

O duplo e seus significados: o espectador como “participador”

Maria de Fátima Morethy Couto¹

Em “Esquema Geral da Nova Objetividade”, texto que escreve para o catálogo da mostra *Nova objetividade brasileira*, realizada em 1967 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Hélio Oiticica discorre sobre as “múltiplas tendências” vanguardistas em curso no Rio de Janeiro e em São Paulo, buscando identificar suas principais características a partir da análise dos “esforços criadores individuais”. Seriam elas: 1. vontade construtiva geral; 2. tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3. participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica...); 4. abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5. tendência para proposições coletivas e 6. ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.²

Oiticica não almejava traçar um perfil rigoroso da jovem vanguarda brasileira, nem tampouco lançar um novo movimento artístico. Desejando ir além do conceito de *novo realismo*, empregado por Mário Schenberg para analisar a produção contemporânea, Oiticica, no ano anterior, cunhara o termo *Nova objetividade*, a seu ver mais apto para descrever a tendência dominante no meio artístico brasileiro de criar “novas ordens estruturais, não [mais] ‘pintura’ ou ‘escultura’, mas ordens ambientais, o que se poderia chamar de objeto”.³ Todavia, não considerava a *nova objetividade* um “movimento dogmático, esteticista, ou um novo *ismo*, tal qual os que proliferaram na arte da primeira metade do século XX”, mas sim um “estado típico da arte brasileira atual”, no qual a “falta de unidade de pensamento [era] uma característica importante”. Apesar disso, ele entendia que “era necessário procurar pelas características nossas, latentes e de certo modo

em desenvolvimento, objetivar um estado criador geral, que se chamaria de vanguarda brasileira”.

Contudo, forçoso é reconhecer que os tópicos escolhidos por Oiticica diziam mais respeito à situação da vanguarda carioca do que contemplavam de fato a arte brasileira sendo produzida então. Em seu texto, Oiticica apresenta os artistas atuantes no Rio de Janeiro, dando especial destaque aos trabalhos de Antônio Dias, Rubens Gerchman, Pedro Escosteguy e Lygia Clark, citando ainda Lygia Pape, Ivan Serpa, Roberto Magalhães, Carlos Vergara, Carlos Zílio e Glauco Rodrigues. Dos paulistas, fala sobre Willys de Castro e Hércules Barsotti (antigos participantes do movimento neoconcreto) e sobre as experiências mais atuais de Waldemar Cordeiro (os *popcretos*), mas revela seu desconhecimento a respeito do grupo Rex: “Um desenvolvimento independente, mas fundamental, é o do grupo do Realismo Mágico de Wesley Duke Lee, centrado na galeria Rex. Por incrível que pareça, apesar de sabermos da sua importância (...), pouco dele conhecemos. É um grupo fechado, extremamente sólido, mas do qual não podemos avaliar todas as conseqüências por desconhecermos sua totalidade”.⁴

É evidente ainda que vários destes tópicos têm relação direta com os princípios que nortearam o movimento neoconcreto, do qual Hélio Oiticica participou ativamente. Lançado no Rio de Janeiro em 1959 com o intuito de fazer frente à “exacerbação racionalista” do concretismo paulista e promover a reintegração da emoção e da intuição na arte abstrata construtiva, o neoconcretismo logrou romper com as categorias tradicionais da arte e reformular a relação sujeito-obra. Sem renegar a “capacidade do vocabulário

geométrico de assumir a expressão de realidades humanas complexas”, os artistas desse movimento entendiam que, na linguagem artística, “as formas geométricas perdem o caráter objetivo da geometria para se fazerem veículos da imaginação”.⁵ Com esse espírito, criaram obras/objetos que se inseriam no espaço real, sem base ou moldura, e desafiavam as noções tradicionais de pintura e escultura. Ao oposto do grupo de São Paulo, rejeitavam qualquer tentativa de canalização da arte para uma finalidade utilitária, dando grande ênfase ao caráter sensorial do trabalho artístico e privilegiando a intuição e a experimentação em detrimento de problemas de ordem mercantil.

As propostas neoconcretas colocaram em xeque a noção corrente de obra de arte e a idéia do artista enquanto demiurgo, valorizando a participação do espectador no fazer artístico. “O eixo de união *arte e vida* vigorou sob as estratégias neoconcretas de ganhar, gradativamente, o mundo real”, afirma Ligia Canongia:

Primeiro, fizeram com que as composições se tornassem expressivas e especulativas, com a cor adquirindo forte fisicalidade, e o espaço, uma dimensão virtual e inconclusa. Em seguida, saíram do plano para o ambiente externo, debruçando o acontecimento ótico e planar no território tridimensional. (...) Por último, convocaram a participação do espectador, fazendo dele um elemento estrutural da obra.⁶

Em diversos momentos de seu texto, Oiticica refere-se às experiências inovadoras do neoconcretismo, discutindo seu caráter inaugural e apontando seus desdobramentos no campo da arte contemporânea brasileira, campo esse afetado pela implantação recente da ditadura militar no país. Para Oiticica, a partir dos anos de 1964-65 ocorreria um extravasamento das fronteiras artísticas para o domínio do político, obrigando o artista a tomar consciência de seu papel social:

Há atualmente no Brasil a necessidade de tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos, necessidade essa que se acentua a cada dia e pede uma formulação urgente, sendo

o ponto crucial da própria abordagem dos problemas no campo criativo: artes plásticas, literatura, etc..⁷

Do grupo neoconcreto, Oiticica foi certamente um dos artistas mais preocupados em conferir à sua prática uma dimensão política, em refletir sobre sua possibilidade de inserção social e em contribuir para criação de “uma cultura tipicamente brasileira, com características e personalidade próprias”. Fazendo coro às idéias mais recentes de Ferreira Gullar, antigo mentor do movimento neoconcreto e defensor, naquele momento, de uma relação estreita entre arte e política, Oiticica ressalta em seu texto que a “posição esteticista [tornara-se] insustentável no nosso panorama cultural”. A seu ver, o artista brasileiro deveria ser “um ser social, criador não só de obras mas modificador também de consciências (no sentido amplo, coletivo)”. Neste sentido, ele proclama a necessidade de uma “posição cultural atuante”, “uma arte participante”, que levasse à criação de “novas condições experimentais, na qual o artista assumisse o papel de proponentista, empresário ou mesmo educador.

É importante lembrar ainda que, para Oiticica, o fenômeno da vanguarda no Brasil dos anos 1960 “não [era] mais uma questão de um grupo provindo de uma elite isolada, mas uma questão cultural ampla, de grande alçada”. No texto em análise, Oiticica questiona-se:

Como, num país subdesenvolvido, explicar o aparecimento de uma vanguarda e justificá-la, não como uma alienação sintomática, mas como um fator decisivo no seu progresso coletivo? Como situar aí a atividade do artista? O problema poderia ser enfrentado com uma outra pergunta: para quem faz o artista sua obra? Vê-se, pois, que sente esse artista uma necessidade maior, não só de criar simplesmente, mas de comunicar algo que para ele é fundamental, mas essa comunicação teria que se dar em grande escala, não numa elite reduzida a *experts* mas até contra essa elite, com a proposição de obras não acabadas, abertas.⁸

Dos tópicos listados por Oiticica como característicos da arte de vanguarda do período, interessa-me aqui tratar da

questão da participação do espectador no trabalho artístico, da intenção de “arrancá-lo de sua imobilidade” e de transformá-lo em “participador”, transformando-o em duplo do artista. Esta foi uma questão recorrente no debate artístico da época, não só no Brasil como no exterior. Também nos *happenings* buscava-se retirar o espectador da condição de simples observador. Visava-se, com isso, quebrar os códigos então vigentes na esfera da alta arte, baseados na noção de originalidade, autoria, unicidade, autonomia, pretensão à eternidade, e criticar o poder do mercado e das instituições. Vislumbra-se então o esgotamento do projeto modernista, a destruição de uma concepção específica de arte e o início de uma nova era, de características e finalidades bastante distintas. Mário Pedrosa, por exemplo, ao escrever sobre a IX Bienal de São Paulo, realizada em 1967, afirma que o convite à participação marca o “início de verdadeira invasão bárbara do povo no campo até então fechado ou sagrado da Arte”, levando ao rompimento com a noção de “distância psíquica”, que vigorara na arte moderna:

[Os artistas], em número crescente, rompem as fronteiras da ‘distância psíquica’ pelo lado de dentro, quer dizer, do lado do criador da obra. Não as fazem para que sejam contempladas a distância, como a face da lua. Convidam os espectadores para, quebrando o velho respeito tradicional pela ‘obra de arte’, também violarem as fronteiras que os separam dela.”

Aqui, como vimos, esta questão adquire forte conotação política em razão do contexto pós-golpe militar, mas ela já havia sido explorada na virada da década de 1950 para 1960 por alguns artistas interessados em estabelecer “um novo comportamento perceptivo”. Segundo Oiticica, a intenção de romper com “a pura contemplação transcendental” estava “intimamente ligada ao desejo de quebra do quadro e à chegada ao objeto” e transformou-se rapidamente “na diretriz principal do movimento neoconcreto”. Desenvolveu-se em seguida “de mil e um modos”, podendo verificar-se sua presença em “todas as manifestações da nossa vanguarda, desde as obras individuais até

as coletivas”. Para Oiticica, haveria “duas maneiras bem definidas de participação: uma é a que envolve uma participação sensorial-corporal, a outra que envolve uma participação semântica”. A primeira abarcaria, grosso modo, as proposições de “caráter lúdico”, que buscavam dar ao indivíduo a oportunidade de interferir na criação do artista ou de criar sua própria obra, e a segunda diria respeito às proposições da “palavra pura”, “da palavra no objeto” ou ainda às proposições de político ou social. Enquanto a participação sensorial-corporal era do interesse dos artistas oriundos do neoconcretismo desde o início dos anos 1960, a participação semântica passou a adquirir maior vulto após a decretação do golpe de 64. “A primeira obra plástica propriamente dita com caráter participante no sentido político foi a de [Pedro] Escosteguy, em 1964”, afirma Oiticica.

