experiências associaram-se os *happenings* de Antônio Dias, Rubens Gerchman e Carlos Vergara (fig.135) e o projeto de *Parque de Diversão* de Escosteguy. Oiticica aponta produções da época tais como: as obras seriadas de Vergara e Glauco Rodrigues, as feiras experimentais de vários grupos de artistas, como exemplos desta preocupação de integração artística.

Oiticica distinguiu dois tipos de arte aberta à coletividade: o que criava produções realizáveis na rua, no espaço público, produções abertas à participação coletiva, e outro em que se propunha a realização da própria criação da obra com o público.

Aqui já se anunciavam as propostas de arte com participação pública como verdadeiros eventos, a exemplo dos *Domingos de Criação*, que aconteceriam mais tarde, onde o público, incentivado por propostas, concretizava livremente algumas experimentações artísticas.

⁵⁴ Ibidem, p. 80.

⁵⁵ Ibidem.

G. O ressurgimento do problema da antiarte

O ressurgimento do problema da antiarte adquiriu para Oiticica um novo papel dentro da Nova Objetividade. Nele estava embutido a preocupação social e de adequação da arte a um país subdesenvolvido. Oiticica perguntou:

“como um país subdesenvolvido pode explicar o aparecimento de uma vanguarda e justificá-la não como uma alienação sintomática, mas como um fator decisivo no seu processo coletivo? Como situar aí a atividade do artista? O problema poderia ser enfrentado com uma pergunta: para quem faz o artista a sua obra?”⁵⁶

Neste questionamento vem a resposta de que o importante para o artista de um país subdesenvolvido não seria só criar, mas envolver um público maior em suas propostas. Escreveu, Oiticica, que o importante era: “criar novas condições experimentais, em que o artista assume o papel de “proposicionista” ou “empresário” ou mesmo educador . . . a formulação certa seria de se perguntar: quais as proposições, promoções e medidas a que se devem recorrer para criar uma condição ampla de participação popular nesses proposições abertas, no âmbito criador a que se elegeram estes artistas”.⁵⁷

Concluindo, Oiticica coloca um pensamento de Mário Schenberg, afirmando que para este crítico um grupo que se propõe atuante deve ser “visceralmente contra tudo o que seria em suma o conformismo cultural, político, ético, social”.⁵⁸

O pensamento de Hélio Oiticica a partir de 1966, como demonstrou o texto *Esquema da Nova Objetividade Brasileira*, caminhou a favor de uma observação ampla da situação sócio, político e cultural brasileira e em acordo com as concepções de Glauber Rocha e do grupo baiano que formou, mais tarde, o movimento Tropicalista. Em outro texto posterior, *Brasil Diarréia* (1970), Oiticica ampliou esta discussão.

Otilia Arantes, analisando a arte brasileira dos anos 60 aponta o posicionamento de Oiticica. Para ela o artista: “prega abertamente contra todos os purismos . . . considerando que era preciso negar todos os valores absolutos, castrantes de qualquer liberdade”.⁵⁹ No texto *Brasil Diarréia* Oiticica defendeu a opção de assumir as ambivalências do Brasil, esclarecendo que isto não significava um conformismo frente aos fatos, mas justamente, “a dificuldade de uma opção forte é sempre assumir as ambivalências e destruir pedaço por pedaço cada problema”.⁶⁰

⁵⁶ Ibidem, p. 80.

⁵⁷ Ibidem, p. 81.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ ARANTES, Otilia. Depois das vanguardas. In: *Arte em Revista - Pós - Moderno*, n° 7. São Paulo; CEAC, ag. 1973, p. 12

⁶⁰ OITICICA, Hélio. *Brasil Diarréia*. In: *Caderno de texto*, n° 1, Arte Brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Funarte, 1980, p.26-27.

fig. 135 a-g



"A idéia da G4, que reuniu Roberto Magalhães, Antônio Dias, Vergara, Pedro Escoteguy e eu, foi a de uma exposição de obras, vamos dizer especiais, obras muito mais voltadas para o espaço, obras de grandes proporções. Então, por minha iniciativa, pensei em envolver os espectadores. Eu achava que eles estavam numa posição passiva em relação às coisas. Então começou-se a criar uma série de ambientes que envolveriam e até mesmo agrediriam os espectadores. Era mais uma forma de conscientizar o espectador em relação à proposta que a gente estava fazendo". (Rubens Gerchman-Funarte)



Eventos ocorridos na galeria G4-Rio
Exposição PARE
1966

fig. 134



Lygia Clark

Caminhando
1967

proposta de realização, por parte do público, de um corte contínuo ao longo de uma fita de Moebius, sempre escolhendo seguir por uma das metades

col. família Clark

Fig. 134 e 135

Segundo Arantes, “assumir as ambivalências, portanto, não significava aceitar conformisticamente as coisas como eram dadas, mas, ao contrário, colocá-las em questão. Nada entretanto devia ser excluído deste ‘porém questão’ ”.⁶¹ Para Oiticica o questionamento deveria abarcar a multivalência dos elementos culturais imediatos, reconhecer que para superar uma condição provinciana estagnatória esses termos deviam ser colocados de forma universal.

O artista apontando para a falta de caráter, a cafonice, o provincianismo existentes, escreveu: “Quem quiser construir tem que mergulhar na merda”. A revelação desta ambivalência não era considerada negativa, mas crítico-construtiva, pois como bem colocou Arantes: “Uma arte que ficasse restrita à denúncia ou fosse apenas anti, permaneceria perigosamente fora da realidade, reforçando apenas as contradições – utilizando-nos de uma observação da *Estética* de Adorno: na sua distância ela deixaria intacta a sociedade de que tem horror”.⁶² Arantes chamava a atenção para a ambigüidade presente no Brasil, afirmando a impossibilidade de fuga desta situação. Na obra *Tropicália* Oiticica trabalhou estas concepções. Ali se misturavam a arquitetura arcaica e a moderna TV. Para Arantes, “os meios de comunicação e a miséria nacional (*eram*) . . . não apenas uma imagem do Brasil, mas uma ‘imagem – estrutura’, do ‘projeto raiz-Brasil’, o oposto da folclorização”.⁶³

Oiticica considerava que “o Brasil deveria estar colocado em um contexto universal, não adiantava reforçar valores locais, irrelevantes dentro da problemática mundial, era preciso saber ‘consumir o consumo’ ” e novamente “absorver antropofagicamente as influências externas – a única maneira de derrubar as defesas que nos impedem de ver o Brasil no mundo, ou como ele realmente é de modo a poder superar o atraso e a estagnação”.⁶⁴ Para Arantes os *Parangolés* e os *Bólides* inscrevem-se dentro deste pensamento, que culminaria na *Apocalipopótese*, em 1968, onde aconteceram várias manifestações coletivas simultâneas, sob a orientação de diferentes artistas, tais como o *Ovo*, de Lygia Pape.

4.5. NOVOS ENCAMINHAMENTOS E A NOVA OBJETIVIDADE

O texto *Esquema Geral da Nova Objetividade* procurou abarcar as muitas atitudes artísticas dos seus participantes. Debater o colonialismo cultural, procurando trabalhar com características próprias do Brasil que expusessem o contexto social e político do país de forma crítica, concretizando obras vistas

⁶¹ ARANTES, Otilia, loc.cit.

⁶² Ibidem.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Ibidem, p. 14.

como objetos, isto é obras que fugissem das categorias tradicionais de pintura e escultura, onde alguma forma de participação fosse mantida, foram metas seguidas por muitos artistas do período. Mesmo nomeando o resultado destas propostas artísticas de "objeto" ou "estrutura", o que interessava era antes o ato, a proposta de ação em relação com o espaço real que fosse também uma modificação do comportamento social e neste ponto os sete artistas em estudo agiam em grande semelhança propositiva.

O movimento Neoconcreto foi uma semente desta tipologia de atuação. Lygia Clark em depoimento à Aracy Amaral relata que este tipo de produção nasceu de uma atuação global dos artistas, Clark revela: "não é possível falar em influência de um artista sobre outro, mas sim de uma interação que existiu de fato na época, estimulando a criatividade de todos, a partir da experiência de cada um".⁶⁵ Aracy Amaral escreveu:

"na verdade, toda a experiência neoconcreta foi um abrir-se, em início de articulação, do objeto artístico com o espaço circundante, ou do artista tomando consciência do espaço urbano dentro do qual se movia. Em Oiticica com seus "Parangolés" isto é bem evidente. Em Clark a presença do corpo é uma preocupação mais constante, podemos acompanhar seu envolvimento progressivo com o espaço. A articulação da pintura com o espaço, nas *Superfícies Moduladas*, do objeto com o espaço, nos *Bichos*, do objeto com o corpo, como em *Caminhando*, a seguir do corpo com o corpo, com os objetos sensoriais".⁶⁶

Estas observações de Amaral vão de encontro ao que até aqui estamos procurando demonstrar. Mas também se pode dizer que a produção intitulada no Brasil de "objeto" podia ser vista igualmente em obras européias e norte-americanas, como são exemplos muitas produções da Arte Pop e Op em que comparecia a participação semântica em relação com o espaço real. Mas as obras brasileiras se diferenciavam pela temática e pela forma de participação do público, que envolviam a manipulação criadora ou transformadora da obra de forma inédita, através de uma participação por vezes coletiva e com o artista transformado em propositor. A proposta artística era adensada, impulsionada por uma atitude engajada e consciente, em uma perspectiva de mudança social e política que mantinha relações com o contexto próprio de um Brasil inserido no mundo.

Por outro lado também pode-se dizer que ao derrubarem as categorias de pintura e de escultura estavam, alguns artistas brasileiros, caindo em outra, que começava a se configurar no momento, a da Instalação. Mas o termo Instalação, no sentido de "coisas alojadas em um certo lugar", não faz muito sentido em relação ao que se estabelece nestas obras, em especial as que destacamos para estudo. O caráter de maior importância, insistimos, estava antes na forma

⁶⁵ AMARAL, Aracy. Aspectos do Não –Objetualismo no Brasil. In: *Arte e meio artístico; entre a feijoada e o x-burger*, p. 379

⁶⁶ Ibidem.

de participação, do que no seu lugar de instalação. Sua proximidade com a arquitetura dava-se por criar um recinto, um espaço envolvente, um mundo próprio que englobava o espectador e propunha ação.

4.6. NOVOS PROCEDIMENTOS ARTÍSTICOS E AS OBRAS PENETRÁVEIS E PARTICIPATIVAS

Não se sabe localizar⁶⁷ quando a palavra Instalação passou a ter o sentido que expressa hoje. O termo se popularizou a partir da década de setenta, agrupando expressões como *Environment Art*, *Assemblage* e *Land Art*⁶⁸ e outras manifestações artísticas onde existia uma relação constitutiva entre espaço físico e obra.

A relação espaço-obra não era uma novidade deste período. Lissitzky (fig.136), por exemplo, montava suas exposições com arranjos particulares de seus quadros no ambiente expositivo. Monet também realizou seus grandes painéis e os instalou de forma circular (fig.137). Como já colocamos, a escultura, em geral, por sua natureza tridimensional tem relação imediata com o espaço circundante. A diferença que se observa nas instalações é a inserção da arte no "real", na "concretude do mundo"⁶⁹.

A partir dos anos sessenta dados "reais" do mundo, por assim dizer, estavam presentes em quase todas as manifestações (fig.138). Um certo esgotamento dos meios plásticos tradicionais levou a um encaminhamento neste sentido. Uma retomada das questões esculturais, por causa de sua materialidade e concretude e toda a sua variedade de implicações espaciais.⁷⁰

⁶⁷ Fernanda Jungueira, em seu texto *Sobre o conceito de Instalação* (Revista Gávea, n° 14, set / 1996. Rio de Janeiro, p. 552), relata que, apesar de ter realizado uma pesquisa intensa, não conseguiu dados suficientes que permitissem precisar a origem do termo instalação como é utilizado atualmente.

⁶⁸ A noção de *environment* se liga ao *happening*, que antes era chamado de *environment* dinâmico. As duas linguagens surgiram simultaneamente, na década de 50, em Nova York com as atividades do artista Allan Kaprow. Já na década de 60 *environment* descriminava um espaço escultural, ou a agrupamentos de objetos em um mesmo espaço, como o realizado por George Segal ou Edward Kienholz.

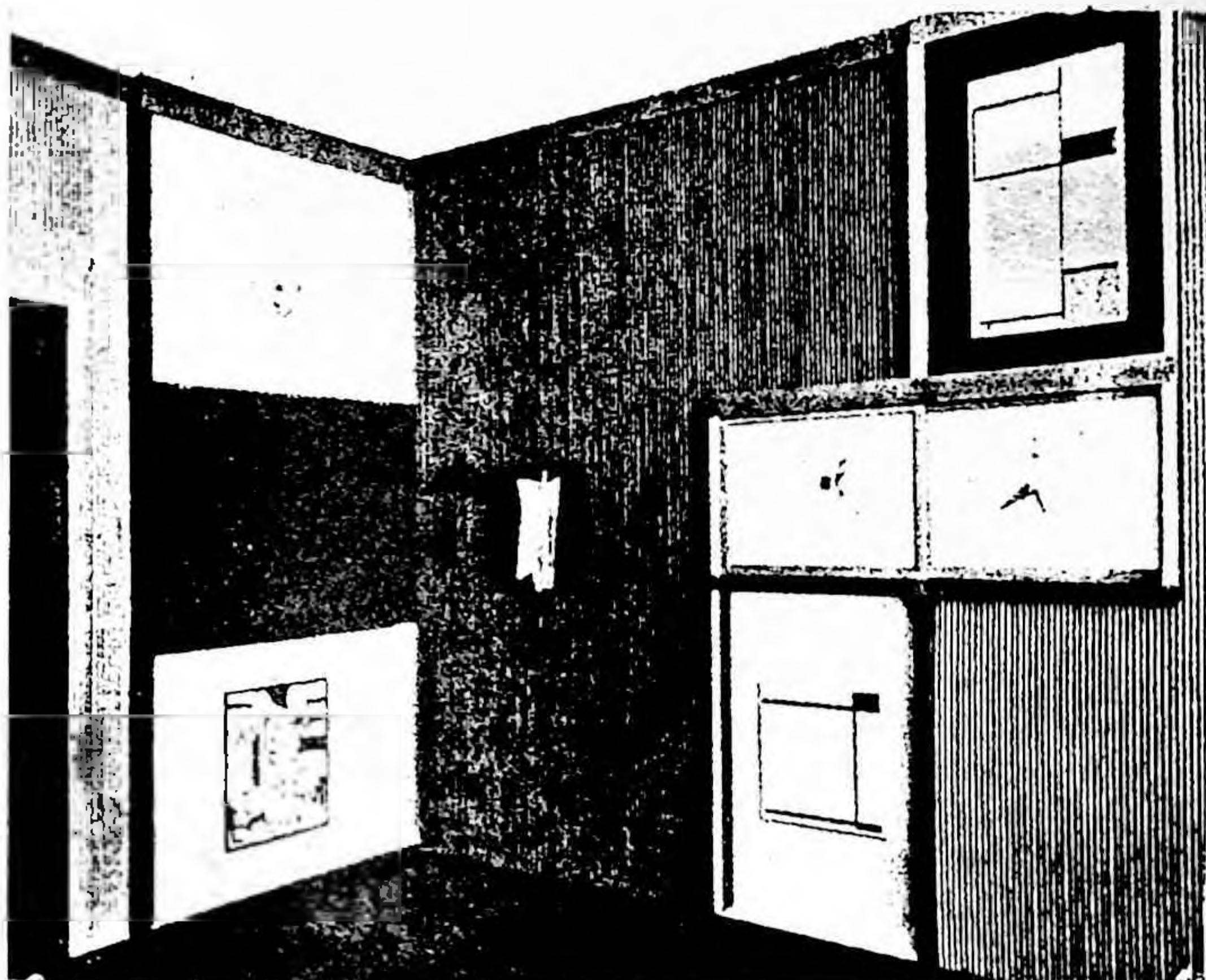
Obras que atingiam um relevo de maior volume realizado pelo agrupamento de vários elementos ou materiais também eram chamados de *Assemblage*, montagem, relevo-montagem ou montagem objeto.

Já a *Land Art* nomeava obras que atuavam sobre o meio ambiente. Também chamadas de arte ambiental ou arte ecológica, cujos exemplos máximos foram Christo e Richard Long.

⁶⁹ JUNQUEIRA, Fernanda. *Sobre o conceito de Instalação*. Revista Gávea, n° 14, set / 1996. Rio de Janeiro, p. 553

⁷⁰ *Ibidem*.

fig. 136



El Lissitzky

sala de pintura abstrata montada por Lissitzky no Museu de Hanover em 1925. (destruida durante a guerra)

fotog. Museu de Arte Moderna, NY

fig. 137

Claude Monet

Monet pintando as Ninféias, que estão expostas de forma circular em *A Orangerie*, no Jardim das Tulheirias, Paris 1926



fig. 138



Robert Rauschenberg

Monograma
1955-56

materiais diversos

Termos como *in situ*, *site specificity* e ambientais eram, também, utilizados na época e antecederam o termo instalação. Estas experiências fundadoras almejavam um rompimento das categorias tradicionais de escultura e pintura.

Para Fernanda Junqueira, a fim de discutimos esta possível “quebra” de categorias teríamos, antes, que realizar uma digressão a respeito do significado do que é “ser” pintura” ou “ser” escultura. A existência “fechada” destas categorias vai contra a idéia de que a arte é um fazer e refazer-se, e neste percurso é que se constrói o seu sentido. Nesta concepção a pintura e a escultura estariam sempre se transformando, não pertencendo a uma categoria fixa. Junqueira pergunta se seria, então, o que se nomeou de instalação uma forma de escultura?

Rosalind Krauss em seu texto *A escultura no campo ampliado*⁷¹ considerou que a categoria escultura vem sendo utilizada de forma indiscriminada, denominando obras de concepção e estrutura muito diferentes umas das outras, não cabendo, portanto, estarem agrupadas sob uma única nomeação. Krauss condena, também, a tendência historicista de procurar uma genealogia legitimadora para obras cada vez mais radicais, “como pilhas de lixo enfileiradas no chão, toras de sequóia serrada e jogadas na galeria”.⁷²

Krauss argumenta que a categoria escultura não é uma categoria universal, mas uma categoria ligada à história. Sua lógica interna, seu conjunto de regras não estão assim sujeitas a uma variação tão intensa. As esculturas sempre funcionaram como marcos, representações de fatos, personagens, eventos. A lógica da escultura é inseparável da lógica do monumento. Séculos de produção seguem este pensamento.

A partir do século XIX esta lógica começa a esgarçar. Krauss cita duas obras de Rodin *Portas do Inferno* (fig.139) e *Balzac* (fig.140) como marcos de transformação da escultura, que abandonaram a lógica do monumento, mudando de significado e função. Krauss coloca que se entrava, então, no modernismo, “por que é a produção escultórica do período modernista que vai operar em relação a essa perda de local, produzindo o monumento como uma abstração, como marco ou base, funcionalmente sem lugar e extremamente auto-referencial”.⁷³

Como vimos, Ferreira Gullar realizou uma leitura semelhante sobre as transformações das categorias tradicionais e das novas possibilidades artísticas. O conceito de Não-Objeto retratou estas mudanças, esquematizando como estavam se dando as modificações. Muitos dos trabalhos artísticos passavam a

⁷¹ KRAUSS, Rosalind. *A escultura no Campo Ampliado*. *Revista Gávea*, n° 1. Rio de Janeiro, Funarte, s/data.

⁷² Ibidem.

⁷³ Ibidem, p. 89.



fig. 139

Auguste Rodin

A Porta do Inferno
1880-1917

Bronze
5,48x3,65x0,83m
col. Philadelphia Museum of Art

fig. 140



Robert Smithson

Spiral Jetty
1970

Utah, Grande Lago Salgado



fig. 141

Auguste Rodin

Balzac
1887

Bronze
2,97x1,20x1,20m
The Museum of Modern Art, NY

ser um objeto especial, uma “pura aparência”, que se inseria radicalmente no espaço real e, no caso das produções brasileiras em especial, em íntimo diálogo com o participante.

Nas obras brasileiras em estudo existia um sentimento de unidade, obra-espaco-participante, relacionado com a investida de nosso corpo na vivência da obra. Deste modo nos atentávamos para o nosso lugar no espaço, para o “estar aqui e agora”, para o “presente sem volta”, na expressão de Lygia Clark. Mas o sentido deste estar “aqui agora” era diferente no Brasil, em relação a outras obras que estavam ocorrendo em outros lugares. Exemplificando, vamos recorrer a pronunciamentos e obras de Robert Smithson. Para este artista, suas propostas advêm de uma experiência ‘fundadora’ com o espaço de inserção da obra.

Segundo Junqueira, para Smithson fazer arte era atuar “na própria emergência, na experiência do fenômeno, radicar no ‘aqui e no agora’, explorar enfim as possibilidades do mundo, sem *a priori* que determinassem este ou aquele procedimento”.⁷⁴ Era atuar sobre o que nomeou de “dialética do lugar”, que compreendia “a unidade dual da fisicalidade do mundo e sua espiritualidade implícita, constituída pela experiência do sujeito no mundo”.⁷⁵ Smithson concebia a forma de seu projeto da experiência fenomenológica com o espaço escolhido para locação da obra. No caso da obra “Spiral Jetty” (fig.141), a forma espiralada só surgiu de circunstâncias vividas pelo artista às margens do lago “Great Salt”.

Existe, portanto, para Smithson, ainda segundo Junqueira, uma “relação espacial indissolúvel, obra e espaço tomam-se um ‘todo’ constituinte, que inclui o sujeito que ali possa estar”.⁷⁶ Nas obras brasileiras, diferentemente, o espaço se fecha em si mesmo, a obra é toda voltada para o sujeito, para o público participante, sem ele não existe a proposta. O participante é mais importante que o espaço de inserção da obra, sem a sua presença não existe o trabalho.

4.7. A DIFERENÇA BRASILEIRA

Mário Pedrosa debatendo a diferença da realização surrealista em relação à Arte Pop e a Arte Brasileira de meados de 1960,⁷⁷ observou que enquanto os surrealistas tentaram realizar um “corte” no cotidiano, retificando a ordem

⁷⁴ JUNGUEIRA, Fernanda, op.cit., p.551.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Ibidem, p.552.

