



UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
ESCOLA DE BELAS ARTES

RAFAEL DA SILVA LEITE

# **O experimental em Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica.**

Rio de janeiro

2022

RAFAEL DA SILVA LEITE

# **O experimental em Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica.**

Trabalho de conclusão de curso apresentada à Escola de Belas Artes como parte dos requisitos necessários para obtenção da graduação no Curso de história da Arte.

Orientadora: Prof. Dr<sup>a</sup>. Tatiana da Costa Martins

## CIP - Catalogação na Publicação

D533 Da Silva Leite , Rafael  
O experimental em Lygia Clark, Lygia Pape e  
Hélio Oiticica. / Rafael Da Silva Leite . -- Rio  
de Janeiro, 2022.  
60 f.

Orientadora: MARTINS Tatiana Da Costa.  
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de  
Belas Artes, Bacharel em História da Arte, 2022.

1. historiografia da arte brasileira. 2.  
neoconcretismo . 3. arte conceitual . 4. arte  
experimental . I. Tatiana Da Costa, MARTINS ,  
orient. II. Título.

---

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DO CURSO DE HISTÓRIA DA ARTE

---

**Graduando:** Rafael da Silva Leite    **Data da defesa:** 19/12/2022

**Título do TCC:** Hélio e Lygias: da virada experimental até o retorno da pintura nos anos 80

**Orientadora:** Tatiana da Costa Martins

A sessão pública foi iniciada às 10:00. Após a exposição do TCC pela graduando, o mesmo foi arguido oralmente pelos membros da Banca Examinadora e foi considerado:

**Aprovado**                       **Reprovado**

Observações: A banca compreendeu que a amplitude do tema foi importante para a formação do graduando. A pesquisa enfrenta pontos complexos do período da arte brasileira, que podem ser desdobrados em trabalhos futuros. A banca recomenda alteração do título/subtítulo do trabalho.

Nota conferida pela Banca: 8,0

A sessão foi encerrada e a presente Ata foi lavrada na forma regulamentar, sendo então assinada pelos membros da Banca e pela graduando.

**BANCA EXAMINADORA**

Tatiana Martins (orientadora) (EBA/UFRJ)



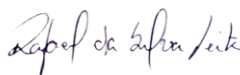
Ana Mannarino (EBA/UFRJ)




Rogéria de Ipanema (EBA/UFRJ)



Candidato: Rafael da Silva Leite



Coordenador:  
Rio de Janeiro, 19 de dezembro de 2022



Cezar Tadeu Bartholomeu  
Coord. do Curso de História da Arte  
SIAPE 1783655 - EBA/UFRJ

## SUMÁRIO

Agradecimentos

Resumo

Epígrafe

Lista de Ilustração

Introdução	1
1 Formulação do concretismo	3
1.1 Mario Pedrosa e a sua relação com o movimento concretista	7
1.2 Movimento Neoconcreto: sua formulação e contribuições teóricas	11
2 Locais de Aprendizagem: Museu de Arte Moderna do Rio MAM Rio e Escola de Artes Visuais Parque Lage	19
3 Experimentação visual: As obras de Hélio Oiticica; Lygia Clark e Lygia Pape nos Anos de 1980.	32
3.1 Hélio Oiticica	32
3.2 Lygia Clark	40
3.3 Lygia Pape	42
4 Considerações finais	48
5 Referências	51

## AGRADECIMENTOS

A minha querida e corajosa mãe Eloina Jesus da Silva, que esteve em todos os momentos de escolhas da minha vida acadêmica, em que fez tudo o que estava em seu alcance e até um pouco mais. Mãe muito obrigada por tudo que fez por mim!

Aos meus irmãos Thadeu e Juan, que sempre de alguma maneira estavam presentes durante esse percurso de estudos, os meus muito obrigador por fazerem parte desta luta e longa jornada.

Agradeço aos meus amigos de turma e profissão, por que sem eles não seria possível chegar até aqui; André Luiz, Maria Eduarda, Amanda Mercadante, Camila Rodrigues, Alan Muniz, porem gostaria de destacar em especial esse agradecimento à: Anna Carolina Eckhardt que contribuiu para a formulação deste trabalho, dando ajuda com matérias secundários e opiniões, Laura Ludwig Alves, com sua ajuda. Também com ajuda e suporte, agradeço à Jeremias Soares, Joyce Maria e Jessica Couto, que se dispuseram a ler todo o meu trabalho e a corrigi-lo, muito obrigado!

Agradeço com muito carinho os meus demais amigos que me ajudaram com apoio e estímulos, obrigado à Claudia Antunes, Caísa Sales, Juliana Almeida, Laila Almeida, Lucia Castro, Lucas Matheus, Mariana Rodrigues, Mariana Rocha, Thais Correa e Rubem Figueira, amigos muito obrigados!

Agradeço também com muito carinho, a paciência que teve comigo ao longo deste trabalho a minha orientadora Professora Tatiana Martins, sem ela esse trabalho não seria possível. Professora, muito obrigado!

E por fim gostaria de agradecer ao Governo Dilma e Lula, porque sem suas políticas educacionais, não seria possível a minha inserção e permanência nesta instituição tão prestigiada que tive a honra de fazer parte.

## RESUMO

Durante meus estudos acadêmicos, me deparei por diversas vezes não somente com o que chamarei de vanguarda neoconcretista, mas com os artistas que ela apresentava. Em diversos momentos pude conhecer algumas de suas obras que me despertaram interesse em querer saber um pouco mais sobre os artistas, suas produções de arte e a sua relevância e importância para a história da arte brasileira. Falar do aprofundamento da vanguarda neoconcreta significa entender o momento em que cada um dos artistas começa a produzir uma outra forma de arte, a saber, a arte experimental aliada a arte conceitual. Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, a partir do neoconcretismo, começam a produzir arte experimental. Entretanto a proposta central deste trabalho é apontar em que momento esses artistas passaram a produzir esse desdobramento da arte, que chamo de virada experimental até os anos 80, quando se tem uma outra formulação na forma de produção de arte. Conhecer mais sobre o movimento neoconcreta durante meus estudos acadêmicos, me trouxe algumas questões, tais como, querer saber como foi este movimento artístico, as suas influências, os artistas com suas obras e também me fez questionar sobre como foi acolhimento em relação à prática daquela arte. Outro ponto que abordo para elaborar um ponto de partida para fazer a este trabalho é: como foi feita adequação ao contexto dos anos 80 e como essa arte foi recebida pela sociedade. Para desenvolver esta pesquisa analiso a recepção das obras de três artistas, pertencentes primeiramente ao Grupo Frente: Hélio Oiticica, Lygia Pape e Lygia Clark. Deste modo, tendo a virada experimental da vanguarda neoconcreta e como meio para a realização deste trabalho; almejo procurar e apontar em que momento tal expressão artística se fez presente e quais os meios proporcionaram a produção da virada experimental para o conceitualismo em arte. Referente à contextualização, o recorte temático será a produção artística experimental desses artistas em relação à cultura dos anos 80 no Brasil, onde a representação artística ainda era a representação plástica. Por meio de pesquisa em acervos de centros culturais, bibliotecas e instituições voltadas para a preservação da arte, coube analisar, localizar obras e referências das exposições nas quais esses artistas expuseram as suas obras experimentais. Em contrapartida, é fundamental a contribuição de estudiosos para auxiliar dentro da pesquisa, dando embasamento teórico ao texto produzido; pois cada um deles tem perspectiva e pontos de vistas sobre os artistas e sobre o recorte que será trabalhado.

## **EPIGRAFE**

*“Ser Revolucionário é a profissão natural de um intelectual”*

*Mario Pedrosa*



## LISTA DE ILUSTRAÇÃO

Figura 01 Móbile- Alexander Calder	9
Figura 02 Recorte de Jornal- Jornal do Brasil do Suplemento Dominical com o Artigo “Paulistas e Cariocas”	12
Figura 03 Recorte de Jornal do Suplemento Dominical com o “Manifesto Neoconcreto- Ferreira Gullar”	13
Figura 04 Meta Esquema- Hélio Oiticica	22
Figura 05 Bilaterais – Hélio Oiticica	23
Figura 06 Descoberta das Linhas Orgânicas - Lygia Clark	23
Figura 07 Bichos - Lygia Clark	25
Figura 08 Pintura - Lygia Pape	25
Figura 09 Livro da Criação – Lygia Pape	26
Figura 10 Penetrável PN1- homenagem a Mario Pedrosa – Hélio Oiticica	33
Figura 11 Penetrável Magic Square nº 5 De Lux- Hélio Oiticica	34
Figura 12 Penetrável Tropicália PN2 e PN3- Hélio Oiticica	35
Figura 13 Bólido- B11 caixa 9- Hélio Oiticica	36
Figura 14 Ninhos- Hélio Oiticica	37
Figura 15 Cosmococa- Hélio Oiticica	40
Figura 16 Mascara sensoriais – Lygia Clark	41
Figura 17 Objetos Relacionais – Lygia Clark	42
Figura 18 O ovo – Lygia Pape	44
Figura 19 Divisor - Lygia Pape	45
Figura 20 Roda dos Prazeres- Lygia Pape	46
Figura 21 O olho do Guará- Lygia Pape	47

## INTRODUÇÃO

Neste trabalho apresentamos a diferença entre os movimentos de arte que surgiram no Brasil nos anos cinquenta, movimentos esses que tinham por objetivo o questionamento da atual forma de representação artística vigente até o presente momento – figuração x abstração, em linhas gerais. Portanto, foi feito um embate historiográfico entre as vanguardas de arte, o concretismo e o neoconcretismo, pois para a compreensão deste escrito, se faz necessário o entendimento de ambos os movimentos de arte - importantes para a formulação do novo contexto historiográfico artístico brasileiro.

Com a chegada da vanguarda concretista no Brasil que trouxe ideais da vanguarda construtivista russa, desdobram-se as representações de abstrações geométricas tanto no teor bidimensional quanto no teor tridimensional. Com isso a arte moderna brasileira passa a desenvolver novos meios de produção artística, a produção de arte geométrica e abstrata e, em decorrência do concretismo, surge o neoconcretismo.

A vanguarda neoconcreta, por sua vez apresenta dois vieses de seguimento; o primeiro onde procura estudar a estrutura analítica da forma bidimensional; em contrapartida a segunda passa a estudar e analisar a estrutura do âmbito bidimensional e do tridimensional, desenvolvendo-se em experimentação entre a obra e o participante. A experimentação, tema e problema desse trabalho, ganha importância em razão da natureza das ações experimentais com as quais alguns artistas passam a interagir entre o espaço, espectador e obra.

Outro aspecto que se faz necessário para a compreensão dos discursos que se formam em torno de complexa operação artística são os locais de atuação, que são o atual Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, MAM/RIO, e a Escola de Artes Visuais do Parque Lage; cada um deles tem a sua importância, pois são nesses locais de aprendizagem que foram desenvolvidas e aplicadas teorias das vanguardas que aqui são apresentadas com o retorno da pintura na década de oitenta.

A proposta deste trabalho consiste ainda na análise e na síntese dos conceitos das vanguardas concretas e neoconcretas e apontar o momento em que os artistas Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, passam a executar trabalhos de experimentação, ou seja, apontar o momento da virada experimental desses artistas e falar sobre a produção de arte até os anos de 1980, que passa ser uma produção de arte experimentativa voltada para a percepção visual.

## CAPÍTULO 1: A FORMULAÇÃO DO CONCRETISMO

A historiografia da arte brasileira consensualmente aceita que a vanguarda neoconcreta é proveniente da vanguarda concretista, porém, não é o que abordo neste capítulo ou ao longo deste trabalho. O objetivo é iniciar uma breve formulação do que foi o movimento concreto e neoconcreto brasileiro e de suas contribuições teóricas e artísticas. Entretanto, como o recorte deste trabalho, consiste em apresentar o porquê de alguns artistas plásticos brasileiro desta vanguarda continuaram a sua produção de arte experimental até os anos 80, ou seja, entender como se ocorreu a virada experimental de Hélio Oiticica; Lygia Pape e Lygia Clark – Grupo Frente e posteriormente do Neoconcretismo; especialmente porque a experimentação neste período não é mais propriamente dita experimental e/ou participativa e sim experimentações visuais, como alguns autores chamam de retorno da pintura apresentado por Ligia Canongia em seu livro “*anos 80 embates de uma geração*”:

Os anos 80 trouxeram de volta a questão da subjetividade, do gesto e da emoção pictórica, revigorando ao mesmo tempo o drama e a teatralidade de verve romântica, recalcada desde a *pop art*. Com diversas designações - *transvanguardismo*, *neoexpressionismo*, *hipermodernismo*- a época foi pontuada, sobretudo pelo retorno da pintura. (CANONGIA, 2010, p. 8)

É preciso entender, antes de tudo, o que foi o movimento concretista no Brasil e quais foram as suas contribuições, para só então satisfazemos as deduções das vanguardas referentes aos artistas aqui apresentados e analisados neste trabalho.

A partir da década de 1950, após a 1ª Bienal Internacional de arte no Museu de Arte Moderna de São Paulo / MAM- SP, com diversos artistas plásticos entre seus expositores, o designer gráfico suíço Max Bill, que obteve o maior destaque, trazendo consigo uma nova formulação de arte abstrata por meio da geometrização, difundindo o concretismo no vigente cenário artístico brasileiro. Pois o concretismo chegava como uma vertente crítica da arte que era produzida até aquele momento, qual seja, a pintura modernista figurativa. O concretismo seria uma forma de pintura mais objetiva devido à sua maneira de concepção. Nas palavras de Max Bill, o concretismo: “a pintura concreta elimina toda e qualquer representação naturalista; serve-se exclusivamente dos

elementos fundamentais da pintura, a cor e a forma da superfície. Sua essência é, assim, a completa emancipação de todo modelo natural; criação pura”<sup>1</sup> (Brasil, s.d.)

Quando o concretismo se insere efetivamente no cenário artístico brasileiro, ele assume função de crítica, com pareceres contra o modo de produção da arte vigente. Com a chegada de novos artistas surge também um novo paradigma; questiona-se a produção artística que vinha sendo feita até então, referente à arte moderna brasileira. Entre os críticos, podemos citar Ronaldo Brito em dois momentos sobre o concretismo no Brasil:

A arte moderna começa com a ruptura do espaço organizado a partir da perspectiva e segue como uma constante interrogação sobre a natureza da relação quaro /realidade. ” (...) “Ao romper o esquema representacional vigente, a arte moderna desloca o eixo de observação tradicionalmente fixado para o sujeito artista; este gira não mais em torno de uma simples relação de arte-realidade, mediante as convenções, mas em torno da relação arte-artista, tomada agora como modo de conhecimento específico (BRITO, 1999, p. 35).