Ressalte-se porém que em ambos os casos entendia-se que, em sua relação com o artístico, os indivíduos poderiam transformar-se em sujeitos de sua história. Abordava-se a arte por um viés utópico, considerando-a um meio eficiente de transformação do homem e da sociedade, capaz levar o indivíduo a tomar consciência de sua situação de “ser social inteiro”.

Os primeiros artistas brasileiros a procurar “introduzir o espectador ingênuo no processo fenomenológico da obra, já não mais como algo fechado, longe dele, mas como uma proposição aberta à sua participação total”¹⁰ foram Lygia Clark, o próprio Hélio Oiticica, e, em menor grau, Lygia Pape. Para estes artistas, a experiência sensível deveria preceder a experiência cognitiva e o corpo deveria atuar como fonte privilegiada de sensações. Buscando promover a desalienação do indivíduo a partir do despertar de seu “estado criador” e de sua consciência corporal, faziam-no vivenciar diferentes experiências sensoriais táteis, por vezes também olfativas e auditivas. Almejavam “a derrubada de todo condicionamento para a procura da liberdade individual”. Conforme afirma Oiticica em texto datado de 1967, desejavam “criar proposições cada vez mais abertas (...), dirigidas aos sentidos, para através delas, da “percepção to-

tal”, levar o indivíduo a uma supra-sensação, ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais para a descoberta do seu centro criativo interior, da sua espontaneidade adormecida, condicionada ao cotidiano”.¹¹

No âmbito dessa investigação, destaca-se o trabalho de Lygia Clark, em especial seus *Bichos*, realizados no início da década de 1960. Estruturas formadas por placas de alumínio articuladas inicialmente por dobradiças, que adquirem diferentes configurações quando manuseadas, evocando assim os organismos vivos, os *Bichos* rompem com o conceito tradicional de escultura ao solicitar de maneira direta a participação do espectador. Sobre eles, declara a artista:

Os *Bichos* não têm avesso. Cada bicho é uma entidade orgânica que só se revela totalmente no seu tempo interior de expressão... É um organismo vivo, uma obra essencialmente ativa. (...) É impossível entre nós e o Bicho uma atitude de passividade, nem de nossa parte nem da dele. O que se produz é uma espécie de corpo-a-corpo entre duas entidades vivas. Na realidade, trata-se de um diálogo em que o Bicho reagiu - graças a um circuito próprio e definido de movimentos - às estimulações do espectador.¹²

Segundo o crítico Mário Pedrosa, amigo e admirador incondicional de Lygia, ao elaborar essas “estranhas máquinas de construir espaço, que convidam o sujeito-espectador a entrar numa relação nova com a obra”, não é mais “a arte que ela reverencia ou que quer, mas o comportamento diante da existência, a ação totalizadora da vida, a força catalisadora de uma atividade criativa que no universo une, reúne, funde esse lado e o outro lado, o antes e o depois, o baixo, o e o alto, o ontem e o amanhã”.¹³ Com efeito, nos anos seguintes, o trabalho de Clark tornou-se mais identificado com o viver, com a tentativa de dissolução da arte na vida. Seus *Bichos*, no entanto, constituem um marco em sua trajetória, pois modificaram sua percepção do valor da arte e do papel do artista. Nas palavras de Lygia Clark,

[Com os *Bichos*] foi a primeira vez que eu deixei a mania de querer ser a maior. Se você pensar no conceito do que significa,

inclusive no *Bicho*, a participação do espectador no objeto, que depois inverte, e acho que atualmente eu transformo o objeto no sujeito quando trabalho na pesquisa, na terapêutica sensorial que faço com os clientes no consultório. E que já fazia em grupo em Paris nesses quatro anos que passei fora [1973-1976]. Eu acho que há uma linha de ligação em que termino com o suporte tradicional e pego o outro como suporte. Como disse uma vez o Hélio Pellegrino, tento fazer do outro uma obra de arte, que é o sujeito, e não o objeto.¹⁴

Em séries posteriores dos *Bichos*, Lygia Clark não mais se utilizaria de dobradiças, confeccionando-os em uma estrutura contínua de aço inoxidável constituída por tiras recortadas e unidas, que lembra uma fita de Moebius (os chamados *Trepantes*), ou ainda em borracha texturada, capaz de assumir as formas as mais inusitadas ao manuseio (*Obras Moles*). Nesses últimos, a precariedade do material e sua grande maleabilidade obliteram qualquer preocupação com o requinte artesanal. Comenta Clark, a respeito das *Obras moles*: “foi muito bonito, porque eu fiz, levei à casa do Mário [Pedrosa] e joguei no chão. O Mário deu um chute (...) e falou: ‘Até que enfim pode-se chutar uma obra de arte!’...”¹⁵