⁷⁷ PEDROSA, Crise ou Revolução do Objeto. In : *Mundo, Homem, Arte em Crise*. 2. ed. AMARAL, Aracy (Org.). São Paulo, Ed. Perspectiva, , 1986. (Col. Debates, n ° 106).

fig142a

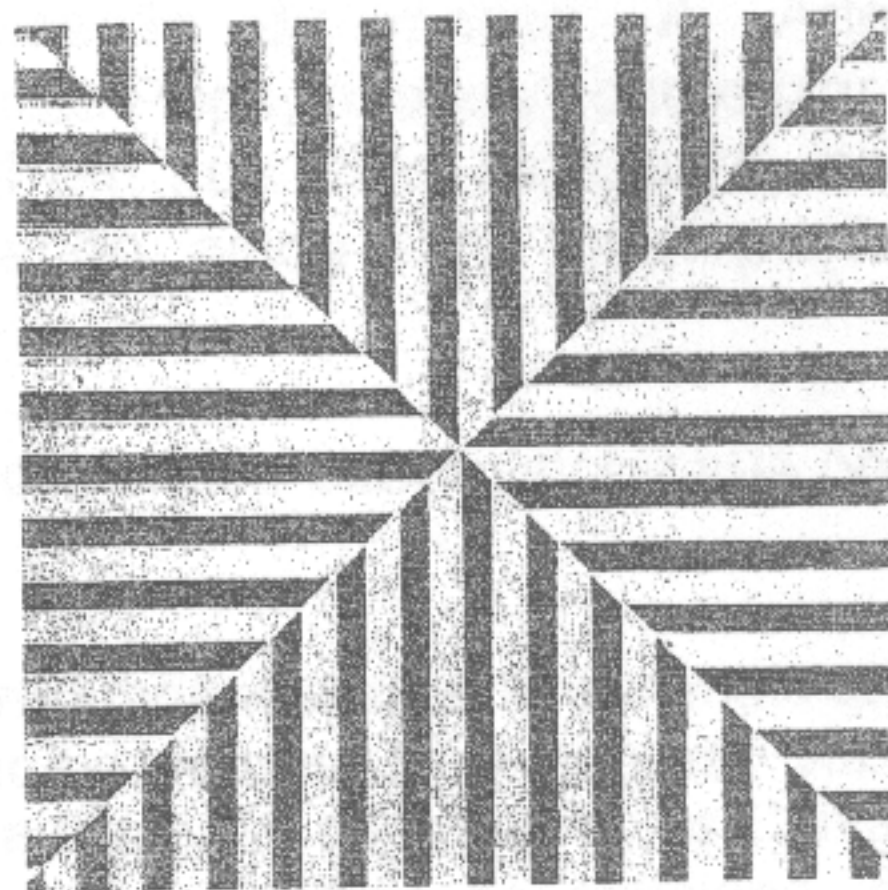
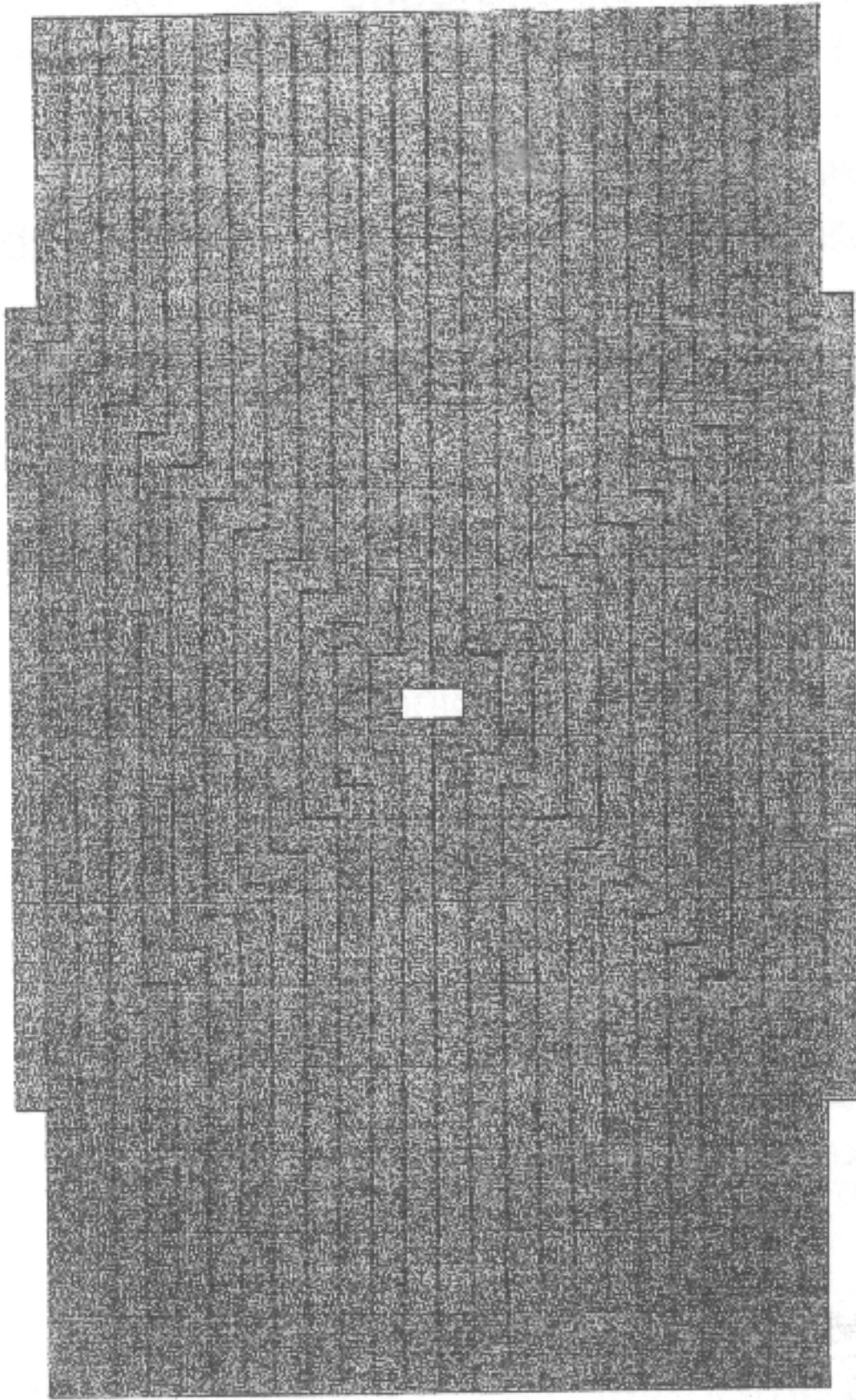


fig.142b

Frank Stella

(acima)
Marrakech
1964

pintura fluorescente sobre tela
192x192cm
col. Robert Scull, NY

(ao lado)
Six mile bottom
1960

tinta metálica sobre tela
300x182,2cm
Tate Gallery, Londres

fig.143b

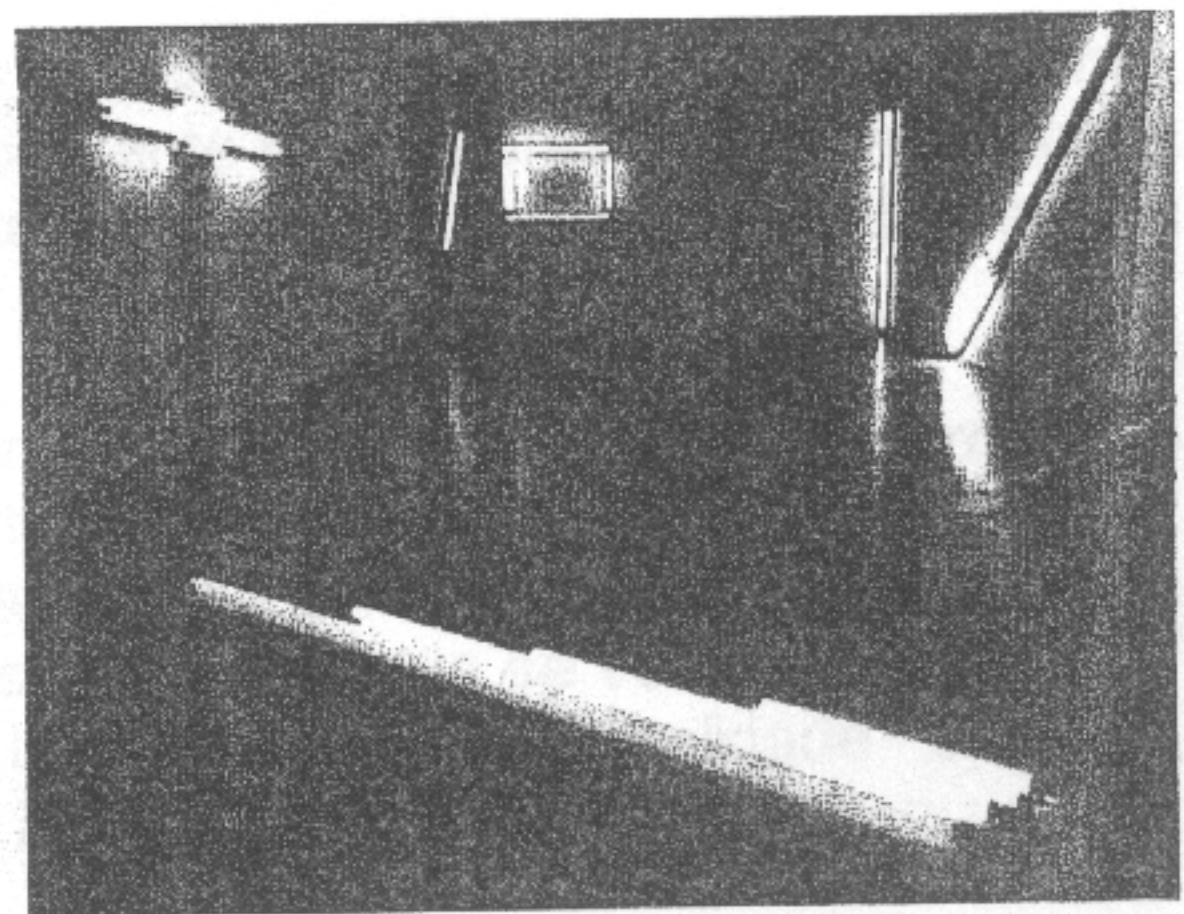
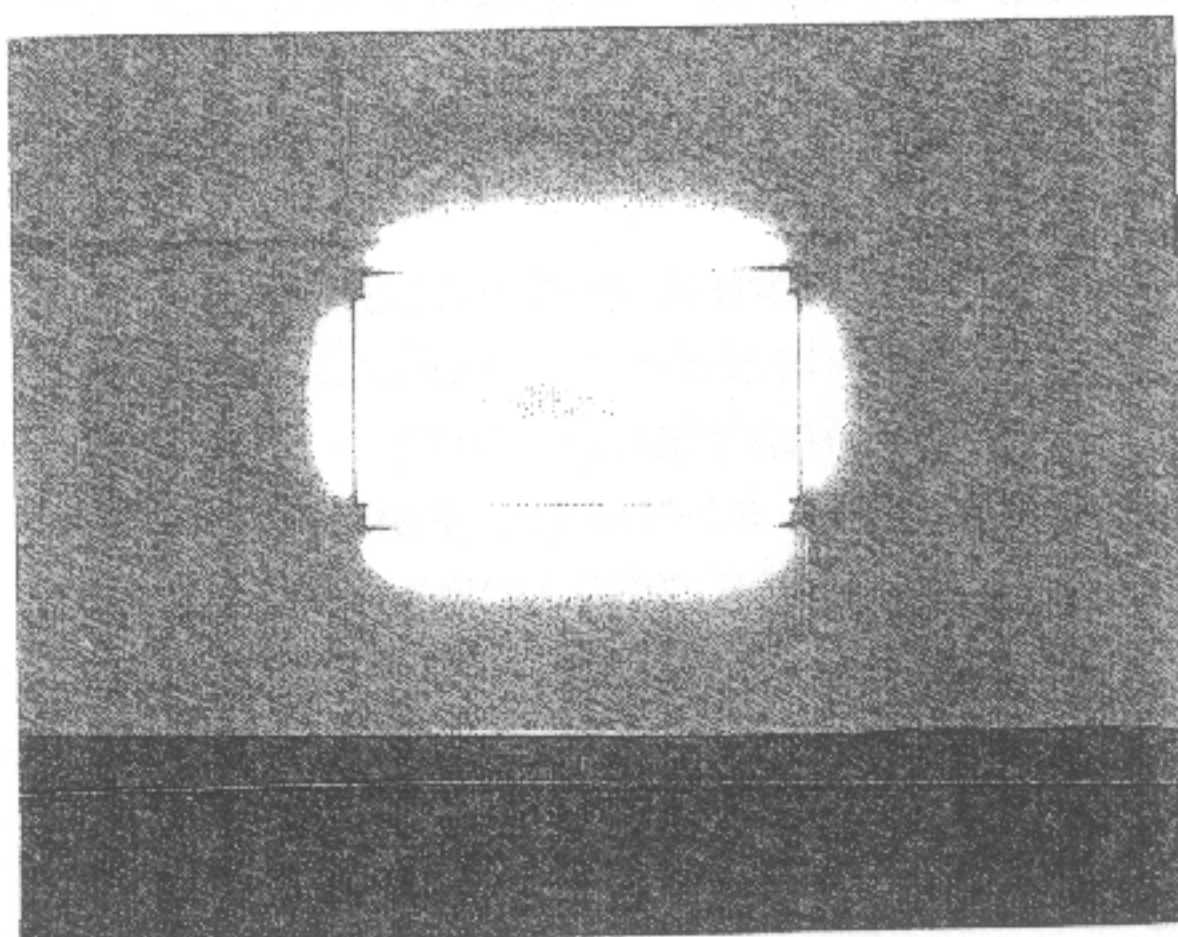


fig.143a

Dan Flavin

(acima)
Ursula's one and two picture 1/3
1964

tubos de luz fluorescente e acessório de várias dimensões

col. Panza

(ao lado)
Instalação na Green, NY
1964

existente, propondo no lugar da rotina o insólito, o artista Pop cria e mantém o insólito na redundância da comunicação de massa. A Arte Brasileira, diferentemente dos surrealistas e artistas Pops, buscou concretizar uma síntese do real, refletindo uma situação local em sua "infra-realidade", no que estaria "abaixo das superestruturas", realizando ainda uma participação coletiva e vivencial de tal situação.

Observemos um trecho, quando o crítico exemplificou sua opinião através da produção de Rubens Gerchman:

"Rubens Gerchman parte da redundância, usa os materiais que a civilização da vulgaridade oferece, mas em nome de uma idéia que não visa a criação do insólito pelo insólito, e sim a uma participação do coletivo. As *Caixas de Morar* de Gerchman não são um insólito na redundância do cotidiano, para retificá-lo (mensagem surrealista) ou para comprazer-se nele (mensagem da pop-art) mas uma redução radical do real dado. Ele nos propõe uma reedificação urbanística da cidade eugênica do futuro. É a cidade do subdesenvolvimento. Dai seu mérito. A objetividade de sua *démarche* não está na construção das caixas por ela mesma, mas na direção extrovertida de sua prática. O insólito não está no cotidiano fundado no uso e na rotina. O insólito aqui é a infra-realidade, ou a realidade que está por baixo das superestruturas e não demanda o poeta para detectá-lo, mas uma ação, um acontecimento para encontrar a lei de uma realidade que o produz. A relação redundância/insólito é assim invertida. Em Gerchman e em outros a redundância é que revela o insólito, e o que lhes sai das caixas, por exemplo não é nenhum exercício de auto-expressividade, mas um esforço de construir uma nova relação com a realidade".⁷⁸

A desumanização progressiva que ocorria na Arte Pop e no Minimalismo, se contrasta com um humanismo ainda presente na arte brasileira, que colocava o participante no centro de suas propostas. Os brasileiros ainda acreditavam na possibilidade transformadora da arte.

Enquanto alguns artistas norte-americanos pretendiam criar em suas produções um desligamento metafórico total, tornar a obra um "fato do mundo", os brasileiros trabalhavam com os materiais de forma alegórica. Frank Stella (fig.142), por exemplo, observou que em sua obra "O que se vê é o que se vê",⁷⁹ os artistas Minimalistas igualmente buscavam uma literalidade extrema, recusando qualquer relação orgânica no interior da obra.

Aqui podemos lembrar o neon presente na obra *Adoração ou o Altar de Roberto Carlos*, de Nelson Leimer, este também mostrava-se como um "fato do mundo" - pois igualmente não procurava-se criar uma "representação do mundo", mas inserir-se no espaço real, no "aqui e agora". Mas Leimer ao combinar o neon com as demais imagens que compunham a obra, criava uma nova fonte de leitura para o conjunto proposto. Esta forma de apropriação

⁷⁸ Ibidem, p. 162.

⁷⁹ BATCHELOR, David. *Minimalismo*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo : Cosac & Naify Ed., 1999.

dos materiais é o que certamente difere a obra de Leimer dos neons que Dan Flavin, por exemplo, instalava nos espaços de suas exposições (fig.143).

Além da utilização diferenciada dos materiais os artistas brasileiros em questão criavam espaços para, através da ação dos participantes sobre a obra, discutir o comportamento social. No ano de 1967, Gerchman, além de realizar as *Frutas Abrigos - Grandes Caixas de Morar*, expôs duas outras obras: *Altar* (fig.106, p.171), também já mencionado, e *Banco dos Namorados* (fig.144). Embora estes trabalhos concretizassem espaços menores, onde uma visão frontal era privilegiada, podem ser vistos como obras penetráveis e participativas. Assim foram descritos:

No *Altar* "há uma reconstrução do ajoelhar-se e do comportamento a que ele se refere: o artista não constata este ato, mas o reconstrói oferecendo o *Altar* para que cada um participe de um novo comportamento relativo a ele, livre dos prejuízos do cotidiano, isto é, do condicionamento do ajoelhar-se em um altar...

O *Banco dos Namorados* propõe condicionamento-descondicionamento, aqui mais lúdico, acompanhado do fotógrafo 'lambe-lambe', que presencia um momento: os dois namorados ou amigos dialogam no banco. Uma nostalgia dos albuns de fotografia, documentos de momentos que não tomarão. Sente-se uma vez no banco, e este instante jamais esquecerá. Este banco é uma patente do infinito, deste infinito que se revela e do qual só o momento vivido individualmente, é o testemunho."⁸⁰

Mário Pedrosa observou que em *Altar* existia a concepção de um mundo fragmentado, pois o participante ao se ajoelhar se mirava em espelhos colocados frontal e lateralmente à obra, o que fazia com que sua imagem fosse refletida infinitamente.⁸¹ Assim o participante fazia parte da obra e do espaço circundante e ainda podia observar-se como espectador. Como no *Divisor*, de Lygia Pape, uma situação ambígua se colocava.

A linguagem verbal se confundia com a visual nestes trabalhos de Gerchman. Em *Altar* comparecia uma frase: "agora dobre os joelhos", ordenando o participante a executar tal ação, deste modo este se aproximava do jogo de espelhos, passando a fazer parte da obra, como também do ambiente que o circundava. Também em *Banco dos Namorados*, uma frase: "sempre perto de ti", escrita em um coração preso com correntes, aparecia por trás dos participantes, quando estes permitiam serem fotografados.

Gerchman trabalhava com a redundância, em uma reafirmação da palavra sobre a imagem e o contexto proposto. Se nestas três obras anteriormente descritas acontecia uma participação sensorial, a estas também se agrupava a participação semântica. O participante organizava e tinha uma compreensão pessoal dos signos visuais e verbais inseridos pelo artista. Em outras obras,

⁸⁰ GERCHMAN, Rubens. *Rubens Gerchman*. Rio de Janeiro : Funarte, 1978. (coleção Arte brasileira contemporânea).

⁸¹ Ibidem.

quadros, objetos, relevos, etc., o verbal também estava presente, não existindo uma afirmação unilateral por parte do artista e seu trabalho, mas um convite à comunicação.⁸²

O uso da palavra e de materiais da cultura de massa já eram recorrentes desde as colagens cubistas (fig.145), nas quais Picasso e Braque introduziam embalagens e jornais. A diferença que se faz entre as propostas cubistas e as de Gerchman, que se inserem, dentro deste aspecto, nos procedimentos da Arte Pop (fig.146), era que, nas obras do artista brasileiro, não existia uma unidade compositiva, mas as imagens justapostas geravam uma grande variedade maior de interpretações por parte do participante. Igualmente não existia um gozo contemplativo de um objeto decomposto, como no cubismo, mas várias situações agrupadas em que era necessário buscar um sentido, reconstruir um processo.

As obras não eram afirmativas, mas ambíguas, trabalham em provocação irônica. Se neste aspecto Gerchman e a produção Pop norte-americana se assemelham, em outros pontos surge um distanciamento. Em ambas o domínio do artista sobre o objeto, o poder e importância do subjetivismo era minimizado. Trabalhava-se com uma espécie de remontagem, que concretizava um intertexto, uma idéia, que o público iria concluir. Retirava-se o artista enquanto sujeito, o ato artístico próprio; tirava-se, enfim, as relações subjetivas em relação ao conteúdo e as objetivas em relação ao trabalho pictórico.

Como vimos, os artistas brasileiros em estudo ainda apostavam na possibilidade de intervir socialmente. O caráter não afirmativo estava presente nas duas manifestações, na norte-americana e na brasileira, mas entre os artistas de uma sociedade de consumo avançado e os das metrópoles de um país subdesenvolvido havia diferenças. Paulo Sergio Duarte⁸³ analisou a questão relatando como a arte norte-americana estava, neste momento, estruturada dentro de um sistema em que o mercado, instituições e órgãos de informação encontravam-se plenamente capacitados e exerciam seu papel. O artista norte-americano atuava, querendo ou não, dentro deste sistema já pré-estabelecido.

A Figuração Pop norte-americana se opunha mais à arte abstrata, que era muito prestigiada então, do que à sociedade de consumo. A conversa travada através das ações artísticas se referia ao sistema de arte, procurando atingi-lo. Eram as forças de mercado que estavam no alvo dos artistas. No Brasil, a falta de um mercado estabelecido fazia com que o artista não tivesse órgãos mediadores para as suas ações. Paulo Duarte se refere, como exemplo, ao trabalho de Nelson Leimer: *Aprenda colorindo a gozar a cor* (1968) (fig.147).

⁸² MEYER, Esther R.C. A. Rubens Gerchman no Museu de Arte de São Paulo. *Diário de São Paulo, São Paulo*, 23/04/1974.

⁸³ DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60, transformações da Arte no Brasil*. Rio de Janeiro : Campos Gerais, 1998, p. 38-42.

fig.144a

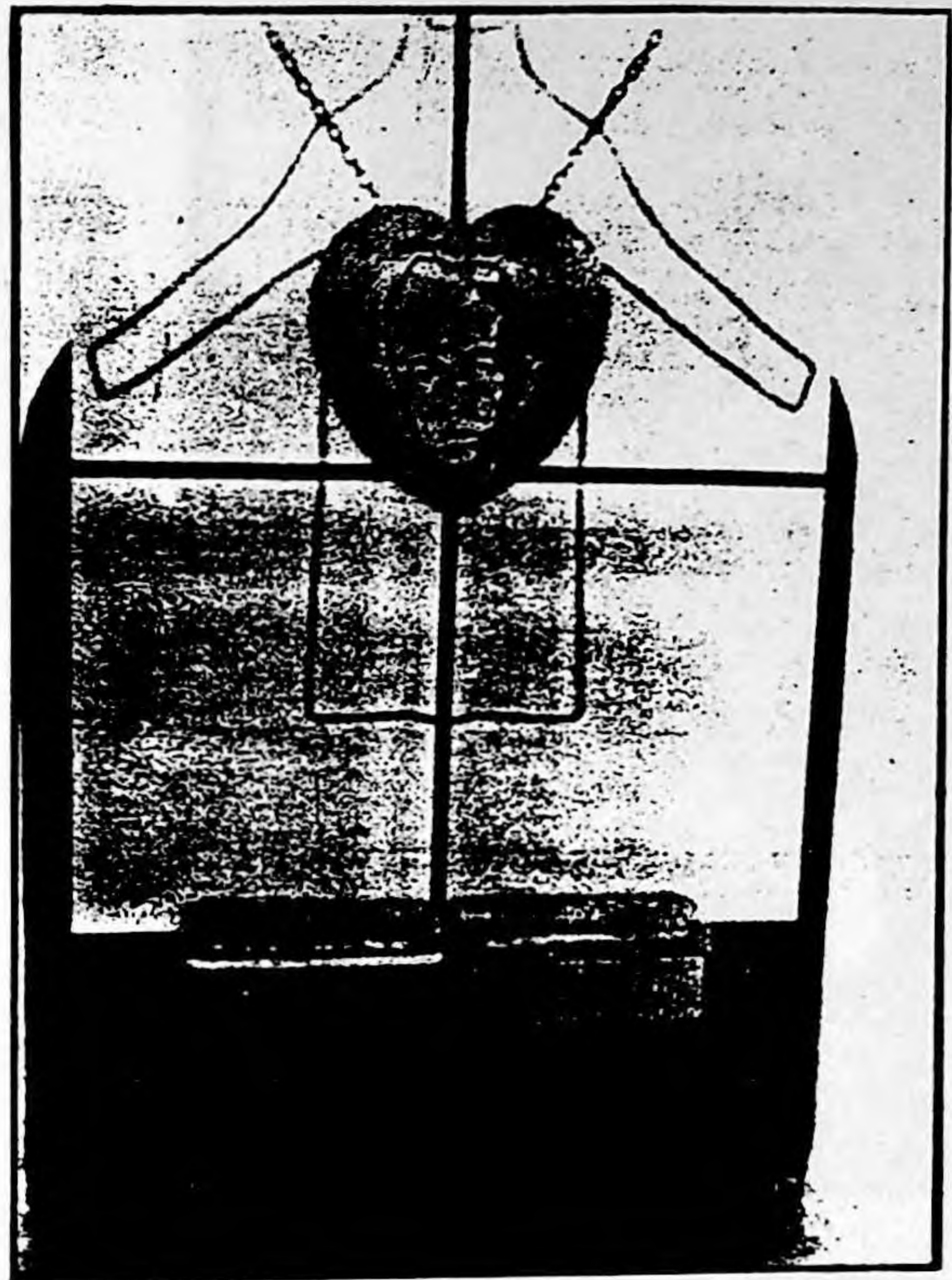


fig.144b

Rubens Gerchman

Banco dos Namorados

1967

ambiente

fig.145

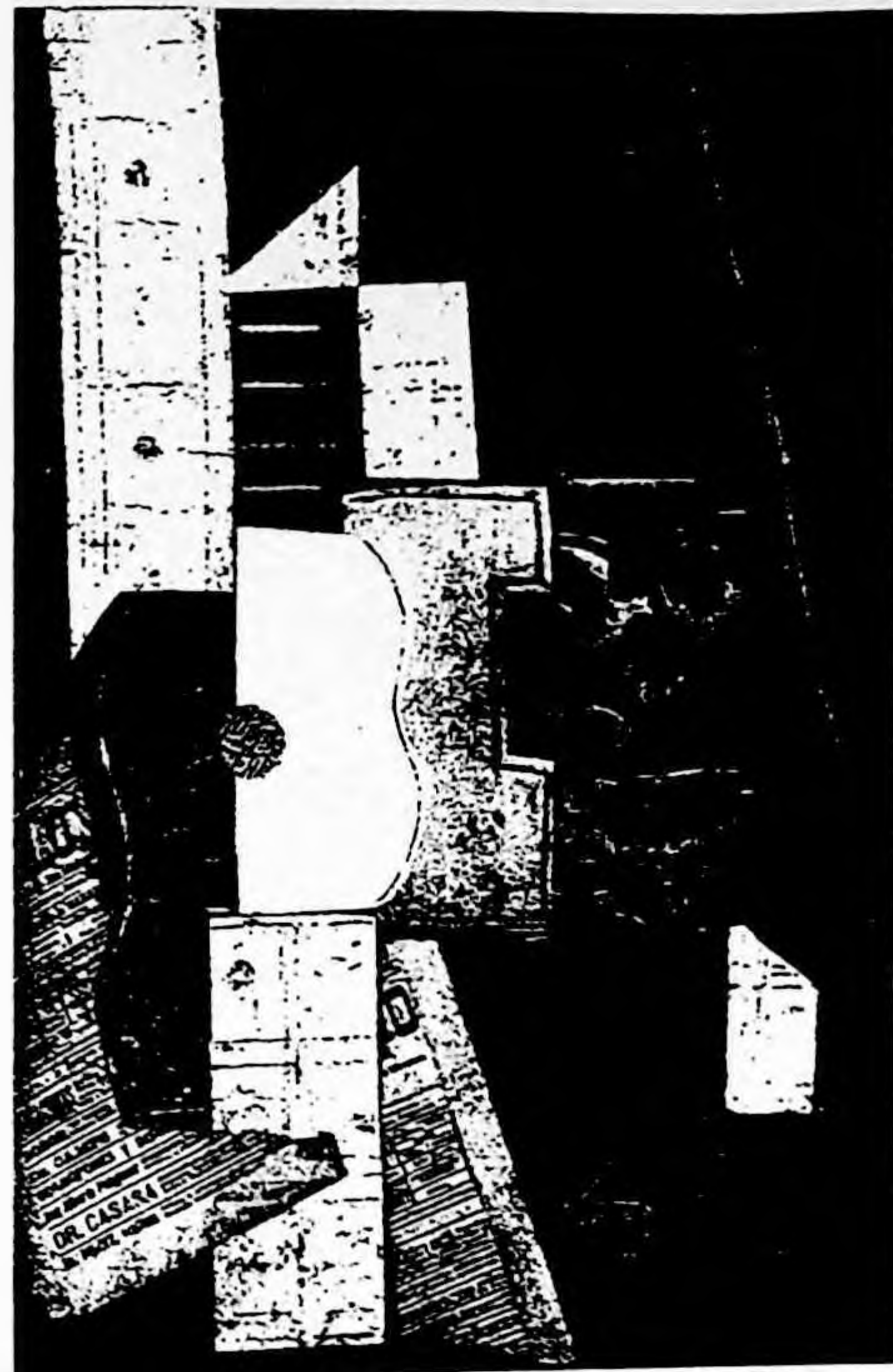
Andy Warhol

Conjunto de Caixas de Cartão de Brillo, Del Monte e Heinz
1964

serigrafia sobre madeira
44x43x35,5;33x41x30;24x41x30;21x40x26cm
col. particular, Bruxelas



fig.146



Pablo Picasso

Guitarra

1913

carvão, lápis, aquarela e papier collé
66,3x49,5cm
col. Museu de Arte Moderna, NY

fig.147

Nelson Leirner

Aprenda colorindo a Gozar a cor
1968

outdoores instalados em ruas de
São Paulo



Fig. 145 a 147

outdoors que o artista espalhou pela cidade. Duarte demonstra como o artista queima etapas ao agir diretamente, dispensando instâncias institucionais que deveriam mediar a sua prática.

