

O *Experimental* da “Nova Objetividade”: O Contexto Artístico Brasileiro entre os anos 1950 e 1960

Anna Corina Gonçalves da Silva

Mestranda pelo Programa de História Social da Cultura
Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio)
corina.anna@gmail.com

RESUMO: O manifesto *Esquema Geral da Nova Objetividade* foi publicado na exposição *Nova Objetividade Brasileira*, em 1967, no MAM-Rio. Nele, Helio Oiticica expôs sua posição diante questões pertinentes à realidade da vanguarda artística brasileira, onde a expressão *Nova Objetividade* serviria como tradutor desta situação. Representava a arte de vanguarda brasileira, cujas características principais eram: vontade construtiva geral, negação do quadro de cavalete, participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântico), abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos e abolição dos *ismos*¹. O trabalho tem como intuito apresentar o Manifesto *Esquema Geral da Nova Objetividade*, enfatizando a busca de uma identidade cultural brasileira e de uma arte que dialogasse com seu contexto e *meio* social a partir da perspectiva experimental.

PALAVRAS-CHAVE: Manifesto Nova Objetividade; Arte de Vanguarda Brasileira; Neoconcretismo

ABSTRACT: The manifest *Esquema Geral da Nova Objetividade* was published in the exhibition *Nova Objetividade Brasileira* in 1967, at the MAM-Rio. In it, Helio Oiticica explained his position on issues pertinent to the reality of the artistic vanguard of Brazil, where the words *Nova Objetividade* serve as a translator in this situation. Represented the Brazilian avant-garde art, whose main characteristics were major: general constructive will, denial of easel painting, the viewer's participation (bodily, tactile, visual, semantic) approach and stance in relation to political, social and ethical and abolition of the *isms*. The paper aims to present the manifest *Esquema Geral da Nova Objetividade*, emphasizing the search of a Brazilian cultural identity and art that creates a dialogue with its context and social milieu from the experimental perspective.

KEYWORDS: Manifest of New Objectivity; Brazilian Avant-garde Art; Neoconcretism

Durante os anos 1950, na cidade do Rio de Janeiro, um grupo de artistas que se auto-intitulava de *vanguarda*, apresentou-se sugerindo novas propostas em torno do fazer artístico ao procurar romper com o que estes entendiam como “tradição artística” e seu “passado”. Para o grupo, este rompimento o possibilitaria ampliar suas formas de expressão na arte e uma maior aproximação entre arte e vida. Neste contexto, destacamos o Movimento Neoconcreto [1959], provindo do Grupo Frente² [1956], que serviu, digamos assim, de base ideológica para os argumentos expostos pelo artista Helio Oiticica e os demais participantes na “construção de uma

¹ FERREIRA, G.; COTRIM, C. *Escrito de Artistas: anos 60 e 70*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p.154.

² O *Frente* foi um grupo artístico formado no Rio de Janeiro, iniciado a partir do movimento concretista das artes plásticas. Criado em 1954, era formado pelo artista Ivan Serpa e vários de seus alunos e ex-alunos.

vanguarda artística brasileira” e *Vontade Construtiva Geral*. Ou seja, a procura de produções que ousassem buscar uma *caracterização cultural* genuinamente brasileira como forma de criar uma identidade a partir de seu legado cultural. Esta orientação, assumida pela vanguarda, também resultou na superação do estigma de “tentar seguir” movimentos e escolas de tradições europeias e norte-americanas.

Os ideais construtivos brasileiros visavam a constituição de uma identidade nacional e cultural, discutindo o estatuto social manifestado pela arte em favor do desenvolvimento cultural. Embasados na teoria fenomenológica de Merleau-Ponty, o Neoconcretismo investiu em procedimentos que ligassem o campo da percepção com o trabalho de arte, pensando-o enquanto forma de explorar a “totalidade humana”.

[...] O neoconcretismo em suas duas vertentes básicas tinham um projeto comum: reorganizar os postulados construtivos dentro do ambiente cultural brasileiro. O projeto era renovar a vanguarda construtiva. Uma exposição neoconcreta aparecia, então, como o ponto mais avançado e “livre” da pesquisa de arte no País. (...) Os agentes neoconcretos prescreviam, assim, o terreno de sua prática e se dispunham a analisar os seus elementos de modo autônomo: a arte não podia ser instrumentalizada, e sim compreendida como atividade cultural globalizante, que envolvesse o conjunto da relação do homem com seu ambiente.³

O *Manifesto Neoconcreto* criticava o posicionamento racionalista da arte concreta⁴, apresentando-se enquanto sua continuidade e superação. Ou seja, não se tratou de forjar uma ruptura, mas de procurar explorar na arte um novo ambiente expressivo, fenomenológico e perceptivo: relativizando os espaços e limites entre linha e quadro. Tratou-se de compreender a arte como processo contínuo de estudo entre corpo, artista, espectador e obra, onde a ação artística derivaria das experiências vividas no meio social.

