

Marcia Martins Rodrigues de Moraes

**Entre o Museu e a Praça,
o legado de Lygia Clark e Hélio Oiticica**

**Dissertação de Mestrado,
Instituto de Artes, UNICAMP,
área: Arte Cultura e Sociedade**

**Orientadora: Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto
Campinas, 2006**

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Bibliotecário: Liliane Forner – CRB-8^a / 6244

M791e Moraes, Marcia Martins Rodrigues de.
Entre o Museu e a Praça, o legado de Lygia Clark e Hélio Oiticica. / Marcia Martins Rodrigues de Moraes. – Campinas, SP: [s.n.], 2006.

Orientador: Maria de Fátima Morethy Couto.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas.
Instituto de Artes.

1. Exposições de arte. 2. Museu. 3. Neoconcretismo.

I. Couto, Maria de Fátima Morethy. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título

Título em inglês: “Between the museum and the square, the artistic legacy of Lygia Clark and Helio Oiticica”

Palavras-chave em inglês (Keywords): art exhibitions - museum - neoconcretismo

Titulação: Mestrado em Artes

Banca examinadora:

Prof. Dr. Paulo M. Kuhl

Prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini

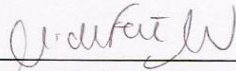
Prof^ª Dr^a Daria Jaremtchuk

Prof.^a Dr^a Claudia Valladão de Mattos

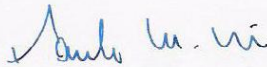
Data da defesa: 30 de Junho de 2006

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

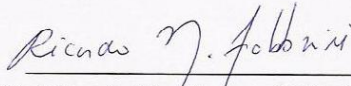
Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela
Mestrando(a) **Marcia Martins Rodrigues de Moraes** - RA 2113, como parte dos requisitos
para a obtenção do título de **MESTRE EM ARTES**, apresentada perante a Banca
Examinadora:



Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto - IA/UNICAMP
Presidente/Orientador



Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl - IA/UNICAMP
Membro Titular



Prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini - PUC-SP
Membro Titular

Agradecimentos

Agradeço especialmente à professora Maria de Fátima Morethy Couto, pela leitura sempre atenta de meus textos, pela atenção e dedicação com que me orientou nesta pesquisa de mestrado e pelas elucidativas conversas que tivemos sobre o tema de minha dissertação e aos outros professores Paulo Kuhl e Ricardo Fabbrini, membros das bancas de qualificação e de defesa, pelas colocações tão pertinentes que fizeram sobre minha pesquisa.

Agradeço à minha família, pela presença, apoio e carinho constantes durante o percurso do mestrado, especialmente aos meus pais, Benedito Neto e Maria Lúcia, às minhas irmãs, Juliana e Anita e ao Jonas.

Agradeço à Unicamp e ao Instituto de Artes, que me acolheram desde a graduação até o término do mestrado e que marcaram minha vida pessoal e profissional e que, com absoluta certeza, fizeram com que os seis anos e meio que passei lá dentro, fossem até agora, os mais felizes da minha vida.

Resumo:

O descompasso entre a arte contemporânea e as convenções museológicas já se delineia há algumas décadas, e pode ser explicado pelo fato de que o museu convencional durante o modernismo tornou-se inadequado frente às produções artísticas mais recentes e não oferece lugar apropriado a este tipo de arte. Nesta pesquisa de mestrado proponho discutir a incorporação dos trabalhos de Lygia Clark e Hélio Oiticica por parte deste museu tradicional, atentando para a posição avessa e crítica dos dois artistas frente a estrutura museológica. Levando em consideração que os trabalhos de ambos se opõem à forma expositiva em que o espectador tem um lugar passivo, de receptor, e não de produtor dos sentidos da obra, e propõem uma relação dinâmica e dialógica entre artista, obra e espectador, pretendo discutir como se dá a incorporação destes trabalhos em um espaço avesso a essas questões.