A escolha da linguagem, o outdoor, ocorre dada a precariedade das instituições necessárias para que o artista pudesse exercer seu trabalho. O Grupo Rex, do qual Nelson Leimer fez parte, surgiu dentro desta mesma problemática, como também a utilização do jornal como meio de divulgação, por parte deste artista. Dentro de sua necessidade de expor sua prática artística, Nelson Leimer não esperava apoio, pois isto o levaria a uma paralisia, ele agiu diretamente e deste modo criou um exemplo do processo de captação do espaço urbano como suporte de intervenção artística, uma expansão das obras espaciais penetráveis.

Assim, *Aprenda colorindo a gozar a cor* contém duas críticas, a social, pelo tema escolhido, e a institucional, pela forma que recorre para mostrar seu pensamento. Estas operações artísticas estão muito longe da prática respaldada da arte Pop norte-americana.

Mas poder-se-ia então vincular as produções brasileiras, principalmente obras como *Tropicália*, de Hélio Oiticica, *Casa é o Corpo* de Lygia Clark, *Divisor* de Lygia Pape, *As Frutas Abrigos: Grandes Caixas de Morar* de Rubens Gerchman à Arte Povera ?

Alguns artistas ao se defrontarem com esta tipologia de obras no exterior, como Rubens Gerchman e Antonio Dias, perceberam uma proximidade destas com o que se estava realizando no Brasil. Mas uma discordância teórica se flagra no sentido de que a Arte Povera ainda trabalhava em modalidade objetual e compositiva, a partir do momento que enaltecia o potencial expressivo de materiais humildes,⁸⁴ operando em princípios de composição. O que aqui se propunha não era a estetização do objeto, como colocou Celso Favaretto, a exemplo da produção de Hélio Oiticica, o que se ressalta era a vivência dos processos; "as possibilidades abertas do comportamento e não as estruturas abertas do objeto".⁸⁵

4.8. HÉLIO OITICICA E AS POSSIBILIDADES ABERTAS DO COMPORTAMENTO

Roberto Pontual apontou como Oiticica foi o artista da "experiência-limite". Oiticica criou uma linguagem muito pessoal de grande radicalidade. Seus vinte e cinco anos de trabalho se desenvolveram dentro de um processo lógico que o

⁸⁴ FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*, p. 183.

⁸⁵ *Ibidem*.

levou de uma arte de retina, do período Concreto, para uma arte corporal vivencial, com seus *Penetráveis* e *Parangolés*. O intuito era sair do quadro e envolver o espaço.⁸⁶

Resolver o “conflito entre o espaço pictórico e o extra-espaço”, como dizia o artista, o levaram a construção de Espaços-Cor. Obras como os *Relevos Espaciais*, os *Bilaterais*, as *Monocromias* e os *Núcleos*, ainda se remetiam à pintura, mas já apresentavam uma dimensão ambiental.

Em seus primeiros trabalhos espaciais Oiticica realizou o “espaço da cor”, a “cor penetrável”. Buscou realizar obras que envolvessem e englobassem, a fim de propiciar ao participante uma experiência ímpar que o retirasse de seu condicionamento social, rumo a uma desejável liberdade.

Nos seus trabalhos o elemento “cor” foi pouco a pouco criando um espaço. Nos *Núcleos* (fig. 13, p.28) a interação espaço/cor/espectador finalmente se firmou. Nesta obra, Oiticica conseguiu com que o espectador se conscientizasse do seu lugar no ambiente. O andar pelo trabalho, percorrê-lo percebendo suas nuances, de luz e cor, espaços virtuais, relação com o espaço circundante gerava a possibilidade de conscientização de si e do espaço.

No *Projeto Cão de Caça* (fig. 8-9, p.25-26) um salto se fez. Nesta proposta, que ficou restrita a uma maquete, já era de um espaço pleno, de vivência sensorial múltipla. A experiência de se tomar passista da Mangueira impulsionou proposições de participação global. Ocorreu uma passagem do individual para o coletivo, uma comunhão com o popular, que reencaminhariam os trabalhos de Oiticica. As capas, tendas e estandartes do *Parangolé* (fig. 13, p.28) são um exemplo deste período. Eventos ambientais-participativos nortearam a ação do artista a partir de então, época da *Tropicália* (fig.104-105, p.167-168) e da *Apocalipopótese*.

No trabalho *Tropicália*, do assunto “cor” o artista locomoveu-se para o assunto “espaço brasileiro”. Buscou mostrar o país onde o avanço técnico se confundia com os fazeres arcaicos, a cultura popular com a cultura de massa, o Brasil particular sem ser folclórico. A forma urbana da favela se misturou com a forma espacial do labirinto. As sensações de terra, areia, cimento, cor, música, televisão, situações da nossa vida cotidiana, colocadas em outro tempo e espaço para nos obrigar a ver, para nos obrigar a sentir e refletir. Neste penetrar na obra, o tempo suspendia-se e na sua brecha observávamos a complexidade dos conjuntos formadores de nossa cultura. Oiticica trabalhava com labirintos, espaço da incógnita, do desvendar.

Como vimos, a idéia de labirinto, que em *Tropicália*, relacionava-se de uma reprodução formal da estrutura espacial das favelas, trazia consigo a simbologia

⁸⁶ PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos - a arte brasileira no século XX* na Coleção de Gilberto Chateaubriant. Rio de Janeiro: Ed. Jornal do Brasil, 1987.

deste espaço mítico e havia surgido em um momento anterior, no *Projeto Cães de Caça*. O desejo de realizar uma arte com especificidades nacionais se confundia, neste momento, com a preocupação de criar um “espaço de arte”.

Aracy Amaral⁸⁷ menciona a relação material e formal das obras de Oiticica, os *Penetráveis*, os *Ninhos* e *Éden*, com o espaço da favela, onde os materiais utilizados na confecção das habitações não são ditados pela tecnologia, mas são os “encontrados”. Assim o elemento “surpresa” acontece no gradativo desenvolvimento da casa. Também, na favela, não estão delimitados os ambientes, Aracy relata como Oiticica descreve a situação, afirmando que “é difícil saber na favela onde termina a sala comum e começa a cozinha, ou onde é um quarto de dormir e até que ponto vai um barraco e tem início outro, de outra família”.

Aracy escreve: “é nessa ‘arquitetura orgânica’, fundada no comunitário não pela assunção de uma filosofia de vida, mas por razões de sobrevivência, que se pauta toda a concepção que domina a exposição de Oiticica da Whitechapel ... Surge aqui uma redução, um enxugamento do elemento plástico tal como existia antes da vivência com a Mangueira.”⁸⁸

O espaço brasileiro, criado por Oiticica, é o espaço marcado pela natureza e pelo precário. Uma improvisação criativa, onde elementos tecnológicos e não-tecnológicos são agrupados, numa forma labiríntica. Uma forma que só pode ser compreendida pela vivência, ao se percorrê-la. A beleza surge então pela nuance, pela magia que está por trás das formas improvisadas, pelo sentido oculto descoberto. O lazer é o descanso, o isolamento e aconchego da simplicidade. A alta tecnologia nos alcança aqui, mas o antigo se preserva. Mostra-se uma certa alegria de se viver com pouco.

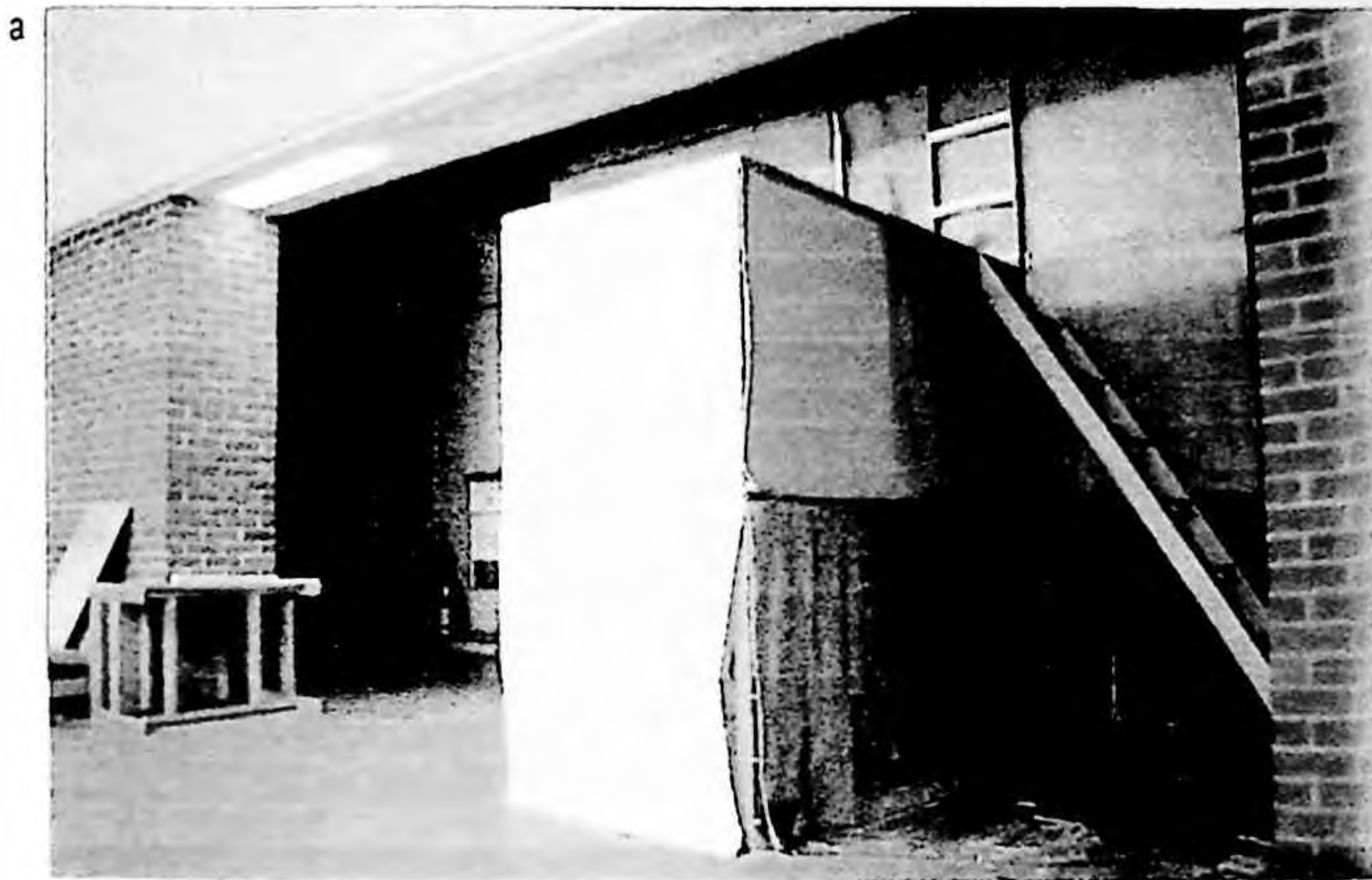
A partir dos *Ninhos* (fig. 19, p.37 e 148) e do *Crelazer* Oiticica propõe espaços para o que chamou de “lazer criativo”.⁸⁹ Um lazer não repressivo, onde “estados de repouso” pudessem gerar “alimento criativo” aos participantes, para que estes tivessem um espaço para poderem voltar à “fantasia profunda”, ao “lazer-fazer” não interessado. Lugares sem diretrizes, para a liberdade de ação, nestes a estrutura de espaço-circulação labiríntico e de participação sensório-corporal se mantêm, mas a eles foram adicionados espaços de “lazer-fazer”, espaços para se habitar, permanecer horas em diferentes atividades possíveis.

Os *Ninhos* já estavam presentes na exposição *Éden* (fig. 149 e 150 a 153). Este projeto, montado na Whitechapel Gallery Londres (fev./abr. – 1969), foi uma

⁸⁷ AMARAL, Aracy. Hélio Oiticica (1973). In: *Arte e meio artístico; entre a feijoada e o x-burguer*, p.190.

⁸⁸ Ibidem.

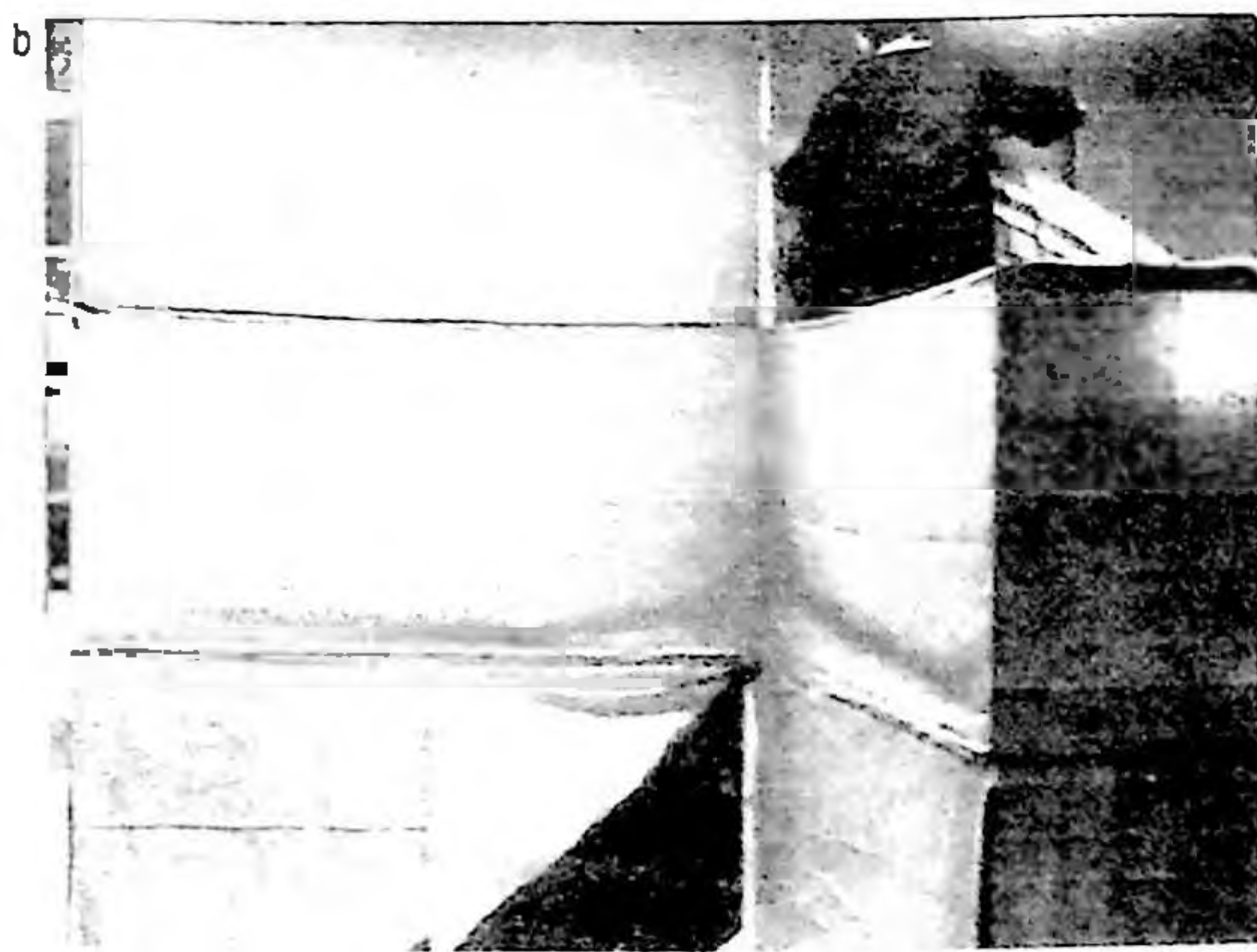
⁸⁹ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*, p. 120.



figs. 148 a até e

Ninhos
1969

Sussex University, Inglaterra.



síntese do processo de Oitica. Nesta mostra o artista pode experimentar e revitalizar concepções do *Núcleo*, de *Penetráveis* e do *Suprasensorial*, além do *Parangolé* e da *Tropicália*, colocar o *Crelazer* em prática.

Oitica caracterizou o *Éden* como um campus de experimentações humanas. Assim escreveu sobre esta proposta: "o humano enquanto possibilidade da espécie humana. É uma espécie de lugar mítico para as sensações, para as ações, para a feitura de coisas do cosmo interior de cada um".⁹⁰ *Éden* foi um espaço de circulações, múltiplos espaços abertos a diferentes experiências, projetados como "células germinativas" para libertar sensações, imaginações e pensamentos.⁹¹ Guy Brett, em 1969, descreve o que acontecia neste ambiente:

"Em *Éden*, ele (o participante) pisa dentro da água em lugar protegido, ele deita em uma cabine escura iluminada apenas por uma luz vermelha e cheia de perfume estranho; ele fica em pé numa cabine onde estão duas grandes folhas no chão. Cada cabine, de uma maneira diferente parece convidar o visitante a recobrar a experiência de estar no mundo para si mesmo, sem referência a informação acumulada por ele. Nas palavras de Maurice Merleau-Ponty, 'retornar ao lugar, ao solo sensível e aberto, mundo tal qual como é na nossa vida e para o nosso corpo'. Todos os trabalhos do *Éden* são realmente 'lugares' tirados de contingências especiais, da história, do tempo e colocados no plano do mito, o qual é a consciência do viver desfrutado sem tempo pela imaginação. Talvez o efeito seja fazer-nos descobrir uma nova relação entre a imaginação e as coisas que fazemos e com as quais nos cercamos".⁹²

A concepção dos *Ninhos* se ampliou a partir desta realização, Oitica relatou que *Ninhos*, mais que um espaço participante, era um contexto para o comportamento livre e criativo. Uma obra onde se vive por um determinado tempo, como num refúgio, no qual é possível se experimentar a liberdade de se estar em um espaço não opressivo.

Hélio Oitica, como os demais artistas, realizou propostas abertas sob as quais não tinha completo domínio. Propostas que eram utilizadas de maneira própria por cada um que se permitisse experimentá-las. O ambiente realizado assumia conotações diversas e estava aberto a esta adequação.

Entre 1970 e 78, Oitica residiu em Nova York, concentrando-se em rever seus caminhos e os da arte contemporânea, em uma reassimilação geral. Novos penetráveis surgiram, enlaçando várias temáticas ao mesmo tempo como a cor, o espaço, a participação, o desenvolvimento sensorial, através de uma mistura de materiais. São desta época as séries *Subterrânea* (fig. 155,156) e *Magic Square*

⁹⁰ FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oitica*, p. 185.

⁹¹ Ibidem, p. 186.

⁹² BRETT, Guy. Sem título. In: GALERIA SÃO PAULO. *Hélio Oitica. O que eu faço é música*: Catálogo. São Paulo, 1986.

(fig. 157,158). Nestes últimos labirintos de Oiticica tem-se uma construção mais sólida, estruturada, a cor ganhou o espaço novamente.

Através da produção de Hélio Oiticica, tida aqui como uma referência já que este foi o artista que mais desenvolveu obras penetráveis e participativas, observa-se mais detalhadamente a peculiaridade da produção brasileira do período. Concluindo, citamos Celso Favaretto:

"Oiticica não faz *body art*, *arte povera*, *arte conceitual*, suas proposições visavam 'transformações concretas, como descoberta renovada e palpável, como co-autoria do espectador participante': a inovação que propõe não está na produção de uma forma nova de participação, mas no 'sentido' dela. Por isso a sua experimentação articula procedimento conceitual e ética da participação."⁹³

Em se pensando na *Body Art* não existe na produção de Oiticica uma mistificação, mas uma descoberta do corpo. Parte-se de um espaço onde as pessoas possam recobrar "dentro de si suas próprias sensações, as quais foram 'despertadas'... pois o participante retirado do seu campo habitual e deslocado para outro, desconhecido, desperta suas regiões sensoriais internas e dá-lhe consciência de alguma região do seu ego, onde valores verdadeiros se afirmam".⁹⁴

Oiticica considerava que na *Arte Povera* ocorria uma "sublimação da pobreza, de modo anedótico, visual, propositadamente pobre"⁹⁵. Para o artista estas produções não representavam, como as dele, uma "não-técnica", em que, como afirmou "o elemento rudimentar já libera estruturas abertas".⁹⁶ Eram na verdade, na opinião do artista, uma "assimilação dos restos de uma civilização opressiva e sua transformação em consumo, a capitalização da idéia da pobreza".⁹⁷

Nas obras de Oiticica o conceito era uma etapa e não um fim, o que o afastava também da arte conceitual. Como o artista afirmou, suas obras eram estruturas abertas, que, sem se fechar sobre si mesmas, abriam-se para as infinitas possibilidades de ação. Da intensa comunicação experimentada, Oiticica pôde perceber o isolacionismo do artista na "cultura européia do Rio", como define Aracy Amaral.⁹⁸ O artista, a partir de então, rejeita o objeto artístico de contemplação. Mas não aceita o título de artista conceitual, pois, para ele, esta tendência não condiz com sua concepção de criação. Ele pode não criar objetos, mas cria ambientes.

⁹³ FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*, p. 184.

⁹⁴ OITICICA, Hélio. In: CENTRO DE ARTES HÉLIO OITICICA. *Hélio Oiticica*, p. 12.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Carta a Lygia Clark (15.10.1968). Apud: FAVARETTO, C., op. cit., p. 183.