Lygia pensou ainda na possibilidade de fazer o que chamou de múltiplos, ou seja, de reproduzir seus *Bichos* em grande escala, possibilitando que qualquer pessoa pudesse adquiri-los. A artista contestaria assim a sociedade de consumo, o monopólio do mercado de arte e o mito da obra viva. Mas o projeto não vingou. Segundo Maria Alice Milliet, alguns chegaram a ser reproduzidos, nos anos 60, em Paris e na Inglaterra, e na década de 80, no Brasil, pela Galeria Paulo Klabin. No entanto, o tiro saíra pela culatra: “o conservadorismo do mercado de arte se manifesta cotando os ‘bichos’, ditos originais, os primeiros, mais alto que os recentes”.¹⁶

Atuando entre o lúdico e a reflexão, entre a construção e o acaso, Lygia compartilha o processo de criação com o outro e promove a dessacralização da obra de arte. Em suas proposições ulteriores, o momento da experimentação torna-se decisivo; aos poucos o objeto artístico perde sua importância em favor da ação do sujeito-participante. Ex-

um contemplador passivo, para ser atraído a uma opção que não estava na área de suas cogitações convencionais cotidianas, mas na área das cogitações do artista, e destas participava, numa comunicação direta pelo gesto e pela ação.²³

Mas é com os *Parangolés* que Oiticica toma consciência da “crise das estruturas puras” e liberta-se da noção de obra enquanto objeto, produto, conferindo a seu trabalho um caráter conceitual bastante acentuado. Aqui, “a ação é a pura expressão da obra” e o vivencial e o processual são mais importantes que a realização de uma idéia. Chega-se então a “uma superação do objeto como fim da expressão estética”.²⁴ Fruto direto do envolvimento de Oiticica com a Escola de Samba da Mangueira, onde “fez sua iniciação popular dolorosa e grave”,²⁵ e de sua “desintelectualização” via dança, os *Parangolés* foram apresentados ao público pela primeira vez na mostra *Opinião 65*. O espectador se transforma agora no próprio suporte da obra, a qual só adquire existência através da ação de seu corpo: o espectador, descreve Oiticica, “veste a capa, que se constitui de camadas de pano de cor que se revelam à medida em que este se movimentava correndo ou dançando. A obra requer aí a participação corporal direta; além de revestir o corpo, pede que este se movimente, que dance em última análise”.²⁶

Para Oiticica, os *Parangolés* resultam “de sua procura de uma fundação objetiva, de um novo espaço e um novo tempo na obra no espaço ambiental” e são consequência direta de seu trabalho anterior e de sua preocupação em estabelecer uma nova relação com o espectador, proporcionando-lhe “proposições abertas ao seu exercício imaginativo interior”:

Toda a minha evolução, que chega aqui à formulação do *Parangolé* visa a essa incorporação mágica dos elementos da obra como tal, numa vivência total do espectador, que chamo agora de ‘participador’. Há como que a ‘instituição’ e um ‘reconhecimento’ de um espaço intercorporal criado pela obra ao ser desdobrada. A obra é feita para esse espaço, e nenhum sentido de totalidade pode-se dela exigir como apenas uma obra situada num espaço-tempo ideal demandando ou não a participação do espectador. (...) Há como que

uma violação do seu estar como indivíduo no mundo, diferenciado e ao mesmo tempo coletivo, para o de participar como centro, motor núcleo, mas não só motor como principalmente simbólico, dentro da estrutura-obra. É esta obra a verdadeira metamorfose que aí se verifica na inter-relação espectador-obra (ou participador-obra).²⁷

Esta profunda revisão do conceito tradicional de arte leva Oiticica a escrever, em 1966, um texto intitulado *Posição e Programa*, no qual conceitua o que entende por *Antiarte*, discutindo, uma vez mais, a importância da participação do espectador em suas proposições ambientais e definindo o *Parangolé* como “antiarte por excelência”:

Antiarte - compreensão e razão de ser o artista não mais como um criador para a contemplação mas como um motivador para a criação - a criação como tal se completa pela participação dinâmica do espectador, agora considerado ‘participador’. (...) Não há a proposição de um ‘elevar o espectador a um nível de criação’, a uma ‘metarrealidade’, ou de impor-lhe uma ‘idéia’ ou um ‘padrão estético’ correspondentes àqueles conceitos de arte, mas de dar-lhe uma simples oportunidade de participação para que ele ‘ache’ aí algo que queira realizar - é pois uma ‘realização criativa’ o que propõe o artista, realização esta isenta de premissas morais, intelectuais ou estéticas - a antiarte está isenta disto - é uma simples posição do homem nele mesmo e nas suas possibilidades criativas vitais. (...) *Parangolé* é a formulação definitiva do que seja a antiarte ambiental, justamente porque nessas obras foi-me dada a oportunidade, a idéia de fundir cor, estruturas, sentido poético, dança, palavra, fotografia - foi o compromisso definitivo com o que defino por totalidade-obra.²⁸