Palavras-Chave: Exposições de arte; Museu; Neoconcretismo; Legado; Lygia Clark; Hélio Oiticica

Abstract:

The divergence between contemporary art and the museological conventions that has persisted for some decades, can be explained by the fact that the modern museum has become inadequate in relation to the present artistic production. In this dissertation we intend to discuss the museum's assimilation of Lygia Clark and Hélio Oiticica's art works, considering both artist's critical view of the traditional space – where the spectator is placed in the passive position of receptor – and their proposition of a dynamic and dialogical relation between artist, work and spectator. Thus, we aim at discussing the manners in which these works are presented in a space traditionally hostile to the questions raised by these artists.

Key-words: Art exhibitions, Museum, Neoconcretism, Legacy, Lygia Clark and Hélio Oiticica

Sumário

	Página
1. Introdução	13
2. A proposta de subversão do espaço expositivo convencional dos anos 60 / Modelo “Cubo Branco”	15
3. A inserção no espaço real e a dupla diferença	31
4. Lygia Clark e Hélio Oiticica	57
5. O Legado de Lygia Clark e Hélio Oiticica em Exposição	73
6. Considerações Finais	111
7. Bibliografia	121

1. Introdução

Lygia Clark e Hélio Oiticica marcaram significativamente a produção artística brasileira do século XX. No fim da década de 1950 e início da década de 1960, inicialmente sob os preceitos neoconcretos, saltaram da superfície bidimensional para o espaço real e elaboraram propostas artísticas que se contrapunham à relação estática e unívoca entre artista, obra e espectador. Realizaram obras-objeto (não-objetos, segundo Ferreira Gullar) que transcendiam o sentido de obra de arte ligado apenas à materialidade, efetivando a idéia de uma relação dinâmica e dialógica entre artista, obra e espectador.

As obras-objeto de Lygia Clark e Hélio Oiticica foram criadas sob o signo do questionamento e não se enquadravam nos padrões expositivos modernos em voga nos anos 1960 e 1970: os silenciosos “Cubos Brancos”. Os ideais de cultura e consumo, respectivamente emanados pelos museus e galerias, eram criticados por Clark e Oiticica. Na década de 1960 ambos propuseram a ampliação do acesso à arte e afirmaram que seus trabalhos deveriam ser dispostos em espaços públicos e abertos, de forma integrada à vida das pessoas, e nunca expostos ou exibidos em pedestais ou colados às paredes dentro das isoladas salas de museus e galerias.

Considerando a originalidade das propostas de Clark e Oiticica e o reconhecimento crescente do trabalho de ambos por parte da crítica de arte nacional e internacional a partir do final dos anos 1980, pretendemos nesta pesquisa discutir a forma como seus trabalhos vêm sendo expostos em recentes mostras nacionais e internacionais. Interessa-nos discutir até que ponto torna-se

contraditório expor em espaços expositivos convencionais trabalhos que se opõem à forma expositiva em que o espectador tem um lugar passivo, de receptor e não produtor dos sentidos da obra.

O objetivo desta pesquisa não é verificar qual é a concepção curatorial mais eficaz para exibir a poética de Lygia Clark e Hélio Oiticica, mas tentar discutir a seguinte questão: o que significa dizer que projetos de embaralhamento entre arte e vida (ou de estetização do real) acabaram sendo incorporados por museus e passaram a integrar suas reservas técnicas? Para estabelecermos esta discussão teremos que nos ater tanto ao contexto expositivo atual quanto ao contexto artístico e expositivo dos anos 1960, dedicando sempre grande atenção às críticas e depoimentos formulados por Lygia Clark e Hélio Oiticica durante o período.

2. A proposta de subversão do espaço expositivo moderno - anos 1960 /

Modelo “Cubo Branco”

Podemos apontar que desde o início do século XX, o ato de organizar uma exposição de arte¹ passou a implicar mais do que apenas dispor obras em um determinado espaço expositivo como víamos acontecer nos salões do século XIX. Nas exposições Pré-Modernas, as pinturas, enquadradas em suas molduras, eram dispostas nas paredes das academias de arte, salões e posteriormente nos museus², lado a lado, sem qualquer espaço vazio entre elas. Como um amontoado de quadros pendurados em um mesmo local, quase sobrepostos, as pinturas disputavam o melhor lugar para serem vistas; as maiores geralmente ficavam no alto, por serem mais facilmente vistas de longe, enquanto as menores ficavam na linha dos olhos e também embaixo, perto do chão.