O entendimento destes apontamentos que Ronaldo Brito traz sobre a vanguarda concretista é a modificação do espaço onde insere se a pintura: tudo faz parte da composição, diferentemente das pinturas de representação que o concretismo critica ou questiona. A representação é o centro dos questionamentos e as expressões subjetivas passam a ser o ponto chave do debate. Essa efervescência traz um novo método de produção de arte onde a nova representação artística está sujeita às subjetividades do artista. Trata-se da autonomia da representação, onde o artista produz a partir da sua experiência e de suas percepções.

O concretismo chega como exercício da forma geométrica produzida em série ou não, tratando-se, portanto, de uma produção pictórica geometrizada, voltada para uma conceituação mais intelectualizada, pautada na *teoria da Gestalt*.<sup>2</sup> O concretismo surge como uma arte de linguagem figurativa geométrica, sobre ela, Ronaldo Brito aponta:

---

<sup>1</sup>Fragmento retirado do verbete sobre Max Bill e o concretismo da página da secretaria de cultura e economia criativa do Estado de São Paulo <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/movimentosesticos/arte-concreta>

<sup>2</sup> A teoria da gestalt tem sua origem e formulação na Alemanha no início do Século XX, tendo como base inicial o estudo da percepção da forma no espaço. Essa teoria também é usada na formulação de trabalhos artísticos voltados para a geometrização da forma. Tendo como Mario Pedrosa crítico e estudioso na

O trabalho é resultado da estrita manipulação de seus elementos- elementos discretos, organizados em funções de um programa combinatório. Mesmo as tentativas concretas de introduzir uma participação sensorial do espectador, que rompe com o monopólio do olho da fruição de arte, era sobretudo um expediente informacional, não tinha o caráter existencial das experiências análogas do neoconcretismo: permaneciam no âmbito da comunicação[...] (BRITO, 1999, p. 43).

O intuito do concretismo, de acordo com a citação acima, era convocar uma arte voltada para a comunicação sem ter a preocupação de indagar a racionalidade e a estética. Contudo, a arte concretista brasileira tem a preocupação de não ser apenas uma arte de representação, mas também ser uma arte que se limita a si mesma. Ronaldo Brito referencia um argumento de Waldemar Cardoso sobre a “geometrização sensível:”

O projeto de arte concreta brasileira procurava evitar o perigo de uma aridez racionalista –e o período de uma arte, digamos, solipsista, que se esgotasse em si mesma- por meio de uma valorização estética do sensível e do existencial. Era o que Waldemar Cordeiro chamava de tornar a ‘geometria sensível’ (BRITO, 1999, p. 46).

Essas argumentações sustentam que o concretismo se tornou mais formal, fez com que seja uma forma de arte mais rígida nas suas convicções e percepções, no cenário internacional, o concretismo consegue manter essa racionalidade - obtida com os suíços - e trazendo para o cenário nacional a problematização do concretismo brasileiro, que tenta manter-se estável e plano, contudo, não é alcançada.

Já, de acordo com o pintor Aluísio Carvão: “o concretismo representou a fase mais ortodoxa de penetração construtiva no país, ultrapassava a seguir pelo experimentalismo aberto do neoconcretismo” (CARVÃO apud BRITO, 1999, p. 47). Ao trazer esta afirmação do artista Aluísio Carvão, podemos reforçar o pensamento de que a vanguarda concretista tem uma forma mais pragmática de pensar e produzir arte. Nela, a análise e a formulação de seus projetos devem manter-se somente no nível de execução, que seria a abstração bidimensional, com conceitos sólidos de execução. Entretanto, Ronaldo Brito problematiza o concretismo brasileiro dizendo que é uma arte carente de informação, e que tal carência não é oriunda da ausência de artistas, mas sim da própria formulação da vanguarda. Também menciona o que ele chama de “dilema do concreto”, que: “o seu esforço para romper o estatuto vigente da arte, calcado na inutilidade do

---

área, com tese defendida na Faculdade de Arquitetura da UFRJ, traz seus estudos para a contribuição da formulação da vanguarda neoconcreta.

trabalho de arte no aspecto sublimatório de seus efeitos” (BRITO, 1999, p. 49); ou seja, o discurso feito por Ronaldo Brito vem a ser uma introdução para a vanguarda neoconcretista.

Um dos motivos para a vanguarda concretista não ter se mantido, de acordo com Ronaldo Brito, foi a não capacidade de pensar a racionalidade política com as suas aplicabilidades no contexto cultural. A arte concretista visava um modo de pensar intelectualizado, de uma elite que se preocupava em se manter requalificada.

A produção visual do concretismo brasileiro se ressentia de um didatismo que estreitava as manobras do artista, preocupado em seguir um plano apriorístico. O trabalho era, por assim dizer, resultado, e não processo. O que, evidentemente, não tira o interesse de uma análise mais detalhada dessa produção como parte do esforço da classe média intelectualizada brasileira de se atualizar culturalmente (BRITO, 1999, p. 51).

Ainda de acordo com os pontos levantados sobre o concretismo brasileiro, na perspectiva intelectual de Ronaldo Brito, outros argumentos fomentam o discurso final sobre a vanguarda concretista no Brasil.

A análise do movimento concreto brasileiro (e não apenas a de sua produção visual como a que iniciamos a cima) só pode ser feita produtivamente quando localizada num campo mais amplo: a penetração das ideologias construtivas no Brasil e o seu desenvolvimento como talvez a única forma *organizada* de estratégia cultural que, ao longo dos anos 50 principalmente, se opôs às correntes nacionalistas intuitivas e populistas, que culminaram com o CPC (Centro Popular de Cultura) (BRITO, 1999, p. 51/ 52).

Contudo, para o desenvolvimento teórico do neoconcretismo, se faz necessário entender como e por que o teórico e crítico Mario Pedrosa possui grande importância neste contexto. É imprescindível a sua menção para a formulação da vanguarda que está sendo fomentada neste trabalho.

## **CAPÍTULO 1.1: MARIO PEDROSA E A SUA RELAÇÃO COM O MOVIMENTO CONCRETISTA.**

Sobre a contribuição de Mário Pedrosa a respeito do concretismo; sua formação intelectual e sua rede de relações deram visibilidade à arte abstrata brasileira, conhecida no circuito das artes tanto no âmbito nacional, quanto no internacional. É preciso reforçar que tais contribuições, para o desenvolvimento teórico e representativo, foram fundamentais para que o movimento concreto se consolidasse. Especialmente, em relação aos conteúdos teóricos e à representação do movimento perante a crítica, tanto no circuito interno quanto no externo.

Segundo o verbete do Instituto Itaú Cultural, Mario Pedrosa pode ser considerado este como um dos mais importantes críticos de arte do Brasil, é dito:

Mário Pedrosa é um dos mais importantes críticos de arte do Brasil, o que se comprova por sua produção e sua projeção internacional. Como afirma o crítico de arte Ronaldo Brito, é impossível analisar a produção intelectual de Pedrosa sem levar em conta sua participação nos eventos, pela influência sobre os agentes do meio artístico e grau de impregnação do circuito com suas ideias e posições.<sup>3</sup> (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, 2019)

O artigo escrito pelo jornalista e doutor em sociologia Flávio Moura, sobre Mario Pedrosa, traz discussões sobre o posicionamento crítico a respeito do neoconcretismo. Neste artigo há uma ênfase em dois pontos principais onde são formuladas concepções básicas que tornaram Mario Pedrosa reconhecido como um dos mais importantes críticos de arte no Brasil, principal entusiasta não só da arte abstrata, assim como membro colaborador fundamental a difusão do concretismo e do neoconcretismo, são elas: sua rede de relações políticas e sociais e seu vasto conhecimento teórico. Sobre sua rede relações, sua formação cosmopolita, proveniente do convívio com a elite, seus estudos na Faculdade de Direito da capital (a capital na época refere-se à cidade do Rio de Janeiro); seu casamento com Mary Houston<sup>4</sup>, que estreitou laços com os surrealistas franceses e sua aproximação política com o comunismo, mostram como Pedrosa se

---

<sup>3</sup> (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, 2019)

<sup>4</sup> Mary Houston tinha dupla nacionalidade, brasileira por parte de mãe e norte americana por parte de pai, irmã da cantora lírica Elsie Houston, casou se com o crítico de arte Mario pedrosa em 1935. Mais informações na publicação Mário Pedrosa atual [E-book] / organização: Izabela Pucu, Glauca Villas Bôas, Quito Pedrosa



articulava entre o cenário, tanto político quanto artístico, e sempre sendo bem recebido entre eles. Como um promotor de grupos teóricos, Pedrosa promovia em sua casa, sarais culturais e neles eram ofertados conteúdos teóricos provenientes das escolas de arte adquiridos ao longo de sua estadia nos Estados Unidos e, principalmente, na Europa.

Após seus estudos em filosofia e sociologia na faculdade de Berlim, Pedrosa estreitou relações com dois artistas, Alexander Calder<sup>5</sup> e Joan Miró<sup>6</sup>, redirecionando seu engajamento para o construtivismo. Tendo-o como suporte institucional, passou a ocupar postos de direções nos museus e com isso viabilizou estudos, seminários, palestras e exposições, inserindo artistas no cenário artístico.

Como agente legitimador do sistema de arte, possuía espaços semanais nos jornais de grandes tiragens e neles escreveu colunas de arte e cultura, disseminando socialmente o conhecimento da arte para a elite que possuía acesso aos jornais. Também, como embaixador de grupos de artes no exterior, representando, internacionalmente, a arte brasileira. Em linhas gerais, os pontos acima dizem respeito a sua rede de relações, tornando-o reconhecido por seu papel de validação como agente legitimador frente à sociedade.

Pedrosa só se deu conta de seu papel social após visitar a exposição de Alexander Calder, em 1944, nos Estados Unidos. Ao apresentar questionamentos sociais, Pedrosa passa a relacionar-se com modos como a arte pode ser discurso, ou seja, sua forma crítica. Em paralelo, o concretismo surge com caráter de libertação deixando o artista livre para se expressar e produzir arte apoiada na representação geométrica como motor da produção. Em contrapartida, o neoconcretismo, visa a liberdade de produção e acrescentando a abstração figurativa como meio de contribuição para a questionar o papel social desta nova vanguarda.

---

<sup>5</sup> Artista estadunidense com formação em engenharia e artes, é pioneiro na produção de arte cinética (estátuas movidas à movimentação a motor). Mais informações sobre o artista em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/alexander-calder-848/who-is-alexander-calder>

<sup>6</sup>Joan Miró: foi um artista Espanhol que atuou como um dos representantes da arte contemporânea no início do século XX, Ele se articulava nas vanguardas fauvista e dadaísta, e no fim de sua carreira atuou como escultor e ceramista.

As influências do movimento neoplasticismo, contribuíram para o entendimento do concretismo e do que surgiria em seguida, o neoconcretismo, de acordo com Flávio Moura: “As formas geométricas destituídas de qualquer sugestão naturalista ou realista movem-se no espaço. Ganham movimento e situam o jogo plástico do abstracionismo de Mondrian numa nova dimensão, livre da bidimensionabilidade da tela. ” (MOURA, 2014, p. 4) Ainda a respeito do pensamento de Flávio Moura acerca do abstracionismo figurativo, a vanguarda neoplástica o tem como elemento base para expressá-la de maneira autônoma (como é apresentado por Pedrosa); a exposição *circus* de Calder traz para o centro do debate a abstração figurativa das obras que são apresentadas nesta exposição, que são as esculturas *móbile*<sup>7</sup>.

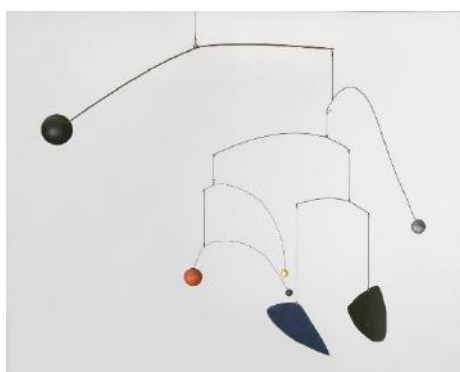


Figura1: móbile

Data:1932

Autor: Alexander Calder

Técnica: metal, madeira, corda e arame

Dimensões: 1500X2000X2000 (não confirmado)

Acervo: Empréstado de coleção particular 1992 Em empréstimo de longo prazo

Fonte: [https://translate.google.com/translate?hl=pt-](https://translate.google.com/translate?hl=pt-BR&sl=en&u=https://www.tate.org.uk/art/artists/alexander-calder-848&prev=search&pto=aue)

[BR&sl=en&u=https://www.tate.org.uk/art/artists/alexander-calder-848&prev=search&pto=aue](https://www.tate.org.uk/art/artists/alexander-calder-848&prev=search&pto=aue)

Com este trabalho sobre a transformação do ofício do artista, a virada experimental, a experimentação abstrata de Calder, é lida como de livre movimentação do objeto, sem o auxílio de motivo ou de tema, ou seja, sem uso mecânico para a movimentação dos objetos no espaço expositivo: “Ao livrar-se da determinação do motor e abrir-se para a imprevisibilidade do movimento aleatório, os trabalhos ganham leveza e uma dimensão de imprevisibilidade, capaz de conferir combinações ilimitadas ao conjunto” (MOURA, 2014 P. 3). Ainda na visão de Pedrosa sobre abstração, Flávio Mora diz que:

---

<sup>7</sup> São esculturas móveis feitas por elementos suspensos no ar, tendo a sua movimentação feita por motor ou pela passagem do ar. Estátua originalmente desenvolvida pelo artista plástico e escultor Alexander Calder.

Pedrosa recupera a ideia de que a ambição da arte abstrata era transformar o mundo. E fecha com a condição de que Calder é o artista mais próximo ao ideal da arte do futuro, da sociedade ideal em que 'a arte seria confundida com as atividades da rotina diária e a prática cotidiana de viver' (MOURA, 2014P,4).

Pedrosa consegue visualizar uma década e meia antes, as nuances principais que levaria o neoconcreto ao ideário de abstração por meio das exposições, na década de 40. Calder consegue influenciar os neoconcretistas, através da sala especial na II Bienal de Artes de São Paulo, de sua exposição individual no Ministério da Educação e Saúde, e por fim, através de uma mostra no Museu de arte Moderna do Rio de Janeiro / MAM-RIO, junto com a 1ª exposição neoconcreta em 1959.

A abstração de Calder é percebida quando o mesmo “reproduz” as pinturas de Mondrian<sup>8</sup> em formas de esculturas (*MÓBILES*) em um ambiente externo, sendo uma tentativa para solucionar a problemática tradicional da arte: a busca por soluções formais capazes de assimilar a nova percepção do novo modo de produção artística, onde há autonomia na arte. Na leitura feita sobre Calder, Pedrosa, na percepção de Moura acerca do precursor do Neoconcreto, diz:

Não se trata de tomar Calder como precursor direto dos neoconcretos, mas de mostrar como na leitura que Pedrosa faz do artista norte-americano, ainda no início dos anos 1940, já estão explícitos os valores que guiarão o construtivismo no Brasil (MOURA, 2014, p. 6 e 7).