Vê-se a definição de “neo-concretismo” ensaiada por Ferreira Gullar, na qual se evidencia a inspiração fenomenológica da nova proposta artística, tornando indissociáveis as ideias de participação e de interação e a crítica ao racionalismo objetivista:

A expressão neo-concretismo indica uma tomada de posição em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista. (...) O neo-concreto, nascido de uma necessidade de exprimir uma complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega validade das atitudes científicas e positivas em arte e repõe o problema da *expressão*, incorporando as novas dimensões “verbais” criadas pela arte não-figurativa construtiva. O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substituiu as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções de objetividade científica: assim, os conceitos de forma, espaço tempo e estrutura – que

³ BRITO, R. As Ideologias Construtivas no Ambiente Cultural Brasileiro; FERREIRA, Gloria (org). *Crítica da Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 79.

⁴ Esse ambiente “progressista” estimulou o desenvolvimento de uma nova estética em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro no início dos anos 1950, a partir do movimento abstrato-geométrico brasileiro, inspirado no concretismo internacional, liderado por Max Bill, que acreditava na geometria como arte universal, como uma linguagem de fácil compreensão em todas as culturas, onde na arte e nas formas como partes integrantes do organismo humano.

nas linguagens da arte, estão ligados a uma significação existencial, rica que deles faz a ciência. Na verdade, em nome de preconceitos que hoje a filosofia denuncia (Merleau-Ponty, Cassirer, Langer) – e que ruem em todos os campos a começar pela *biologia* moderna, que supera o mecanismo pavloviano – os concretos racionalistas ainda veem o homem como uma máquina entre máquinas e procuram limitar a arte à expressão dessa realidade teórica.⁵

Os neoconcretos propunham estudos referentes ao problema do objeto e seus espaços de atuação como o quadro e escultura, explorando a possibilidade de um novo diálogo entre linha e plano, pretendendo assim extraí-lo das limitações impostas pela estrutura e superfície retangular. O neoconcretismo resgatou situações propostas pelo Movimento Construtivo Russo de Malevich e Kandinsky, bem como os estudos de Mondrian acerca da função do quadro em representar eventos, de criar diálogos a partir de elementos figurativos e em não limitar-se a questões propriamente de estrutura físicas e materiais da obra plástica. Diz Oiticica:

Ideias como no Movimento Neoconcreto brasileiro, à abolição do quadro ou à sua transformação numa nova transformação estrutural diretamente derivada da pintura (Lígia Clark e o “Bicho”). Ives Klein ao chegar ao monocromático, chega também a outro ângulo (“elementar”, cor-cor, plano-plano, etc.) do limite da pintura; (...). Ferreira Gullar nesta época escreveu sua célebre teoria do Não Objeto, onde todos estes problemas foram abordados de forma magistral. Mas o problema do objeto não se restringe somente às transformações de ordem estrutural (...). Aliás é importante que esta lógica seja quebrada, sob pena de termos apenas uma evolução acadêmica do problema: o objeto que era antes representado no quadro de cavalete, sob diversas maneiras, passaria a ser criado nele mesmo, no espaço tridimensional, etc.⁶

Nesta perspectiva dialógica, Ferreira Gullar propôs a partir de sua *Teoria do Não-Objeto* [1959] problematizar questões que embasassem o pensamento neoconcreto a experiências que envolvessem materiais e propostas diversificadas, ou seja, trabalhos que transcendessem o uso do cavalete, do suporte plano e que não vissem a “função” e processo de criação como a busca de transformar um objeto em “obra de arte”. Estas propostas causariam, para Gullar, a “morte da pintura” e o nascimento de novos espaços representativos para Arte.

O fenômeno da demolição do quadro, ou da simples negação do quadro de cavalete, e o conseqüente processo qual seja, o da criação sucessiva de relevos, antiquadros, até as estruturas espaciais ou ambientais, e a formulação de objetos, ou melhor, a chegada ao objeto, data de 1954 em diante, e se verifica de várias maneiras, numa linha contínua, até a eclosão atual. De 1954 (época da arte concreta) em diante, data da experiência longa e penosa de Lygia Clark na desintegração do quadro tradicional, mais tarde o plano, do espaço pictórico, etc. no movimento Neoconcreto dá-se essa formulação

⁵ GULLAR, Ferreira. Manifesto Neoconcreto; AMARAL, Aracy (org). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte* (1950-1962). Rio de Janeiro: Funarte, 1977, p. 80-82.

⁶ OITICICA, Helio. *Objeto – Instâncias do Problema do Objeto*. Rio de Janeiro, s.d., p. 2. Itaú Cultura, Projeto Helio Oiticica. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dspi_magem.cfm?name=Normal/013_0.68%20p02%20-%20149.JPG> Acesso em: 30 mar. 2011.

pela primeira vez e também a proposição de poemas-objetos (Gullar, Jardim, Pape), que culminam na Teoria do “Não-Objeto” de Ferreira Gullar.⁷

O Manifesto de Gullar expôs suas investigações acerca de uma arte que explorasse situações sensoriais e mentais. Deste modo, o emprego do “não-objeto” levaria a prática fenomenológica ao campo artístico, implicando na expansão de maneiras de se relacionar com o processo artístico. Ou seja, além explorar e criticar os limites impostos pelo plano e sua função contemplativa, o “não-objeto” buscaria interagir com o ambiente e seus agentes participantes.