⁹⁷ Ibidem

⁹⁸ AMARAL, Aracy. Hélio Oiticica (1973). In: *Arte e meio artístico; entre a feijoada e o x-burger*, p. 191

O “sentido” da participação, lembrado por Favaretto, se estabelecia em relação com o conceito de recinto-proposição. Uma base conceitual de diferenciação vista a partir da criação de um recinto, um lugar para receber o público, que ao agir sobre a obra a transformava e a habitava, onde “todas as experiências humanas eram permitidas”¹ e exploradas sobre transparências, efeitos suaves de luz e tons concebidos pelo artista que convergiam em espaços mágicos e edílicos, como Oiticica, com razão, os nomeava.

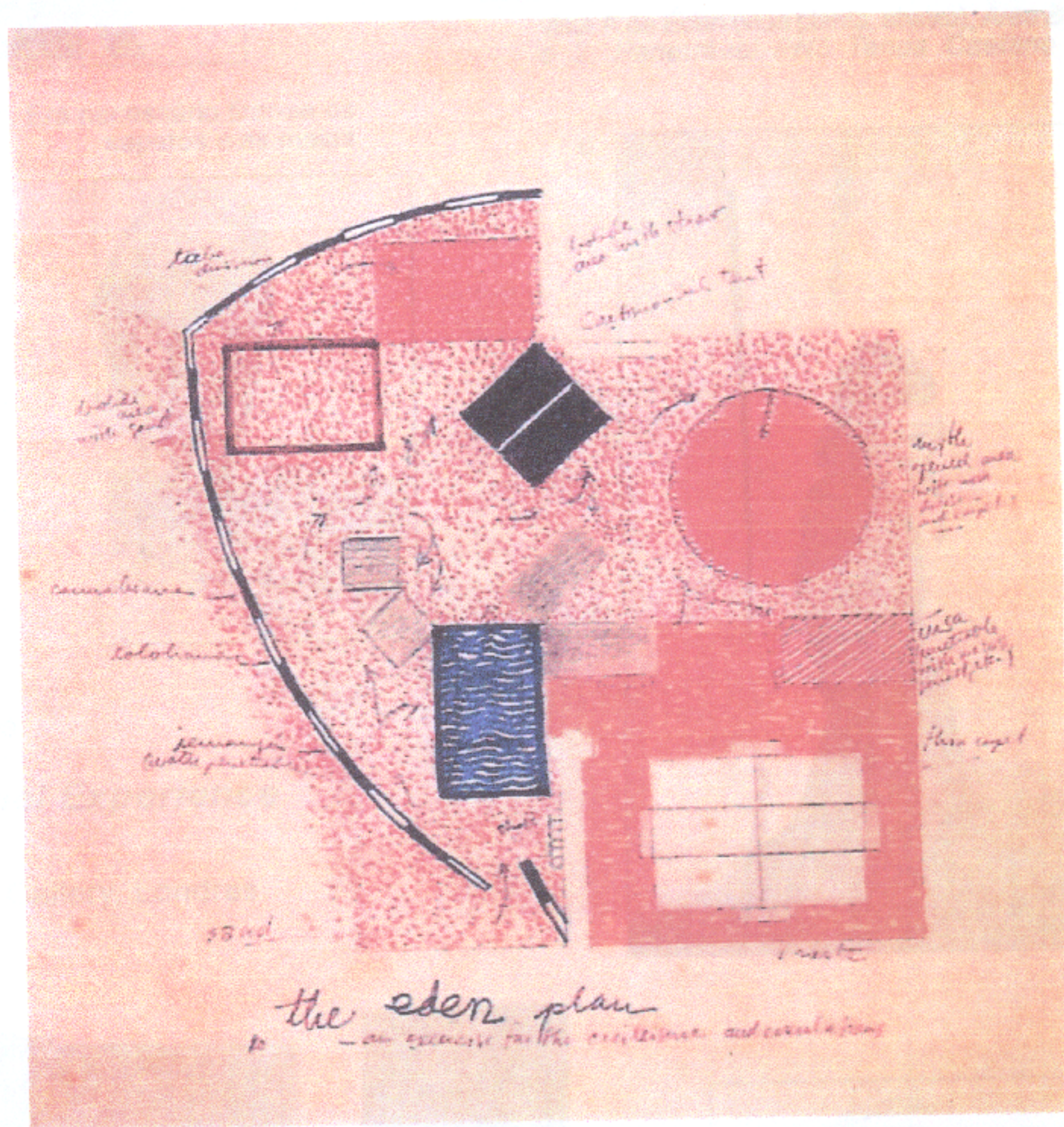


Fig 149 – Planta de Éden, realizado na Whitechapel Gallery, Londres, 1969.

¹ OITICICA, Hélio. In: CENTRO DE ARTES HÉLIO OITICICA, op.cit., p. 12.



vista A de Éden (vide planta, abaixo), Área Bólide 1 e 2, Penetrável PN5 Tenda Caetano e Gil

Entrada de Éden. Era necessário tirar-se os sapatos e as meias

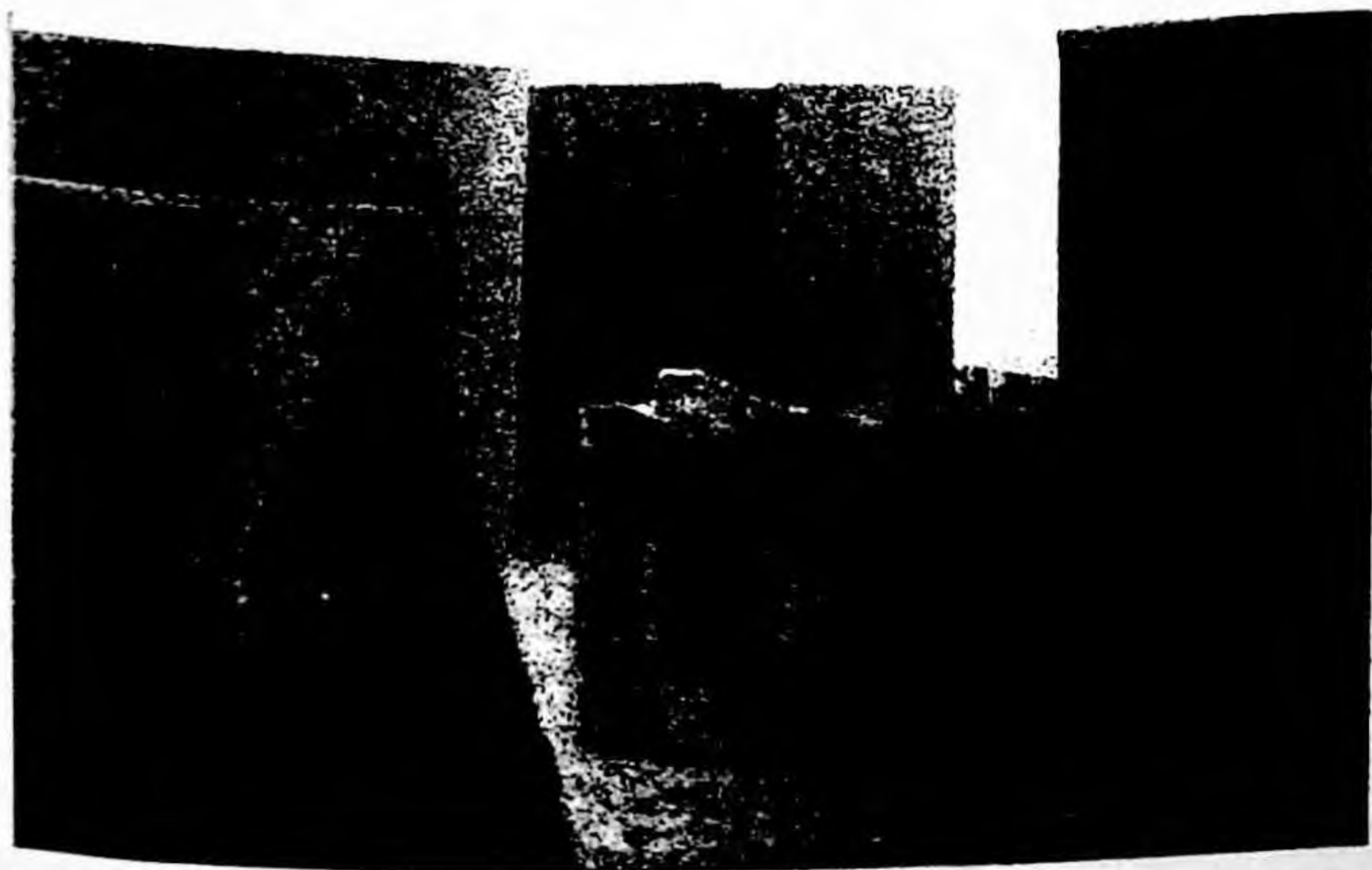


fig.150 a até e

Whitechapel Experience

1969

Whitechapel Gallery, Londres



Vista B
Bólide Cama em Éden

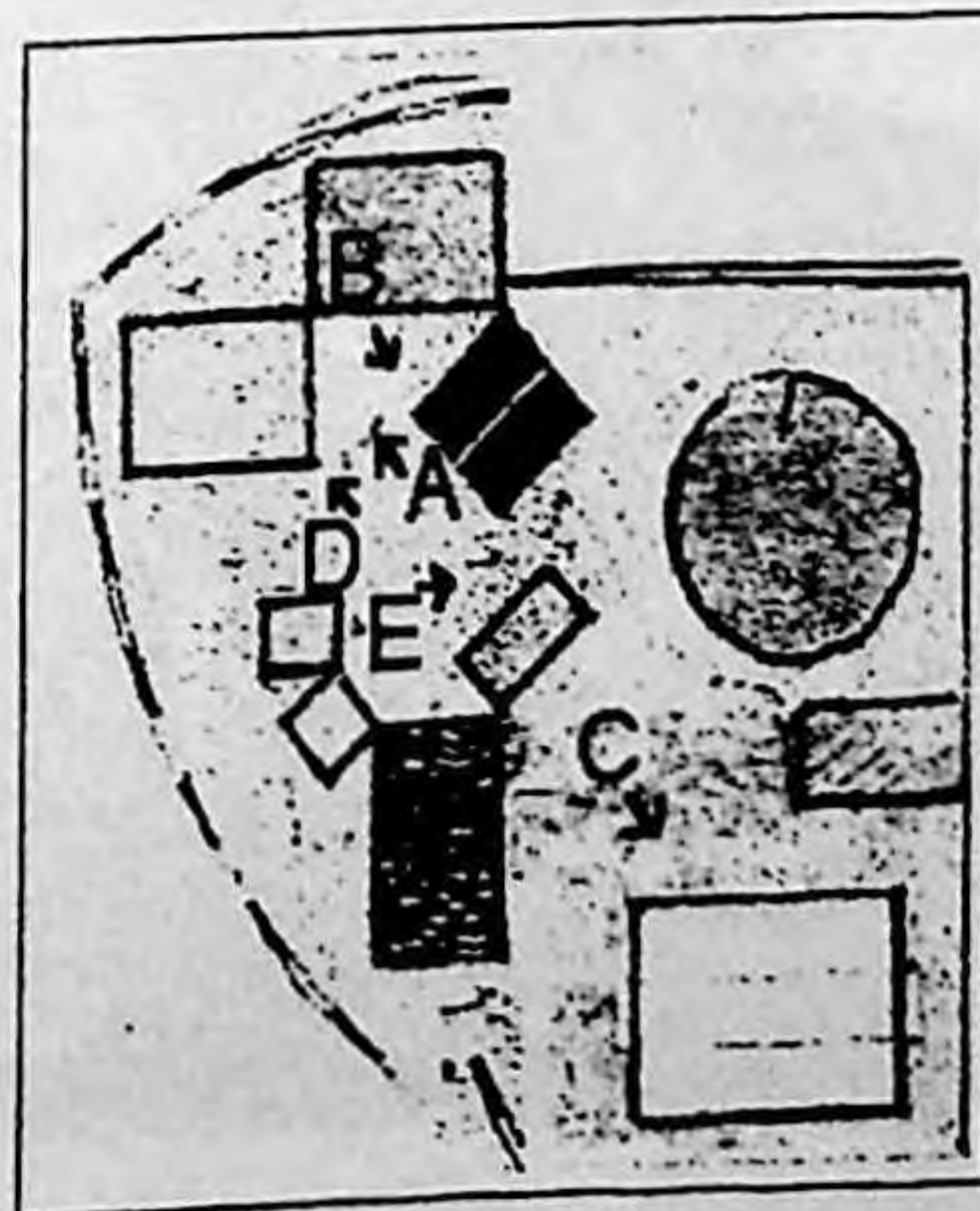


Fig. 150 - WHITECHAPEL EXPERIENCE DE HÉLIO OITICICA



Vista C (vide planta página anterior)
Ninhos em Éden



fig. 151 a até f

Whitechapel Experience
1969

Whitechapel Gallery, Londres



Vista D
Área Bólide 2 em Éden

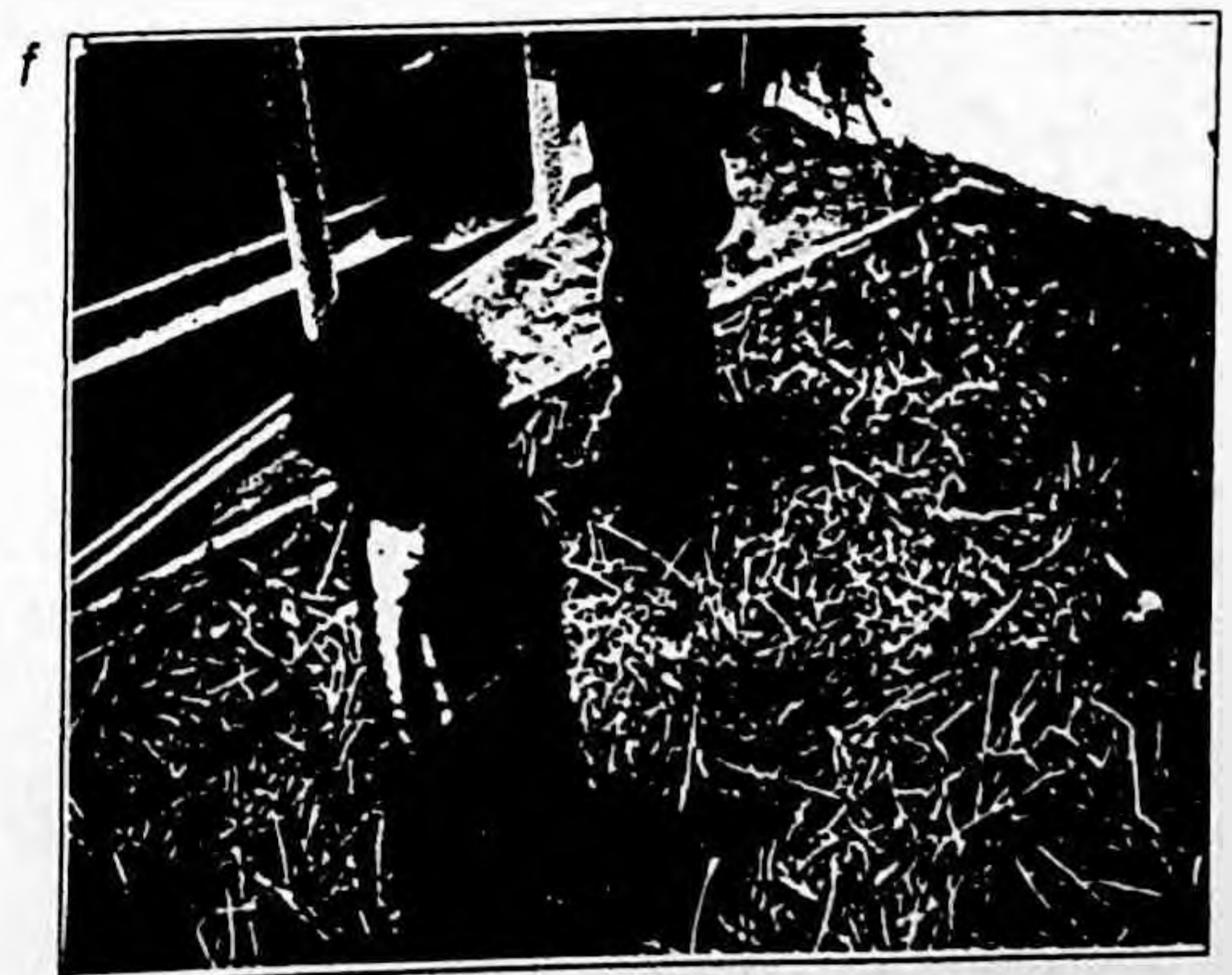




fig.152 a até e

Whitechapel Experience
1969

Whitechapel Gallery, Londres

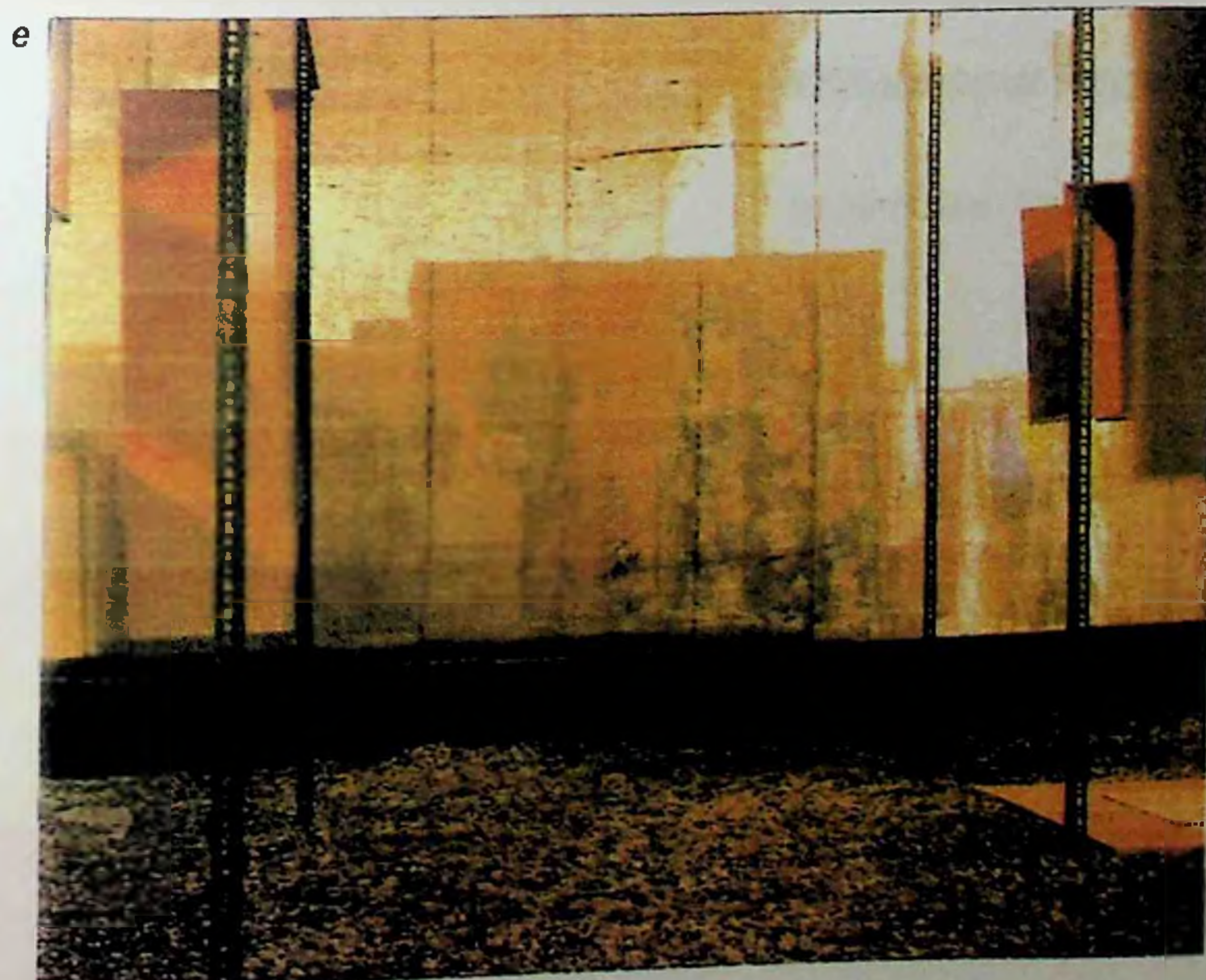
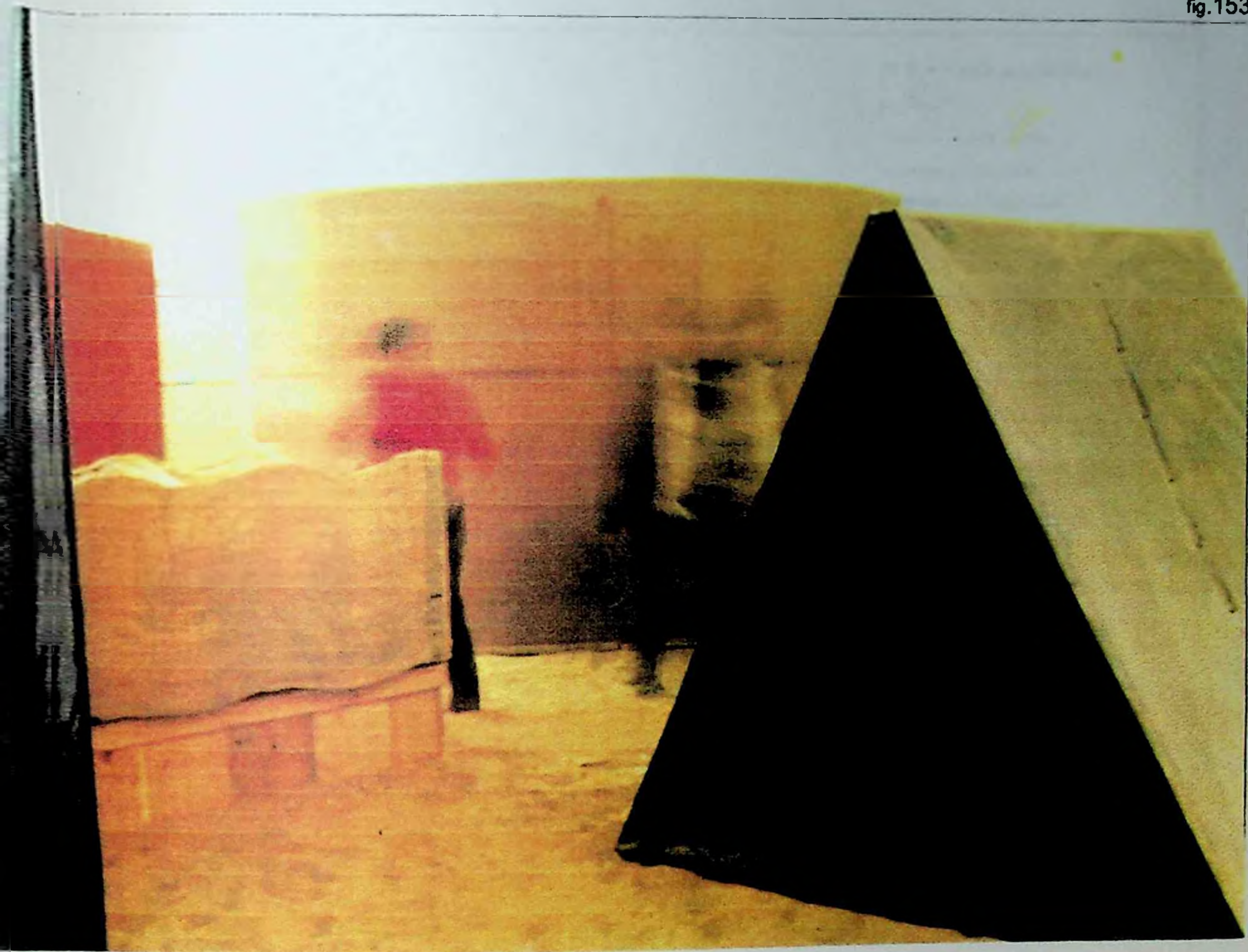


fig.153



Vista E

Whitechapel Experience
1969

Whitechapel Gallery, Londres

fig.154



Exposição parcial de *Éden*,
realizada em Barcelona.