Outra percepção que deve ser considerada sobre a formulação teórica, tanto do concretismo quanto do neoconcretismo *teoria da Gestalt* ou psicologia das formas. Tal conceito é inserido por Pedrosa em 1949 quando presta concurso para a cátedra de estética e história da arte da Faculdade Nacional de Arquitetura, entretanto, seu contato inicial com a teoria deu-se quando estudara artes em Berlim nos anos 20. De acordo com Pedrosa, a *teoria da Gestalt* é capaz de constatar que a ciência consegue explicar a concepção estética e coibir o conflito entre a subjetividade e a objetividade. O questionamento levantado a respeito das leis que regem a *teoria da Gestalt* seria que:

Para o argumento em curso, o que importa é notar como a tese marca a adesão a um formalismo radical, forjado a partir do exame de "leis" da percepção originadas no âmbito da psicologia cognitiva [...] A tese marca em definitivo a conversão de Pedrosa para o campo da crítica cultural (MOURA, 2014, p. 8).

---

<sup>8</sup>Piet Mondrian, nascido na Holanda, é considerado o artista que desenvolve a arte abstrata por meio de linhas simples e cores primárias, o mesmo denominou tal estilo como neoplasticismo. Mais informações: <https://www.tate.org.uk/art/artists/piet-mondrian-1651>

A *teoria da Gestalt* como base teórica serviu para questionar os fundamentos da produção artística e para a formulação do manifesto neoconcreto escrito por Ferreira Gullar e também atua como ideal diferenciador que dita o seguimento da vanguarda neoconcreta. Como a vanguarda neoconcretista surge de uma ruptura da própria vanguarda concretista e apoia-se nesse viés questionador por ser parte de uma vanguarda artística de variação abstrata, a *teoria da Gestalt* deixa de suprir as necessidades teóricas, fazendo com que o neoconcretismo rompa com seus conceitos fundamentais que ajudaram na sua formulação. A ruptura se dá no quesito da racionalidade, onde os concretistas se fixaram. Ferreira Gullar questiona esse rompimento, como é descrito no trecho abaixo:

A história do rompimento com um conceito cujo maior defensor era Mário Pedrosa. O grande alvo do debate teórico durante o construtivismo são as idéias derivadas da "psicologia da forma" tal como introduzidas no Brasil por Pedrosa. A bibliografia indica a todo o momento uma luta pela interpretação mais adequada do conceito. De acordo com Ferreira Gullar, deve-se justamente a uma apreensão mecânica dos princípios da Gestalt o "excesso racionalista" em que teriam incorrido os artistas concretos. Por "excesso", ainda nos termos de Gullar, entenda-se um conceito de forma que procura explicar as leis da percepção a partir das leis do mundo físico, supostamente suprimindo nesse processo a dimensão da significação (MOURA, 2014, p. 9).

A iniciativa de trazer a *teoria da Gestalt* para o Brasil, tinha como objetivo inicial produzir uma melhor compreensão à cerca da produção de arte abstrata, como descreve Moura:

Mas esse mecanicismo é também um dos motivos pelos quais a Gestalt vinha a calhar no momento em que Pedrosa a adotou como partido crítico: parecia haver ali um conjunto de leis para conferir ao pensamento sobre arte um substrato científico. O trabalho de Pedrosa foi o primeiro no Brasil a chamar a atenção para o problema [...] Se no fim dos anos 1950 fazia sentido atribuir à Gestalt a origem dos "excessos racionalistas" a que chegara a arte naquele momento no Brasil, dez anos antes, época da realização do trabalho de Pedrosa, ela foi a gramática que ajudou a sistematizar um modo novo de olhar para a produção artística (MOURA, 2014, p. 9 e 10).

## **CAPÍTULO 1.2: MOVIMENTO NEOCONCRETO; SUA FORMAÇÃO E CONTRIBUIÇÕES TEÓRICAS.**

O movimento neoconcreto nasce, então, da ruptura com o movimento concretista; fissura essa visível em dois momentos seguidos; o primeiro, quando Mario

Pedrosa escreve em sua coluna no Jornal do Brasil um artigo nomeado de “paulistas e cariocas”, lançado na semana em que a I Exposição Nacional de Arte Concreta foi inaugurada no Rio de Janeiro. Nessa coluna foram feitas comparações entre movimentos artísticos, e entre os artistas cariocas que atuavam na cidade de São Paulo.



Figura2: recorte do jornal do Brasil da coluna de Mario Pedrosa “Paulistas e Cariocas”  
Data:1957

Autor: Mario Pedrosa

Fonte: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1085056#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-2906%2C0%2C9112%2C5100>

O segundo momento seria quando o crítico de arte Ferreira Gullar escreveu o manifesto neoconcreto, consolidando assim a ruptura com a vanguarda concretista. Em suma, para uma definição mais ampla acerca da vanguarda artística, podemos destacar o trecho da enciclopédia Itaú Cultural sobre o neoconcretismo:

O manifesto de 1959, assinado por Amílcar de Castro (1920-2002), Ferreira Gullar (1930-2016), Franz Weissmann (1911-2005), Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004), Reynaldo Jardim (1926-2011) e Theon Spanudis (1915-1986), denuncia já nas linhas iniciais que a "tomada de posição neoconcreta" se faz "particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista". Contra as ortodoxias construtivas e o dogmatismo geométrico, os neoconcretos defendem a liberdade de experimentação, o retorno às intenções expressivas e o resgate da subjetividade. A recuperação das possibilidades criadoras do artista - não mais considerado um inventor de protótipos industriais - e a incorporação efetiva do observador - que ao tocar e manipular as obras torna-se parte delas - apresentam-se como tentativas de eliminar certo acento técnico-científico presente no concretismo. Se a arte é fundamentalmente meio de expressão, e não produção de feitiço industrial, é porque o fazer artístico ancora-se na experiência definida no tempo e no espaço. Ao empirismo e à objetividade concretos que levariam, no limite, à perda da especificidade do trabalho artístico, os neoconcretos respondem com a defesa da manutenção da "aura" da obra de arte e da recuperação de um humanismo (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, 2019).

O neoconcretismo finalizou o estilo vanguardista de produção na arte plástica, pois foi o último movimento de produção de arte que tendia para o construtivismo. Ronaldo Brito busca entender quem eram os produtores da nova e última vanguarda de arte, assim como os seus modos de operação:

O neoconcretismo movia-se com facilidade em seu campo de ação. Formado por artistas de classe média alta às vezes, desligados de pressões de mercado e, de certo modo, isolado pela defasagem cultural do ambiente onde operava, foi sobretudo uma série de experiências de laboratório. [...] ele é claramente o segundo movimento de uma sincronia daí talvez uma maior liberdade em relação às matrizes[...] A grosso modo: o concretismo seria a fase dogmática, o neoconcretismo, a fase de ruptura; o concretismo a fase de implantação, o neoconcretismo os choques da adaptação local (BRITO, 1999, p. 55).

A partir deste ponto, o neoconcretismo pôs em pauta os embates entre semiótica e teoria da informação pela filosofia especulativa. Ronaldo Brito, menciona o crítico Frederico de Moraes sobre a vanguarda neoconcreta: “[...] o neoconcretismo fez um retorno ao humanismo ante o cientificismo concreto” (BRITO, 1999, p. 55).



Figura 3: recorte do suplemento dominical do Jornal do Brasil “Manifesto Neoconcreto”

Data:1959

Autor: Ferreira Gullart

Fonte: <http://www.geometricae.com/2021/03/17/manifesto-neoconcreto/>

De acordo com a referência a Frederico de Moraes frente às práticas artísticas do neoconcretismo, podemos compreender que se tratou da recolocação do homem em relação ao mundo e a arte como fonte de representação. De modo que seria um retorno à experimentação dos trabalhos de arte. Alguns artistas utilizavam-se de um simulacro de trabalhos onde o objetivo era de compor a razão de ser, que questionava a maneira da representação artística, qual seja, a convenção concretista; os artistas dessa nova forma de pensar arte são: Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica.

O neoconcretismo tem um modo de atuação que é determinado pela sensibilização. Ele tenta fugir do ideário do reducionismo e diverge da extinção da geometrização como forma de linguagem. Ronaldo Brito aponta o que seria a base conceitual do neoconcretismo:

O neoconcretismo, por sua vez, obedecia às prescrições do sistema acerca da atividade cultural: eram praticamente apolíticos, mantinham-se no terreno reservado, era tímido e desconfiado com relação à participação da arte na produção industrial. Comparados aos agentes da arte concreta, investidos muitas vezes de funções práticas enquanto publicitários e designers, os artistas neoconcretos eram quase amadores- por mais que projetassem transformações sociais a partir da arte, permaneciam necessariamente no terreno especulativo, no terreno da arte enquanto prática experimental autônoma. A inserção neoconcreta se dava num espaço menos abrangente e mais tradicional do que a concreta, levando- se em conta estritamente a participação do artista na produção social (BRITO, 1999, p. 60 e 61).

A base da produção neoconcreta não dependia de fontes sociais externas para se guiar, não se preocupava com o pragmatismo da produção industrializada como o

designer, por exemplo, mas se mantinha à margem. Historicamente o neoconcretismo tratou-se de ter uma produção específica, baseada na filosofia, arte e ciência. As produções neoconcretas migravam entre os saberes filosóficos, artísticos e científicos, e até mesmo os sociais, porém nunca no recorte político. Como Ronaldo Brito menciona a respeito da arte neoconcreta, ela tinha uma “dinâmica de laboratório”, devido a práticas experimentais.

Entre as décadas de 1950 e 1960, a vanguarda neoconcreta tinha que decidir entre ultrapassar ou renovar o quadro de referência.

O neoconcreto foi uma tentativa de renovação da linguagem geométrica, contra o caráter racionalista e mecanicista que a dominava então. Mais especialmente, uma tentativa de revitalizar, no sentido quase escrito do termo, as propostas construtivas, dando ênfase aos aspectos experimentais da prática artística. [...] o neoconcretismo foi uma importante manobra da produção de arte brasileira no sentido de conquistar uma autonomia mais ampla em face dos modelos culturais. [...] o neoconcretismo fixou- e isso pode ser verificado pela própria prática dos artistas contemporâneos no rio de janeiro, pelo menos – alguns conceitos decisivos acerca da significação do processo de arte no Brasil e colocou a disposição dos interessados um arsenal de operações críticas perante a arte entendida como instituição (BRITO, 1999, p. 64).

O objetivo da arte neoconcreta era reestruturar o construtivismo dentro do cenário artístico brasileiro. Para isso foi preciso analisar os elementos de forma autônoma. A arte não pode ser instrumentalizada e sem uma forma de representação global.

O que diferenciava o concretismo do neoconcretismo era o modo como ambos se manifestavam em relação à sociedade, em referência ao ser humano e seus ideais especulativos, contudo, ambos giravam em torno da questão: a arte seria uma forma de manifestação ou um produto de consumo? O intuito do concretismo era tratar o conhecimento adequando-o ao âmbito ideológico. Entretanto, o trabalho tornar-se-ia mais um meio de informação na cadeia de relações que configuravam a ambientação da arte contemporânea brasileira.

Já o neoconcretismo negava a prática da produção sistematizada, alegando que esta era mero reducionismo e que poderia levar a arte a um esvaziamento de sua maneira de pensamento comum. O neoconcretismo surge reassumindo a geometrização como meio



de linguagem. Nela, o sujeito torna-se mais envolvido, completo, convocando um novo estar no mundo. Ele é uma vanguarda que reafirma os questionamentos sensíveis e criadores do artista que se emancipa da ciência e da ideologia para produzir.

Os questionamentos políticos não faziam parte da pauta de estudos da vanguarda neoconcreta, já que para eles a funcionalidade da arte não era de ilustração sequencial da luta política. O intuito do neoconcretismo, segundo Ronaldo Brito seria, “E ao neoconcretismo, como vimos não interessava uma atitude cultural politizada: o seu desejo voltava-se para uma posição avançada dentro do processo de conhecimento, sua “revolução” pretendia-se aos limites da arte e do “homem”” (BRITO, 1999, p. 75).

O que a vanguarda neoconcreta questionava eram as vivências das linguagens geométricas e a inserção destas como formas de manifestação de expressão e, ainda, se elas seriam inseridas como parte de eventos. Com isso, era necessária a criação de um projeto que pudesse programar esses conceitos. Tais conceitos eram apresentados em quatro pontos, que são: 1) A ideia de tempo; 2) O espaço neoconcreto; 3) A questão em subjetividade na arte; 4) O rompimento das categorias tradicionais das belas artes.

A ideia de tempo: O neoconcretismo engendra um movimento de ruptura de acompanhamento com o construtivismo. As falas de interesse pela tecnologia, contudo, reforçavam o seu interesse sobre um ideário visual. Ferreira Gullar traça um paralelo sobre o tempo e os poemas concretos, como menciona Ronaldo Brito em seu livro sobre o neoconcretismo:

O tempo que o poema expressa deve ser um tempo relacional, mecânico. Desse modo, a página torna-se um espaço gráfico, objetivo, dentro do qual as vibrações visuais tem um papel preponderante: [...] quando os poetas concretos- racionalistas falam de espaço tempo, eles não se referem a esse espaço orgânico, [...] referem-se ao conceito objetivo, da ciência, onde essa síntese se faz a posteriori. [...] os poemas concretos paulistas contêm o tempo como funcionamento, com relação exterior das partes: trata-se de um tempo imitado dos movimentos mecânicos (BRITO, 1999, p. 78).

Esse tipo de leitura do tempo acaba por se tornar fluida, pois se refere a propostas ativas e, com essa produção, os trabalhos se tornam múltiplos e de interpretações livres acerca do tempo. Ronaldo Brito chama a atenção para o que seria

uma “vivência” nos termos de Hélio Oiticica: “Foi o início, sem dúvidas, de um processo que levaria alguns artistas neoconcretos a radicalizarem a participação do *outro*, em direção que Oiticica chamou de “vivencia””. (BRITO, 1999, p. 80)

É inteligível que o neoconcreto não pressupunha que o trabalho era uma forma de informação e, sim, um processo de “vivência” em que as vanguardas viam, de modos distintos, o concreto como operativo e o neoconcreto como um fenômeno - uma forma de recuperação do vívido - que buscava diminuir a distância entre a arte e a vida.

Espaço neoconcreto: A relação espacial era uma das causas da ruptura, pois eles criticavam a ideia de que a arte perpetuava até aquele momento. Os neoconcretistas compreendiam o espaço como forma contínua do objeto artístico, ou seja, tratava-se de uma exploração do ambiente no qual o objeto estava inserido. Nele a obra fazia sentido. Era preciso atrair o espectador, contrariamente à sua passividade com a qual o espectador somente observa a obra. Essa interpretação feita pelos neoconcretistas de rompimento com o espaço de representação seria uma forma de representação aberta às causas sociais.