O Movimento Neoconcreto foi crucial para delinear a desconstrução dos “limites” espaciais e a hierarquia organizacional do objeto, do conceito de plano e suas dimensões pré-estabelecidas nos campos da escultura e da pintura. A apreciação da obra foi considerada um limite ou empecilho para linguagem artística, pois era um gesto de busca por “resultados” que derivariam na “obra de arte”, ao passo que caberia ao espectador “apreciar” os “símbolos” criados pelo artista. Os neoconcretos combateram este caráter funcional da arte, de ser meramente contemplativa, distante, pois, de seu contexto e vida. Seu interesse não estava em buscar, como já foi dito, “resultados”, mas sim priorizar o processo como maneira de fazer ou encontrar a arte: a duração, a reflexão e a relação tornaram-se instrumentos do fazer artístico; assim, expandindo o campo visual para o tátil, o comestível, o espontâneo e o subjetivo: o corpo também é parte integrante da obra.

Esse ato os levou de uma investigação visual e plástica, para tátil-visual; uma arte que explorava o tempo e o espaço a partir da vida e vivência. Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica, dentre outros, questionaram as fronteiras existentes na pintura e na escultura, assim como a delimitação oferecida por seus suportes. Tratou-se de estimular a sensorialidade do corpo, envolvendo-o em um universo intersubjetivo, geralmente em realizações coletivas, e, ao mesmo tempo, abrangendo a versatilidade de materiais incomuns aos meios artísticos, confrontando, assim, as categorizações e classificações dos “ismos” na História da Arte. Como escreveu Guy Brett:

Toda obra inicial de Lygia Clark, do fim dos anos 1950 a meados dos anos 1960, pode ser descrita como um processo de tornar orgânico o espaço geométrico. As obras de Lygia e Hélio partem dos exemplos de Piet Mondrian, Kasimir Malevich e Josef Abers. O entendimento que tinham desses artistas, todavia ultrapassava o aspecto formal: não se trata de substituir “formas” geométricas por um outro conjunto de formas ilustrando o orgânico ou o visceral. Foram, na verdade, a completa rejeição da ilustração e da ilusão empreendidas por Mondrian, bem como seu trabalho com

⁷ OITICICA, Helio. Esquema Geral da Nova Objetividade; FERREIRA, G.; COTRIM, C. *Escreto de Artistas*: anos 60 e 70. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 154.

espaço real do plano da pintura atraíram Lygia, e foi nesse espaço físico e conceitual que ela desejou redescobrir o orgânico.⁸

A relação mente-corpo tratada nos trabalhos de Clark sugere explorar e vivenciar as situações espaciais dentro e fora de si, como *A Casa é o corpo* [1968], em que a busca por interagir com o espaço arquitetônico traduz a experiência do participante. Ou, como no seu trabalho anterior, *Caminhando* [1964], proposto a partir da linha de Moebius, uma fita de papel em que o participante a cortava, traçando as escolhas das passagens percorridas pela tesoura, tornado o ato – o instante percorrido – e o processo vivenciado, sugestões de experimentar na arte propostas atemporais e sensoriais. Assim, o desenvolvimento de suas ideias quanto às noções de espaço se converteram em trocas coletivas:

O plano é um objeto criado pelo homem com um objetivo prático: satisfazer sua necessidade de equilíbrio. O quadrado, criação abstrata, é um produto do plano. Marcado arbitrariamente os limites do espaço, o plano dá ao homem uma ideia inteiramente falsa e racional de sua própria realidade. (...) Demolir o plano como suporte da expressão é tomar consciência da unidade como um todo vivo e orgânico.⁹

O crítico Mario Pedrosa procurou analisar junto às diversificadas investidas que iam surgindo ao longo dos anos 50 e 60, formas de pensar a arte como um conjunto social aberto, relacionado a outros campos como a filosofia, por exemplo, pela preocupação em não conceituar estas manifestações artísticas em estilos identificadores de um momento artístico. Seu direcionamento entendia a arte como fator de progresso, de algo que contribuísse com todos os setores da vida, que conduziria para o desenvolvimento intelectual da sociedade.

Pedrosa teve papel fundamental nesse período enquanto crítico de arte, pois dialogava diretamente com o que podemos classificar como “vanguarda construtiva brasileira”. Para o crítico, essa postura se refletia em um sentimento de independência que iria revelar “a cara” de uma arte brasileira legitimamente *pós-moderna*, que teria se configurado a partir dos trabalhos *ambientais* de Helio Oiticica. Assim, para Pedrosa, a assimilação brasileira ao construtivismo europeu, caracterizou-se através de uma produção que pretendia superar as tradições que envolviam a pintura e escultura com formas de fazer arte.