1992

a

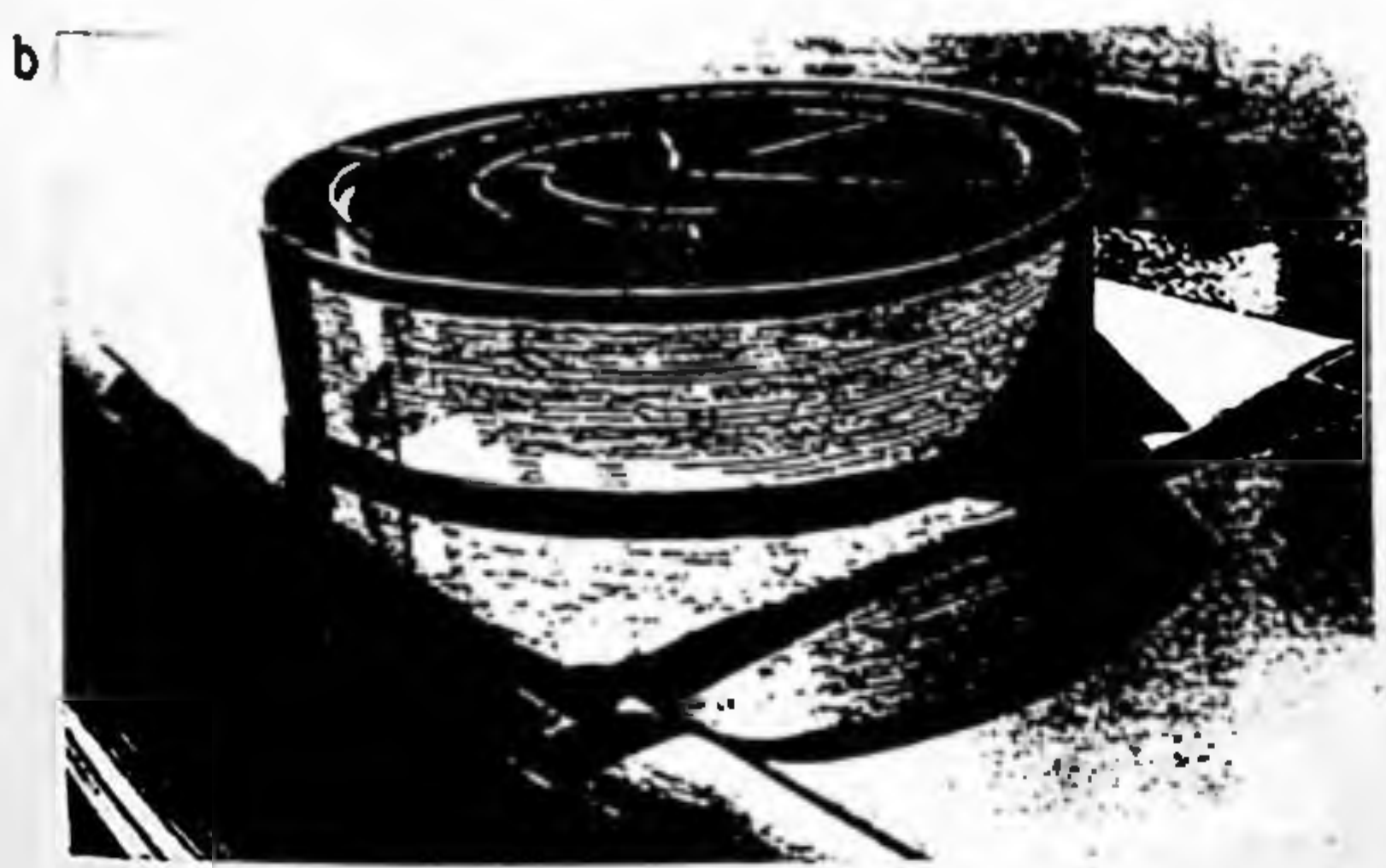
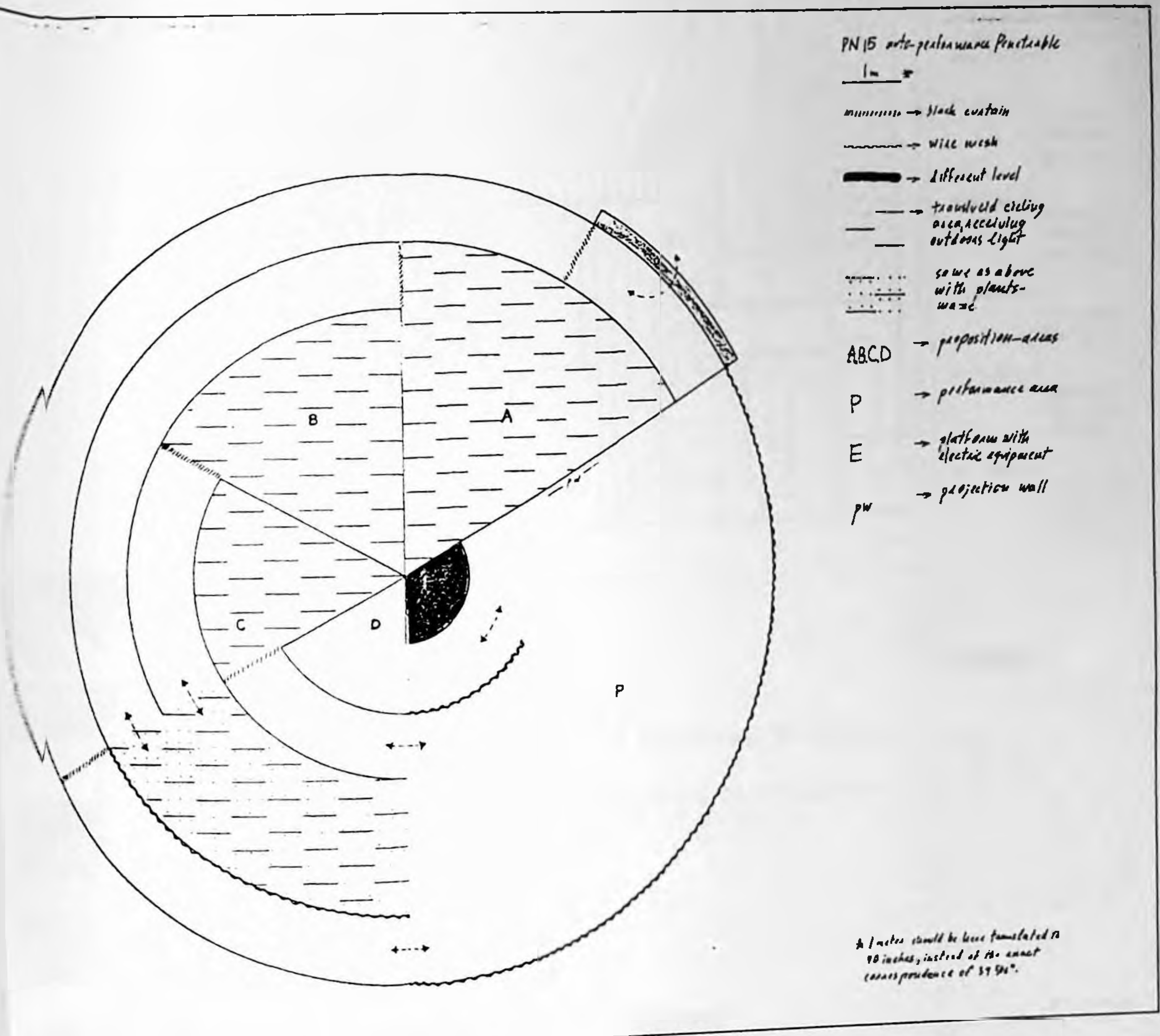


fig. 155 a até c

**Newyorkaises
Subterranean Tropiália Projects**

planta e maquete para a construção do Penetrável PN15

1971, Nova York

Fig. 155 - SÉRIE SUBTERRÂNEA DE HÉLIO OITICICA

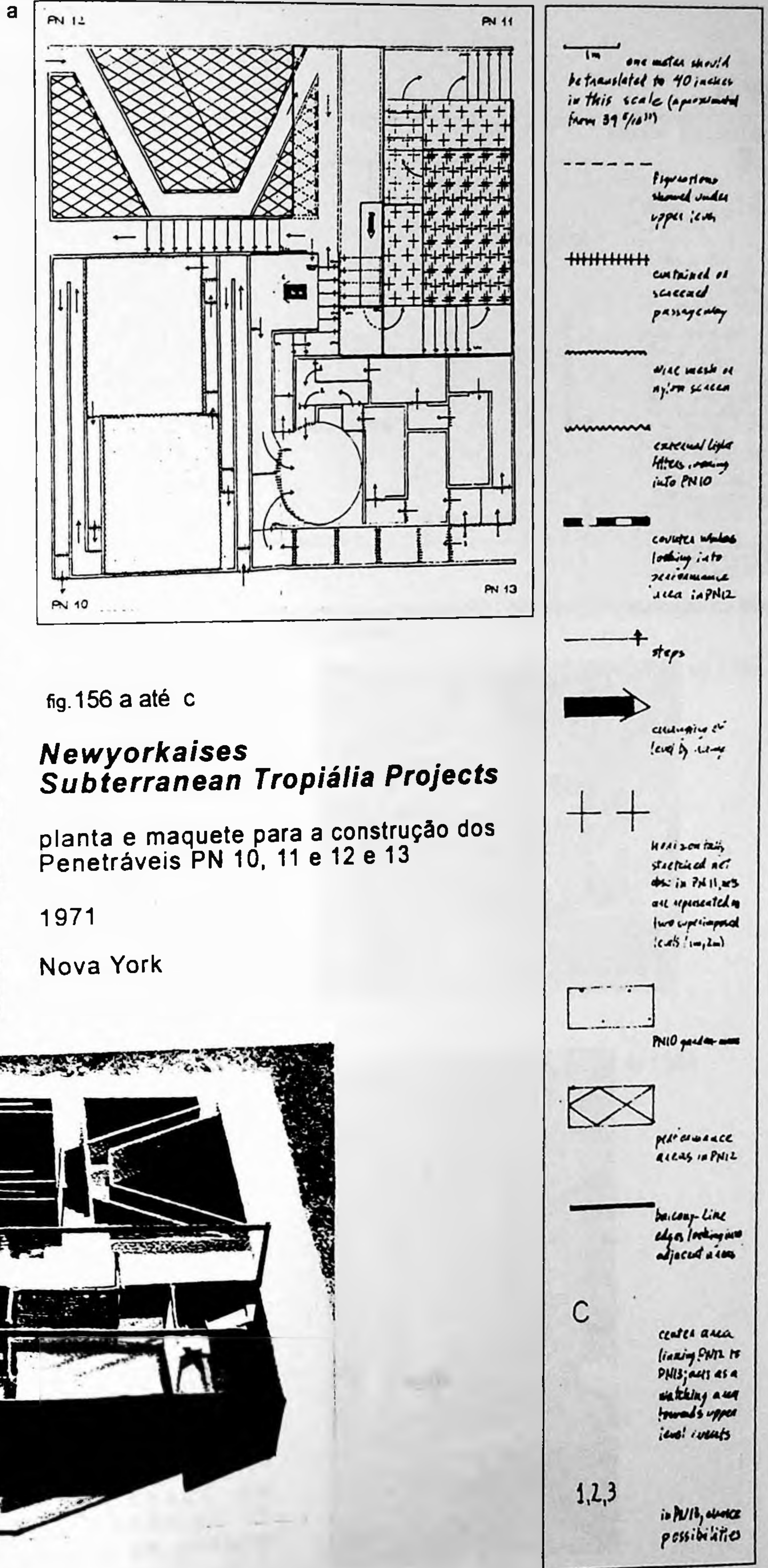


fig. 156 a até c

**Newyorkaises
Subterranean Tropiália Projects**

planta e maquete para a construção dos Penetráveis PN 10, 11 e 12 e 13

1971

Nova York

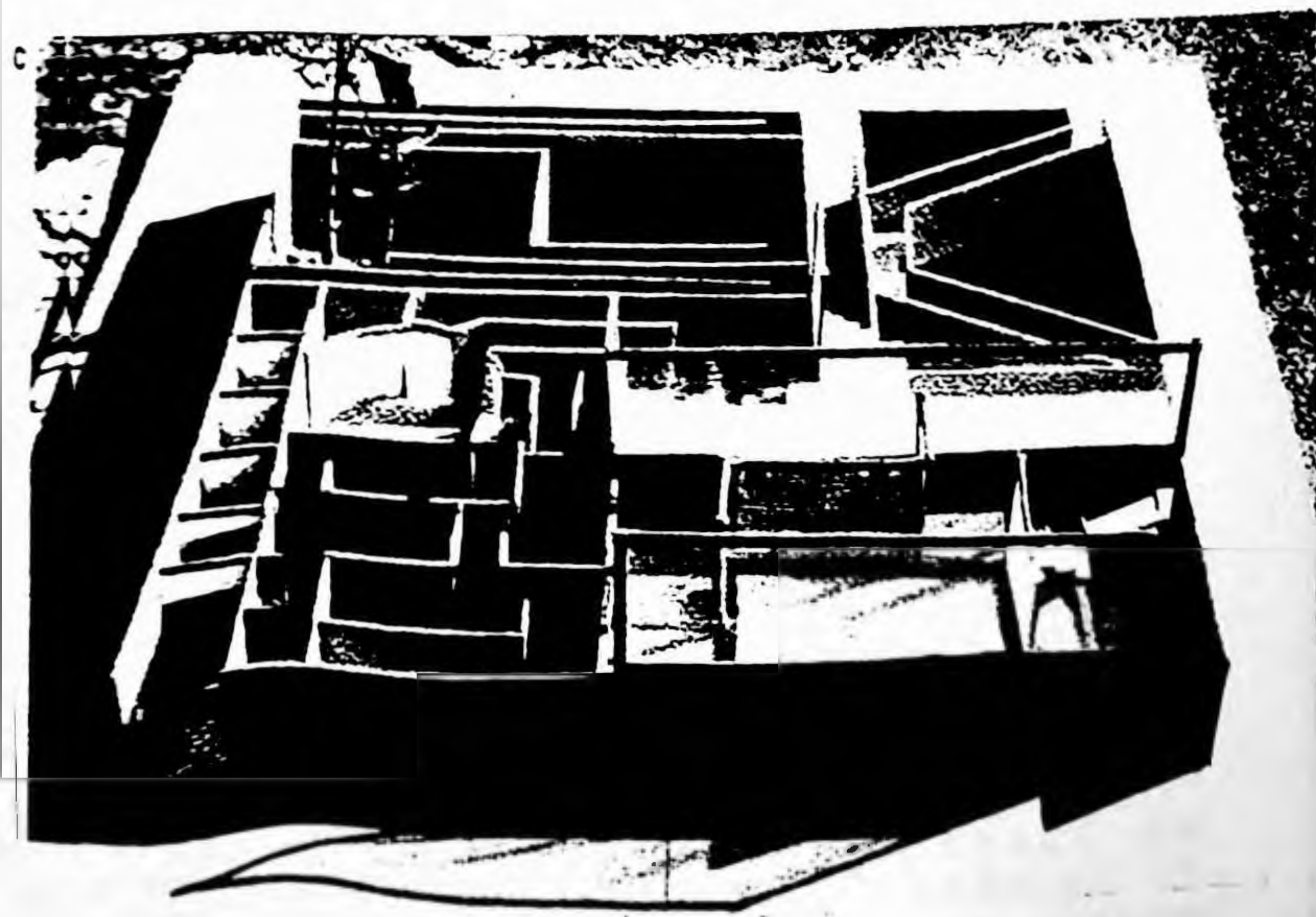


Fig. 156 - SÉRIE SUBTERRÂNEA DE HÉLIO OITICICA

fig. 158g

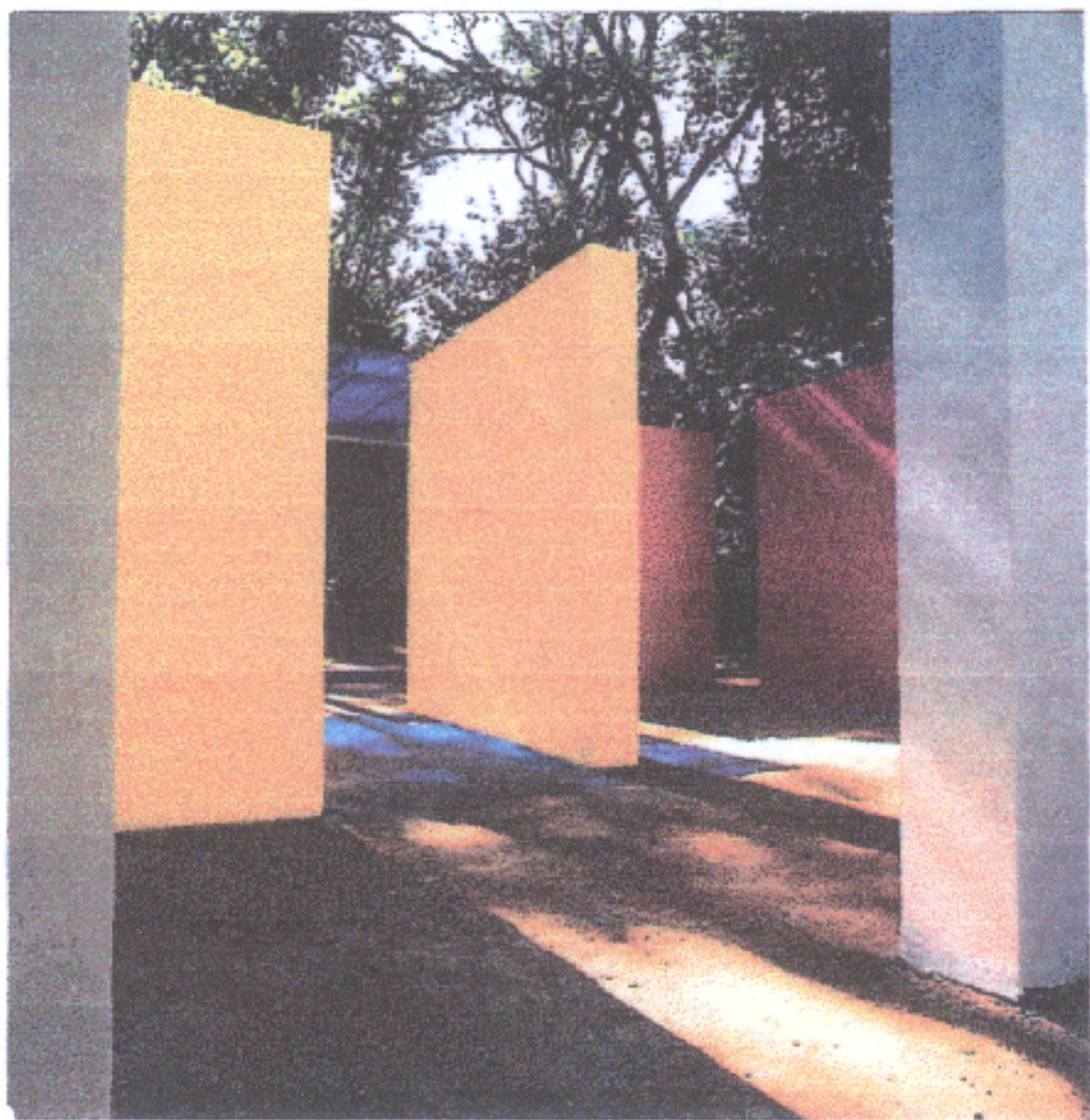


fig. 158h



fig. 158i



fig. 158j

Magic Square

1977/79 , Nova York

fig. 158 - **Magic Square 5 - De Luxe**

construido no Espaço de Instalações permanentes do Museu Açude - Rio de Janeiro 2000

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Realizando um salto qualitativo para a arte brasileira, a experiência Neoconcreta exerceu uma ruptura, criando um sistema de questões e gerando um conjunto propositivo fundamental para a construção de trabalhos únicos, que aqui chamamos de obras penetráveis e participativas, espaços da experiência. Logicamente não foi um percurso linear, nem unidirecional. Vimos através das produções dos sete artistas destacados, como cada um contribuiu com trabalhos específicos, revelando inclusive outras fontes além da Neoconcreta.

Para Ferreira Gullar, a forma profunda e vivencial de encarar a produção artística, tal como foi levada pelos artistas Neoconcretos, mais especificamente por Hélio Oiticica, Lygia Pape e Lygia Clark, foi o que possibilitou a abertura de colocações inéditas na arte. Estes artistas propuseram o fim do plano pictórico, repensaram o tempo dentro da concepção da obra, acabaram com o suporte, anteciparam-se à questão da participação do espectador, criaram a arte penetrável, a arte corporal, isto em concomitância, ou avante mesmo, de qualquer outro artista. Anteciparam muitas das preocupações que iriam ocupar as artes ocidentais em anos posteriores. Segundo Ferreira Gullar.

"O Neoconcretismo é uma demonstração de que na medida em que você se desliga dessa dependência (cultural), pode não só criar coisas próprias, originais,

como pode também se antecipar 'aos caras' que sempre ditaram para nós o que temos de fazer".¹

Esta afirmação chama a atenção para um fator que constantemente condiciona o nosso fazer cultural, que, em eterna ambigüidade de proposta, busca a diferenciação ao mesmo tempo em que deseja uma consagração e adequação externa.

Todas estas mudanças não foram facilmente assimiladas. Se a princípio as experiências da década de 60 foram acompanhadas com otimismo por críticos, como Mário Pedrosa, Ferreira Gullar e Frederico Moraes, posteriormente alguns, inclusive Pedrosa e Gullar, ao se depararem com as conseqüências destas novas propostas de relação com o público, acabaram por indagar se a "distância psíquica", presente anteriormente na obra participativa, teria um real significado, se haveria eficiência social real nestas novas ações artísticas. Vimos que alguns artistas, como Nelson Leimer e Wesley Duke Lee, também experimentaram desapontamentos, dirigindo para outro rumo suas produções. Aqui também a ambigüidade se mostrava, ora afirmando-se ora pondo-se em dúvida os encaminhamentos.

A participação do espectador e os ambientes sensoriais trouxeram uma esperança de realização social para a arte. Dentro de sua famosa concepção, Pedrosa divulgava as vantagens de se criar possibilidades de um "exercício experimental da liberdade". Para este havia uma concepção geral de que através das transformações efetuadas pela Arte Moderna se alcançaria a "plena autonomia do fenômeno da Arte no campo complexo sociocultural. Enfim com este conceito esteticamente isolado, bem definido e bem trabalhado, o papel da Arte nos próximos desenvolvimentos econômicos, sociais e culturais da sociedade seria decisivo".² Mas estas expectativas mostraram-se difíceis de serem alcançadas.

Com a ditadura militar o potencial revolucionário e social da arte se tomou uma indagação. Antes desta conjuntura, para Mário Pedrosa, o Realismo Socialista já havia gerado uma desilusão de uma arte social engajada e vinculada ao socialismo, uma arte que tivesse um papel social de importância. Como apontamos, na concepção deste crítico a revolução social e a arte de vanguarda eram indissociáveis. Em todo o seu percurso Pedrosa nunca abandonou a militância política. Relembramos que para ele a tarefa do artista era "buscar na força expressiva da forma a possibilidade de reeducação da sensibilidade do homem, de modo a fazê-lo 'transcender a visão tradicional',

¹ GULLAR, Ferreira. Depoimento. In: COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e Informal: a Vanguarda Brasileira anos Cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte/Inap, 1987, p. 102.

² PEDROSA, Mário. Por dentro e por fora das Bienais. In: *Mundo, Homem, Arte em Crise*. 2. ed. AMARAL, Aracy (Org.). São Paulo, Ed. Perspectiva, 1986. (Col. Debates, n.º 106), p. 299.

obrigando-o a enxergar o mundo com outros olhos e, assim, a 'recondicionar-lhe o destino' ".³ Deste modo procurou compreender a arte e influenciar os artistas.

Mas as expectativas de Pedrosa foram negadas em vários aspectos, pois tanto no capitalismo como no socialismo a arte passou a ser concebida como um item para o consumo.⁴ O encaminhamento da arte na sociedade capitalista também revelou ao crítico que o "mito da revolução", que seguira a arte moderna, havia falido, dado o impasse frente à sociedade de massa .

Para Pedrosa a Arte Pop, como arte atrelada à nova forma social em curso, havia encerrado as pretensões revolucionárias de arte moderna. Em seus últimos textos demonstrou a descrença na possibilidade de transformação das vanguardas artísticas. Via os artistas como 'bichos da seda' a exercer seus dons naturais frente à produção de massa e defendia que estes deveriam assumir uma posição de resistência, produzir uma "arte de retaguarda".

A consequência aparente da produção em grande escala e do enorme consumo da civilização de massa, parecia a Pedrosa fazer das obras de arte cada vez mais um objeto de consumo transitório como o automóvel, a unha e a cabeleira postiça.⁵ Para ele a arte, como forma manual e artesanal de trabalho, não teria mais sentido no mundo da industrialização. Para a sociedade de massa, a arte havia perdido o significado. A arte se dessacralizara, passando a fazer parte de um sistema comum de objetos do qual os artistas gostariam de diferenciar sua produção. A publicidade e a mídia passaram a influir no fazer artístico. Os artistas tentando resgatar um contato, sair do mito do *outsider*, dirigiram-se para o ambiente como forma de reconexão social da arte. Mário Pedrosa abordava o problema da participação na produção artística em um contexto amplo, tentava perceber o que estava acontecendo globalmente.