O ideário de racionalismo era compreendido como contrário ao atual e consolidado sistema de arte vigente. A respeito do materialismo no neoconcretismo; venha a ser a relação do sensível material entre o artista / espectador, onde tais atributos se tornem visíveis para ambos na questão produtiva. Ele foi responsável pela inserção da prática de “intervenção crítica”. Concluindo, constituíram-se as bases de uma arte contemporânea brasileira como Ronaldo Brito demonstrou “a arte contemporânea como àquela que se recusa a acreditar em sua nítida autonomia no conjunto do campo social e decide investigar o local material onde emerge e funciona” (BRITO, 1999, p.83). Seu teor apolítico contribuiu para o novo contexto de produção de arte visual tivesse o intuito de popularizar o Brasil, ultrapassando os limites do espaço construtivo.

A questão da subjetividade nas artes: em relação à subjetividade tradicional, o neoconcretismo não manifestava interesse. Percebe-se o respeito pelo indivíduo frente às preocupações de ensino com o concretismo. As singularidades acerca da objetividade

no debate entre as vanguardas são tênues, devido à conjuntura e pelo modo de leitura do real.

A questionabilidade da arte como meio de informação social e como meio investigativo, em que se abstém do ideário especulativo e produtivo, expande-se continuamente sobre o reducionismo autoritário no cerne da arte como questão. A concepção do neoconcretismo surge da vontade de um grupo (construtivo) de restabelecer as idiossincrasias referentes à produção de arte vivenciada, aberta à participação ativa do espectador. Entretanto, a subjetividade neoconcreta não pode ser associada à antiga noção psicológica tradicional.

O rompimento das categorias tradicionais das belas artes: O neoconcretismo deixa às claras sua posição crítica em relação aos mecanismos de apoio e a ideologia com a arte, tal como ela se apresentava. O teor antiformalismo produz um imaginário neoconcreto que pode se configurar em uma não aceitação aos cânones do construtivismo. Eles visavam um experimentalismo, uma abertura para o aleatório. Ronaldo Brito faz uma síntese explicativa sobre esse ponto, uma definição do neoconcretismo:

O que queremos deixar claro é que a vontade neoconcreta de romper as convenções da arte tem afinal uma base ideológica, é índice de uma postura crítica dentro do campo cultural. Se o concretismo, acompanhado a tradição construtiva, se caracterizava por suas posições reformistas, de tipo socialdemocrata, o neoconcretismo apolítico estava mais perto das utopias e de uma recusa anárquica do real estabelecido (BRITO, 1999, p. 90).

A vanguarda neoconcretista tinha a prerrogativa de adentrar ao espaço, para a produção contemporânea, a partir da ruptura da vanguarda concreta. O neoconcretismo questionava tanto as categorias quanto os esquemas de arte vigente. É compreensível que o neoconcretismo seja lido e interpretado como o ponto de ruptura da arte moderna brasileira. Ronaldo Brito reflete sobre o pensamento de Pedrosa acerca de o neoconcretismo ser uma arte da pós-modernidade: “Mario Pedrosa chamou de arte pós-moderna, para distinguir da arte moderna pós-impressionista e pós-cubista.” (BRITO, 1999, p. 94). O neoconcreto tonou-se um divisor graças a seu viés questionador, especificamente, na década 1950. O caráter do seu programa de estudos para o Brasil, a autonomia e a alternatividade podem ser confusas por vezes. Ao estudar o

neoconcretismo é necessário o estudo do concretismo, apesar disso, é preciso entender que o neoconcreto é uma frente de ruptura. Ronaldo Brito conclui especificando o que seria o neoconcretismo:

O neoconcretismo rompeu o próprio estatuto que essa concepção reservava ao trabalho de arte é a sua inscrição social. Implicitamente, ao superar os limites do projeto construtivo, ele permitiu a inserção da arte no campo ideológico, no campo das discussões da cultura como produção social (BRITO, 1999, p. 95).

As argumentações apresentadas, neste capítulo servem como arcabouço teórico e histórico de entendimento da vanguarda concretista e neoconcretistas, pois elas são suporte intelectual para se entender o que significou a virada experimental dos artistas apresentados neste trabalho: Hélio Oiticica; Lygia Clarck e Lygia Pape.

## **CAPÍTULO 2: LOCAIS DE CONTRIBUIÇÃO: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO MAM RIO E ESCOLA DE ARTES VISUIAS PARQUE LAJE.**

Neste capítulo serão apresentados e discutidos, dois locais de aprendizagem artística, uma exposição e um curso. São eles, o Parque Lage, com sua icônica exposição “*como vai você, geração 80?*” e o Museu de Arte Moderna do Rio/ MAM-Rio, com o curso de arte para jovens e adultos de arte contemporânea. Curso esse ministrado por Ivan Serpa<sup>9</sup>, que em seguida se desdobrou no grupo de arte concreta carioca, “*O Grupo Frente*”, que já mostramos ser consequência do desdobramento da vanguarda neoconcretista.

Nesta primeira parte apresentamos o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro / MAM - Rio, como espaço de contribuição e o *Grupo Frente*, como parte contributiva do mesmo. O Museu de Arte Moderna do Rio - MAM/RIO foi criado com uma proposta de ser um museu de arte moderna e contemporânea, tendo como

---

<sup>9</sup> Ivan Serpa foi um artista visual que atua no campo da pintura, desenho e gravura, e é o principal articulador da criação do Grupo Frente.

embasamentos teóricos a arte experimental. Nele, são abrigadas diversas vanguardas artísticas, como o núcleo daquele futuro neoconcretismo a partir do *Grupo Frente*.

O Museu de Arte Moderna do Rio / MAM-RIO tem aspirações similares com as do Museu de Arte moderna de Nova York – MoMA, pensado para ser um museu vivo, um lugar de questionamentos, como Cristina Freire menciona em seu livro sobre arte conceitual: “a galeria ou o museu, é o ponto privilegiado de análise da produção e recepção da arte. É na galeria –ou cubo branco- que ocorre a transmutação da percepção ligada aos fenômenos da vida em valores puramente formais” (2006, p.24 e 25).

A construção de sua sede atual, localizada no Parque do Flamengo (hoje conhecido como Aterro do Flamengo), é dividida e inaugurada em diversos momentos e fases, como a abertura do pavilhão Escola, em 1958, destacando a colaboração de Ivan Serpa - figura principal e responsável pelo curso de arte educação, voltado para jovens e adultos, sobre arte moderna e contemporânea brasileira, e entusiasta da vanguarda neoconcreta.

A partir deste curso de jovens e adultos ministrado por Ivan Serpa no ano de 1954, surge o *Grupo Frente*. Inicialmente integram os seguintes artistas: Aluísio Carvão, Carlos Val, Décio Vieira, João José da Silva Costa, Lygia Clark, Lygia Pape e Vicent Ibberson; com o apoio crítico de Ferreira Gullar.

O grupo tinha por objetivo o rompimento com a pintura modernista de figuração, que era a forma de representatividade vigente. O interesse do grupo - que, em sua maioria, era de artistas que produziam arte concreta abstrata com enfoque nas formas geométricas - era de não ter um modo único de reflexão e prática para suas produções de arte. O artigo da revista *Arte & Ensaios*, escrito pela pesquisadora Eileen Cunha, postula uma definição sobre o *Grupo Frente* e sua produção:

O grupo frente desde o seu início, queria assumir uma postura mais humanista, em contraposição ao racionalismo paulista, pois o frente era o grupo onde a busca da espontaneidade, coisa impensável para os paulistas [...] o grupo frente é o que há de mais importante, por que representa a libertação da arte brasileira dessa espécie de lodaçal em que ela caiu, essa coisa estragada, que tem como representante mais alto, mais notório, o Sr Cândido Portinari (CUNHA, 1994, p. 41).

O trecho referenciado expressa que a arte brasileira estava estagnada na forma de representação, mesmo trabalhando uma temática de nacionalidade e figuração de representação realista. O que o *Grupo Frente* buscava, que todo e qualquer artista questionasse as práticas de arte acadêmica, se expressasse da maneira autônoma, ou seja, que a sua produção artística fosse feita de maneira independente dos moldes academicistas.

Como espaço de contribuição, o Museu de Arte do Rio /MAM- RIO divulgou e difundiu as dialéticas da arte moderna e contemporânea brasileira, que eram produzidas por meio de seus programas de arte educativa (no caso deste trabalho, enfatiza o curso para jovens e adultos ministrados por Ivan Serpa), criando uma relação instituição/público, onde a prática da difusão da arte é o objeto central. Cristina Freire articula a importância do museu como meio de formação da sociedade:

O museu, nessa concepção deixa de entrar em cena depois da obra, torna-se concomitantemente a ela. Assume, assim, uma posição ativa. Como definiu Zanini, na época, “deixa de ser um órgão expressamente exclusivo, armazenador de memórias, para agir no núcleo das proporções criadoras, e a participação direta dos artistas é decisiva (FREIRE, 2006, p. 26 e27).

O museu deixa de ser um agente passivo de informação e passa a ser um agente educador, para que as produções de artes tenham visibilidade e arcabouço teórico para articular-se entre o espaço expositivo e o espectador.

A produção prática do *Grupo Frente* rendeu duas exposições, uma em 1954 e outra em 1956. Quando o grupo extinguiu-se alguns artistas seguiram na produção de arte experimental coincidindo com o surgimento no Brasil de arte conceitual. Entretanto, é preciso falar sobre as obras iniciais desses artistas, pois elas são obras de produção em série ou continuativa e, neste momento, quando acontece a virada experimental, permitiu aos artistas enveredarem para produção da arte experimental. Começaremos a falar sobre Hélio Oiticica.

Sua produção se inicia com a composição de arte concreta, com pinturas feitas em papelão e papel cartão; pinturas feitas com guache sobre papel e óleo sobre tela. Entretanto, ressaltamos que suas produções, feitas a partir do guache, são denominadas

como *metaesquemas*. De acordo com o catalogo da Coleção Folha -Grandes pintores brasileiros, diz que:

[...]Oiticica utiliza sempre o guache uma tinta que resulta em áreas opacas e homogêneas, sem interferência de brilhos, reflexos ou texturas que outro tipo de pintura provocaria. Assim a cor se torna o assunto principal da composição. [...]a então nesse guache, a diferenciação entre figura e fundo. [...] graças a essa diferença a composição se torna mais dinâmica (BRAGA; OITICICA, 2013, p. 32).

O trabalho produzido por Oiticica é a percepção da representação da realidade pelo espectador, onde formas geométricas são dispostas de forma irregulares dentro da representação bidimensional.

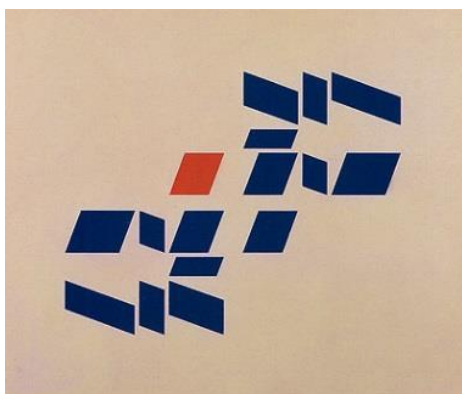


Figura 4: metaesquema  
Autor: Hélio Oiticica  
Ano: 1957

Acervo: Fundación Cisneros (Caracas, Venezuela)  
Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66385/metaesquema>

Seguindo a linha de pensamento abstracionista de Oiticica, as obras seguintes são um desdobramento desta abstração. Obras que questionam o espaço representativo da sua composição, ou seja, obras que questionam o espaço bidimensional e chegam no espaço tridimensional, sendo assim, as representações pictóricas com o uso de formas geométricas base e o uso de cores bases.

Os *Relevos Espaciais* são tratados por Oiticica como uma síntese e não como uma abstração. Ele traz a quebra dos limites do quadrado transpondo-o do espaço contemplativo, que seria a parede, e passa a introduzi-lo no espaço do real, inserindo-o no cubo branco. Os *Relevos Espaciais*, além do questionamento do espaço que ocupam,

trazem outro questionamento, a relação entre o corpo do espectador e a obra- onde o espectador, para poder contemplar a totalidade da obra, precisa perpassar todo o espaço que a obra ocupa, pois só assim poderá ver (experimentalmente) a obra como um todo. É importante salientar que o uso das cores nas obras é relevante.

Nota-se que essas obras seguem um padrão de abstração evolutiva que vão dos *Metaesquemas*- representações geométricas monocromáticas- passando para os *Relevos Espaciais*- representação tridimensional, ainda que mantenham o caráter bidimensional (por serem planas); chegando, finalmente, nos *Bilaterais*; que seriam o ponto máximo desta abstração, trazendo para o espaço, o questionamento da relação entre objeto, espaço e corpo.

Podemos entender que, a partir dos *Bilaterais*, deve-se marcar o ponto da virada experimental de Hélio Oiticica, porque daí, ele começou a desenvolver projetos artísticos mais participativos em que a presença do espectador é fundamental para que as obras tenham não só funcionalidade, mas possam ser compreendidas.



Figura 5: Bilaterais / inversão ao fundo

Data:1959

Autor: Hélio Oiticica

Técnica: óleo sobre madeira

Dimensões:158x180x3cm; 94x192x2 cm

Acervo: Projeto Hélio Oiticica (Rio de Janeiro)

Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4884/bilaterais>

Dando continuidade aos estudos iniciais, falaremos de Lygia Clark, que diversificou a maneira de se pensar arte abstrata. Como a proposta do *Grupo Frente* e, de modo mais acentuado, a do neoconcreto era o rompimento com a formalidade na representação pictórica, os estudos de Lygia Clark sobre linhas iniciaram-se com o questionamento do uso de molduras nos quadros. Quanto à exclusão das molduras, a incorporação do quadro como parte integrante do espaço orgânico total se origina nas



práticas experimentais da abstração da pintura. Quando Lygia Clark reintegra a moldura em suas pinturas, ela o faz tornando-as parte da composição, fazendo com que elas tenham uma função pictórica autônoma, deixando de ser um mero adorno decorativo.

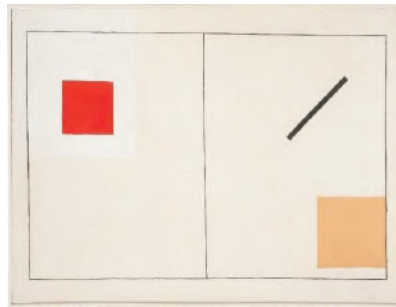


Figura 6: Descoberta da linha orgânica

Ano 1954

Autor: Lygia Clark

Acervo: coleção particular

Fonte: <https://www.moma.org/audio/playlist/181/240>

Em continuidade em suas pesquisas sobre linhas, Lygia Clark visa a busca do “espaço orgânico total”, onde se originam as práticas experimentais da abstração da pintura com o uso de pranchas de madeira para compor uma imagem seriada e expandida, a ideia de que a moldura do quadro agora faz parte da composição da obra, tornando-a única. É nessa etapa que a artista chega à segunda fase e desenvolve as *Superfícies Moduladas*; seu ápice de abstração. Podemos concluir, então, que as *Superfícies Moduladas*, onde os planos geométricos se expandem para fora da composição pictórica são uma evolução abstracional da representação plástica.