Deixara em casa os relevos e os “núcleos” no espaço, prosseguimento de uma primeira experiência de cor que a que chamou de “penetrável”; uma construção em madeira com porta deslizante, em que o sujeito se fechava em cor. (...) Não há uma obra que se aprecie em si mesma, como um quadro. O conjunto perceptivo sensorial domina. Neste conjunto criou uma “hierarquia de ordens” – relevos, núcleos, bóides

⁸ BRETT, Guy. *Brasil experimental: arte / vida, proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005, p. 131.

⁹ CLARK, Lygia. *A morte do plano*. Rio de Janeiro: Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark, 1960, p. 1-2. Disponível em: <<http://www.lygiaclark.org.br/arquivodetPT.asp?idarquivo=14>> Acesso em: 30 mar. 2011.

(caixas) e capas, estandartes, tendas (“parangolés”) – “todas dirigidas para criação um mundo ambiental.”¹⁰

Os artistas “pós Manifesto Neoconcreto” apontaram para seu papel social, expondo e discutindo suas inquietações em periódicos e em seus trabalhos. O período que precedeu os anos 70 pôs em debate questões relativas ao circuito artístico, a função desempenhada pelos museus, a economia e a política. Mas este período fez destacar sobretudo o posicionamento assumido por artistas e críticos quanto à rejeição de uma arte presa em paredes brancas. Tratou-se de investir nos gestos, nos sons, nos gostos e nas palavras.

Acredito que este movimento definiu uma nova posição na evolução da arte contemporânea, tal como esta é entendida internacionalmente. “Orgânico” é a palavra chave. “Não concebemos a obra de arte nem como ‘máquina’ nem como ‘objeto’, mas como um *quasi corpus*, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos, um ser que, decomponível em parte pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica.”¹¹

Eis que esse caráter de movimento, de projeto, ou como chegou a dizer Oiticica, de “grupo atuante”¹², fez intitular essa tendência artística como “experimental”, de forma a traduzir também sua posição de propor interação do processo artístico com seu meio cultural, social e político. Deste modo, fez-se sugerir um “*exercício experimental da liberdade*”¹³, de descoberta de maneiras não formais de fazer arte enquanto crítica à situação política, econômica, social e cultural.

Apresentado pelo artista Helio Oiticica como o *estado* de sua vanguarda e cultura, o Manifesto *Esquema Geral da Nova Objetividade*, originalmente publicado no catálogo da exposição *Nova Objetividade Brasileira*, em 1967, no MAM-Rio, expôs sua posição diante de questões que para ele eram pertinentes à realidade da vanguarda artística brasileira, onde a expressão “Nova Objetividade” serviria como tradutor desta situação. Porém, nossa investigação enfatiza, ainda que de modo introdutório, os aspectos da Nova Objetividade quanto a suas investidas na busca de uma “identidade cultural brasileira” e de uma arte que dialogasse com seu contexto e cultura.

Para Oiticica, a “Nova Objetividade” representava a arte de vanguarda brasileira, cujas principais características eram: 1) vontade construtiva geral; 2) tendência para o objeto a ser negado, e superado o quadro e o cavalete; 3) participação do espectador (corporal, tátil, visual,

¹⁰ ARANTES, Otilia. *Textos Escolhidos: Acadêmicos e Modernos*. V.3. São Paulo: Edusp, 1998, p. 357-358.

¹¹ BRETT, Guy. *Brasil experimental: arte / vida, proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005, p. 90-91.

¹² OITICICA, Helio. *Esquema Geral da Nova Objetividade*; FERREIRA, G.; COTRIM, C. *Escrito de Artistas: anos 60 e 70*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 167.

¹³ Palavras do crítico Mario Pedrosa sobre a nova configuração proposta e vivenciada por alguns artistas brasileiros no final dos anos 60 e década de 70.

semântico); 4) abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5) tendência para uma arte coletiva e conseqüente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século; 6) ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte¹⁴. Em 1967, Oiticica escreve sobre seu percurso artístico que levou a idéia da *Nova Objetividade* e ressalta:

Toda minha evolução de 1959 para cá tem sido na busca do que vim a chamar recentemente de uma “nova objetividade”, e creio que esta a tendência específica na vanguarda brasileira atual. Houve como que a necessidade da descoberta das estruturas primordiais do que chamo “obra”, que se começaram a revelar com a transformação do quadro para uma estrutura ambiental (isto ainda na época do movimento neoconcreto do Rio), a criação desta nova estrutura em bases sólidas e o gradativo surgimento dessa Nova Objetividade, que se caracterizam em princípio pela criação de novas ordens estruturais, não de “pintura” ou “escultura”, mas ordens ambientais, o que se poderia chamar de “objetos”.¹⁵