A herança experimental neoconcreta, em especial seu apelo para que o artista assumisse o papel de “proposicionista”, ou mesmo de educador, e o espectador se transformasse em participador alastra-se, no final dos anos 1960, para as ruas, em eventos como *Arte no Aterro*, promovidos nas dependências do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em *Apocalipopótese*, manifestação realizada em agosto de 1968, e que contou com a participação de Hélio Oiticica, Antonio Manuel, Jackson Ribeiro e Rogério Duarte, entre outros, Lygia Pape apresentou seu *Ovo*, propo-

periência inaugural de sua nova postura diante do fazer artístico é *Caminhando*, realizada no final de 1963: “daqui em diante”, afirma Lygia, “atribuo uma importância absoluta ao ato imanente realizado pelo participante”.¹⁷

Caminhando “consiste em uma experiência a ser realizada pelo espectador com uma tira de papel e uma tesoura. O participante deverá colar a fita de modo a obter um anel de Moebius e, de posse dele, escolher um ponto no qual fincar a tesoura e começar a cortar, prosseguindo a ação até completar a volta, quando, evitando incidir sobre o corte inicial, deverá escolher entre os lados direito e esquerdo do mesmo e continuar cortando. Repetirá o procedimento até que a fita, estreitando-se cada vez mais, não ofereça condições de prosseguir: será o fim da experiência, que, segundo a artista, teria como “único sentido” o ato de executá-la”.¹⁸

Trazendo o indivíduo definitivamente para o centro de sua proposta de trabalho, Lygia dá um passo significativo em direção às suas experiências sensoriais, nas quais o objeto não tem mais importância alguma independente da experimentação do sujeito. “Com *Caminhando*”, afirma Jean Clay, “Lygia propõe uma manifestação artística que se resume num ato puro. Terminado o ato, seu suporte é jogado fora. E isso não para ilustrar a idéia do efêmero, mas para por em evidência (...) que somente o ato conta e que a manifestação artística se resume agora num gesto de participação do real. Alcançamos o ponto zero do objeto”.¹⁹

Apesar do crescente acirramento da tensão política no Brasil dos anos 1960, Lygia prossegue seu caminho mantendo-se distante do intenso debate sobre a necessidade de conversão do artista à militância social.²⁰ Em texto publicado no catálogo da mostra *Opinião 66*, intitulado “Nós recusamos”, ela enfatizou o caráter singular de seu trabalho, calcado na participação cada vez mais intensa do espectador, questionando:

O que se passa a meu redor? Todo um grupo de homens vê claramente que a arte moderna não comunica e se torna cada vez mais um problema de elite. Então que se volte para a arte popular -

esperando encher o fosso que os separa da maioria. Conseqüência: eles rompem os laços que os atavam ao desenvolvimento da arte universal e se rebaixam a uma expressão de caráter local. Eu vejo um outro grupo que sente lucidamente a grande crise da expressão moderna. Os que fazem parte disso procuram negar a arte, mas não acham nada mais para expressá-la do que exatamente obras de arte. *Eu pertencço a um terceiro grupo que procura provocar a participação do público. Esta participação transforma totalmente o sentido da arte, como a entendemos até aqui. Isto porque: (...) Num mundo em que o homem tornou-se estranho a seu trabalho, nós o incitamos, pela experiência, a tomar consciência da alienação em que vive.*²¹

No caso de Hélio Oiticica, os primeiros trabalhos que prevêem a ação do espectador datam igualmente do início da década de 1960. Se seus *Bilaterais* e *Relevos Especiais* podem ser entendidos como “pinturas no espaço real”, seus *Núcleos* e *Penetráveis* inauguram, nos dizeres de Celso Favaretto, “novas ordens de manifestação”. Neles o “espectador penetra num campo de ação”:

Caminhando por labirintos de cor, banhando-se assim em cor, penetrando em cabines que ele mesmo constrói com a movimentação de placas, o espectador experimenta um espaço de tensões. (...) O *Penetrável* assinala o ponto de chegada dos desenvolvimentos construtivos que ainda não se tinham patenteado. Basicamente: concepção de cor pulsante; estrutura-cor envolvente; transformação do espectador em participante, ‘descobridor’ e continuador de propostas; integração das obras ao ambiente, com a dissolução do conceito de obra e a estetização da vida cotidiana; eliminação de toda referência ao ilusório.²²

No texto que escreve em 1965 sobre o artista carioca, intitulado “Arte ambiental, arte pós-moderna”, Mário Pedrosa também aponta para a importância dos *Penetráveis* na carreira de Oiticica, comparando-os aos *Bichos* de Lygia Clark no que diz respeito à interação promovida entre espectador e “obra”:

[Nos *Penetráveis*] o sujeito se fechava em cor. Invadia-se de cor, sentia o contato físico da cor, tocava, pisava, respirava cor. Como na experiência dos *Bichos* de Clark, o espectador deixava de ser

sição na qual a participação do espectador era igualmente imprescindível. Assim ela a descreve:

O trabalho eram ovos, quer dizer, cubos de madeira com 80 cm de aresta, estrutura desmontável, cobertos com uma película de plástico azul, vermelha e branca. Você entrava naquele ovo, pois havia embaixo uma face aberta, rompia a película-pele e nascia. Você tinha a sensação de um verdadeiro nascimento. (...) É uma sensação muito estranha, porque você fica trancado ali dentro, envolto por uma espécie de pele, de membrana, e quando você enfia a mão, a membrana começa a ceder. De repente, ela se rasga e você nasce, bota a cabeça pelo buraco e rola para fora.²⁹

Entusiasmado, Hélio não se furta de elogiar o trabalho da amiga:

Os ovos de Lygia Pape seriam o exemplo clássico de algo puramente experimental, por isso mesmo diretamente eficaz; *estar, furar, sair*, o contínuo reviver e refazer, na tarde, na luz, na gente: o ovo é o que de mais generoso se pode dar: é nascer e alimentar, aqui também – o ovo do ovo.³⁰

Nesse mesmo ano de 1968, Lygia Pape concebe *Divisor*, “obra” formada por um enorme tecido, de 30x 30m, cheio de fendas abertas segundo uma ordem matemática, nas quais as pessoas enfiam suas cabeças, buscando assim demonstrar “a massificação do homem, cada um dentro do seu escaninho, aquelas cabecinhas todas certinhas”.³¹ Projetado inicialmente para ser apresentado em uma galeria, *Divisor* foi modificado e entregue, segundo depoimento da artista, à garotada da favela, que o levou a uma mata próxima:

Mais crianças foram chegando aos poucos, brincando com o pano, aquela multidão de crianças. O pano ficava todo manchado de luz e sombra coadas pelas árvores, muito bonito. Havia uma inclinação do terreno por onde as crianças passaram a rolar enroladas no pano, e ficou parecendo um grande animal rolando terreno abaixo. Depois eu as levei para um terreno plano, mandei esticar o pano, e as criancinhas correram todas feito bichinhos, entraram e enfiaram as cabecinhas nos buracos, ficando aquilo das cabeças conversando umas com as outras.³²

Avessa a rótulos ou comparações simplificadoras, Lygia Pape afirma porém que seus trabalhos têm caráter diferente das proposições participativas dos antigos colegas neokoncretos. O que a interessava primordialmente, naquele momento, era realizar “um trabalho que fosse coletivo, e que as pessoas pudessem repetir sem que [ela] estivesse presente. O *Ovo* e o *Divisor* são estruturas simples, que qualquer pessoa pode repetir. Ideologicamente, este tipo de proposta seria uma coisa muito generosa, uma arte pública da qual as pessoas poderiam participar”.³³

A decretação do AI-5, em dezembro de 1968, provocaria uma verdadeira fratura no panorama cultural brasileiro, dificultando o debate e a troca de idéias e obrigando diversos artistas e intelectuais a escolher o exílio. Se em 1968 a segunda edição da Bienal de Artes Plásticas da Bahia foi fechada no dia seguinte à sua abertura, em 1969 a censura proibiu a realização da mostra dos artistas selecionados para a representação brasileira da IV Bienal de Paris. Tal atitude provocou um boicote internacional à X Bienal de São Paulo, realizada no mesmo ano de 1969. Lygia Clark muda-se para Paris em outubro de 1968, vindo esporadicamente ao Brasil até seu retorno definitivo ao país em 1976. Participou de diversas manifestações artísticas internacionais na época e começou a ensinar na Faculdade de Artes Plásticas da Sorbonne, em 1972. Hélio Oiticica deixa o país no final da década de 1960 para uma temporada de alguns meses em Londres e Brighton, convidado pela Sussex University. Em 1970, ganha uma bolsa de estudos da Fundação Guggenheim e instala-se em Nova York, retornando ao Brasil apenas em 1978, onde veio a falecer em 1980, com 43 anos de idade. Lygia Pape permanece no país, trabalhando como professora do curso livre do Museu de Arte Moderna do Rio Janeiro e em seguida no curso de arquitetura da Faculdade Santa Úrsula. Em 1973, é presa e torturada e passa dois meses na cadeia. Todavia, jamais deixou de atuar como artista, seja no campo das artes plásticas, das artes gráficas ou do vídeo.

Em 1971, Pape participa, como propositora, dos *Domínios da Criação*, eventos organizados por Frederico Mo-

rais de janeiro a agosto de 1971 nos jardins e pátio externo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, nos quais o público lidava com os mais diversos materiais com o objetivo de exercitar livremente sua criatividade.³⁴ Como pressupostos teóricos, fundamentados nos conceitos desenvolvidos por Oiticica, tais manifestações expressavam a idéia de que “o museu deve [ria] preocupar-se em trazer ao grande público o próprio ato criador”, já que “em seu estado atual, a arte substituiu a coisa [objeto] pela atividade, [sendo] o artista o autor de uma estrutura inicial, [cujo] viver ou desabrochar depende do nível de participação do público”.³⁵