Tanto na descoberta das linhas orgânicas quanto nas superfícies moduladas, a relação de expansão está ligada diretamente com óptica da percepção visual- em que as linhas orgânicas fazem menção sobre a relação do espaço de representação e a moldura, juntamente com as *Superfícies Moduladas*, referem-se a expansão das combinações geométricas representadas em um plano. Podemos entender que a produção dos casulos seria o esgotamento da produção abstrata, nos termos das vanguardas, da artista, já que nesta obra ela questiona o espaço de representação bidimensional e ainda questiona a relação do volume em paralelo a tridimensionalidade. A partir dos casulos surgem os *Bichos*.

Como a proposta deste trabalho é trazer a perspectiva sobre o momento em que os artistas do movimento neoconcreto passaram à produção experimental, podemos dizer que, com o exercício desta nova obra, Lygia Clark deixa de ser uma artista de abstracionista e passa a ser uma “propositora”- termo esse usado por ela para descrever suas novas maneiras de produção de arte. E reafirmamos que a virada experimental de Lygia Clark se deu com a produção dos *Bichos*.



Figura 7: Bichos

Ano 1960

Autor: Lygia Clark

Técnica: alumínio

Dimensão: 55 x 82 x 90 cm

Acervo: Comodato MASP B3 – BRASIL, BOLSA, BALCÃO, em homenagem aos ex-conselheiros da BM&F e BOVESPA

Fonte: <https://masp.org.br/acervo/obra/bicho>

Finalizando os apontamentos das práticas iniciais dos artistas, temos Lygia Pape, e sobre seus estudos em artes, Lygia Pape estudou gravura com os artistas Fayga Ostrower e Ivan Serpa. E, com Serpa, ela entra no *Grupo Frente* e começa a desenvolver as suas obras em abstração geométrica. Todos os artistas até aqui mencionados, buscaram compreender a representação do espaço da obra em relação ao espaço da representação total, inclusive Lygia Pape.

As pinturas de Pape, produzidas no período em que ela integrava o *Grupo Frente*, eram composições geométricas e coloridas que se harmonizavam em linhas e formas, no espaço de representação, levando a compreensão de que se referiam a uma composição com ideais racionalistas e concretas.



Figura 8: Pintura

Ano 1954-1956

Autor: Lygia Pape

Técnica: Têmpera, guache e tinta chinesa sobre madeira e aglomerado

Fonte: <https://lygiapape.com/obras/decada-50/>

Após uma intoxicação, em decorrência do uso de tinta a óleo, Lygia Pape deixa o estudo em pintura e retorna ao estudo em xilogravuras, ainda no *Grupo Frente*.

Lygia Pape procurava maneiras de atingir o público /espectador, utilizando a comunicação não verbal, que nada mais era que a utilização das representações geométricas em suas composições. Quando ela deixou de produzir pinturas, passou a produção abstrata em xilogravura. Nesta produção, ela continuou com os questionamentos que vinha elaborando na pintura, transferindo-os e adaptando-os para a gravura. Pape, preocupava-se com a relação do espaço *versus* o espaço expandido.

Assim como Hélio Oiticica e Lygia Clark, Lygia Pape também visava uma interação da arte experimental com o público. Ela criava projetos artísticos onde a participação entre obra e espectador era fundamental, para que os mesmos tivessem vida. Apesar disso, como esse trabalho tem por intuito o apontamento do momento chave em que os artistas deixam a abstração figurativa e passam para a representação participativa, a virada experimental dentro de seus estudos em arte.

Podemos apontar como a virada experimental de Lygia Pape, o momento em que ela desenvolve seus livros: *“O livro da criação”* e *“O livro do tempo”*. Ambos os trabalhos são propostas artísticas dentro do contexto da experimentação participativa. O destaque explicativo aqui será *“O livro da criação”*. Esse trabalho necessita de uma interação do espectador para que possa ver a narrativa que fora desenvolvida pela artista a respeito da criação do mundo.



Figura9: Livro da criação  
Ano 1959/1960  
Autor: Lygia Pape  
Técnica: guache sobre cartão  
Dimensões: 30X30 cm

Fonte: [https://www.museoreinasofia.es/en/featured-artwork/lygia-pape#carrusel\\_superior](https://www.museoreinasofia.es/en/featured-artwork/lygia-pape#carrusel_superior)

Nesta segunda parte apresentarei A Escola de Artes Visuais Parque Lage, como a conhecemos hoje, começou como Instituto de Belas Artes / IBA em 1957. Sendo o Curso Superior de História da Arte criado em 1961, posteriormente foi incorporada a Universidade Estadual da Guanabara / UEG (atual UERJ), em 1963. O curso foi transferido para o Parque Lage, em 1966, quando o IBA chegou ao fim.

O objetivo da criação da nova escola de artes era ser um centro de reflexão sobre arte a contemporânea brasileira, tendo como ideal o aprofundamento nas questões voltadas para as práticas e teorias para não consumidores de arte, ou seja, o público em geral. Buscando a produção de arte mais recente, a produção de arte contemporânea, que foca a experimentação prática e visual, tendo em vista o ideário do novo meio de produção de arte, acabou por se afastar das antigas práticas de ensino de arte como os liceus de arte e ofícios e as escolas de artes, além dos cursos universitários voltados para as artes.

A maneira de trabalho da Escola de artes Visuais Parque Lage consiste em uma aproximação dos trabalhos em ateliês, assumindo uma estética menos formalizada, como arte educativa ou mesmo, arte terapêutica. O intuito das práticas educacionais da Escola é a harmonização entre pesquisas interdisciplinares que se inserem não só as artes visuais como também as novas mídias e as pesquisas de formação, não esquecendo os outros meios de arte que estão ligados à produção de conteúdo e formação como: música, cinema, fotografia entre outras.

Tanto o corpo docente como os dirigentes da Escola de Artes Visuais Parque Lage, eram artistas contemporâneos e tinham interesse na difusão da arte contemporânea para a sociedade de modo que todos pudessem compreendê-la e experimentá-la de modo mais democrático. Sobre este momento vale a pena destacar a relevância da instituição para a formulação do novo contexto da arte contemporânea brasileira, com maior destaque à execução da mostra de arte coletiva intitulada: “*como vai você, geração 80?*”. Essa mostra de arte teve, por sua vez, um viés de apresentação, como se lê no verbete do Itaú Cultural:

Afirmam o caráter de sondagem do empreendimento, que visa trazer à tona a produção variada que tem lugar na década de 1980. Não se trata de lançar manifestos, determinar modelos e/ou posturas unívocas, mas de aferir algumas tendências artísticas que se manifestam no momento [...]  
(Enciclopédia Itaú cultural).

A mostra teve como objetivo a proposição de novo perfil de artistas e produtores de artes <sup>10</sup> a partir das propostas alternativas do projeto da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Apesar disso, há questionamentos sobre a maneira como a mostra fora feita. Um texto escrito por Leonardo Bertolossi e publicado na revista *Ciência Hoje*<sup>11</sup> aborda os trinta anos da abertura da mostra de arte e os questionamentos sobre a mesma.

---

<sup>10</sup> Antônio Alexandre RJ, André Costa RJ, Armando Matos RJ, Ana Horta MG, Alberto Camareiro SP, Augustus RJ, Ana Amorim RJ, Beatriz Milhazes RJ, Cario Mascarenhas RJ, Cláudio Fonseca RJ, Clara Cavendish RJ, Ciro Cercai Filho PR, Cristina Bahiense RJ, Daniel Senise RJ, Daeco RJ, Eneas Vaile A M, Esther Grispum SP, Ester Kitahara RJ, Fernando Sticke SP, Frieda RJ, Fernando Lopes RJ, Francisco Cunha RJ, Gerardo RJ, Gastão Castro Neto RJ, Isaura Pena RJ, Jeanette Musatti SP, Jair Jacques mont AM, Jaime Fernando RJ, Jorge Guinle RJ, João Magalhães RJ, Joaquim Cunha Neto RJ, Leonilson SP, Leda C atunda SP, Luiz Antônio Norões RJ, Luiz Cruz RJ, Lucia Beatriz RJ, Maurício Bentes RJ, Mariza Nicoiai RJ, Maurício Arraes RJ, Marta D´ Angelo RJ, Monica Nador SP, Monica Lessa RJ, Marcus Lima RJ, Paulo Paes RJ, Paulo Campinho RJ, Paulo Henrique Amaral RJ, Rogéria de Ipanema RJ, Roberto Mícoli SP, Sergio Romagnolo SP, Suzana Queiroga RJ, Waldemar Zaidler Jr. SP Xico Chaves RJ, Alexandre Da costa RJ, Ana Miguel RJ, Ana Regina Aguiar RJ, Angelo Marzano MG, Angel Míguez RJ, Adéiia Oliveira RJ, Barrão RJ, Cristina Canale RJ, Cláudio Alvarez PR, Carlos Matuck SP, Ciro Cozzolino SP, Carlos Fiuza A L, Cláudio Roberto RJ, Delson Uchôa A L, Denise Posto RJ, Eduardo Kac RJ, Elisabeth Jobim RJ, Fernando Moura RJ, Felipe Andery SP, Francisco Faria PR Fernando Luchesi MG, Flavia Porteira RJ, Gonçalo Ivo RJ, Humberto França RJ, Inês de Araujo RJ, José Eduardo Garcia de Moraes, Jadir Freire RJ, Jorge Duarte RJ, Ju Barros RJ, Karin Lambrecht RS, Livia Flores RJ, Luis Pizarro RJ, Lucia Sá RJ, Luiz Ernesto RJ, Luiz Zerbini SP, Marcus André RJ, Marcelo Lago RJ, Manoel Fernandes RJ, Mario Azevedo MG, Mauro Fuke SP, Marcos Carvalhosa SP, Maurício David RJ, Nelson Felix RJ, Paulo Nobre RJ, Paulo Poser SP, Ricardo Basbaum RJ, Ricardo Sepulveda RJ, Radio Novela RJ, Sergio Niculitcheff SP, Valério Rodrigues RJ, Vicente Kutka SP e Tadeu Burgos RJ. A lista pode ser encontrada em: [https://www.memorialage.com.br/marcus-lontra/artistas-participantesdaexposicaocomovaivocegeracao80/?search=como%20vai%20voc%C3%AA%2C%20gera%C3%A7%C3%A3o%2080&perpage=12&order=ASC&orderby=date&pos=5&source\\_list=repository&ref=%2Fitens%2F](https://www.memorialage.com.br/marcus-lontra/artistas-participantesdaexposicaocomovaivocegeracao80/?search=como%20vai%20voc%C3%AA%2C%20gera%C3%A7%C3%A3o%2080&perpage=12&order=ASC&orderby=date&pos=5&source_list=repository&ref=%2Fitens%2F)

<sup>11</sup> É uma instituição particular sem intuito de angariar fundos e que seu principal objetivo é a promoção da ciência no país.

No início do seu texto, Bertolossi faz uma citação de um dos curadores e responsáveis pela mostra expositiva Marcus Lontra:

Na ocasião, o produtor Marcus Lontra afirmava que um dos objetivos da mostra era mostrar como os artistas da nova geração "tiraram a arte, donzela, de seu castelo, cobriram seus lábios de batom vermelho e com ela rolaram pela relva e pelo paralelepípedo, recriando momentos preciosos, nos quais trabalho e prazer caminham sempre juntos"(BERTOLOSSI, 2014, p. 41).

E continha argumentando sobre o contexto histórico da década de 1980:

Estava inventada a Geração 80. O grupo foi estigmatizado como despolitizado, reacionário e narcísico, mas o rótulo de hedonista talvez seja o mais preciso e se relacione com a conjuntura sociopolítica do país na época. Passados os anos de chumbo, os brasileiros bradavam "Diretas já", em busca de novas esperanças, afetos e promessas, em plena abertura política do país, em uma década depois estigmatizada como perdida com inflação, 'geração coca-cola', bomba no Riocentro, mas também lei Sarney, surgimento da Funarte, queda do Muro de Berlim e o fim da Guerra Fria, rock, praia, barraca do Pepê e 'veneno' da lata, enlatados na tevê, e ainda o vírus HIV. Todos esses 'estilhaços culturais' foram apropriados por artistas que gravitavam em torno dos 20 anos e que, entre 1980 e 1985, estavam iniciando suas pesquisas artísticas e experimentando diferentes poéticas, sobretudo a tradicional linguagem da pintura (BERTOLOSSI, 2014, p. 41-42).

Levando em conta o contexto da década de 1980, as influências que os novos artistas oriundos das escolas de artes do Rio de Janeiro e de São Paulo - com embasamentos teóricos nas vanguardas: neoexpressionistas alemãs<sup>12</sup>, a Transvanguarda italiana<sup>13</sup> e o *bad-painting* estadunidense<sup>14</sup> temos o retorno da pintura no cenário artístico contemporâneo das artes plásticas brasileiras. O retorno da pintura traz em si uma crítica à produção de arte anterior, abstrata e interativa – no entanto hermética conceitualmente, que dependia da participação do espectador.

Os novos artistas questionavam tal prática, alegando que a mesma seria uma forma de arte enigmática e intelectualizada. Os artistas expositores da mostra Geração 80 da Escola de Artes Visuais do Parque Lage criticavam os estudos e as obras

---

<sup>12</sup> De acordo com o verbete do Itaú cultural, o neoexpressionismo alemão: “É a retomada, sobretudo na Alemanha, de certos traços do expressionismo, a partir de 1970. E a atmosfera altamente politizada da década de 60, uma tentativa de articulação da pintura com compromissos sociais e políticos”.

<sup>13</sup> No verbete do Itaú cultural a cerca da transvanguarda diz que: “o desenvolvimento de uma tendência neo-expressionista na arte é tributária de sugestões inscritas na arte povera (arte pobre), sobretudo do destaque que confere às forças primárias da natureza e à tematização do lugar do homem como um elemento, entre outros, da natureza mais ampla. De modo geral, os artistas realizam trabalhos figurativos em que o corpo humano tem presença destacada.”