Uma desestetização trazia consigo o risco da aniquilação da própria arte. Neste percurso parecia ao crítico não haver futuro. Por outro enfoque, como colocou Otilia Arantes , Pedrosa "não descartou de imediato a possibilidade de que uma nova quebra de 'distância psíquica', como preferia dizer, pudesse propiciar também uma súbita visão das coisas 'pelo outro lado'. E se a dessacralização entre a arte e seu destinatário induzisse a uma espécie de cristalização coletiva?"⁶

A esperança da possibilidade de construção de um mundo novo, de um novo homem, de uma nova sociedade era difícil de se extinguir e ainda apresentava-se, como vimos, na concepção de muitos artistas atuantes. No período considerado, a guerra do Vietnã trazia à tona a possibilidade de um país

³ Ibidem.

⁴ Idem. Consumo da arte na sociedade soviética. In: *Mundo, Homem, Arte em Crise*. 2. ed. AMARAL, Aracy (Org.), p. 115-120.

⁵ Ibidem, Bienal e participação . . . do povo (1967), p. 187.

⁶ ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. São Paulo, Ed. Página Aberta, 1991, p. 142.

pobre enfrentar o imperialismo. A Revolução Cubana, o exemplo de Che Guevara, enfim, nesta época muitos ainda acreditavam na realização da utopia socialista.

Como Mário Pedrosa, Giulio Argan também considerou a crise da arte como a inatualidade desta, como produto artesanal, frente a uma sociedade de massa e ao sistema industrial de produção. O objeto artístico como objeto único, um modo "exemplar" de fazer, ligava-se ao artesanato, à época em que este era o sistema dominante de produção. Com a passagem para o sistema industrial, a forma artesanal entra em crise e a Arte Moderna seria a própria história desta crise. Para Giulio Argan, por exemplo, Mondrian representou o "procedimento operativo exemplar" de tentativa de inserção da arte na sociedade, sem contudo perder sua autonomia.⁷

Para o crítico italiano havia a concepção de que uma arte não retrógrada só poderia agir visando a sua acessibilidade a toda a coletividade, tendo a chance de introduzir, deste modo, mais parâmetros ou problemas. Neste entender se inviabilizava qualquer arte que pensasse na criação de valores que não fossem coletivos. Os artistas não deviam produzir obras para indivíduos, "nada de quadros, estátuas, palácios, objetos preciosos, e sim grandes soluções urbanísticas, unidades habitacionais, objetos de uso cotidiano, a fotografia, a publicidade, o rádio, a televisão, o cartaz, o videoteipe . . . Superado o problema da arte-objeto, o protagonista da experiência estética passa a ser o ambiente, enquanto espaço em que os indivíduos e grupos sociais se inserem e vivem".⁸

Mesmo propondo um caminho, Argan também punha em dúvida se o ambiente, pelo simples fato de ter sido modificado pelo artista mudaria realmente de caráter, tornando-se "acolhedor, libertador, estético".⁹ A princípio qualquer intervenção operativa na cidade ou território realizada por um artista seria estética. Argan apontava para o fato de que somente se o artista representasse o "técnico encarregado de organizar a experiência estética coletiva" dentro de uma democracia total, esta atuação se legitimaria. Mas no contexto de poder atual, onde grupos minoritários decidem por todos, esta ação artística tem um caráter de excepcionalidade, como uma crítica à atuação geral da sociedade. Isto é, esta ação é tão deslocada de um comportamento social geral que não gera o resultado social esperado, configurando como uma ação utópica.

Estas observações vão de encontro ao questionamento de Ferreira Gullar, da real efetivação social das propostas Neoconcretas. Durante o período destacado, o contexto da contra-cultura ofereceu um público aberto para participar dos trabalhos experimentais e vivenciais. Em uma parcela da

⁷ ARGAN, Giulio C. *Arte Moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo, Companhia das Letras, 1993, p. XXI.

⁸ *Ibidem*, p.589.

⁹ *Ibidem*.

sociedade havia um desejo implícito de experimentar-se, de buscar novas situações. Vimos como os sete artistas buscaram uma arte coletiva, postulando trabalhar contra a alienação presente no meio ambiente humano. Os artistas buscavam estabelecer novas possibilidades de relações com o espaço circundante e tinham um público predisposto a vivenciar suas propostas.

Os artistas, como analisou Mário Pedrosa, preocupavam-se em recolocar a arte no âmbito da sociedade. No texto "Arte dos Caduceus, Arte Negra, Artistas de Hoje",¹⁰ o crítico trouxe a debate uma mudança de perspectiva: afirmou que para os "artistas de hoje" (1968), não só a vitalidade formal da arte negra impressionava - como o que havia ocorrido sobre a sensibilidade artística moderna - mas era a ação que estes objetos africanos exerciam em seus contextos sociais que inspiravam a admiração geral.

A diferença básica da atitude dos africanos frente aos europeus é que os primeiros não julgam a arte, mas observam a eficácia de sua participação na sociedade. Isto é realizado em nome da tradição, que se compõe de regras artesanais, regras litúrgicas ou plásticas, historicamente fixadas pela coletividade social, pelo grupo.¹¹ O objeto artístico africano alcança ressonâncias culturais coletivas autênticas. Nas palavras de Pedrosa, "o artista primitivo cria um objeto que 'participa'. O artista de hoje, com algo de um desespero dentro dele, chama os outros a que dêem participação ao seu objeto".¹²

Os críticos se questionavam sobre as possibilidades da arte dentro de uma sociedade capitalista. A arte, que historicamente era conhecida como "um conjunto de coisas produzidas por técnicas diferenciadas, mas tendo entre si afinidades pelas quais constituem um sistema: justamente o sistema que enquadra a experiência estética da realidade"¹³ - esta experiência estética que havia sempre sido um componente importante dentro da experiência global e que era o material do qual a arte se utilizava - para concretizar-se dentro de uma sociedade de consumo teria de ser encarada de uma forma diferenciada do que tinha sido até então. A arte como um valor que se frui, passa a se "acabar" na fruição, se tomando algo a ser também consumido. A arte transformava-se em uma realidade paralela, a intenção não era mais realizar uma chave para a interpretação da realidade, mas criar uma experiência de uma situação espaciovizual concreta.

Argan via a Arte Op dentro desta tentativa de autonomia dentro da produção estética. Através das pesquisas óticas, procurou-se tomar empírico "o ato de percepção como um ato de consciência". A proposta era conhecer e pensar através de imagens. A pesquisa visual-cinética tinha também como

¹⁰ PEDROSA, Mário. Arte dos Caduceus, Arte Negra, Artistas de Hoje (1968). In: *Mundo, Homem, Arte em Crise*, pp.221-226.

¹¹ *Ibidem*, p. 225.

¹² *Ibidem*, p. 224

¹³ ARGAN, Giulio C., *op.cit.*, p. 509.

objetivo despersonalizar a atividade artística. Vê-se o Minimalismo como uma continuação deste tipo de operação, onde o "sentido plástico da pesquisa espacio-visual cede lugar à redução da "escultura" à elementariedade aparente das chamadas estruturas primárias, corpos fruíveis como ambientes".¹⁴ Outro objetivo dos Minimalistas, segundo Argan, era realizar, quando inseridos no espaço real, urbano ou natural, "formas elementares, capazes de se impor, como fatores de regeneração psicológica, na paisagem ao mesmo tempo apinhada e desolada das megalópoles industriais".¹⁵

O conceito de forma-ambiente realizado em grande escala, visava uma reestruturação e redefinição da paisagem, que adquiriu significado através da intervenção estética do artista. Mas esta intervenção não se relacionava com a vontade de integração das artes, com um princípio formal dado *a priori*, como propunha De Stijl, mas era "uma confluência terminal das experiências agora esgotadas da pintura, da escultura, da arquitetura arrastadas a uma única e grandiosa hipótese urbanística".¹⁶

Uma atitude mais realista encontrava-se, dentro de um fenômeno como a da Arte Pop, considerada por Argan como "desalentada e passiva".¹⁷ Para ele, o nome Arte Pop já era impróprio, pois antes de demonstrar a criatividade e peculiaridade de um povo, mostrava a "não-criatividade da massa".¹⁸ Por fim a Arte Povera era a recusa definitiva do artista em ser artista. A recusa em criar um objeto de valor, que participasse, como objeto, do consumo, como uma mercadoria. Considerava as técnicas, como também as linguagens como instrumento de poder. "O fato estético quer, enfim, ser apenas um acontecimento, passa-se da área de produção de objetos para a área de produção de espetáculos, em que o palco é a realidade cotidiana".¹⁹ A proposta defendia a idéia de que dentro de uma sociedade opulenta a arte devia ser pobre, tecnicamente pobre, voltada para os acontecimentos essenciais de vida e morte, aos quais se tem horror e procura-se evitar.

Alguns artistas trabalhavam criticamente, afastando suas obras de uma inserção na sociedade capitalista. Ameaçavam assim a própria arte. A sociedade capitalista, por sua vez, estava disposta a "integrá-los" dentro de seu sistema funcional econômico. Nestes aspectos notava-se o paradoxo do sistema: estes movimentos artísticos de negação se colocavam como sendo de esquerda e antiburgueses dentro do capitalismo, mas eram considerados de direita e burgueses pelos países socialistas, que por sua vez solicitavam uma arte acadêmica e didática.

¹⁴ Ibidem, p. 573.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem, p. 573.

¹⁷ Ibidem, p. 575.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem, p. 587.

Os artistas brasileiros em estudo, sem estar alheios a estes acontecimentos, também conceberam experiências espácio-visuais concretas, partindo para uma forma-ambiente, para uma arte coletivizada. O "sentido" deste intuito foi, principalmente, romper com a "aura" da arte, mas para tanto buscaram tirar o poder de criação das mãos do artista, trabalhar meios de repartir esta possibilidade de ação com o público, transferir uma atitude de co-criação para o participante. "Eu sou o outro"²⁰, dizia Lygia Clark. Por outro lado, Hélio Oiticica observava: "Da adversidade vivemos!"²¹ Para ele, produzir arte no Brasil implicava ter claro as ambivalências pertencentes à nossa cultura, estar preparado para agir a partir delas e principalmente objetivar deixá-las à mostra. Para o Brasil caberia "uma posição crítica universal permanente e o experimental",²² entendido como a realização de produções que concretizassem transformações radicais no campo dos conceitos-valores vigentes, algo que atingisse os "comportamentos sociais".

Se a experiência estética da realidade sempre foi o material da arte, estes artistas brasileiros destacados tentaram criar, com suas obras, espaços conformadores de uma nova realidade, lugares concebidos para a experiência estética e crítica, para que neles se tivesse uma vivência aberta e significativa, um espaço de oportunidade conjunta.

Finalizando, podemos, sobre este prisma, compreender outra colocação de Oiticica sobre o objetivo artístico de se "consumir o consumo".²³ Como defendia o artista, ao invés de fugir do consumo da arte, criar uma linguagem onde as "defeseas" da arte tradicional não existissem. Assim pensando, concretizou-se espaços abertos, não afirmativos, espaços para que neles ocorressem vivências. Trabalhou-se em cumplicidade com o público, acreditando-se na possibilidade do exercício experimental da liberdade, tal como almejou Mário Pedrosa.

²⁰ CLARK, Lygia. Da supressão do objeto (anotações). In: ARTE EM REVISTA. *Pós - Moderno*, n° 7. São Paulo; CEAC, ag. 1973, p. 46.

²¹ OITICICA, Hélio. Esquema Geral da Nova Objetividade. In: FUNDAÇÃO ARMANDO ÁLVARES PENTEADO. *Objeto na Arte - Brasil anos 60*: Catálogo. Daisy Peccinini (Org.). São Paulo: FAAP, s/data, p. 75-81.

²² Idem. Brasil Diarréia. In: *Caderno de Texto*, n° 1, Coleção Arte Brasileira Contemporânea. Rio de Janeiro, 1980: Funarte, 1980, p. 26-27.

²³ Ibidem.

Datas/ Artistas	1956	1959/60	1961	1963	1964	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1974	1975	77-79 Artistas
Hélio Oiticica		Núcleos .Relações Especiais Bilaterais	Proj. Cães de Caça				Tropicália	Bolide Cama Baracão	Eden Ninhos Tropicália (Londres)	Ninhos NY	Subterranean Tropicália Projectes, NY	Aulo teatro, NY		1975 Magic- Square	
Ferreira Guller		Poema Enterrado						A Casa é o Corpo	Mandala	Arq. Biológica			Rede de Elásticos		
Lyla Clark		Interio- ree		Arq. Fan- tásticas	Abrigo político . Homenagem a Hélio Oiticica			Ovo Divisor						Espago Imantado	Clark
Lyla Pape		Livro de arquitectura . Ballet Neocon- creto					Bolha Amarela Bolha Vermelha						Costuran- do a paisa- gem		Pape
Marcelo Nitschi							Evento Pq. das Bandeiras	Aprensão colorindo a gozar a cor	Playground	Instala- ção na FAU		Veili- dos de Branco			Nitschi
Neilson Leimer							Adoração ou o Altar de Roberto Carlos . Altar. Agora dobre os joelhos . Banco dos na moradia . Exposição PARE	Projeto da inter- venções ambientais, NY . Proj. Emoldura- mento da Paisagem							Leimer
Rubens Garchman							Série Cartilha do Superativo: (Luta, SOS)	A zona: considerações (retrato de Anísio Chateaubriant)	The Helicóptero (1967/69)		Capaula de Nascimento	O/Lim- po			Garchman
Wesley Duke Lee Artistas/ Datas	1956						Tropéio ou uma confissão								77-79 Artistas/ Datas

O conjunto das obras penetráveis e participativas e suas respectivas datas de realização/exposição

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOGRAFIA GERAL:**LIVROS**

AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico; entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Ed. Nobel, 1983..

_____. *Arte para quê? a preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Ed. Nobel, 1987.

_____. *Projeto Construtivo na Arte : 1950-1962*. Rio de Janeiro: MAM/São Paulo, Pinacoteca, 1977

* ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. São Paulo, Ed. Página Aberta, 1991.

* ARGAN, Giulio C. *Arte Moderna*. Trad. Denise Bottmann; Frederico Carotti. São Paulo : Companhia das Letras, 1992.

* BATCHELOR, David. *Minimalismo*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo : Cosac & Naify Ed., 1999.

BOSI, Alfredo. Um Testemunho do Presente. IN : MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (Pontos de partida para uma revisão histórica)*. São Paulo: Ática, 1977

* BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo : Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo : Cosac & Naify Ed., 1999.

CHIPP, H. B. . *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 1988.

* COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e Informal: a Vanguarda Brasileira anos Cinquenta*. Rio de Janeiro : Funarte/Inap, 1987.

* DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60, transformações da Arte no Brasil*, Rio de Janeiro : Campos Gerais, 1998.

- ELIADE, Mircea. *A Provocação do labirinto – Conversas com Claude-Henri Rocquet*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.
- FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, 1992.
- FIZ, Simon Marchan. *Contaminaciones Figurativas: Imáges de la arquitetura y la ciudad como figuras de lo moderno*. Madrid, Alianza Ed., 1986.
- FREIRE, Cristina. *A Instalação e o Espaço de exposição*. In : *Poéticas do Processo : Arte Conceitual no Museu*. São Paulo : Ed. Iluminuras, 1999.
- GULLAR, Ferreira (Org.). *Arte brasileira, Hoje*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1973.
- _____. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1965.
- _____. *Etapas da arte contemporânea. Do cubismo à arte Neoconcreta*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Revan, 1999.
- _____. *Vanguarda e sub-desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969
- GROF, Stanislav. *Além do cérebro: nascimento, morte e transcendência em psicoterapia*. Trad. Wanda de Oliveira Roselli; rev. Técnica Doucy Douek, Vicente Galvão Parizi. São Paulo: McGraw-Hill, 1987.
- HOCKE, Gustav R. *Maneirismo : o mundo como labirinto*. Trad. Clemente R. Mahl. São Paulo : Ed. Perspectiva, 1974. (col. Debates, n ° 92).
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. Trad. Júlio Fischer. São Paulo : Martins Fontes, 1998.
- LOURENÇO, Maria Cecília. *Operários da modernidade*. São Paulo: Hucitec / Edusp, 1995.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A estrutura do comportamento*. Trad. J.A.Corrêa. Belo Horizonte : Interlivros, 1975.
- _____. *O Visível e o Invisível*. Trad. J.A. Gianotti, A. M. d' Oliveira. São Paulo : Perspectiva, 1984.
- MONDRIAN, Piet. *Arte Plástico y Arte Plástico Puro*. 2ª ed. (Trad. Raul Rivarola Y Anibal Goni) . Buenos Aires: Ed. Victor Leru, 1961.
- MORAES, Frederico. *Artes Plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (Pontos de partida para uma revisão histórica)* . São Paulo: Ática, 1977.

- HOLLANDA, Heloísa e GONÇALVES, Marcos. *Cultura e Participação*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1999. (Coleção tudo é história, n ° 41)
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. FIGUEIREDO, Luciano ; PAPE, Lygia; SALOMÃO, Waly (Orgs.). Rio de Janeiro : Rocco, 1986.
- ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição brasileira*. Cultura brasileira e Indústria Cultural. São Paulo : Brasiliense, 1999.
- PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos III*. ARANTES, Otilia (Org.). São Paulo: EDUSP, 1998.
- _____. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. AMARAL, Aracy (Org.). São Paulo, Ed. Perspectiva, 1981. (Col. Debates, n ° 170)
- _____. *Formas de percepção estética: Textos Escolhidos II*. ARANTES, Otilia (Org.). São Paulo : EDUSP, 1996.
- _____. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. 2. ed. AMARAL, Aracy (Org.). São Paulo, Ed. Perspectiva, 1986. (Col. Debates, n ° 106)
- _____. *Política das Artes*. ARANTES, Otilia (Org.). São Paulo: Edusp, 1995.
- PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos - a arte Brasileira no século XX na Coleção de Gilberto Chateaubriant* . Rio de Janeiro: Ed. Jornal do Brasil, 1987.
- ROSZAK, Theodore. *A contra-cultura – reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.
- SCHWARTZ, Roberto. *Nacional por Subtração*. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1985.
- _____. *O pai de família e outros estudos*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- SCHENBERG, Mário. *Arte e Tecnologia*. In: GULLAR, Ferreira (Org.). *Arte Brasileira, hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.
- VALLIER, Dora. *A Arte Abstrata*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Fund. W. Moreira Salles, 1983., v.2..
- ZILIO, Carlos. *Da Antropofagia à Tropicália*. In: *Artes Plásticas e Literatura*. São Paulo : Brasiliense, 1982.

PERIÓDICOS:

ARTE EM REVISTA. *Anos 60*, nº 1, 2. ed. São Paulo: Ed. Kairós, maio 1981.

_____. *Anos 60*, nº 2, 2. ed. São Paulo: CEAC, março 1983..

_____. *Pós – Moderno*, nº 7. São Paulo; CEAC, ag. 1973.

BREET, Guy. Arte Brasileira sem folclore. *Galeria*, São Paulo, nº 14, p. 72-73, 1989

FERREIRA, Gullar. Por que parou a arte brasileira? *Revista da Civilização Brasileira*, nº 1, 1965.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Musas sob Assédio. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 17 março 2002. (Caderno Mais!)

JUNQUEIRA, Fernanda. Sobre o Conceito de Instalação. *Revista Gávea*, nº 14. Rio de Janeiro: PUC, set/1996.

*KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Revista Gávea*, nº 1. Rio de Janeiro, Funarte, s/data.

CATÁLOGOS :

FABRIS, Annateresa. Waldemar Cordeiro os Primórdios da Arte Eletrônica no Brasil. In: PAÇO DAS ARTES. *Pioneiros e Contemporâneas: Catálogo*. São Paulo, 1997.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Bienal Brasil Século XX: Catálogo*. São Paulo, 1994.

FUNDAÇÃO ARMANDO ÁLVARES PENTEADO. *Objeto na Arte - Brasil anos 60*. Daisy Peccinini (Org.): Catálogo. São Paulo : FAAP, s/data .

ZANINI, Walter. Duas Décadas Difíceis. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Bienal Século XX*. AGUILAR, Nelson (org.): Catálogo. São Paulo, 1994.

INÉDITOS :

ALVARADO. Daisy V. Peccinini. *Novas Figurações, Novo Realismo e Nova Objetividade. Brasil Anos 60*. 1987. Tese (Doutorado em Artes Plásticas) – Curso

de Pós-Graduação da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

LOURENCO, Maria Cecília. *A Maioridade do moderno em São Paulo- anos 30/40*. 1990. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Curso de Pós-Graduação em Estruturas Ambientais e Urbanas , Universidade de São Paulo, São Paulo.

KRUCHIN, Samuel. *A Dimensão semântica do espaço Urbano*. 1991. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo.

BIBLIOGRAFIA POR ARTISTA:

Hélio Oiticica

Livros:

- AMARAL, Aracy. *Arte e Meio Artístico (1961 - 1981): entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo : Nobel, 1983., p. 188-191.
- _____. *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962*. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.p.264-273.
- DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60, transformações da arte no Brasil*, Rio de Janeiro : Campos Gerais, 1998.
- FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp/FAPESP, 1992. (Coleção Texto e Arte)
- GULLAR, Ferreira. Os Penetráveis de Oitica. In: *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962*. AMARAL, Aracy (Org.) São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 266-267.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. FIGUEIREDO, Luciano; PAPE, Lygia e SALOMÃO, Waly (Orgs.). Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PEDROSA, Mário. *Arte Ambiental, Arte Pós-moderna, Hélio Oiticica (1965) . In: Acadêmicos e Modernos. Textos Escolhidos III*. Otilia Arantes (Org.). São Paulo: Edusp, 1998, p.355.

_____. Os Projetos de Hélio Oiticica (1961). In: *Acadêmicos e Modernos. Textos Escolhidos III*. Otilia Arantes (org.). São Paulo : Edusp, 1998, p.341.

PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos - a arte brasileira no século XX na Coleção de Gilberto Chateaubriant*. Rio de Janeiro: Ed. Jornal do Brasil, 1987.

ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*, v.2 . São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983, v.2, p. 974.

Periódicos:

FAVARETTO, Celso. A música nos labirintos de Hélio Oiticica. *Revista USP*. São Paulo, nº 4, dez/jan/fev.1989-90.

_____. Nos Rastros da Tropicália. *Arte em Revista*, São Paulo, nº 5 (7), ago.1983..

MATESCO, Viviane Furtado. Hélio Oiticica : A Questão da Estrutura – Cor. *Revista Gávea*, nº 5. Rio de Janeiro: Funarte, abril de 1988, p. 13-19.

Catálogos:

CENTRO DE ARTES HÉLIO OITICICA . *Hélio Oiticica: Catálogo*. Rio de Janeiro, 1996.

DOCTORS, Marcio. Hélio Oiticica. In: MUSEU DO AÇUDE. *Espaço de instalações permanentes do museu do açude: Catálogo*. Rio de Janeiro, 2000.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Bienal Brasil Século XX: Catálogo*. São Paulo, 1994.

FUNDAÇÃO ARMANDO ÁLVARES PENTEADO. *Objeto na Arte - Brasil anos 60*. Daisy Peccinini (Org.) : Catálogo. São Paulo, s/data .

GALERIA SÃO PAULO. *Hélio Oiticica: O que eu faço é música: Catálogo*. São Paulo, 1986.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. *Hélio Oiticica: Obra e Estratégia*. FIGUEIREDO, Luciano (texto e curadoria): Catálogo. Rio de Janeiro, s/data (Coleção Mostruário de Arte Contemporânea).

MATESCO, Viviane Furtado. Corpo-Cor em Hélio Oiticica. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XXIV Bienal Internacional de São Paulo: Catálogo*. São Paulo.

Lygia Clark

Livros:

- AMARAL, Aracy(Org.). *Projeto construtivo na Arte: 1950 - 1962*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- BRETT, Guy. Lygia Clark: Seis Células. In: BAUSBAUM, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Marca D'Água Livraria e Editora, 2001.
- CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.(Série Arte Brasileira Contemporânea)
- _____. O homem como suporte vivo de uma Arquitetura Biológica. In: GULLAR, Ferreira (Org.). *Arte Brasileira, hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.
- COCCHIARALE, Fernando e GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e Informal: a Vanguarda Brasileira anos Cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte/Inap, 1987.
- DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60, transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998, p. 172-73, 292-93.
- GULLAR, Ferreira. *Lygia Clark: uma experiência Radical*. In: FUNART. *Lygia Clark*. Textos de Ferreira Gullar, Mário Pedrosa e Lygia Clark. Rio de Janeiro: Funarte, 1980. (Coleção Arte Brasileira contemporânea).
- MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark, Obra -Trajeto*. São Paulo: Edusp, 1982.
- PEDROSA, Mário. Lygia Clark , ou o fascínio do espaço (1957). In: *Acadêmicos e Modernos. Textos Escolhidos III*. ARANTES, Otilia (Org.). São Paulo: Edusp, 1998.
- _____. A obra de Lygia Clark (1963). In: *Acadêmicos e Modernos. Textos Escolhidos III*. ARANTES, Otilia (Org.). São Paulo: Edusp, 1998.
- _____. Significação de Lygia Clark . In: *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. AMARAL, Aracy (Org.). São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981.

PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos - a arte brasileira no século XX na Coleção de Gilberto Chateaubriant*. Rio de Janeiro: Ed. Jornal do Brasil, 1987.

SHENBERG, Mário. Lygia Clark. In: *Pensando a Arte*. São Paulo: Nova Stella, 1988. (1ª ed. 1971)

ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*, v.2. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983, v.2, p. 785.

Periódicos:

CLARK, Lygia. Uma experiência de integração. *Arquitetura contemporânea*. Rio de Janeiro, nº 8, 1956.

BRETT, Guy. Arte Brasileira sem folclore. *Galeria*. São Paulo, nº 14, 1989.

BURLAMAQUI, Maria Cristina. Lygia Clark : a dissolução do objeto. *Revista Gávea*. Rio de Janeiro, 1984, nº 1.

ROLNIK, Suely. O Corpo vibrátil de Lygia Clark. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 30 abr. 2000. (Caderno *Mais!*)

Catálogos:

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Bienal Brasil Século XX*: Catálogo. São Paulo, 1994.

FUNDAÇÃO ARMANDO ÁLVARES PENTEADO. *Objeto na Arte - Brasil anos 60*. Daisy Peccinini (Org.) : Catálogo. São Paulo, s/data.

FUNDACION ANTONI TÀPIES. *Lygia Clark*. Clara Plasència (cood. Geral): Catálogo. Barcelona, 1997.

NÚCLEO DE EDUCAÇÃO. Experimentando as Obras de Lygia Clark. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XXIV Bienal Internacional de São Paulo*: Catálogo. São Paulo.

MUSEU DE ARTE MODERNA – SP. *Aventura planar de Lygia Clark - de caracóis, escadas a caminhando*. Curadoria e texto Paulo HERKENHOFF: Catálogo. São Paulo, 1999.

ROLNIK, Suely. Por um estado de arte: a atualidade (online). *XXII BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO*, São Paulo, 1993, disponível no site da Bienal.

Inéditos:

FABRINI, Ricardo N. *Espaço de Lygia Clark*. São Paulo, 1991, 309p. Dissertação. (Mestrado em Filosofia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP.

Lygia Pape**Livros:**

AMARAL, Aracy. *Projeto Construtivo Brasileiro na arte: 1950-1962*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 274-81.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e Informal: a Vanguarda Brasileira anos Cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte/Inap, 1987.

DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998, p. 236-241 e 304.

JARDIM, Reynaldo. Duas formas no tempo. In: AMARAL, Aracy. *Projeto Construtivo Brasileiro na arte: 1950-1962*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

PAPE, Lygia. Balé, experiência visual. In: AMARAL, Aracy. *Projeto Construtivo Brasileiro na arte: 1950-1962*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

_____. *Lygia Pape*. Apresentação de Mário Pedrosa e Poemas de Luiz Otávio Pimentel. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. (coleção Arte Brasileira Contemporânea).

_____. *Lygia Pape - entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradila*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. (coleção palavra do artista).

_____. *Lygia Pape. Gávea de Tocaia*. (textos de Mário Pedrosa, Guy Breet e Hélio Oiticica). São Paulo: Cosac & Naify Ed., 2000.

ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*, v.2. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983, v.2, p. 673-74.

Periódicos:

DOCTORS, Márcio. Lygia Pape. *Galeria*. São Paulo, n° 21, 1990.

FIGUEIREDO, Catarina. Lygia Pape leva ao MAM sua proposta de arte participativa. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 03/12/1983..

OITICICA, Hélio. Lygia Pape – Série Tropicália. *Diário de Notícias*. Porto Alegre, 26 de nov. 1975.

Catálogos:

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Bienal Brasil Século XX: Catálogo*. São Paulo, 1994.

FUNDAÇÃO ARMANDO ÁLVARES PENTEADO. *Objeto na Arte - Brasil anos 60*. Daisy Peccinini (Org.): Catálogo. São Paulo, s/data.

Marcelo Nitsche

Livros:

AMARAL, Aracy. *Arte e Meio Artístico (1961 - 1981) : entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1983., p.148-9, 356-57.

DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60, transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998, p. 224 -25.

ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*, v.2. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983, v.2, p. 748.

Catálogos:

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Bienal Brasil Século XX: Catálogo*. São Paulo, 1994.

FUNDAÇÃO ARMANDO ÁLVARES PENTEADO. *Objeto na Arte - Brasil anos 60*. Daisy Peccinini (Org.): Catálogo. São Paulo, s/data.

Periódicos:

MAGALHÃES, Fábio. Temas, formas e materiais de Marcelo Nitsche. *Módulo*, nº64, Rio de Janeiro, maio-jun. 1981, p. 36-41.

Nelson Leirner

Livros:

DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60, transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998, p. 100-109 e 297-298.

LEIRNER, Sheila. *Arte como Medida*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1982, p.196-202.

PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos - a arte brasileira no século XX* na Coleção de Gilberto Chateaubriant. Rio de Janeiro: Ed. Jomal do Brasil, 1987.

ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil, v.2*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983, v.2, p. 974.

Catálogos:

FARIAS, Agnaldo. O Fim da arte segundo Nelson Leimer. In: PAÇO DAS ARTES. *Retrospectiva Nelson Leimer*: Catálogo. São Paulo, s/ data(1994).

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Bienal Brasil Século XX*: Catálogo. São Paulo, 1994.

FUNDAÇÃO ARMANDO ÁLVARES PENTEADO. *Objeto na Arte - Brasil anos 60*. Daisy Peccinini (Org.) : Catálogo. São Paulo, s/data.

GALERIA BRITO CIMINO & GRUPO TAKANO. *Nelson Leimer - Arte e não arte* : Catálogo. Curadoria e texto Tadeu Chiarelli. São Paulo, 2002.

PAÇO DAS ARTES/ITAÚ CULTURAL. *Porque Duchamp?* Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros: Catálogo. São Paulo, 1999, pp. 192.

Periódicos:

MORAIS, Frederico. Quem é Nelson Leiner. *Revista GAM*, nº 7, Rio de Janeiro, jun. 1967.

Rubens Gerchman

Livros:

* AMARAL, Aracy. *Projeto Construtivo Brasileiro na arte: 1950-1962*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 318-325.

DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60, transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998, p. 100-109 e 297-298.

GERCHMAN, Rubens. *Rubens Gerchman*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. (Coleção Arte Brasileira contemporânea).

_____. Uma Arte brasileira / latino americana. In: GULLAR, Ferreira. *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973, p. 163-66.

PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos - a arte brasileira no século XX* na Coleção de Gilberto Chateaubriant. Rio de Janeiro: Ed. Jomal do Brasil, 1987, p. 295-296.

Periódicos:

GERCHMAN, Rubens. "Boa Noite". *Museu de Arte de Joinville*, Joinville, nov. 1977.

GERCHMAN, Rubens. "O pintor da ginga brasileira". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12/02/1982.

HANSEN, João Adolfo. Dados para identidade em RG. *Arte em Revista*, n.º 7, São Paulo, ago 1973, p. 25-30.

Catálogos:

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Bienal Brasil Século XX: Catálogo*. São Paulo, 1994.

* FUNDAÇÃO ARMANDO ÁLVARES PENTEADO. *Objeto na Arte - Brasil anos 60*. Daisy Peccinini (Org.): Catálogo. São Paulo, s/data.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA – Niterói. *Tempo: 1962/1979 – Rubens Gerchman: Catálogo*. Rio de Janeiro, 2001.

* MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA – USP. *O que faz você agora geração 60, jovem arte contemporânea revisada: Catálogo*. São Paulo, 1991.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. *Rubens Gerchman: Catálogo*. São Paulo, março 1974.

Wesley Duke Lee

Livros:

COSTA, Cacilda Teixeira. *Wesley Duke Lee*. Rio de Janeiro: FUNART, 1980. (Coleção Arte Brasileira Contemporânea).

_____. Org. *Antologia Crítica sobre Wesley Duke Lee*. São Paulo: Galeria Paulo Figueiredo, 1981.

DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60, transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.

PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos - a arte brasileira no século XX na Coleção de Gilberto Chateaubriant*. Rio de Janeiro: Ed. Jornal do Brasil, 1987.

ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983., v.2.

Periódicos:

LEE, Wesley Duke. Artista exclusivo da Rex Gallery&Sons depõe sobre seu trabalho na Bienal de Veneza. *Jornal Rex Time*. São Paulo, 1966.

Catálogos:

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Bienal Brasil Século XX: Catálogo*. São Paulo, 1994.

FUNDAÇÃO ARMANDO ÁLVARES PENTEADO. *Objeto na Arte - Brasil anos 60*. Daisy Peccinini (Org.): Catálogo. São Paulo, s/data.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA – USP. *O que faz você agora geração 60, jovem arte contemporânea revisada: Catálogo*. São Paulo, 1991.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. *Retrospectiva Wesley Duke Lee*. Curadoria e texto Cacilda Teixeira Costa: Catálogo. São Paulo, 1993.

Inéditos:

COSTA, Cacilda Teixeira. *Um salmão na corrente taciturna, o percurso interior, a vida e a obra de Wesley Duke Lee*. 1997. Tese (Doutorado em Artes Plásticas) – Curso de Pós-Graduação da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

**LISTA DE FIGURAS e
CRÉDITOS DAS IMAGENS**

Fig.1 – Lygia Clark- <i>A casa é o corpo</i> (1968) – fonte ¹ :10	15
Fig.2 – Hélio Oiticica – <i>Tropicália</i> (1967) – fonte: 32	15
Fig.3 – Nelson Leirner – <i>Playground</i> (1969) – fonte: 33	15
Fig.4 – Wesley Duke Lee – <i>Trapézio ou uma confissão</i> (1966) – fonte: 39	16
Fig.5 – Rubens Gerchman – <i>Frutas-Abrigo: As Grandes Caixas de Morar</i> (1967) fonte: 10	16
Fig.6 – Lygia Pape – <i>Ovo</i> (1969) – fonte:10	16
Fig.7 – Marcelo Nitsche – <i>Bolha</i> (1968) – fonte:10	16
Fig.8 a,b– Hélio Oiticica – <i>Projeto Cães de Caça</i> (1961) – fonte: 32	25
Fig.9 – Hélio Oiticica – <i>Projeto Cães de Caça</i> (1961) – fonte: 28	25
Fig.10 a – Hélio Oiticica – <i>Relevos Espaciais e Bilaterais</i> (1960) – fonte:32	26
b – Hélio Oiticica – <i>Bilateral Equali</i> (1960) – fonte: 32	
Fig.11 a,b – Hélio Oiticica – <i>Relevo Espacial</i> (1959) – fonte: 32	27
Fig.12 – Hélio Oiticica – <i>Relevo Espacial</i> (1959) – fonte: 32	27
Fig.13 a,b,c – Hélio Oiticica – <i>Grande Núcleo</i> (1960) –	28
a - fonte: 10 ; b- fonte: 37 ; c- fonte: 37	
Fig.14 a- Mies Van der Rohe – <i>Planta- Casa Campo de Ladrilho</i> (1923) – fonte:11	32
b- Piet Mondrian – <i>Quadro I</i> (1921) – fonte:11	
Fig.15 a- Theo Van Doesburg – <i>Contracomposição</i> (1924) – fonte: 11	32
b- Theo Van Doesburg – <i>Café Aubette</i> (1926/27) – fonte:11	
Fig.16 a,b – Hélio Oiticica – <i>Tropicália</i> (1967) – fonte:15	36
Fig.17 – Hélio Oiticica – <i>Subterranean Tropicália Projects</i> (1971) – fonte:32	36
Fig.18 a,b – Hélio Oiticica - <i>Magic Square</i> (1977) – fonte:37	37
Fig.19 a,b – Hélio Oiticica – <i>Ninhos</i> (1970) – fonte: 32	37
Fig.20 – Luiz Saciolotto – <i>Concretica 5732</i> (1957) – fonte: 38	45
Fig.21 – Luiz Saciolotto – <i>Concretica 5729</i> (1956) – fonte:38	45
Fig.22 – Geraldo de Barros – <i>Objeto Forma</i> (1953) – fonte: 28	45
Fig.23 – Geraldo de Barros – <i>Função Diagonal</i> (1952) – fonte: 28	45
Fig.24 a,b – Lygia Clark – <i>Arquitetura Fantástica</i> (1963) – fonte: 35	50
Fig.25 – Lygia Pape – <i>Livro de Arquitetura – Pirâmide</i> (1959/60) – fonte: 21	50
Fig.26 a,b,c – Lygia Clark – série <i>Interiores</i> (1956) - a,b – fonte: 29 ; c – fonte: 22	51
Fig.27 – Lygia Clark – <i>Plano em Superfície Modulada</i> (1967) – fonte: 3	51
Fig.28 – Piet Mondrian – Maquete de cenário para a peça de Michael Seuphor (1926) fonte: 9	51
Fig.29 – Theo Doesburg – sala de festas, L'Aubette de Estrasburgo (1926/28) fonte: 25	51
Fig.30 a,b,c,d – Lygia Clark – série <i>Superfícies Moduladas</i> (1957/58)	53
a- n° 6, série B, 2ª versão (1958) – fonte: 7	
b- n° 4. série B, (1957) – fonte: 6	
c- n° 8 (1958) – fonte: 31	
d- n° 5 (1957) – fonte: 31	
Fig.31 a,b,c,d – Piet Mondrian – processos de abstração da figura	55
a- <i>Natureza Morta com pote de gengibre I</i> (1911/12) – fonte: 9	
b- <i>Natureza Morta com pote de gengibre II</i> (1911/12) – fonte: 9	
c- <i>A árvore cinzenta</i> (1912) – fonte: 9	
d- <i>Árvores em flor</i> (1912) – fonte: 9	
Fig.32 – Piet Mondrian – <i>Biblioteca de Ida Bienert Plauen</i> (1925) – fonte: 9	57
Fig.33 – V. Huszar - <i>Modelo de Interior</i> (1924)) – fonte: 24	57
Fig.34 – Theo Doesburg – Sala, casa Bart van der Ligts (1919)) – fonte:9	57
Fig.35 a,b,c,d – Ateliers de Mondrian – fonte: 9	58
Fig.36 – Lygia Clark – <i>Espaço modulado n° 4 série B, 2ª versão</i> (1959) – fonte: 7	60

¹ As fontes das figuras utilizadas encontram-se após esta listagem, sob o título de crédito das imagens; foram enumeradas e relacionadas em ordem alfabética, aqui nos valem da numeração elencada neste referido item.

Fig.37 a até e – Lygia Clark - Série <i>Bichos</i> , (1960-64) – fonte: 35	64
Fig.38 – Mary Vieira – série <i>Polivolumes</i> (1949)	65
a, b – <i>Polivolume: disco plástico</i> (1953/620 – a - fonte: 38; b - fonte: 17	
c – <i>6 interações do Polivolume: Evento Elipsoidal</i> (1967) – fonte: 28	
d – <i>Polivolume conexão Livre</i> (1953/79)– fonte: 28	
Fig.39 – a - Frans Krajcberg – <i>Sombra Projetada</i> (1968) – fonte: 10	75
b - Frans Krajcberg – <i>Floração</i> (1968) – fonte: 10	
Fig.40 – a – Manabu Mabe – <i>Abstrato</i> (1979) – fonte: 17	75
b – Manabu Mabe – <i>Flor do Mal</i> (1977) – fonte: 17	
Fig.41 – Ferreira Gullar – <i>Lembra</i> (1959) – fonte:6	76
Fig.42 – Lygia Clark – <i>Unidade</i> (1958) – fonte: 19	80
Fig.43 – Lygia Clark – <i>Casulo</i> (1959) – fonte: 19	80
Fig.44 – Lygia Clark – <i>Ovo</i> (1954) – fonte: 19	81
Fig.45 a,b – Lygia Clark – <i>Contra-Relevos</i> (1959) – fonte: 19	81
Fig.46 – Desenho do <i>Poema Enterrado</i> , Ferreira Gullar, conforme descrição de Lygia Pape – fonte: desenho da autora	84
Fig.47 – Lygia Pape - <i>Livro de Arquitetura</i> (1959-60); <i>Barroco e Concreto</i> – fonte:21	86
Fig.48 a até g – Lygia Pape – <i>Livro da Criação</i> (1959-60) – fonte:1	86
Fig.49 – Lygia Pape - <i>Livro do Tempo</i> (1960-65) – fonte: 21	88
Fig.50 a,b,c – Esculturas de Amilcar de Castro	89
a – <i>s/título</i> , final da dec. 50 – fonte:6; b - <i>Carranca</i> (1978) – fonte: 17	
c – <i>s/título</i> , final da década de 1960 – fonte: 6	
Fig.51 – Lygia Pape e Reynaldo Jardim – <i>Ballet Neoconcreto nº 1</i> (1958) – fonte: 6	92
Fig.52 – Lygia Pape e Reynaldo Jardim – <i>Ballet Neoconcreto nº 2</i> (1959) – fonte: 21	93
Fig.53 a,b – Robert Morris - <i>s/título</i> (1964/65) – fonte:5	95
Fig.54 – Pablo Picasso – <i>Instrumentos Musicais</i> (1914) – fonte: 16	97
Fig.55 – Umberto Boccioni- <i>Desenvolvimento de uma Garrafa no espaço</i> (1912) fonte: 16	97
Fig.56 – Vladimir Tatlin – <i>Contra-Relevo de Canto</i> (1915) – fonte: 16	97
Fig.57 – Vladimir Tatlin – <i>Monumento à Terceira Internacional</i> (1919/20) – fonte:16	99
Fig.58 – Naum Gabo – <i>Coluna</i> (1923) – fonte: 16	99
Fig.59 – Donald Judd – <i>s/título</i> (1966) – fonte: 5	101
Fig.60 – Carl André – <i>8 cortes</i> (1967) – fonte:5	101
Fig.61 – Lygia Pape – <i>Caixa de Baratas</i> (1967) – fonte: 30	103
Fig.62 – Lygia Pape – <i>Caixa de Formigas</i> (1967) – fonte:30	103
Fig.63 – Lygia Pape – <i>Eat me?</i> (1976) – fonte: 20	103
Fig.64 – Lygia Clark – <i>A Casa é o Corpo</i> (1968) – fonte: 7	109
Fig.65 – Lygia Pape – <i>Ovo</i> (1969) – fonte: 21	109
Fig.66 – Lygia Pape – <i>Divisor</i> (1969) – fonte:1	109
Fig.67 - Marcelo Nitsche – <i>Bolha</i> (1968) – fonte:10	110
Fig.68 – Nelson Leirner – <i>Adoração ou o Altar de Roberto Carlos</i> (1966) – fonte:10	110
Fig.69 – Rubens Gerchman – <i>Frutas-Abrijo: As Grandes Caixas de Morar</i> (1967) fonte: 40	110
Fig.70 – Hélio Oiticica – <i>Tropicália</i> (1967) – fonte: 32	110
Fig.71 – Wesley Duke Lee – <i>The Helicóptero</i> (1967/69) – fonte:42	110
Fig.72 – Lygia Clark – <i>A Casa é o Corpo</i> (1968) Desenho esquemático fonte: desenho da autora	113
Fig.73 – Lygia Clark – <i>A Casa é o Corpo</i> (1968) – fonte: 7	117
Fig.74 a,b – Lygia Clark – <i>Obra Mole</i> (1964) – a - fonte: 43; b – fonte: 19	119
Fig.75 – Lygia Clark – <i>Mandala</i> (1969) – fonte: 1	119
Fig.76 – Lygia Clark – <i>Baba Antropofágica</i> (1973) – fonte:7	120
Fig.77 – Lygia Clark – <i>Rede de Elástico</i> (1974) – fonte:7	120
Fig.78 a,b,c,d – Lygia Pape – <i>Divisor</i> (1969) – fonte: 21	125
Fig.79 a,b,c,d – Lygia Pape – <i>Ovo</i> (1969) – fonte: 21	126
Fig.80 a – Lúcio Fontana – <i>Conceito espacial</i> (1965) – fonte:38	129
b – Lúcio Fontana – <i>Conceito espacial: espera</i> (1963) – fonte: 4	

Fig.81 a – Christo Jaracheff – <i>Cortina no Vale</i> (1970/2) – fonte: 23	129
b – Christo Jaracheff – <i>Vale Great Hogback</i> (1970/1) – fonte: 4	
Fig.82 a,b,c – Marcelo Nitsche – <i>Bolha Amarela</i> (1968) – a - fonte: 3; b – fonte: 10	135
c – fonte: 34	
Fig.83 a,b – Marcelo Nitsche – <i>Bolha Vermelha</i> (1969) – fonte: 17	136
Fig.84 a,b,c – Nelson Leirner – <i>Adoração ou o Altar de Roberto Carlos</i> (1969)	140
a - fonte: desenho da autora; b – fonte: 10 ; c – fonte: 10	
Fig.85 a,b,c – Readymades de Marcel Duchamp	142
a – <i>Suporte de Garrafas</i> (1914/64) – fonte: 18	
b – <i>50 m3 de Ar de Paris</i> (1919) – fonte: 18	
c – <i>Dobrável de Viagem</i> (1916) – fonte: 18	
Fig.86 – Pablo Picasso – <i>Crânio de Touro</i> (1943)– fonte: 27	142
Fig.87 – Nelson Leirner – <i>Homenagem a Fontana I</i> (1967) – fonte: 10	143
Fig.88 – Nelson Leirner – <i>Homenagem a Fontana II</i> (1967) – fonte: 10	143
Fig.89 a,b – Nelson Leirner – <i>Homenagem a Fontana III</i> (1967) – fonte: 44	143
Fig.90 – Nelson Leirner – <i>Porco Empalhado</i> (1966) – fonte:	145
Fig.91 a,b,c,d – Nelson Leirner – <i>Exposição Não Exposição</i> (1967)	145
a - fonte: 10 ; b,c,d – fonte: 33	
Fig.92 – Nelson Leirner – <i>Quebra-Cabeça</i> (1967) – fonte: 36	150
Fig.93 a,b – Nelson Leirner – <i>Playground</i> (1969) – fonte: 10	152
Fig.94 a até f – Nelson Leirner – <i>Playground</i> (1969) – a,b - fonte: 33 ; c,d,e,f – fonte: 36	153
Fig.95 – Nelson Leirner – <i>Jornal Rex Time</i> – fonte: 10	155
Fig.96 a,b,c – Nelson Leirner – <i>Instalação na FAU-USP</i> (1970) – fonte: 33	155
Fig.97 a,b,c – Nelson Leirner – <i>Vestidos de Branco</i> (1972) – fonte: 33	157
Fig.98 a,b,c,d – Rubens Gerchman - série <i>Caixas de Morar</i> (1966)	160
a – <i>Baleira Caixa de Morar I</i> (1966) – fonte: 10	
b – <i>Caixas de Morar</i> (1966) – fonte:12	
c – <i>Caixa de Todos</i> (1966) – fonte: 12	
d – <i>O Homem da Estrela Solitária</i> (1966) – fonte: 12	
Fig.99 a,b,c – Rubens Gerchman – <i>Frutas Abrigo: As Grandes Caixas de Morar</i> (1967)	162
a,c fonte:12; b- fonte: 44	
Fig.100 a,b – Rubens Gerchman – <i>Marmitas</i> (1967)– fonte: 40	165
Fig.101 – Lygia Clark – <i>Pedra e Ar</i> (1966) – fonte: 35	165
Fig.102 – Hélio Oiticica – <i>Box Bólido 9</i> (1964) – fonte: 32	165
Fig.103 – Hélio Oiticica – <i>Parangolês</i> (1964) – fonte: 32	165
Fig.104 a,b – Hélio Oiticica – <i>Tropicália</i> (1967) – fonte: 32	167
Fig.105 a,b,c – Hélio Oiticica – <i>Tropicália</i> (1967) – fonte: 15	168
Fig.106 a,b,c – Rubens Gerchman – <i>Altar</i> (1966)– a,b - fonte: 40; c- fonte: 44	171
Fig.107 – Pablo Picasso – <i>Guitarra</i> (1913) – fonte: 25	176
Fig.108 – Kurt Schwitters – <i>A Merzbau</i> (1918/38) – fonte: 25	176
Fig.109 – Wesley Duke Lee – <i>A Zona: Mindah</i> (1964) – fonte:8	177
Fig.110 – Wesley Duke Lee – <i>A Zona: O progresso é relativo ou as três graças que são quatro</i> (1966) – fonte:8	177
Fig.111 – Wesley Duke Lee – <i>O nome do cadeado é: As Circunstâncias</i> (1966)	177
fonte: 8	
Fig.112 – Wesley Duke Lee – <i>O Trapézio ou uma confissão</i> (1966)	180
fonte: 39	
Fig.113 – Wesley Duke Lee – <i>A Zona: considerações (retrato de Assis Chateaubriant)</i> (1968); fonte:39	181
Fig.114 a,b,c – Wesley Duke Lee – <i>The Helicóptero</i> (1967/69)	183
a - fonte:10 ; b – fonte: 8; c – fonte: 17	
Fig.115 a,b – Wesley Duke Lee – <i>The Helicóptero</i> (1967/69) - fonte: 42	183
Fig.116 – Wesley Duke Lee – <i>Esquema para a Exposição Cinco Etapas de uma Vida</i>	189
- fonte: 42	
Fig.117 a,b – Wesley Duke Lee – <i>O/Limpo</i> (1971)	191
a - fonte: 8; b – fonte: 39	