Nesta mesma exposição – Nova Objetividade Brasileira – foi assinado o manifesto *Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda* [1967], pelos artistas Antonio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Lygia Clark, Lygia Pape, Glauco Rodrigues, Sami Mattar, Solange Ecosteguy, Pedro Ecosteguy, Raimundo Colares, Zilio, Mauricio Nogueira Lima, Hélio Oiticica, Ana Maria Maiolino, Renata Landin, Frederico Moraes e Mario Barata. Este documento pontuou, a partir dos trabalhos expostos, seu posicionamento frente aspectos que passaram a integrar suas linguagens artísticas: como política, cultura, economia, mercado de arte, entre outros. Expresso em um dos tópicos do manifesto em questão, afirma que a posição assumida é “múltipla”: “desde as modificações inespecíficas da linguagem, à invenção de novos meios capazes de reduzir à máxima objetividade tudo quanto deve ser alterado, do subjetivo ao coletivo, despertando-o, da visão pragmática à consciência dialética”.¹⁶

Estas propostas geraram trabalhos individuais e coletivos que procuraram nos campos plásticos e visuais investigar o “lugar” da escrita, da obra, do artista, mas principalmente da arte. O *estado da Nova Objetividade*, sugerido por Oiticica, se configurou em sugestões que discutiam a atuação do artista na ampliação das maneiras de se revelar uma poética artística que rompia com os limites de atuação da arte, ou seja, não apenas através da pintura e escultura, se tornando um artista *experimental* e *propositor de situações*. O *experimental* na/a arte permitiria um universo plural e habitável para ação da vanguarda artística brasileira, no projeto de “construção de uma identidade cultural peculiar e própria”.

¹⁴OITICICA, Helio. Esquema Geral da Nova Objetividade; FERREIRA, G.; COTRIM, C. *Escrito de Artistas: anos 60 e 70*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 164.

¹⁵ OITICICA, Helio. Situação da Vanguarda (Proposta 66); FERREIRA, Gloria (org). *Crítica da Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 154.

¹⁶ MANOEL, A; et al. Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda; FERREIRA, Gloria (org). *Crítica da Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p.149.

Quando digo explorar o mundo q seria? – a meu ver o q deve ser é q eu estaria cogitando da possibilidade especial quanto à atividade-comportamento individual na qual postos de lado todos os hang-ups q nos ligam ao ambiente-terra imediato onde “crescemos” e o convívio compulsório q daí advem (família, etc.) e nos lançamos on our own numa condição de explorar (nem q seja por um instante) e **conhecer o que não se conhece** e nesse instante o MUNDO torna-se SHELTER: se isso se torna motivo para contínuo experimentar assume-se o **experimental**: não interessam as formas intermediáveis e casos individuais (lentos, por etapas, instantâneos, etc.).¹⁷

Entre os trabalhos expostos na Mostra Nova *Objetividade Brasileira*, destacam-se as *Caixas de Humor Negro: a de Barata e Formiga*, de Lygia Pape; *Eu e o Tu*, de Lygia Clark e *Tropicália*, de Hélio Oiticica. Pape destacou-se pela variedade de materiais e linguagens que empregou em seus trabalhos; do mesmo modo que o grupo, a investigação de Pape tinha como foco a integração do espaço da obra com o *espaço real* de maneira a refletir a inconstância do experimentar. Sobre os trabalhos expostos na Mostra, duas caixas uma contendo baratas enfileiradas em um fundo espelhado e a outra com formigas ao lado de um pedaço de carne ao centro com as inscrições “a gula ou” na parte superior e “a luxúria” na inferior. Sobre este trabalho, destacamos o relato feito pela artista sobre as *Caixas*:

Na *Caixa das Formigas*, saúvas vivas passeavam sobre um pedaço de carne, renovado quase diariamente, e sobre uma espiral onde estava escrito *o gula ou o luxúria*. Andando livres na caixa e dela podendo sair, as formigas tinham um comportamento imprevisível. Com elas, o que me interessava era mostrar a coisa Viva, já que penso em arte e vida como parcelas que se misturam, sendo o meu maior empenho o de me entranhar na vida em termos de arte. Por isso, nunca me interessei muito em fazer uma exposição, no sentido convencional de reunir trabalhos no interior de um museu ou de uma galeria. A arte, prefiro o ato de experimentar a arte, ou a vida.¹⁸

Unido a uma poética de “diálogos intrapessoais” e coletivos com o corpo, espaço e vida nas obras de Lygia Clark, o trabalho *Eu e o Tu*, corresponde a um casal coberto por uma vestimenta que liga bolsos e cavidades da roupa do parceiro. Ambos com olhos vendados percorrem no tatear do corpo alheio, sensações de proximidade e intimidade a partir de sugestões simbólicas de seu próprio sexo. Brett, ao narrar a ação destas proposta tidas como *Nostalgia do corpo*, atribui:

Tais obras nos permitem experimentar sensações latentes não nas partes masculinas/femininas de nossa identidade particular, como descobrir se, ao nos comunicarmos, somos capazes de nos entregarmos ao outro ou se devemos

¹⁷ OITICICA, Hélio. *O Mundo-Abrigo*. New York, 1973. In: Programa Hélio Oiticica; Itaú Cultural, p. 02. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfmname=Normal/0194.73%20p02%20-%20484.J.PG> Acesso em: 30 mar. 2011.