Na segunda metade dos 1970, entretanto, o debate artístico de vanguarda muda uma vez mais de foco. Artistas e críticos comprometidos com a defesa de uma investigação conceitual da função da arte passam a criticar abertamente o caráter “pseudo-transgressor”, de fundo romântico, dos projetos de transformação do indivíduo e de inserção da arte na vida cotidiana.³⁶ Enquanto Frederico Morais definia o artista de então como um “guerrilheiro”, capaz de tudo transformar em arte, mesmo o “mais banal evento cotidiano”, visando “a um alargamento da capacidade perceptiva do homem e a um enriquecimento do indivíduo”,³⁷ Ronaldo Brito e José Resende repudiavam qualquer tentativa de usar a arte como instrumento revolucionário. Para eles, “não se tratava mais de propor a revolução via arte, ou de criar um novo repertório de formas de modo a promover rupturas”, mas de “construir um ponto de vista diferente acerca da arte e sua inserção cultural e ideológica” que permitisse “desarticular o mito da arte” e criar “uma nova estratégia crítica de reação ao poder de manipulação do mercado”.

Fazendo da discussão, definição e interpretação da arte o próprio campo do trabalho do artista, essa nova geração de artistas e críticos descartava a possibilidade de situar-se à margem do mercado, afirmando que é “na discussão com o mercado que a produção contemporânea se estabelece”. Neste sentido, entendiam que “a estratégia malandra de aproveitar as brechas de uma instituição precária para introduzir os trabalhos, a sua inocente crença no poder transgres-

sivo dos trabalhos isoladamente, significava de fato aceitar as regras do jogo”.³⁸ A produção contemporânea, a seu ver, exigia “uma determinada posição frente à arte compreendida como uma instituição que toma lugar dentro do campo ideológico”, sem “compor nenhuma síntese reconfortante”. Buscavam assim “compreender de modo crítico os meandros das redes que compõem o sistema da arte”.³⁹

Não se pode porém negar que, nos anos 1970, artistas como Artur Barrio, Cildo Meireles ou Antonio Manuel levaram avante a crítica à noção institucionalizada de arte, defendendo proposições efêmeras e ações no cotidiano, assumindo atitudes provocativas e realizando projetos que rompiam com os códigos hegemônicos da arte. Todavia, suas propostas não mais possuem o caráter utópico que marcara o trabalho de Hélio Oiticica ou de Lygia Clark, nem tampouco visam ao estabelecimento de uma relação harmoniosa e positiva com o espectador.

Notas

¹ Maria de Fátima é doutora em História da Arte pela Universidade de Paris I – Panthéon/Sorbonne e professora do Departamento de Artes Plásticas do Instituto de Artes da Unicamp. Foi bolsista de pós-doutorado da Fapesp de 1999 a 2002, desenvolvendo pesquisa sobre a crítica de arte de vanguarda no Brasil e nos Estados Unidos durante as décadas de 1940 e 1960. Parte desta pesquisa foi publicada em 2004 pela Editora da Unicamp (*Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística – 1940/1960*). É co-autora do livro *ABCdaire Cézanne*, Paris, Flammarion, 1995 e autora de diversos artigos dedicados à arte brasileira do século XX e à crítica de vanguarda.

² OITICICA, Hélio, *Esquema Geral da Nova Objetividade*, in Idem, *Aspiro ao grande labirinto*, Rio de Janeiro, Rocco, 1986, pp. 94-96.

³ OITICICA, Hélio, *Situação da vanguarda no Brasil*, texto escrito para apresentação no seminário *Propostas 66*. In Idem, p. 112.

⁴ OITICICA, Hélio, *Esquema Geral da Nova Objetividade*, op. cit., p. 90.

⁵ Manifesto Neoconcreto, publicado na edição de 23 de março de 1959 do *Journal do Brasil* e assinado pelos seguintes artistas: Ferreira Gullar, Amílcar de Castro, Lygia Clark, Reynaldo Jardim, Lígia Pape, Theon Spanudis e Franz Weissmann. Estes sete artistas participaram da I Exposição Neoconcreta. Mais tarde, integraram-se ao movimento Willys de Castro, Hércules Barsotti, Décio Vieira, Hélio Oiticica, Osmar Dilon, Roberto Pontual, Carlos Fernando Fortes de Almeida e Cláudio de Melo e Souza.

⁶ CANONGIA, Ligia, *O legado dos anos 60 e 70*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005, pp. 39-40. Coleção Arte+.

⁷ OITICICA, Hélio, *Esquema Geral da Nova Objetividade*, op. cit., p. 94.

⁸ Idem, p. 97.