<sup>14</sup> Seguindo o verbete da wikipédia: Bad-Painting “Pintura "Ruim" tradução da língua inglesa, é o nome dado a uma tendência na pintura figurativa americana na década de 1970 pela crítica e curadora Marcia Tucker (1940-2006). Ela curou uma exposição com o mesmo nome, apresentando o trabalho de catorze artistas, mais desconhecidos em Nova York na época, no Novo Museu de Arte Contemporânea, em Nova York. A exposição decorreu de 14 de janeiro a 28 de fevereiro de 1978. "Bad" Painting”.

experimentais de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, que abordavam os estudos de corpo em exterioridade (HO) e interioridade (LC/LP).

O livro de Ligia Canongia: “*anos 80 embates de uma geração*” traz o artigo do artista Jorge Guinle<sup>15</sup>, “*Papai era surfista profissional e Mamãe fazia mapa astral legal. Geração 80 ou como eu matei uma aula de arte num shopping center*”, que faz críticas à exposição emblemática que ocorrerá na Escola de Artes Visuais Parque Lage no ano de 1984, começando pela escolha do dia a abertura da mostra: no dia da Queda da Bastilha (14 de julho), uma tentativa de representar um simbolismo revolucionário dos novos artistas desta mostra de arte.

Abaixo segue a crítica sendo que agora ao local de contribuição:

Enfatizar sociologicamente o “clima” espiritual e artístico da época em que vivemos, o que está se construindo a partir dos anos 80[...] em 1984 são ainda aspectos fragmentados e opacos da década em curso”. [...] Primeiro a própria escolha do local: uma escola de arte enfatizando o lado ainda experimental, precário, juvenil na gama de propostas “viáveis”, aponta indícios de carreiras, em fase embrionária (GUINLE, 2010, p. 215).

Jorge Guinle argumentava o questionamento prévio que se deve ter ao levar em consideração o porquê da escolha da data, queda da Bastilha, como forma de associar-se a um novo meio de revolução. Essa revolução seria a volta da pintura, com o caráter não mais figurativo, e sim, com ideário experimental voltado para o visual. Para isso, é feita uma análise entre os períodos da exposição “*como vai você, Geração 80?*”; uma das surpresas desta exposição será justamente detectar se já existem valores (e se isso é o que ela propõe) capazes de sustentar comparações com o que se fez de melhor na década anterior, década essa onde a prática experimental estava em alta.

Uma das características que norteiam a produção da vanguarda brasileira, no entanto, se observa entre os jovens de hoje um legado, prova genial de suas existências. Trata-se de seu aspecto efêmero, condição concreta e “antológica” de seu sentido experimental. Esse aspecto se equaciona com os parangolés de Oiticica, os Bichos de Lygia Clark[...] com sem status de brinquedos a serem manipulados e manuseados por olhos inocentes e atônitos. O aspecto de suas operações as transformações em objetos sérios de arte, [...]pelo sólido arcabouço teórico pelos que os acionam. Sim brinquedos, mas brinquedos cerebrais, calcados em *ismos* como o construtivismo (no caso de Lygia Clark e Hélio Oiticica) [...] (GUINLE, 2010, p. 216)

---

<sup>15</sup>Jorge Guinle: e um prestigiado e reconhecido artista nas artes de pintura, gravura e desenho, tem influencias artísticas entre a pop art, arte moderna inspiradas por Matisse e a *action painting* (arte de ação) de Jackson Pollock.

O que podemos entender destes questionamentos reside na nova produção de arte promovida nessa mostra que estava em fase embrionária no que diz respeito a seus estudos da experimentação, ou seja, os artistas envolvidos acreditavam estar criando uma nova forma de arte contemporânea brasileira, por estarem fazendo práticas experimentais. Ainda assim, os mesmos acreditavam que o experimentalismo abstrato é considerado totalmente politizado das produções neoconcretas não contribuíam para os seus estudos, como vimos na referência de Bertolossi.

As argumentações que Guinle faz para ressaltar a importância de um pensamento filosófico das vanguardas francesas, questionamentos a cerca de uma temporalidade dentro do contexto de arte contemporânea a partir de:

A efemeridade da Nova Arte não se demonstra através, por exemplos do *chassis* eliminados na tela. Esta nova precariedade da tela revertida por tanto a um questionamento filosófico do plano como na escola francesa *support/surface*. A efemeridade da nova arte surge justamente no plano ideológico; é aí que está situada a sua reversão de valores frente à década anterior. Sem arcabouço teórico que prolongue, com a negação imediata de qualquer *ismo*, ela própria uma quebra na história da arte de vanguarda brasileira (GUINLE, 2010, p. 216).

Com isso, é apresentada a relação de crise dentro do sistema de arte, já que os novos artistas da mostra; “*como vai você, geração 80?*”; têm seu arcabouço teórico contido e limitado, circunscrito na argumentação do espaço expositivo, que nesse caso, é dentro do espaço da Escola de Artes Visuais Parque Lage. Guinle destaca o fato de que esses artistas estavam questionando e criticando:

Eles se manifestam contrários aos ensinamentos básicos das escolas acadêmicas e nisso até vão de encontro aos preceitos da escola do Parque Lage. Eles vão contra o ensinamento do manuseio de materiais que vão compor a obra. Também pelo uso não didático de fontes encontradas diretamente no dia-a-dia, nas produções gráficas, nas imagens de televisão, eles abolem ou questionam o ensino da história da arte (GUINLE, 2010, p. 217).

Podemos concluir que a argumentação do Parque Lage como o segundo espaço de contribuição para as novas pesquisas de arte experimental, trouxe um programa diversificado, diversidade refletida também, no seu método de ensino da arte contemporânea brasileira. Sobre isso, Guinle exprime sua análise dizendo que: “[...] o Parque Lage é uma escola de artes experimental, mas esses artistas utilizam o seu espaço devolvendo obras feitas e que contrariam até uma dúvida existencial quanto ao pressuposto experimentalista desse organismo, teoricamente em constante mutação” (GUINLE, 2010, p. 217).



Os anos 1980 tiveram um retorno da pintura como forma de experimentação, o que o difere dos anos anteriores. Uma experimentação visual que nos considera ser um tipo de ruptura com a produção de arte abstrata experimental, inserida no cenário artístico brasileiro dos anos anteriores. O que será falado no próximo capítulo se refere a produção de arte abstrata, mais participativa, será apresentado os artistas que trabalharam com tal pratica artística venha ser inserida tanto no cenário artístico quanto na historiografia da arte brasileira.

### **CAPÍTULO 3: EXPERIMENTAÇÃO VISUAL: AS OBRAS DE HÉLIO OITICICA; LYGIA CLARK E LYGYA PAPE NOS ATÉ OS ANOS DE 1980.**

Nas décadas de 1950 e 1960, a arte conceitual no cenário artístico brasileiro, ganhou notoriedade com diversos artistas e vanguardas, como por exemplo, o neoconcretismo; trabalhando com as produções de arte abstratas e experimentais que dependiam da participação do espectador para que pudessem ter sentido de existência. Aqui apresentarei a evolução de seus trabalhos e destacarei os momentos em que eles começaram suas produções experimentais até o retorno da pintura como meio subjetivo de representação da arte contemporânea.

Por ter grande importância tanto no cenário artístico nacional quanto na historiografia da arte brasileira, Mario Pedrosa se fez presente na formação intelectual de diversos artistas, em especial; Hélio Oiticica; Lygia Clark e Lygia Pape, onde as suas contribuições intelectuais lhes deram arcabouço teórico para que pudessem desenvolver suas teorias e práticas na arte abstracionista.

#### **3.1: HÉLIO OITICICA**

Tendo em vista tais contribuições no cenário artístico no qual Pedrosa ajudou a difundir, Hélio Oiticica em 1960 presta uma homenagem ao articulador cultural que estava em intensa produção intelectual, tanto no Brasil quanto no exterior. Oiticica resolve nomear uma de suas obras de intervenção prática, *Penetrável PNI homenagem a Mario Pedrosa*. (figura10).

Os *Penetráveis* são séries de instalações que necessitam diretamente da interação do espectador para que elas tenham funcionalidade, pois é isso que faz com que uma obra experimental se torne passível de existência, senão, é só mais uma instalação contemplativa; é preciso que o espectador seja mais ativo e intervenha na obra diretamente, já que as cabines estão afixadas em um tablado. Para que a interação aconteça, o participante precisa empurrar uma das portas e entrar em um espaço de tamanho distinto, onde a experimentação inicia-se e encerra-se, de acordo com o próprio espectador. Essa experiência seria como se o participante acessasse a cor em si, e chegasse ao seu interior, no âmago da própria pigmentação.



Figura 10: Penetrável PN, Homenagem a Mario Pedrosa

Data:1960

Autor: Hélio Oiticica

Técnica: óleo sobre madeira

Dimensões:204x150x150 cm

Acervo: Projeto Hélio Oiticica

Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66324/penetravel-pn1-penetravel-pn1-penetravel-pn1-homenagem-a-mario-pedrosa>

A partir destas séries de obras, a proposta de instalação foi resignificada pois, até o presente momento, antes das instalações de Oiticica, a instalação era o local onde as obras eram postas para a contemplação do espectador, ou seja, o espaço expositivo como um lugar passivo e contemplativo. Cristina Freire destaca a nova funcionalidade da instalação como espaço. Ela diz: “É a partir da década de 60 que o termo “instalação” que é tão significativa a montagem (a instalação) de uma exposição, passa a nomear essa operação artística em que o espaço (entorno) torna-se parte da constituinte da obra” (FREIRE, 2006, p. 45).

Na nova proposta de Oiticica, é apresentada uma provocação: a resignificação do espaço que deixa de ser meramente expositivo e contemplativo, para se tornar participativo, integrando espectador e obra. *Os Penetráveis*, seguem como um projeto serial de instalações interventivas, de percepções sensoriais por meio da luz e da cor. Destacarei duas delas para exemplificar. A primeira, é o *Penetrável magic square nº5 de lux*. Esse penetrável foi pensado para ser uma instalação de experimentação com espaço externo. Em termos artísticos, seria uma instalação de arte em espaço público, criado para interagir com o público e com o espaço no qual ela está instalada.



Figura 11: penetrável magicsquere Nº 5 De lux

Data:1979

Autor: Hélio Oiticica

Técnica: construção de concreto armado, tinta acrílica, massa acrílica, policarbonato

Dimensões: Planta: 5x15x15 m.

Acervo: Coleções particulares e acervos do Instituto Inhotim (Brumadinho- MG) e do acervo Museu do Açude (Rio de Janeiro)

Fonte:<http://www.turismo-sa.com/nacional/3810/7-lugares-pelo-brasil-que-esbanjam-arte-e-arquitetura>

Na coleção *Grandes Pintores Brasileiros*, da Editora Folha de São Paulo, Oiticica explica o que seria o *Penetrável Magic Squire*, dizendo:

Ai eu comecei a fazer um negócio assim de umas maquetes que fossem e pudessem ser uma praça... inclusive eu chamo de 'magicsquere', porque *squere* é quadrado e é praça ao mesmo tempo. Que pudesse ser uma coisa que tá permanente ali, para o uso do público (BRAGA & OITICICA, 2013, p. 86).

Já em um espaço fechado, o Museu, no segundo *Penetrável* é o *Tropicália* – *PN2 & PN3* reside uma instalação que traz para o espaço expositivo um fragmento da população do Rio de Janeiro marginalizada: o morro da Mangueira, localizado no bairro do Maracanã na cidade do Rio de Janeiro, RJ. Uma representação fracionária das favelas cariocas. Pode-se dizer que a *tropicália*, seria a essência dos costumes da nossa cidade.

Esta instalação seria um combinado de duas instalações – *PN2 & PN3*- onde cada um dos *Penetráveis* teria uma funcionalidade e um nome. O primeiro se chama *imagético* e o segundo *A pureza é um mito*. Por mais que os *Penetráveis* tenham e sejam obras experimentais, eles buscavam trazer para a discussão questionamentos sociais, políticos e as percepções sensitivas, de formas distintas, cada *Penetrável* com uma abordagem. Entretanto, o conjunto como um todo tinha função argumentativa “Oiticica quis criar uma imagem multissensorial do Brasil agenciando tato, audição e olfato” (BRAGA & OITICICA, 2013, p. 64).



Figura 12: penetrável Tropicália PN2 e PN3

Data:1967

Autor: Hélio Oiticica

Técnica: Óleo sobre madeira, plástico estampado, plástico lis, juta, tecido de algodão, madeira, parafusos, televisor, carpete

Dimensões: Planta:2,20x15x10 m.

Acervo: Coleções particulares e acervos da Tate Modern (Londres) e do Museo Nacional Centro de Artes Reina Sofia (Madri)

Fonte: [https://www.researchgate.net/figure/figura-9-Tropicalia-Penetraveis-PN2-e-PN3-de-Helio-Oiticica-1967-Montagem-para-a-XXIV\\_fig9\\_276846634](https://www.researchgate.net/figure/figura-9-Tropicalia-Penetraveis-PN2-e-PN3-de-Helio-Oiticica-1967-Montagem-para-a-XXIV_fig9_276846634)

Para descrever melhor o conceito dos *Penetráveis*, na coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros, é descrito como a composição foi produzida pelo artista.

O primeiro conduz o participante por corredores estreitos e repletos de surpresas táteis até o centro de um labirinto em forma de vórtice, no qual o artista instalou uma televisão ligada em qualquer canal. A imagem da televisão surpreende o corpo que vinha passando por experiências táteis e olfativas, e como que o devora, tal qual o Minotauro no centro do labirinto aguardando a presa. Em *A pureza é um mito*, o participante entra em uma cabine com paredes azuis e vermelhas e em uma delas lê a frase que dá título ao penetrável, uma frase aberta a múltiplas interpretações, mas que sem dúvida reverbera a integração miscigenada de alta cultura (a exposição de arte) cultura de massa (a televisão) e cultura popular (arquitetura das favelas) que *tropicália* propõe (BRAGA & OITICICA, 2013, p. 64 e 65).

Ainda trabalhando nessa temática de arte em espaço público, Hélio Oiticica criou um programa ambiental e nele são criados *Bólides*. São também projeções de obras seriadas que estão voltadas às experimentações táteis da pigmentação da cor. O *Bólido* aqui apresentado, é o *Bólido B11 caixa 9*; uma caixa de madeira, passando para uma estrutura com bandejas deslizantes que podem ser movidas do centro da caixa para fora da mesma, fazendo com que o participante descubra o que há no interior da caixa. O participante, ao descobrir o conteúdo de seu interior, pode tocá-lo (tocar na

pigmentação da cor). Podemos associar que o *Bólide* seria uma complementação do *PenetrávelPNI*, pois no *Penetrável PNI* o participante interage com a pigmentação de maneira diferente, ele entra em um ambiente impregnado pela cor.

Um programa da *Tv Brasil*, chamado *Diverso*<sup>16</sup>, parceria entre a *Tv Brasil* e *Rede Minas*, exibiu, no ano de 2012, uma retrospectiva da vida artística de Hélio Oiticica. No decorrer do programa, participantes leram as descrições que o artista fez de sua própria obra, em especial os *Bólides*, dizendo: “Fazer sentir, vestir uma obra é impossível de maneira direta, a não ser pela apresentação da mesma; Os *Bólides* em geral requerem a participação do espectador, que possa então a participar” (OITICICA, 2012).