Fig.118 – Wesley Duke Lee – <i>Pandora (o anjo)</i> (1971) – fonte: 39	191
Fig.119 a,b,c – Lygia Pape – <i>Espaços Imantados</i> (1967/69)	193
a - fonte: 21 ; b – fonte: 30 ; c – fonte: 20	
Fig.120 a,b,c,d – Rubens Gerchman – <i>Propostas para Grandes Espaços Vazios</i> (1969)	195
a,b – <i>Proposta Ar</i> – fonte: 40	
c – <i>Mataverde ardefresca</i> – fonte: 12	
d – <i>Marazul</i> – fonte: 12	
Fig.121 – Rubens Gerchman – <i>Projeto de Emolduramento da paisagem</i> (1968)	195
fonte: 12	
Fig.122 – Rubens Gerchman – <i>Lute</i> (1967) – fonte: 12	197
Fig.123 – Rubens Gerchman – <i>SOS</i> (1967) – fonte: 40	197
Fig.124 – Hélio Oiticica – <i>Bólido Lata</i> (1966) – fonte: 32	197
Fig.125 – Hermann Mitsch – <i>Orien- Mysterien – Theater</i> (1974) – fonte: 26	203
Fig.126 – Frederico Morais – <i>Domingos de Criação</i> (1970) – fonte: 2	203
Fig.127 a,b – Arte Minimalista - Carl André	205
a – <i>144 quadrados de magnésio</i> (1969)- fonte: 5;	
b – <i>Equivalente VIII</i> (1966)-fonte:5	
Fig.128 a,b – Arte Minimalista - Dan Flavin	205
a – <i>Monumento para V. Tatlin</i> (1966/69) – fonte: 5;	
b – <i>s/título</i> (1968) – fonte: 5	
Fig.129 – Julio Le Parc – <i>Círculo em contorção sobre trama</i> (1966) – fonte: 4	205
Fig.130 – Bridger Riley – <i>Orphean Elegy</i> (1978) – fonte: 4	205
Fig.131 – Antônio Dias – <i>Notas sobre uma morte imprevista</i> (1965) – fonte: 10	220
Fig.132 a,b – Waldermar Cordeiro – <i>Beijo</i> (1967) – fonte:10	220
Fig.133 – Tomishigue Kusuno – <i>Sim</i> (1965) – fonte:10	220
Fig.134 – Lygia Clark – <i>Caminhando</i> (1967) – fonte: 10	223
Fig.135 a até g – Rubens Gerchman – <i>Exposição Pare</i> (1966) – fonte: 13	223
Fig.136 – El Lissitzky – <i>Sala Abstrata</i> (1925) – fonte: 25	227
Fig.137 – Claude Monet – <i>Ninféias</i> (1926) – fonte:4	227
Fig.138 – Robert Rauchenberg – <i>Monograma</i> (1955/56) – fonte:4	227
Fig.139 – August Rodin – <i>A Porta do infemo</i> (1880/1917) – fonte:16	229
Fig.140 – August Rodin – <i>Balzac</i> (1887) – fonte:16	229
Fig.141 – Robert Smithson – <i>Spiral Jetty</i> (1970) – fonte: 4	229
Fig.142 a – Frank Stella – <i>Marrakech</i> (1964) – fonte: 5	231
b – Frank Stella – <i>Six Mile Bottom</i> (196)) – fonte: 4	
Fig.143 a – Dan Flavin – <i>Ursula's one and Two pictures</i> (1964) – fonte: 5	231
b – Dan Flavin – <i>Instalação na Green</i> (1964) – fonte: 5	
Fig.144 a,b – Rubens Gerchman – <i>Banco dos Namorados</i> (1967) – fonte: 44	234
Fig.145 – Pablo Picasso – <i>Guitarra</i> (1913) – fonte: 27	236
Fig.146 – Andy Warhol – <i>Conjunto de Caixas</i> (1964) – fonte: 14	236
Fig.147 – Nelson Leirner – <i>Aprenda colorindo a Gozar a cor</i> (1968) – fonte: 33	236
Fig.148 a até d – Hélio Oiticica – <i>Ninhos</i> (1969) – a- fonte:37 ; b até d- fonte:32	240
Fig.149 – Hélio Oiticica – <i>Planta de Éden</i> (1969) – fonte: 32	243
Fig.150 a até e – Hélio Oiticica – <i>Whitechapel Experience</i> (1969)	244
a- fonte: 32 ; d até f- fonte:32	
Fig.151 a até f – Hélio Oiticica – <i>Whitechapel Experience</i> (1969) – fonte: 32	245
Fig.152 a até e – Hélio Oiticica – <i>Whitechapel Experience</i> (1969) – a,b - fonte: 32;	246
c- fonte:37; d,e,- fonte: 15	
Fig.153 – Hélio Oiticica – <i>Whitechapel Experience</i> (1969) – fonte:32	247
Fig.154 – Hélio Oiticica – <i>Éden em Barcelona</i> (1992) – fonte: 10	247
Fig.155 a,b,c – Hélio Oiticica – <i>Subterranean Tropicália Projects</i> (1969) – fonte: 32	248
Fig.156 a,b,c – Hélio Oiticica – <i>Subterranean Tropicália Projects</i> (1969) – fonte: 32	249
Fig.157 – Hélio Oiticica – <i>Invenção da Cor</i> (1977) – fonte: 32	250
Fig.158 a até j – Hélio Oiticica – <i>Magic Square 5</i> (2000) – a- fonte:41	250 e 251
b até e- fonte:45; g até j- fonte:41	

LIVROS

1. ADES, Dawn. *Arte na América Latina : A era moderna 1820-1980*. Trad. Maria T. R. da Costa. São Paulo : Cosac & Naify , 1997.
IMAGENS: 48 a até h; 66; 75
2. AMARAL, Aracy. *Arte para quê? a preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Ed. Nobel, 1987.
IMAGEM: 126.
3. AMARANTE, Leonor. *As Bienais*. São Paulo: Projeto, 1989.
IMAGENS: 27; 82 a.
4. ARGAN, Giulio C. *Arte Moderna*. Trad. Denise Bottmann; Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
IMAGENS: 80b; 81b, 129; 130; 137; 138; 141; 142b.
5. BATCHELOR, David. *Minimalismo*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify Ed., 1999.
IMAGENS: 53 a-b; 59; 60; 127 a-b; 128 a-b; 142 a; 143 a-b.
6. BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify Ed., 1999.
IMAGENS: 30d; 41; 50 a e c; 51.
7. CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: Funarte, 1980. (Série Arte Brasileira Contemporânea).
IMAGENS: 30 a; 36 d; 64; 73; 76; 77.
8. COSTA, Cacilda Teixeira. *Wesley Duke Lee*. Rio de Janeiro: FUNART, 1980 (Coleção Arte Brasileira Contemporânea).
IMAGENS: 109; 110; 111; 114 b; 117 a; .
9. DEICHER, Susanne. *Piet Mondrian: Construção sobre o vazio*. Trad. Maria Conceição Vieira, Lisboa. Germany: Benedikt Tachen, 1995.
IMAGENS: 28; 31 a até d; 32; 34; 35 a até d.
10. DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60, transformações da Arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.
IMAGENS: 1; 5; 6; 7; 13 a; 39 a; 39 a-b; 67; 68; 82 b; 84 b-c; 87; 88; 91 a; 93 a-b; 95; 98 a; 114 a; 131; 132 a-b; 133; 134; 154.
11. FIZ, Simon Marchan. *Contaminaciones Figurativas: Imáges de la arquitetura y la ciudad como figuras de lo moderno*. Madrid, Alianza Ed., 1986.
IMAGENS: 14 a-b; 15 a-b.
12. GERCHMAN, Rubens. *Rubens Gerchman*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. (coleção Arte brasileira contemporânea).
IMAGENS: 98 b até d; 99 a até c; 120 c-d; 121; 122 .

13. _____. *O Rei do Mau Gosto*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1979. (coleção Arte Brasileira Contemporânea).
IMAGENS: 135 a até g.
14. HONNEF, Klaus. *Andy Warhol: A Comercialização da Arte*. Trad. Casa das Linguas Lda. Germany: Benedikt Tachen, 1992.
IMAGEM: 146.
15. JACQUES, Paola B. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
IMAGENS: 16 a-b; 105 a até c; 150 d até f; 152 d-e.
16. KRAUSS, Rosalin. *Caminhos da Escultura Moderna*. Trad. Júlio Fischer. São Paulo : Martins Fontes, 1998.
IMAGENS: 54; 55; 56; 57; 58; 139; 140.
17. LEITE, José Roberto Teixeira. *Arte no Brasil*. São Paulo: Ed. Abril, 1979. 2v.
IMAGENS: 38 b; 40 a-b; 50b; 83 a-b; 114c.
18. MINK, Janis. *Marcel Duchamp: A Arte como Contra-Arte*. Trad. Zita Moraes, Lisboa. Germany: Benedikt Tachen, 1996.
IMAGENS: 85 a até c.
19. MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark, Obra - Trajeto*. São Paulo: Edusp, 1982.
IMAGENS: 42; 43; 44; 74 d.
20. PAPE, LYGIA. *Lygia Pape* . Apresentação de Mário Pedrosa. Poemas de Luiz Otávio Pimentel. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. (coleção Arte Brasileira Contemporânea).
IMAGENS: 63; 119c.
21. _____. *Lygia Pape. Gávea de Tocaia*. (textos de Mário Pedrosa, Guy Breet e Hélio Oiticica). São Paulo: Cosac & Naify Ed., 2000.
IMAGENS: 25; 47 a-b; 49 a-b; 52 a-b; 65; 78 a até d; 79 a até c; 119 a.
22. PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos III*. ARANTES, Otilia (Org.). São Paulo: EDUSP, 1998.
IMAGEM: 26c.
23. READ, Herbert. *História da Pintura Moderna*.(Trad. Álvaro Cabral). Rio de Janeiro: Zahar ed., 1980.
IMAGEM: 81a.
24. SMITHSON, Alison e Peter. *The heroic period of modern architecture. Italy*: Thames and Hudson, 1981.
IMAGEM: 33.
25. VALLIER, Dora. *A Arte Abstrata*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
IMAGENS: 29; 107; 108; 136.

37. GALERIA SÃO PAULO. *Hélio Oiticica: O que eu faço é música: Catálogo*. São Paulo, 1986.
IMAGENS: 13 b-c; 18 a-b; 148 a; 152 c.
38. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA – USP. *Tendências construtivas no acervo do MAC-USP: Catálogo*. Lisbeth Rebollo Gonçalves (Org.) Centro Cultural do Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 1996.
IMAGENS: 20; 21; 38 a; 80 a.
39. MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. *Retrospectiva Wesley Duke Lee*. Curadoria Cacilda Teixeira Costa. Catálogo. São Paulo, 1993.
IMAGENS: 4; 112; 113; 117 b; 118.
40. RG PRODUÇÕES ARTÍSTICAS E CULTURAIS. *Tempo 1962/1979: Rubens Gerchman: Catálogo*. Museu de Arte Contemporânea – Niterói, Rio de Janeiro, 2001.
IMAGENS: 69; 100 a-b; 106 a-b; 120 a-b; 123.
41. MUSEU DO AÇUDE. *Hélio Oiticica: Catálogo*. Doctors, Márcio (texto) .Espaço de Instalação Permanentes do Museu do Açude. Rio de Janeiro, 2000.
IMAGENS: 158 a, g até j.

INÉDITOS :

42. COSTA, Cacilda Teixeira. *Um salmão na corrente taciturna, o percurso interior, a vida e a obra de Wesley Duke Lee*. 1997. Tese (Doutora em Artes Plásticas) – Curso de Pós-Graduação da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
IMAGENS: 71; 115 a-b; 116.
43. FABRINI, Ricardo N. *Espaço de Lygia Clark*. São Paulo, 1991, 309p. Dissertação. (Mestrado em Filosofia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, USP.
IMAGENS: 74 a.

OUTROS :

44. ARQUIVO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA – USP.
IMAGENS: 89; 99 b; 106 c; 144 a-b.
45. Fotografias da autora.
IMAGENS: 158 b até e.

OBRAS CONSULTADAS

LIVROS

- ADES, Dawn. *Arte na América Latina: A era moderna 1820-1980*. Trad. Maria T. R. da Costa. São Paulo : Cosac & Naify , 1997.
- AMARAL, Aracy. Aspectos do Modernismo no Brasil. In: A SEMANA DE ARTE MODERNA DE 22, sessenta anos depois. Secretaria da Cultura, São Paulo, 1984.
- AMARANTE, Leonor. *As Bienais*. São Paulo: Projeto, 1989.
- BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. Trad. Cecília Prada; Vera de Campos Toledo. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975 (Col. Debates, nº 73).
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Ambivalência*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.
- BAUSBAUM, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Marca D'Água Livraria e Editora, 2001.
- BELLUZZO, Ana Maria. *A visão Moderna*. In: Tradição e Ruptura, Síntese de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Bienal, 1984.
- _____. Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão. In: CORDEIRO, Waldemar. *Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão*. São Paulo : MAC – USP, 1986.
- CHAUI, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ed. Ática, 1997.
- _____. *Cultura e democracia : o discurso competente e outras falas*. 7. ed. São Paulo: Cortez, 1997.
- _____. *Merleau-Ponty*. In: Coleção Os Pensadores (Encarte - Capítulo 63). São Paulo, Ed. Abril, 1975.
- _____. *Merleau-Ponty. O obra de Arte e a filosofia*. In: *Artepensamento*. Novaes (org.). São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- CHIARELLI, Tadeu. *A Arte Brasileira*. Campinas: Mercado das Letras, 1995.
- COELHO NETTO, J. Teixeira. *Moderno & Pós-Moderno*. São Paulo : Iluminuras, 1996.
- DEICHER, Susanne. *Piet Mondrian: Construção sobre o vazio*. (Trad. Maria Conceição Vieira, Lisboa). Germany: Benedikt Tachen, 1995.
- ECO, Umberto. *A Obra Aberta: Forma e Interpretação nas Poéticas Contemporâneas*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1988.
- FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. São Paulo: 1994.

- FAVARETTO, Celso. *Notas sobre arte contemporânea*. In : PACHECO, Elza Dias (org.). *Comunicação, Educação e Arte*. São Paulo: Edusp, 1990.
- _____. *Tropicália, alegoria, alegria*. São Paulo: Atelier Editorial, 1996.
- FISCHER, Ernest. *A Necessidade da Arte*. Trad. Leandro Colder. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. 9ª ed.
- FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e Sociedade*. Trad. Elcio Fernandes e Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: Annablume, 1997.
- _____. *A Instalação e o espaço de exposição*. In: *Poéticas do Processo - Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1999.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da cultura*. Lisboa: Jornal do Foro, 1954.
- HOLLANDA, Heloísa e GONÇALVES, Marcos. *Cultura e Participação*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1999 (Coleção Tudo é História, nº 41).
- HONNEF, Klaus. *Andy Warhol: A Comercialização da Arte*. Trad. Casa das Linguas Lda. Germany: Benedikt Tachen, 1992.
- KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Others Modernist Myths*. London: MIT Press, 1993.
- _____. *Uma visão do modernismo*. In: *Clement Greenberg e o debate crítico*. FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília C. (Org.). Trad. Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Funarte/ Jorge Zahar Ed., 1997.
- LANGER, Susanne. *Sentimento e Forma*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1980.
- LEIRNER, Sheila. *Arte como Medida*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1982.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Arte no Brasil*. São Paulo: Ed. Abril, 1979, vol. II.
- LOURENÇO, Maria Cecília. *Museus acolhem o moderno*. São Paulo: Edusp, 1999.
- LYOTARD, J. F. *O Pós-Moderno*. Rio de Janeiro: J. Olympo, 1986.
- _____. *O Pós-Moderno explicado às crianças*. Lisboa: D. Quixote, 1987.
- MASSIRONI, Manfredo. *Ver pelo desenho - Aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- MALDONADO, Tomás. *Max Bill*. Buenos Aires: ENV Edit. Nueva Vision, 1955.
- MARQUES NETO, José de Castilho (Org.). *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2001.

- McLUCAN, Marshall. *O Espaço na Poesia e na Pintura*. Trad. Edson Bini, Márcio Pugliesi, Norberto de Paula e Lima. São Paulo: Hemus, 1975.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Sentido y sensentido*. Trad. N. Clamadira. Barcelona: Península, 1977.
- _____. *O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas*. Trad. C.M. César. Campinas: Papyrus, 1990.
- _____. *O Visível e o Invisível*. Trad. J.A. Gianotti, A. M. d' Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- _____. *A linguagem direta e as vozes do silêncio*. In: *Signo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1969.
- _____. *Formalismo e Tradição Moderna – O problema da arte na crise da cultura*. São Paulo: Ed. USP, 1974.
- MINK, Janis. *Marcel Duchamp: A Arte como Contra-Arte*. Trad. Zita Morais, Lisboa. Gernany: Benedikt Tachen, 1996.
- MONDRIAN, Piet. *Arte Plastico y Arte Plastico Puro*. Trad. Raul Rivarola y Anibal Goni. Buenos Aires: Ed. Victor Leru, 1961. 2ª ed.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950 – 1980)*. São Paulo: Contexto, 2001 (Repensando a História).
- READ, Herbert. *Arte e Alienação: o papel do artista na sociedade*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1983. 2ª ed.
- _____. *História da Pintura Moderna*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1980.
- SANTOS, Milton. *A natureza de espaço: tempo e técnica, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- SCHENBERG, Mário. *Pensando a Arte*. São Paulo: Nova Stella, 1988(1ª ed. 1971).
- SMITHSON, Alison e Peter. *The heroic period of modern architecture*. Italy: Thames and Hudson, 1981.
- SUBIRATS, Eduardo. *A flor e o cristal: ensaios sobre arte e arquitetura modernas*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel, 1988.
- VIRILIO, Paul. *O espaço crítico e as perspectivas do tempo real*. Trad. Pires, Paulo Roberto. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- WALGER, John A. *A Arte Desde do Pop*. Trad. Luiz Corção. Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1977.

WALTHER, Ingo F. *Pablo Picasso: O Gênio do século*. Trad. Ana Maria Cortes Kollert, Lisboa. Gernany: Benedikt Tachen, 1990.

WOLFE, Tom. *A Palavra Pintada*. Trad. Lia Alverga-Wyler. Porto Alegre : L&M, 1987.

ZILIO, Carlos. *A Querela do Brasil. A questão da identidade na arte brasileira: a obra de Tarcila, Di Cavalcanti e Portinari – 1922-1945*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997. 2^a ed.

PERIÓDICOS:

CADERNOS DE TEXTOS. *Arte Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: FUNART, 1980.

IMAGENS DO BRASIL - O Museu de Arte Moderna de São Paulo exhibe as Coleções Cisneros e Nemirovsky, que formam um amplo painel da arte nacional no século 20. São Paulo: Bravo!, n° 54, 2002. Suplemento.

ÓCULUM. *Moderno, Modernismo, Modernidade*, n° 2. Campinas: FAUPUCCAMP, 1992.

_____. *Olhar estrangeiro*, n° 4. Campinas: FAUPUCCAMP, 1993.

CATÁLOGOS :

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Gego*: Folder. São Paulo, 1996.

JACOB, Mary Jane. Eva Hesse e Robert Smithson. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XXIV Bienal de São Paulo*: Catálogo. São Paulo.

MAGALHÃES, Fábio. *A Bienal de São Paulo e as artes plásticas no Brasil (1951-1975)*. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Tradição e Ruptura*: Catálogo. São Paulo, 1985

MILLIET, Maria Alice. *As Abstrações*. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Bienal Século XX*: Catálogo. AGUILAR, Nelson (org.). São Paulo, 1994.

MORAES, Frederico. *Opinião 65: ontem, hoje*. In: GALERIA DE ARTE BANERJ. *Opinião*: Catálogo. Rio de Janeiro, s/data.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA – USP. *Tendências Construtivas no acervo do MAC-USP*: Catálogo. Lisbeth Rebollo Gonçalves (Org.) Centro Cultural do Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 1996.

MUSEU LASAR SEGALL. *As Bienais e a Abstração, a década de 50*. Texto de Lisbeth Rebollo: Catálogo. São Paulo, 1978.

_____. *Vanguarda e nacionalismo*. Texto de Gilda de Mello Souza: Catálogo. São Paulo, 1975.

INÉDITOS :

♣ FARIAS, Agnaldo A.C. *Esculpindo o Espaço*. A escultura contemporânea e a busca de novos modos de relação com o espaço. 1997. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Curso de Pós-Graduação em Estruturas Ambientais e Urbanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

DICIONÁRIOS:

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 2. ed.

LEITE, José Roberto. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Arte Livre, 1988.

BIBLIOGRAFIA POR ARTISTA:

Hélio Oiticica

Livros:

♣ JACQUES, Paola B. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

Periódicos:

♣ FARIAS, Agnaldo. Oiticica Excêntrico. *Guia das Artes*. São Paulo, nº 7, 1992.

LAGNANDO, Lisette. Um objeto Compulsivo. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 19/12/1999, p. 15. (Cademo Mais!)

Catálogos:

GALERIA 110 . Hélio Oiticica, Mundo Abrigo. In: *GALERIA 110 - Arte Contemporânea: Catálogo*. Rio de Janeiro, s/data.

Lygia Clark**Livros:**

- BENSE, Max. Lygia Clark objetos variáveis. In: BENSE, Max. *Pequena Estética*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1971, p. 219.
- GULLAR, Ferreira. *Lygia entre o brinquedo e a máquina*. In: Amaral, Aracy (org.). *Projeto Construtivo na arte: 1950 - 1962*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

Periódicos:

- BOIS, Yve - Alain. Nostalgia of the Body. Lygia Clark. *October*, nº 69, 1994.

Lygia Pape**Periódicos:**

BITTENCOURT, Francisco. A Gula e a luxúria, segundo Lygia Pape. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 21-22 ago. 1976. (Suplemento, p.3).

CELESTINO. Lygia Pape: a crítica de arte não serve para mim. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 15 fev. 1975. (Suplemento, p.3)

KLINTOWITZ, Jacob. Lygia Pape, outra artista na idade do ovo. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 21 maio 1976.

MORAES, Frederico. Neoconcretismo: cavar novas linguagens. *O Globo*. Rio de Janeiro, 22 jul. 1975.

MORAES, Frederico. O Brilho, a gula e a luxúria na exposição de Lygia Pape. *O Globo*. Rio de Janeiro, 31 ago. 1976.

PIZA, Daniel. Lygia Pape deseja feliz dia das mães. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 5 maio 1995. Ilustrada.

Marcelo Nitsche**Livros:**

- LEIRNER, Sheila. *Arte como Medida*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1982.

Periódicos:

- CHIARELLI, Tadeu. Marcelo Nitsche. *Galeria*, nº 5, São Paulo, 1987, p. 43.

MANUEL, Pedro. Novos Centros, Novos Artistas. In: *Arte no Brasil*, nº 2. São Paulo: Abril, 1979, p. 974.

Nelson Leirner

Catálogos:

GALERIA SETA. *Da produção em massa de uma pintura (quadros a preço de custo)* : Catálogo. São Paulo, 28 jun. 1967.

Periódicos:

S/autor. Leirner agora menos contestador. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 21 dez. 1975.

LEIRNER, Nelson. O Múltiplo. *Jornal de Tarde*. São Paulo, 2 jun. 1977.

Rubens Gerchman

COUTINHO, Wilson. *Rubens Gerchman*. Rio de Janeiro: Salamandra Consult. Ed. S/A, 1989.

GERCHMAN, Rubens. *O Rei do Mau Gosto*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1979. (coleção Arte brasileira contemporânea).

Periódicos:

FERREIRA, Telma C. Rubens Gerchman. *Galeria*, nº 4, São Paulo, 1987.

Wesley Duke Lee

Periódicos:

FREIRE, Norma. O Guerreiro no espelho. *Guia das Artes*, São Paulo, nº 24, 1991.