¹ De acordo com o teórico Thierry De Duve, em palestra ministrada no Brasil em 2005, a prática de expor obras de arte em museus começou no final do século XVII na França, no saguão do museu do Louvre e os trabalhos, pendurados nas paredes, eram mostrados para quem passasse pelo local. A exposição não era voltada para o público, mas sim realizada para a satisfação e necessidade de realização dos próprios artistas. Em 1699, com a criação do primeiro Salão de Artes, os organizadores de exposições e artistas passaram a pensar no público e foi neste momento que nasceu a crítica e os salões de arte.

² A estrutura de Museu que conhecemos hoje em dia, como um espaço aberto ao público só começou a se formar após a Revolução Francesa no século XVIII. Para Douglas Crimp, a necessidade da criação de um museu de arte representou o triunfo da arte para um público universal, acima de divisões de classes sociais. Crimp aponta ainda, que o museu quando foi criado, era uma instituição de caráter progressista, e este progresso estaria relacionado à consolidação da burguesia. Assim, o museu seria uma instituição voltada para a garantia da hegemonia burguesa dentro da esfera cultural. Fonte: Douglas Crimp. *On the Museum's Ruins / With Photographs by Louise Lawler*. Cambridge (Massachusetts USA): Ed. MIT Press, 2003.

As mudanças desencadeadas pelo fim do paradigma acadêmico refletiram tanto na maneira dos artistas se expressarem como na forma com que passaram a ser expostas suas novas criações. No início do século XX, o crescente interesse em arte não-européia por parte dos artistas coincidiu com as primeiras experiências de alguns colecionadores e diretores de museus, em que expuseram partes de suas coleções sem distinções históricas ou cronológicas, no intuito de demonstrar o paralelo existente entre as novas criações da arte moderna e as manifestações de outros povos e culturas, como africanos e asiáticos. Foi, portanto, neste período que se criaram as primeiras exposições “não-históricas”, que se baseiam primeiramente em um conceito e possuem um fio condutor apesar de todas as diferenças entre as obras expostas.³

O modelo de museu moderno, convencionado como “Cubo Branco” foi iniciado pelo MOMA - Museu de Arte Moderna de Nova York⁴, para abrigar não apenas pinturas e esculturas modernas mas também exposições “não-históricas”. A primeira exposição no MOMA a utilizar tal modelo foi “Arte e nosso tempo”, de 1939. As paredes dos espaços expositivos foram pintadas de branco, as grandes molduras que envolviam as pinturas foram abolidas por razões intrínsecas às obras, os quadros passaram a ser pendurados somente à altura da linha dos olhos, as luzes passaram a incidir sobre as obras de forma difusa e o espaço entre os quadros nas paredes passou a se fazer presente. Assim, difundiu-se a idéia de que estas características espaciais seriam as mais neutras possíveis para

³ Idem.

⁴ O MOMA foi construído durante a década de 1920 e inaugurado na década de 1930.

exposições de arte, e não influenciariam negativa ou positivamente nas características formais dos trabalhos expostos.

A partir da década de 1960, em diversas partes do mundo, presenciamos o crescimento da importância do conceito da obra e do pensamento do artista em oposição à noção fetichizada de objeto de arte, resultando numa série de trabalhos que buscavam subverter o “Cubo Branco” e que eram feitos para ocupar outros espaços, longe do circuito fechado das artes. Muitos artistas justificavam o ataque aos mecanismos inerentes ao sistema da arte e suas instituições, museus e galerias devido ao fato de que, ao mesmo tempo em que estes locais expunham trabalhos de arte, criavam valores simbólicos e econômicos que os contrariavam.