¹⁸ PAPE, L. Da artista. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 1975; FREITAS, Rosana de (org). *Dossiê Lygia Pape: Homenagem*, Rio de Janeiro: Revista Arte e Ensaios, n° 11, p.108, 2004.

permanecer fechados dentro de nós mesmos e em outras áreas de nossa percepção do eu.¹⁹

Nesse mesmo evento foi exposto o *projeto ambiental* de Oiticica intitulado *Tropicália*. Este *Penetrável* consistia na criação de uma ambiente tropical com areia, araras, plantas e pedrinhas. Sua ambientação transmite a inspiração trazida na arquitetura descontínua da favela, o *participador* ao entrar encontra ao caminho propostas “táteis-sensoriais” em seus labirintos passa ao final por um corredor escuro que tem ao fundo uma televisão ligada desintonizada, segundo Oiticica transmitindo a “permanente sensação de estar sendo devorado [...] – é a meu ver a obra mais antropofágica brasileira. O problema da imagem é posto aqui objetivamente – mas sendo ele universal, ponho também esse problema num contexto típico nacional, tropical e brasileiro”.²⁰ Incluso no ambiente da *Tropicália*, o participante deparava ao longo do caminho papéis de jornais com interferências de Antonio Manuel. Este, sobre seu primeiro contato com Oiticica, relata:

Um dia em 1967, a caminho do Museu, passei pela Lapa e vi numa banca o jornal A Luta Democrática com a seguinte manchete de tragédia sensacionalista: “Matou o cachorro e bebeu o sangue”, ilustradas por duas fotos, a de uma mulher desganhada e a uma modelo de biquíni numa pose erótica. Uma das mulheres havia feito o que a manchete anunciava, enquanto a outra era uma modelo. Aquilo chamou minha atenção porque, como as duas fotos estavam paginadas lado a lado, quase na mesma proporção, achei que a erótica havia matado o cachorro. Comprei o jornal, levei-o com cuidado para não amassar, e na cantina do Museu comecei o trabalho com lápis de cera. Na modelo coloquei dentes de vampiro e deixei a outra desganhada. Hélio, a quem conhecia apenas de vista, passou, gostou do trabalho e sentou para conversar. Contou que estava organizando a Nova objetividade brasileira [...], explicou a idéia da exposição e convidou-me para apresentar aquele trabalho como parte de uma obra sua, que se chamaria *Tropicália*.²¹

No Brasil, alguns artistas desenvolveram seus trabalhos a partir de uma dinâmica com a paisagem urbana na busca em ampliar seu panorama de atuação, assim como na sua relação com seu meio social, ocasionando não só em uma mudança no papel do artista, mas também na função e postura das instituições que expunham Arte. O *exercício experimental de liberdade* evocado

¹⁹BRETT, Guy. *Brasil experimental: arte / vida, proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005, p. 100.

²⁰O artigo *Tropicália* escrito em março de 1968, Oiticica aborda o projeto do *Penetrável* exposto na mostra *Nova Objetividade Brasileira*, 1966. In: Programa Helio Oiticica; In: Programa Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0110.66%20-%20p01%20-%20136.JPG> Acesso em: 24 fev. 2011.

²¹BUENO, Guilherme (Org). *Antonio Manuel*. Eis o saldo: textos, depoimentos e entrevistas. Rio de Janeiro: Funarte, 2010, p. 42.

por Mario Pedrosa não priorizava a ‘criação de obras’ mas a iniciativa de assumir o experimental.²²

A criação de “objetos”, de coisas, etc, é mais ligado ao comportamento criador do que a outra coisa qualquer: o giro dialético se dá nesse campo mais do que nos das transformações estruturais: o problema do comportamento criador, de como encarnar a criação, do ato criador como tal, etc. importa muito mais.²³

O termo experimental²⁴ serviu para designar a busca de um livre-arbítrio em selecionar variados materiais, maneiras múltiplas no fazer artístico e a utilização de novas mídias, proposições e percepções em que o corpo também pode ser entendido como força motriz. Outra característica exposta no manifesto e que interage com o campo experimental é a participação do espectador no processo criativo e a inserção da arte em seu contexto histórico e social. O resultado final, que seria a obra, tornou-se parte da vivência exercida entre espectador e artista, assim seu caráter visual expandiu-se para relacional.

O *exercício experimental* mostrou-se também como crítica à figura da arte vinculada ao quadro, à figura do artista e do museu/galeria. Helio Oiticica foi um dos que se mais se preocuparam em expor criticamente essa conjuntura através de ensaios, artigos e também de sua produção artística. Abordando a “crise” da pintura e da escultura e a importância da vanguarda enquanto ampliadora de novos projetos, discursos, circuitos, sons, materiais, espaços, debates, etc., insistiu que os “exercícios” deveriam ter relação com a vida e o cotidiano.