No mesmo programa, o crítico de arte Ferreira Gullar, fez uma síntese acerca das obras de Oiticica argumentando que *Bólides* seriam o ápice do seu desenvolvimento experimental (OITICICA, 2012): “quando ele faz os bólides, ele chega no limite dessa expressão, ai eu acho que é o ponto ao mesmo tempo mais intenso da experimentação dele”.



Figura 13: Bólide B11 Bólide caixa 9

Data:1964

Autor: Hélio Oiticica

Técnica: Óleo sobre madeira, vidro, pigmento amarelo

Acervo: Tate Modern (Londres)

Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/oiticica-b11-box-bolide-09-t12452>

Segundo a temática de arte da instalação e da arte colaborativa em espaço público, a obra *Ninhos*, é um desdobramento de uma outra instalação, o *Penetrável*, produzidos por Oiticica, chamados *Éden*, produzida em 1969.

---

<sup>16</sup>Mais informações sobre o programa acessar o site: <https://tvbrasil.ebc.com.br/diverso/episodio/helio-oiticica>

Quando Hélio foi para o exterior, inicialmente os Estados Unidos, ele desenvolveu essa nova obra. Essa instalação buscou trabalhar a ideia da individualidade e da coletividade, simultaneamente; em contraponto com a relação espaço público. Nela o participante é inserido em capsulas e dentro dela, o participante pode agir da maneira que achar pertinente, já que ele está isolado. Entretanto, o participante está cercado de outras capsulas que contém outras pessoas, ao seu redor, trabalhando individualidade e coletividade, ao mesmo tempo. Na coleção folha de grandes pintores brasileiros, Hélio define o que é um *Ninho*:

Habitar um recinto é mais do que está nele, é crescer com ele é dar significado à casca-ovo.” Nos ninhos as pessoas estão em privacidade mais ainda reunidas nem todo, como se fosse uma célula, cada uma com o seu funcionamento, construindo algo maior. “os ninhos no final do Éden,[são] como a saída para o além-ambiente [...] a possibilidade de tudo ser criar de células vazias[...] (BRAGA & OITICICA, 2013, p. 76).



Figura 14: Ninhos

Data:1969

Autor: Hélio Oiticica

Técnica: Madeira, juta e colchonetes

Acervo: Projeto Hélio Oiticica (coleção particular)

Fonte:<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra7100/ninhos>

Para finalizar a abordagem sobre Hélio Oiticica, tratarei da sua última produção artística, que também é uma instalação, mas que se apresenta de maneira distinta. Nessa obra, ele mantém os questionamentos acerca do processo de arte em espaço público, mantém também, a instalação interativa, mas agora ele inclui em sua obra o vídeo, como forma de introduzir experiências de arte. A *Cosmococa*, é um projeto de videoinstalações que, assim como todas as obras já abordadas aqui, também são

trabalhos desenvolvidos em séries, totalizando nove obras. Contudo, irei destacar uma dessas obras, afim de entendimento dinâmico deste trabalho.

A *Cosmococa* ou Programa *in progress -ccs-* como são conhecidas, é um projeto de experimentação sensorial que apropriasse do ideário do cinema e do vídeo instalação, ou videoarte, como é conhecido atualmente. Em fotografia Contemporânea, de Antônio Fatorelli<sup>17</sup> explica qual a proposta de Oiticica para a nova experimentação.

Hélio oiticica e Neville d' Almeida desenvolvem ao longo da década de 70, uma série de trabalhos denominados *bloco-experiências in cosmococa-programa in progress*, situados à margem das formas convencionais da fotografia e do cinema. As nove *bloco-experiências* desse projeto consistiam de fotografias projetadas em sequencias previamente definidas, mas susceptíveis deserem alteradas durante a performance, cadenciadas por uma trilha sonora que também poderia variar da música brasileira regional ao rock. Prevalece, nessas obras, a lógica processual da projeção cinematográfica [...] (FATORELLI, 2013, p. 76).

Em cada uma das instalações buscou-se passar uma sensação, uma experiência sensitiva diferente. A proposta de questionamento que as CCS buscaram trazer foi a utilização de entorpecentes, nesse caso a cocaína como peça chave para os questionamentos nessas obras iniciais. Na Coleção Folha de Grandes Pintores Brasileiros, o questionamento sobre o uso de cocaína nessa nova obra é abordado:

O uso de cocaína na série *Cosmococas* atrela a questão do suprassensorial à pesquisa que Oiticica conduzia desde o início dos anos 1960 sobre a cor e sobre a expansão dos limites da arte. O branco da coca refere-se ao estado de “*branco sobre branco*”, que define Oiticica a partir da obra de Malevich como um estado de inversão, de liberdade em relação à arte feita em épocas passadas. Para Oiticica, todo o artista deveria pelo estado de “*branco sobre o branco*” (BRAGA & OITICICA, 2013, p. 84).

Assim como as cores foram usadas como recurso para despertar sentimentos nos participantes que interagiram com as obras, o uso de cocaína, nesta obra, tinha como objetivo fazer uma provocação sensorial no participante, sendo o uso do entorpecente a

---

<sup>17</sup>Antônio Fatorelli é professor e pesquisador da escola de comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro- UFRJ ECO/UFRJ, graduado em sociologia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio-PUC-Rio, possui pós- graduação (mestrado, doutorado pela ECO/ UFRJ), pós doutorado em comunicação e cultura pela Princeton University e pela UFCE (Universidade Federal do Ceará). Atuou como curador em exposições voltadas para a temática de fotografia e novas mídias e atua na pesquisa de imagens e novas mídias. Mais informações em: [http://www.pos.eco.ufrj.br/site/corpo\\_docente\\_interna.php?id=5](http://www.pos.eco.ufrj.br/site/corpo_docente_interna.php?id=5)



única base de estímulo nas *Cosmococas*, que se apresentavam em formatos diversos. Fatorelli explica a funcionalidade dessas videoinstalações:

Essas projeções de slides, em locais especialmente preparados para a exibição, encontram-se marcadas pelas questões que orientam as pesquisas e os projetos de Oiticica para envolver o espectador em uma experiência sensorial, dependente das disposições do uso do corpo e do seu modo de vivenciar o trabalho (FATORELLI, 2013, p. 77).

A *Cosmococa CC3 Marilyn*. Nela é exibido o contorno da capa do livro da atriz Marilyn Monroe, onde a cocaína foi usada para delinear as sobrancelhas, a boca e os olhos. No meio da imagem, uma linha de cocaína atravessa o rosto da atriz. No ambiente, há diversas projeções da foto da artista contornada com cocaína, uma camada de areia sobreposta com lona de vinil cobre o chão, além dos balões de cores predeterminadas: laranja e amarelo, soltos e disponíveis para serem manipulados pelo espectador. Como se trata de uma experiência audiovisual, o som nesta instalação também é importante. Na coleção folha de grandes pintores brasileiros, é explicado o uso da cocaína e da música tribal peruana.

Assim, a diva do cinema parece receber uma maquiagem que é também uma máscara, à qual os artistas se referem por “mancoquiagem”, uma contração da palavra maquiagem e Manco Capac, nome do herói que trouxe a folha de coca para o povo inca. A trilha sonora é a cantora Yma Sumac (1922- 2008) interpretando canções de rituais peruanos (BRAGA & OITICICA, 2013, p. 82).

Fatorelli contextualiza as *Cosmococas*, em especial a *CC3*, que foi aqui apresentada:

Todas as disposições combinatórias, variáveis entre as imagens e entre as imagens e trilha sonora, orientavam-se de modo preciso para favorecer a participação do espectador, instalando em redes e almofadas e convidando a desenvolver ações triviais ao longo da projeção, como lixar as unhas ou como simplesmente relaxar. Certamente a possibilidade de alterar a ordem de projeção dos slides, a duração variável de cada uma das fotografias e a sincronização mais ou menos aleatórias do áudio possibilitam a intervenção intuitiva do artista durante a projeção, de modo a aproximar essa obra das artes do “ao vivo”- o teatro, as *performances* e os *happening*, entre elas (FATORELLI, 2013, p. 78)

É de suma importância salientar que esta obra é uma representação coletiva, uma atuação mútua entre o espectador e o espaço em que ela está inserida. O intuito desses

vídeos instalações era ser projetado em um espaço urbano atendendo ao viés da arte no espaço público, onde fosse possível interagir e coabitar mutuamente, como uma forma de arte em transformação. A prerrogativa desta transformação é referenciada na proposta dos artistas de *In Progress*. “A denominação “*Programa In Progress*” sinaliza o sentido de uma apresentação passível de ser permanente modificada, a depender da arquitetura e do local de exibição, mas principalmente em função da participação do público no transcorrer da projeção” (FATORELLI, 2013, p. 78).



Figura 15: cosmococa CC3 Maileryn

Data:1973

Autor: Hélio Oiticica

Técnica: 37 projeções de slides, balões coloridos, trilha sonora

Acervo: Instituto Inhotim (Brumadinho- MG) e do Museu de Arte Contemporânea Barcelona (Espanha)

Fonte: <http://gvcult.blogosfera.uol.com.br/2017/07/13/3092/>

### 3.2: LYGIA CLARK

As proposições seguintes tratam desta nova perspectiva de produção de arte: uma relação mais individualizada com o participante. Lygia Clark cria a série de trabalhos chamados nostalgia do corpo, que tratam de experiências individualizadas, como as sensações corporais. Essa série de proposições estão diretamente ligadas ao período em que ela atuou com a arte terapêutica. Dentre as experimentações desse projeto, destacarei as *Máscaras Sensoriais* para exemplificar a série de proposições da artista.

As *Máscaras Sensoriais* têm como propósito fazer com que o participante se relacione intuitivamente consigo mesmo, a partir da manipulação das máscaras,

confeccionadas com cores e aparências distintas, para que cada indivíduo tenha uma experiência única ao utiliza-las.

As *Máscaras Sensoriais* foram preparadas com características distintas. No lugar dos olhos, há obstruções que permitem ou não que o espectador possa ver o que está a sua frente. Elas são disfórmicas. Na região auditiva cada máscara possui objetos que produzem sons a partir do movimento. Na região olfativa, sachês de ervas aromáticas ajudam o espectador a fazer a interação de forma introspectiva, mergulhando em suas próprias lembranças.

O uso dessas *Máscaras Sensoriais*, nada mais é, do que uma viagem ao seu próprio eu. Uma proposta de autoconhecimento, que faz com que o participante se questione a respeito de si mesmo, por meio de suas memórias e experiências sensoriais, das quais cada um adquire ao longo da vida.



Figura 16: Máscaras Sensoriais  
Ano 1967

Autor: Lygia Clark

Técnica: tecido e matérias variados

Dimensão: variada

Acervo: Ref. 20409; Fotógrafo Desconhecido.

Fonte: [https://www.researchgate.net/figure/Figura-3-Mascaras-Sensoriais-5\\_fig3\\_285899429](https://www.researchgate.net/figure/Figura-3-Mascaras-Sensoriais-5_fig3_285899429)

Finalizando esta etapa onde apresentarei um projeto seriado voltado também para a arte terapêutica, projeto esse, último de proposições artísticas voltadas para a arte experimental, uma vez que ela, Lygia, faleceu em 1988. Dentro do projeto *Estruturação do self*, que possui diversas proposições, aqui abordamos, para exemplificar sua produção de trabalhos do fim de sua carreira, destacarei os *Objetos Relacionais*.

Como a proposta desta proposição era a de ser uma espécie de tratamento terapêutico, Lygia Clark, atendia o paciente / participante, colocando-o deitado em um

colchão revestido com pequenas bolas de isopor para, em seguida, passa as bolsas de materiais diversos, sobre o corpo do integrante / enfermo. Depois, ela as colocava sobre o corpo do submisso / componente de maneira aleatória.

Os materiais empregados nessas bolsas eram variados. Algumas das bolsas eram divididas e nelas eram colocadas matérias de peso distintos. Fernanda Silva, em sua pesquisa fez uma breve descrição a respeito de como seria a funcionalidade do exercício com os *Objetos Relacionais*:

A cada sessão os Objetos Relacionais conduziam o cliente a recordações do passado ou a sensações inusitadas, muitas vezes dramáticas, nas quais sua fantasmática era trazida à tona. [...] A obra se completaria com a produção de sentido, a partir da experiência vivida, pelo cliente (SILVA, 2008, p. 43).



Figura 17: Objetos Relacionais  
Ano 1980

Autor: Lygia Clark

Técnica: colchão com bolinhas de isopor e sacolas matérias variados

Dimensão: variada

Acervo: Associação cultural O mundo de Lygia Clark

Fonte: <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2423>

### 3.3: LYGIA PAPE

Para falar sobre as práticas artísticas de L. Pape, abordarei três trabalhos de performance que envolvem a participação direta do espectador no espaço público e a interação corporal. São eles: “*O ovo*”, “*O divisor*” e “*Roda dos Prazeres*”. Cada uma dessas obras tem a sua função e relevância nas artes experimentais; pois são obras incompletas sem a interação e a participação do espectador. Sem os espectadores e sua interação, são meros objetos dispostos em um espaço.

No artigo de Vanessa Rosa Machado “Arte e Espaço Público nos filmes de Lygia Pape”, publicado na revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (Programa de Pós-Graduação do departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo/ EESC-USP), a autora destaca a relevância não só da participação do espectador na execução das performances nos espaços públicos, como a relevância do registro da execução de tais performances.

só o registro da ação, como o do nascer do “ovo”, ou das imagens das crianças usando o “Divisor”, é capaz de comunicar o que é a obra conceitualmente. [...] o caráter da “arte pública” descrito por Pape e relacionado à possibilidade de estender a todos o poder de criação da obra, então, se desdobra nos espaços por eles ocupados [...] (MACHADO, 2008, p. 99).

Levando em conta que a proposta de performance experimental participativa, *O ovo*, foi uma performance executada no ano de 1967, e que era composta por um cubo vazio, composto por hastes de madeira revestida com uma película de plástico bem fina; possuía espaço interno no qual o espectador/participante adentrava e, para sair de dentro do cubo, precisava romper a película plástica, “chocando o ovo” e, por conseguinte, “nascendo”. É preciso considerar que essa performance trouxe para o debate a questionabilidade dos espaços, fossem eles o espaço individual ou espaço coletivo. Sendo o espaço individual, o espaço vinculado com o espectador, com a sua intimidade; e o espaço coletivo, como o espaço de interação coletiva na qual o participante ao “nascer”, passa a interagir com os demais participantes e com o espaço público. Tratava-se de uma performance experimental e sensorial, já que promovia contato sensorial e de emoções coletivas e individuais.