Para o artista e teórico Brian O’Doherty, “nas galerias modernistas típicas, como nas igrejas, não se fala no tom normal de voz, não se ri, não se come, não se bebe, não se deita nem se dorme; não se fica doente, não se enlouquece, não se dança, não se faz amor (...) A galeria ideal subtrai da arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é arte. A obra é isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma.”⁵ O’Doherty aponta que o modelo moderno de “Cubo Branco” não possui “sombras, é branco, limpo e artificial –é um recinto consagrado à tecnologia da estética”⁶ e emite a sensação de que corpos de espectadores ocupando espaço nas exposições não são bem vindos, sendo aceitos apenas os olhos e a mente. Esta situação paradoxal é fortemente reforçada por um dos ícones da nossa cultura visual: “a foto da exposição, sem

⁵ Brian O’Doherty. *No interior do “Cubo Branco”*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2002, pp. 3 - 19.

⁶ Idem p. 5

peçoas”⁷, na qual se elimina de vez o espectador. “Certamente a presença daquela estranha peça de mobília, seu próprio corpo, parece supérflua, uma intromissão.”⁸

Neste período, muitos artistas brasileiros passaram a criar trabalhos em que o eixo das preocupações foi deslocado dos objetos para o conceito do trabalho, criaram obras que iam além da experiência perceptiva visual direta, como as criações de Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Ana Bela Geiger e Arthur Barrio⁹ entre outros.

Nas palavras do crítico inglês Guy Brett, muito atento à produção artística brasileira da década de 1960, era possível perceber no Brasil desta época, “dois tipos de trajetórias artísticas que podem ser descritas em termos de uma distinção entre a obra “fechada” e obra “aberta”. A “fechada” está representada por Sérgio Camargo e Mira Schendel, valendo dizer, por dois artistas favoráveis à idéia predominante que vê o artista como um criador de objetos autônomos para serem apreciados em determinados locais institucionais – a galeria e o museu –, mas que, dentro desses limites, continuaria a fazer descobertas e a desafiar a ordem perturbadora na linguagem que lhe é própria. Já no caso dos praticantes da obra “aberta”, como Clark, Oiticica e Lygia Pape, são exatamente estes limites que eles questionam.”¹⁰

⁷ Idem p. 5

⁸ Idem p.4

⁹ Arthur Barrio nasceu em Portugal, mas reside no Brasil desde 1955.

¹⁰ Guy Brett apud Dawn Ades. “Um Salto Radical”. *Arte na América Latina*. São Paulo: Ed. Cosac e Naify, 1997, p.283.

Oiticica observou, em 1961, que suas proposições de arte-totalidade, arte-participativa, eram impossíveis de serem adequadas às estruturas de museus ou galerias modernas, pois estes espaços não se interessavam por experiências artísticas que não pudessem ser reduzidas a seus próprios interesses e normas. Sobre a posição adotada por Oiticica, Clark e David Medalla, integrante do grupo *Exploding Galaxy*, que se reuniu em Londres na década de 1960 e manteve contato com os dois brasileiros, escreveu Yve-Alain Bois, “o que estes artistas tem em comum é a recusa de fossilizar a qualquer preço (assim o seu recurso constante ao efêmero como um ataque kamikaze às instituições), e um desejo profundo de questionar as identidades estáveis do autor, o objeto e o espectador a fim de mudar a transação entre esses três termos da equação estética. Em segundo lugar, a recepção de uma obra de arte é sempre uma operação interativa, não apenas no sentido de que a significação do objeto pode mudar radicalmente conforme o contexto, mas também pelo fato de que altera os seus diversos contextos.”¹¹

Clark, Oiticica e Pape, enfatizavam que suas obras-objeto, ou “não-objetos”, como os denominou Ferreira Gullar, deveriam ser dispostas em ambientes variados, como esquinas, praças, ruas, gramados, lugares comuns, nos quais o público pudesse não apenas olhá-las mas tê-las como parte integrante de suas experiências cotidianas, podendo tocá-las e senti-las a qualquer momento. “A atitude geral de Hélio Oiticica (e também de Clark e Pape) em relação ao público

¹¹ Yve Alain Bois apud Suely Rolnik e Corinne Diserens. *Lygia Clark Da obra ao Acontecimento*. Catálogo da Exposição. Musée des Beaux-arts de Nantes e Pinacoteca do Estado de São Paulo.