É que os “museus” de arte contemporâneos, ou aqueles dedicados a esse mito que é a arte dita moderna, não podem ser confinados às atividades tradicionais da entidade – guardar e expor obras-primas. Suas funções são bem mais complexas. São eles intrinsecamente casas, laboratórios de experiências culturais. Laboratórios, imediatamente desinteressados, isto é, de ordem estética, a fim de permitir que as experiências e vivências se façam e se realizem nas melhores condições possíveis ao estímulo criador.²⁵

As redes de sensações passadas pelos agentes participantes/frequentedores deste ambiente sugeriram em suas ações a criação de relações sensoriais com o mundo real.

²²OITICICA, Helio. *Experimentar o experimental*. Caderno, New York, 1972. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>>. Acesso em: 30 mar. 2011

²³OITICICA, Helio. *Objeto – Instâncias do Problema do Objeto*. Rio de Janeiro, s.d., p. 2. Disponível em: <http://www.itaucu.itau.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0130.68%20p01%20-%20149.JPG> Acesso em: 30 mar. 2011.

²⁴No dicionário virtual Priberam, “experimental”, do latim tardio *experimentalis*, refere-se: 1. De experiência ou a ela relativo; 2. Fundado na experiência; 3. Que pertence à vanguarda e desafia convenções e métodos (ex.: *cinema experimental, música experimental, poesia experimental*).

²⁵PEDROSA, M. Os projetos de Hélio Oiticica. Catálogo da Exposição Cães de Caça, Rio de Janeiro: MAM, 1961; ARANTES, Otilia. *Textos Escolhidos: Acadêmicos e Modernos*, v. 3. p. 311.

²⁵PEDROSA, M. Os projetos de Hélio Oiticica. Catálogo da Exposição Cães de Caça, Rio de Janeiro: MAM, 1961; ARANTES, Otilia. *Textos Escolhidos: Acadêmicos e Modernos*, v. 3. p. 311.

Manifestações estas que buscavam relacionar a arte ao meio enquanto “propositor” de situações que poderiam deslocar-se no espaço e tempo. O cuidado em estabelecer na narrativa um espaço relacional com o lugar, criando transições e fluxos entre seus agentes, explora na diversidade da imagem, do texto e da experiência a correlação entre arte e mundo, questionando-o, imaginando-o e habitando-o. Rubens Gerchmam, Oiticica, Ferreira Gullar, Clark e Pape encaravam suas trajetórias como um ininterrupto processo que se entrecruzava, descobrindo novas estratégias ou mesmo retomando as antigas. Um exemplo disso são os *Parangolés Sociais* de Gerchmam e Oiticica, e o *Poema Enterrado* de Gullar, que dialogaram com o trabalho ambiental *Tropicália*, de Oiticica.

O vínculo procurado na experiência experimental também se relaciona à aprendizagem e ao infinito campo de possibilidades e investidas na busca pelo conhecimento individual e mútuo. Oiticica em seus escritos enfatiza sua preocupação em não categorizar o exercício experimental enquanto *Arte*, pois fazê-lo seria uma forma de criar limites onde estes deveriam ser inexistentes. Essa “abertura” possibilitou que o tratamento artístico encontrasse novas áreas de atuação, como os espaços urbanos – através de *happenings*, performances, vídeos, fotografia, etc. – que se configuraram como novos espaços de ação. O espaço e o tempo da arte poderiam ser partilhados com a vida e o espectador.²⁶

Durante os anos 60 a 70, Mario Pedrosa e Frederico Moraes sugeriram uma reformulação do papel do crítico, assim como o do artista, repreendendo a posição julgadora e determinista desempenhada muitas vezes pelo primeiro. Eles propunham que o critério de avaliação deveria desempenhar uma crítica que dialogasse com o ato criador e não somente com a obra em si e o artista que a produziu:

Cada artista desenvolve não somente uma poética pessoal muito particular, mas agora, se particularizam os recursos materiais que ele mobiliza para concretizar seus projetos. Assim, não é somente a formidável diversificação dos suportes e meios que caracterizam os anos 70; existe também esse caleidoscópio de manifestações muito diferentes entre si. Aqui o importante é assinalar, como uma característica, a convivência de experiências muito diferentes, às vezes, na obra de um mesmo artista.²⁷

Assim, o experimental seria um *estado* presente na *vontade construtiva geral* e nas práticas de seus participantes em interagir e interferir com a paisagem urbana e a condição humana, ou seja, os *meios* sociais, políticos e culturais que envolvem seus agentes. O artista/crítico trançaria seu percurso interagindo com seu meio cultural, tornando sua linguagem e processo artístico,

²⁶ “Em suma, o experimental não é ‘arte experimental’”. OITICICA, Helio. *Experimental o Experimental. Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, p.109.