- ⁹ PEDROSA, Mário, *Bienal e Participação ... do Povo*, Mundo, Homem, Arte em crise, São Paulo, Perspectiva, 1986, pp. 187-188. Coletânea de artigos organizada por Aracy Amaral.
- ¹⁰ OITICICA, Hélio, *Esquema Geral da Nova Objetividade*, op. cit., p. 97.
- ¹¹ OITICICA, Hélio, *Aparecimento do supra-sensorial na arte brasileira*, Idem, *Aspiro ao grande labirinto*, op. cit., pp. 103-104. Texto publicado originalmente na revista GAM, Rio de Janeiro, nº 13, 1968.
- ¹² Lygia Clark, Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa, Rio de Janeiro, Funarte, 1980, p. 17. (Catálogo de Exposição).
- ¹³ PEDROSA, Mário, *A obra de Lygia Clark*, in Acadêmicos e Modernos, São Paulo, Edusp, 1998, p. 350. Coletânea de textos organizada por Otília Beatriz Fiori Arantes.
- ¹⁴ Entrevista com Lygia Clark, in COCCHIARALE, Fernando e GEIGER, Anna Bella, *Abstracionismo geométrico e informal - a vanguarda brasileira nos anos cinqüenta*, Rio de Janeiro, Funarte, 1987, p. 149.
- ¹⁵ Idem, pp. 150-151.
- ¹⁶ MILLIET, Maria Alice, *Lygia Clark: obra-trajeto*, São Paulo, Edusp, 1992, p. 79.
- ¹⁷ Lygia Clark, op. cit., p. 25.
- ¹⁸ ANDRADE, Risonete A. P., *Lygia Clark: a obra é o seu ato. Dos Casulos ao Caminhando*. Dissertação de Mestrado em Artes, UNICAMP/Campinas, 2003, p. 77.
- ¹⁹ CLAY, Jean, *Fusion du participant et du monde*, Robho, nº 8, Paris, 1974, apud PECCININI, Daisy, *Objeto na arte. Brasil anos 1960*, São Paulo, Museu de Arte Brasileira da FAAP, 1978, p. 127.
- ²⁰ Entretanto, isso não significa dizer que, em um sentido mais amplo, de libertação e desalienação do indivíduo, seu trabalho não tivesse, como o de Oiticica, conotação política.
- ²¹ CLARK, Lygia, *Não recusamos*, in Lygia Clark, op. cit., pp. 30-31 (Catálogo de Exposição).
- ²² FAVARETTO, Celso, *A invenção de Hélio Oiticica*, São Paulo, Edusp, 1992, pp. 66-67.
- ²³ PEDROSA, Mário, *Arte ambiental, Arte pós-moderna, Hélio Oiticica*, in Acadêmicos e Modernos, op. cit., pp. 356-357.
- ²⁴ OITICICA, Hélio, *Aparecimento do supra-sensorial na arte brasileira*, op. cit., p. 102.
- ²⁵ A expressão é de Mário Pedrosa, in *Arte ambiental, Arte pós-moderna, Hélio Oiticica*, op. cit.
- ²⁶ OITICICA, Hélio, *Anotações sobre o Parangolé*, in Idem, *Aspiro ao grande labirinto*, op. cit., p. 70. Texto publicado originalmente no catálogo da exposição Opinião 65.
- ²⁷ Idem, p. 71.
- ²⁸ OITICICA, Hélio, *Antiarte: posição e programa*, Idem, p. 77 e 79. Texto datado de julho de 1966.
- ²⁹ In MATTAR, Denise, *Lygia Pape*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2003, p. 73.
- ³⁰ OITICICA, Hélio, *Apocalipopótese*, in Idem, *Aspiro ao grande labirinto*, op. cit., p. 129.
- ³¹ In MATTAR, Denise, op. cit., p. 73-73.
- ³² Idem.
- ³³ CARNEIRO, Lúcia e PRADILLA, Ileana, *Lygia Pape. Entrevista*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1998, p. 45. Coleção Palavra do Artista.
- ³⁴ De janeiro a agosto de 1971, foram realizados seis Domingos da Criação, intitulados Um Domingo de Papel, O Domingo por um Fio, O Tecido do Domingo, Domingo Terra-a-Terra, O Som do Domingo e O Corpo-a-corpo do

Domingo, Segundo Frederico Moraes, participaram das manifestações por ele propostas vários artistas cariocas e um público de 2 a 5 mil pessoas por evento. MORAIS, Frederico, *Artes plásticas: a crise da hora atual*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975, pp. 105-106.

³⁵ Idem.

³⁶ BRITO, Ronaldo e RESENDE, José Resende, *Mamãe Belas-Artes*, O Beijo, nº 2, 1977. Reproduzido em *Arte Brasileira Contemporânea*, Caderno de Textos 1, Espaço ABC, Funarte, Rio de Janeiro, 1980.

³⁷ MORAIS, Frederico, *O corpo é o motor da obra*, in BASBAUM, Ricardo (org.), *Arte contemporânea brasileira. Texturas, dicções, ficções, estratégias*, Rio de Janeiro, Rios Ambiciosos, 2001, p. 171.

³⁸ ZÍLIO, Carlos et alii, *O boom, o pós-boom e o dis-boom*, in BASBAUM, Ricardo (org.), op. cit., p. 95. Artigo publicado originalmente na edição de 3 de setembro de 1976 do jornal Opinião.

³⁹ FREIRE, Cristina, *Arte conceitual*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006, p.75, Coleção Arte+.