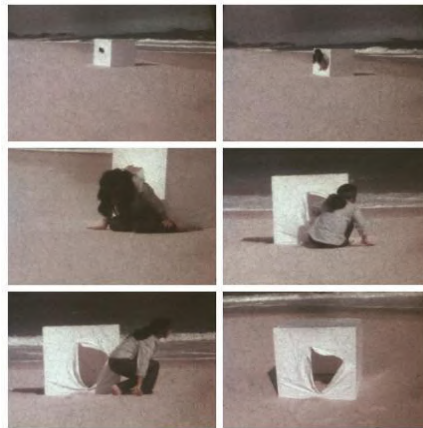


Figura 18: o ovo

Ano:1967

Autor: Lygia Pape

Técnica:Madeira e polipropileno branco

Dimensões: 80x 80x 80 cm

Fonte:<https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/o-ovo-the-egg>

Enquanto Pape pensava e produzia a obra “*o Divisor*”, ela também criava espectadores críticos. Por se tratar de uma obra/performance interativa, onde é preciso haver participação do espectador/participante dada por meio da interação corporal num tecido de cor branca, com trinta metros de comprimento e com pequenas fendas. *O Divisor*, possuía um único espaço para saída da cabeça do participante, posicionados em filas. A ideia era ser tanto uma obra interativa coletiva, quanto individual. Era a de ser uma obra que se relacionasse com o espaço público e com o espaço individual, uma vez que cada um ficava restrito ao seu espaço, à medida que, simultaneamente, várias pessoas cumpriam uma função em relação ao espaço público. A obra ficava em um espaço amplo, para que o tecido pudesse ser disposto e movimentado.

Referente a arte conceitual, *o Divisor*, tinha como questão a interação entre a proposta artística e o corpo do espectador participante, em relação ao espaço público. “O corpo e as ações de arte, como com Artur Barrio, Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape [...] passaram a ser o *locus* privilegiado onde o social, o político e o subjetivo se configuravam em seus múltiplos sentidos e direções.” (FREIRE, 2006, p. 50)



Figura 19: Divisor

Ano:1968

Autor: Lygia Pape

Técnica: Pano de algodão com fendas

Dimensões:200X200 cm

Fonte:<https://www.facebook.com/pioneiradoneoconcretismo/photos/a.293850024560002/30959836631850>

Ainda na década de 1960, em especial, no ano de 1967, Pape executou outra performance participativa com relação ao corpo, mas desta vez o centro da discussão era a experimentação sensitiva. A performance “*Roda dos Prazeres*”, estava relacionada ao projeto de arte e espaço público, onde ela produziu as performances anteriores. Podemos correlacionar a roda dos prazeres com os *Penetráveis*, de Oiticica (mencionado no capítulo 3.1 (figura 10)). O que as diferencia é que nos *Penetráveis*, a experiência do participante era a de entrar na cor, e na proposta de Pape, o participante degustava a cor.

O texto de Vanessa Rosa Machado, traz uma explicação de como a proposta da performance foi planejada:

A proposta requeria a degustação de várias cores contidas em pequenos potes e dispostas de forma circular. Os líquidos coloridos, que deveriam ser provados por conta-gotas colocados ao lado das vasilhas, tinham cores cujo sabor nem sempre condizia com o esperado. Lygia brincava que a ironia estava no engano causado aos sentidos: a cor que encantara os olhos poderia (ou não) ser terrivelmente aversiva ao paladar: um amarelo brilhante seria capaz de dissimular um amargor horrível (MACHADO, 2008, p. 98).



Figura 20: Roda dos Prazeres

Ano:1967

Autor: Lygia Pape

Técnica: Porcelana, anilinas, sabores, conta-gotas

Dimensões: variadas

Acervo: Coleção particular

Fonte:<http://nexjor.com.br/2015/11/aromas-latinos/>

A proposta do Grupo Frente, assim como a do Neoconcreto, era de fazer uma arte mais participativa, fazendo com que o espaço representativo da arte deixasse os centros culturais e os museus e alcançasse o maior número de pessoas possíveis por meio de uma linguagem de fácil compreensão, como fez Lygia Pape por exemplo. O seu projeto de arte no espaço público teve como objetivo ser de fácil entendimento, para que qualquer pessoa pudesse ser uma produtora e consumidora de arte, já que os materiais empregados nessas performances experimentais eram acessíveis e as propostas, de fácil compreensão.

Sendo uma das propostas deste trabalho falar sobre os anos 1980, a obra que apresentarei para finalizar este trabalho, é de experimentação visual. A experimentação visual, nada mais é, do que como o olhar reage ao objeto e ou obra de arte que está munido de elementos de estímulo sensitivo. Em linhas gerais, a experimentação visual segue a mesma premissa da vanguarda impressionista.

Sendo essa a década do retorno a subjetividade da representação pictórica, e considerando que Lygia Pape ainda estava produzindo arte experimental (diferente de Lygia Clark, que se voltou para arte experimental de natureza terapêutica), dentre todas as obras produzidas dentro do novo cenário, escolhi a obra “*Olho do guará*”. Esta obra é uma homenagem ao falecimento do crítico de arte Mário Pedrosa, que foi um dos expoentes intelectuais e inspiração para os artistas e do movimento aqui retratado.



O *Olho do Guará* foi produzido em diversos formatos. Abordarei o formato da experimentação óptica, de 1980. Tratava-se de uma obra de percepção sensorial e visual. Com o auxílio das luzes de neon o espectador consumia, visualmente, uma determinada cor, por um período de tempo. Por meio da cor, ocorria uma impregnação retiniana, fazendo com que o espectador visualizasse uma cor específica ao olhar para um espaço neutro. Nesse caso, o espectador visualizaria o outro *Olho do Guará*.

Em sua tese de mestrado, de título: “Lygia Pape: espaços de Ruptura”; pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo/ EESC-USP, Vanessa Rosa Machado, trouxe uma definição de como essa obra deveria ser percebida pelo espectador onde tal pensamento é extraído de pensamentos da própria artista e de uma teórica que também aborta como deveria ser feita a leitura da obra:

Nas palavras dela, as obras intencionariam mostrar “várias invenções em torno de um experimento de saturação da retina por uma cor fixada longamente e os recursos de recuperação pelo aparecimento de sua cor complementar”, fazendo uma leitura poética dessas sensações (LYGIA..., 1983). O público deveria seguir as prescrições e olhar fixamente as luzes néon coloridas durante 60 segundos e depois olhar a superfície branca e “ver a cor do outro olho do guará que está dentro do seu olho” (MATTAR, 2003, p. 90)(MACHADO, Lygia Pape Espaços de Ruptura, 2008, p. 57)



Figura 21: O olho do Guará

Ano:1980

Autor: Lygia Pape

Técnica:tecido, cartão e néon

Dimensões: variadas

Acervo: Banco Itaú

Fonte:<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra64855/olho-do-guara>

## 4: Considerações Finais

Durante a produção deste trabalho, muitas teorias foram apresentadas e explicadas sobre o novo cenário artístico brasileiro, assim como, a concepção de uma nova vanguarda de arte que surgiu como fator de questionamento da arte formal e figurativa de representação do modernismo. As vanguardas nada mais são do que paradigmas que em determinado momento conseguem responder e solucionar as demandas apresentadas a elas. Quando esses paradigmas não conseguem responder as demandas, surgem novos paradigmas a partir de novos questionamentos, e para respondê-los surgem novos representantes e com eles, novas soluções.

O concretismo veio para suprir as necessidades de representação figurativa do modernismo brasileiro, que baseava-se na representação figurativa mais formal e mais academicista. A vanguarda concreta brasileira atua na representação geométrica e na abstração da forma, sendo essa abstração restrita ao campo analítico (fazendo surgir o neoconcreto, como forma de expandir as demandas de abstração). As produções do neoconcretismo são, em grande parte das obras, uma crítica a relação do espaço bidimensional e o espaço tridimensional. Outra análise trazida para o debate tratou da relação do espectador que deixava de ser um agente passivo e passava a ser um agente colaborativo, o que incluía o local de exposição, e assim fazendo a ressignificação do espaço expositivo, ou seja, uma nova função para o espaço do museu que também passava a ser parte integrante e colaborativa das obras experimentais.

A prática da arte experimental que teve destaque em Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape. Esses artistas trouxeram para o centro do debate de arte, a questão da interação do público com as obras, a relação do espectador de forma mais intimista/ pessoal, ou coletiva, dependendo da interação e da obra da qual ele participava. Em alguma das propostas de arte o público poderia reproduzi-las onde e quando quisessem, sem que o artista estivesse presente. Esses fatores consolidaram a virada experimental desses artistas, que queriam desestabilizar o sistema de arte. A proposta resumia-se a fazer com que a arte se tornasse acessível para a população, e que a mesma também pudesse ser produzida por ela.

Como a proposta deste trabalho, além de fazer uma análise e síntese do que venha a ser a virada experimental, era tratar do retorno da pintura com uma nova forma de representação pictórica direcionada a experimentação sensorial visual, e também, sobre o espectador voltar para o campo de passividade, como observador da representação artística; não podemos deixar de mencionar que para que esses trabalhos fossem desenvolvidos, era preciso destacar a importância dos espaços de contribuição, já que neles os artistas tinham contato com as teorias que os ajudaram a desenvolver seus trabalhos.

Tanto o Parque Lage, com as práticas experimentais voltadas para a experimentação visual; como o Museu de Arte Moderna do Rio, MAM/Rio, com seus estudos teóricos de abstração geométrica, foram capazes de dar suporte para o desenvolvimento dos neoconcretistas, em especial, dos cariocas, e dos artistas da mostra “*Como vai você, Geração 80?*”. A década de 1980 trouxe consigo uma nova forma de percepção e produção de arte participativa, como apontada por Cristina Freire. “Nos anos 80, o conceito de performance se reveste de mais teatralidade. O público, ao contrário do movimento participativo anterior, torna-se passivo espectador de exercícios íntimos do artista.” (FREIRE, 2006, p. 44).

Ainda nos anos de 1980, é preciso falar sobre as críticas referente à pintura. No livro de Ligia Canongia, há um texto escrito pelo professor e crítico de arte Ricardo Basbaum: “*Pintura dos anos 80: algumas observações críticas*”. Neste texto, o autor trouxe análises sobre o momento no qual a arte brasileira se encontrava mais uma vez.

Diferenciando-se do artista experimental dos anos 1960, entretanto, o artista da década de 1980 restringe deliberadamente seu espaço de atuação ao espaço simbólico da tela, remasterizando o objeto e admitindo a manipulação de linguagens formais, que demonstra uma alteração na matriz ambiental instauradora da sensibilidade vivencial-corpórea da arte experimental[...] (BASBAUM, 2010, p. 225).

No trecho acima, fica perceptível que a nova formulação do cenário de arte brasileira estava passando por novas modificações que eram apresentadas na mostra e arte coletiva: “*Como vai você, Geração 80?* ”. Essa mostra de arte questionava também a arte experimental, em curso nos anos 1980. O que os artistas dos anos 1980 estavam fazendo era questionar o modo de produção de arte. É perceptível neste trecho, também, a crítica a arte conceitual e consecutivamente, um retorno as representações pictóricas.

Ainda no texto de Ricardo Basbaum, é trazida uma contextualização da arte conceitual brasileira, que se aplica às obras experimentais dos artistas aqui apresentados.

No Brasil, o não-objeto neoconcreto inaugura uma nova atuação do objeto de arte no espaço e no tempo, com a obra procurando tanto imantar o espaço- o espaço neoconcreto tem o caráter de campo, pretendendo emprestar transferências ao espaço real, modificando-o – quando operar em uma dimensão temporal dentro de um campo ativo de trocas, “ativando o relacionamento do sujeito com o trabalho” e “deixando em suspenso o ‘tempo’ da produção de modo a permitir a intervenção do espectador quase no sentido de complementar os trabalhos recairá- los cada vez de maneira diversa, viver os instantes de sua produção (BASBAUM, 2010, p. 225).

Esse fragmento trata se de uma contextualização da arte conceitual brasileira onde aplica- se nas obras experimentais dos artistas aqui mencionados ao longo neste trabalho.

## 5: Referências

- BASBAUM, R. (2010). Pintura dos anos 80: algumas observações críticas. In: L. CANONGIA, *Anos 80 embates de uma geração* (pp. 224-233). Rio de Janeiro : Francisco Alves .
- BERTOLISSI, L. (2014). Quem oi você, geração 80? *Ciência Hoje* , 40-44.
- BRAGA, P., & OITICICA, H. (2013). Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros V.12. In: P. BRAGA, & H. OITICICA, *Hélio Oiticica* (pp. 32-90). São Paulo: Folha de São Paulo.
- Brasil, m. a. (s.d.). Fonte: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/movimentoseseticos/arte-concreta>
- BRITO, R. (1999). *Neocretismo vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo : Cosac Naif.
- CANONGIA, L. (2010). *Anos 80 emates de uma geração*. Rio de Janeiro: Francisco Alves .
- CUNHA, E. M. (1994). Grupo Frente E O Experimentalismo Emerente De Lygia Pape, Lgia Clar e Hélio Oiticica. *Revista Arte Ensário, Revista do MEstrado em História da Arte EBA URJ*, 39-50.
- ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. (28 de 05 de 2019). Mario Pedrosa . São Paulo, São Paulo, Brasil. Fonte: Itaú Cultural: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa445/mario-pedrosa#>
- ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. (10 de 06 de 2019). NEOCONCRETISMO . São Paulo , São Paulo , Brasil .
- FATORELLI, A. (2013). *Fotografia Contemporânea entre o cinema, o video e as novas mídias* . Rio de Janeiro: Senac Nacional .
- FREIRE, C. (2006). *Arte Conceiual* . rio de janeiro : zahar.
- GUINLE, J. (2010). Papai era surfista profissional, mamãe fazia mapa astral legal. "Geração 80" ou como eu matei uma aula de artes num shopping center. In: L. Canongia, *Anos 80 embates de uma geração* (p. 244). Rio de Janeiro: francisco Alves.
- MACHADO, V. R. (2008). Arte e Espaço Públicos nos filmes de Lygia Pape. *Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo- eesc- USP*, 93-183.

- MACHADO, V. R. (2008). Lygia Pape Espaços de Ruptura. *dissertação de mestrado*. São Carlos, São Paulo, Brasil: USP.
- MOURA, F. R. (2014). Mário Pedrosa e o neoconcretismo: A centralidade de um projeto crítico. pp. 137-157.
- OITICICA, H. (05 de 2012). Hélio Oiticica Vida e Obra. (p. diverso, Entrevistador)
- SILVA, F. (01 de 09 de 2008). A convocação do corpo na reelaboração desubjetividades Lygia Clark e os novos sentidos para a vida cotidiana . Rio de Janeiro , Rio de Janeiro, Brasil.