²⁷ DUARTE, P S. Anos 70: Arte Além da Retina; RÍSERO, A; SALOMÃO, W; et al. *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminaras; Itaú Cultural, 2005, p. 137-138.

agentes atuantes e indissociáveis de seu contexto, assim como na superação da categorização de campos como arte e arquitetura.

O que Gullar, chama de participação é, no fundo, essa necessidade de participação total do poeta, do artista, do intelectual em geral, nos acontecimentos e nos problemas do mundo, conseqüentemente influenciando e modificando-os; um não virar as costas para o mundo para restringir-se a problemas estéticos, mas necessidade de abordar esse mundo com uma vontade e um pensamento realmente transformador, nos planos ético-político-social.²⁸

Este caráter participativo sugeria a atuação do artista em ações coletivas no espaço urbano convidando o público não frequentador de museus e galerias de tomar ‘consciência’ dos problemas levantados por e pela arte, como também em não restringir sua atuação ao que se pode classificar como “espaços de arte”. Este convite não estaria relacionado necessariamente à inserção do público nestes “locais de arte”, mas em sugerir um contato do artista com experiências e situações alheias ao circuito artístico.

A arte experimental se vincula, assim, a uma *arte coletiva total*, como batizou Oiticica²⁹, presente nas escolas de samba, nas ruas da cidade, nas feiras, etc., ou seja, manifestações sociais que, percebidas pelo artista, se tornaram o processo criativo, aberto à coletividade e à proposição de situações presenciadas pelos participantes. Assim, a paisagem urbana tornou-se elemento chave no processo criador fenomenológico, ou seja, na tomada de situações variadas que poderiam ser “percebidas” entre *propositor* e participante.

As questões que envolvem a relação entre propositor e participante, entre arte e cenário urbano, experimentação e produção artísticas, foram exploradas por Oiticica sob o título de *problema da antiarte*. Sua preocupação estava em desenvolver estruturas de pensamento que discutissem seu contexto cultural e as transformações originadas pelos artistas de sua vanguarda. A crítica se volta, pois, contra os trabalhos que se preocupavam em revelar-se enquanto “obras de arte”, ou como objetos para o consumo do mercado de arte. Se a arte é um produto de e para o mercado, a *antiarte* serviria como termo a designar a “produção” artística contrária à lógica mercadológica. Diz ele:

No Brasil o papel toma a seguinte configuração: como, um país subdesenvolvido, explicar o aparecimento de uma vanguarda e justificá-la, não como uma alienação sintomática, mas como um fator decisivo no progresso coletivo? Como situar aí a atividade do artista? O problema poderia ser enfrentado com uma outra pergunta: para quem faz o artista sua obra? Vê-se pois, que sente esse artista uma necessidade maior, não só de *criar* simplesmente, mas de *comunicar* algo que para ele é fundamental,

²⁸ OITICICA, Helio. Esquema Geral da Nova Objetividade; FERREIRA, G.; COTRIM, C. *Escrito de Artistas: anos 60 e 70*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 164.

²⁹ OITICICA, Helio. Esquema Geral da Nova Objetividade; FERREIRA, G.; COTRIM, C. *Escrito de Artistas: anos 60 e 70*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 166.

mas essa comunicação teria de se dar em grande escala, não numa elite reduzida a *experts* mas até *contra* essa elite, com a proposição de obras não acabadas, “abertas”.³⁰

As *proposições* desenvolvidas por esses artistas resultaram em situações que privilegiaram a ação e a relação percebidas pelo agente participador e *propositor* quando em contato com os trabalhos. Para Oiticica, o papel do artista que pratica *antiarte* é de *proposicionista*, *empresário* ou *educador*, pois condicionaria seu ato artístico ao acaso, ou a *condições experimentais*. Esta atuação, como não buscava a “obra de arte”, mas em abranger e diversificar as pessoas, materiais e *espaços* envolvidos num diálogo em comum.

“*Da adversidade vivemos!*”, diz Oiticica. Com esta frase, ele fecha o manifesto *Esquema Geral da Nova Objetividade*, chamando a arte a ser “contra, visceralmente contra”, pois “para se ter uma posição cultural atuante, que conte, tem-se que ser contra tudo que seria em suma o conformismo cultural, político, ético e social”.³¹ A experiência a partir da percepção e sensação, potencializadas nas poéticas artísticas, tem como a cultura, a possibilidade de reinventar-se cada vez que ativada e vivenciada. A arte experimental, ou a *antiarte*, confronta-se ao fechamento e às categorizações, assumindo o caos e o inesperado, com posição oposta ao que está estabelecido, pré-dado, à conformação, pois é dela ser *aberta a situações* e pluralidades.

³⁰ OITICICA, Helio. *Esquema Geral da Nova Objetividade*; FERREIRA, G.; COTRIM, C. *Escrito de Artistas: anos 60 e 70*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 167.

³¹ OITICICA, Helio. *Esquema Geral da Nova Objetividade*; FERREIRA, G.; COTRIM, C. *Escrito de Artistas: anos 60 e 70*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 167.