era tratá-lo como um potencial colaborador, em vez de mero espectador (...) os ambientes que Oiticica exibiu nas galerias eram variações de um espaço experimental para viver e trabalhar (..) era uma combinação de **ninhos** individuais habitáveis e espaços coletivos (...) este engajamento físico adquiriu uma série de formas corriqueiras da vida cotidiana, porém inéditas em um museu: tocar, deitar-se, vestir e tirar roupas, dançar descalço, etc.”¹²

Estes artistas propunham o fim do caráter de ‘sacralidade’ dado à obra de arte, visavam à desmaterialização dos tradicionais suportes e pedestais escultóricos e propunham a dissolução de seus trabalhos no mundo, negando sua fixação a um determinado local. A partir de tais propostas, procuravam romper com a institucionalização e o mercado da arte e passaram a criticar o confinamento proposto pelas galerias e museus, voltando-se para o “social como forma de protesto em relação ao caráter elitista e monopolista da arte.”¹³

Em 1961, Hélio Oiticica escreveu um artigo para uma publicação inglesa, no qual afirmou que, naquele momento, “com o tempo e as novas experiências, um problema grave aparece (...) se vê que a velha sala de museu, eclética, dando para outra onde se exhibe outra ‘obra completa’ etc., não dá mais pé” (...), “a insuficiência das estruturas de museus e galerias de arte, por mais avançados que

São Paulo, 2006.

¹² Parênteses nossos. Guy Brett, *Brasil Experimental Arte/Vida: proposições e paradoxos*. Org. Katia Maciel. Rio de Janeiro: Ed. Contra Capa, 2005, p. 80.

¹³ Maria Alice Milliet. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo: Ed. Edusp, 1992, p.79.

sejam, é hoje em dia flagrante e trai, em muitos casos, o sentido profundo, a intenção renovadora do artista.”¹⁴



Figura 1: Hélio Oiticica e Torquato Neves em *Éden*, 1969, Galeria Whitechappel Londres

Em 1969, Oiticica realizou sua mais importante mostra individual, a *Experiência Whitechapel*, na Galeria Whitechapel em Londres, a qual, para o crítico inglês Guy Brett, foi um dos mais audaciosos eventos de artes visuais dos anos 1960 e 1970 em Londres e dividiu a crítica da época. De acordo com o artista, a experiência consistia em um ‘campo experimental’, um tipo de ‘taba’, na qual todas as experiências humanas seriam permitidas, já que, para ele, “não é o objeto que é importante, mas a forma como ele é vivido pelo espectador.”¹⁵ Ainda de acordo

¹⁴ Hélio Oiticica. *Aspiro ao grande labirinto*. Introdução Luciano Figueiredo; Mário Pedrosa; compilação Luciano Figueiredo; Lygia Pape; Wally Salomão. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1986, p.118 e 119.

¹⁵ Hélio Oiticica apud Guy Brett. *Brasil Experimental Arte/Vida: proposições e paradoxos*. op.cit. p.48.

com Oiticica, seu objetivo era que a experiência proporcionasse aos participantes possibilidades abertas de participação. Para tanto, eles eram retirados de seu campo de ação habitual e encaravam um local diferente, que podia despertar seus sentimentos e lhes dar a possibilidades de se auto-conhecerem.



Figuras 2 e 3: *Experiência Whitechapel*, exposição de Hélio Oiticica, Londres, 1969

Dentro do espaço expositivo citado, Hélio Oiticica dispôs suas criações formando um ambiente integrado, no qual poderiam ser encontrados **Bólides**, **Parangolés**, **Penetráveis** e espaços comunais, como o ambiente central da mostra, denominado **Éden**. Nas palavras do próprio Oiticica, na *Experiência Whitechapel* "estruturas tornam-se gerais, oferecidas, abertas ao comportamento coletivo-casual-momentâneo. Em *Whitechapel*, o comportamento se abre para quem quer que chegue e incline-se diante do ambiente criado, do frio das ruas de Londres,

fechado e monumental, e recrie a si próprio como se retornasse à natureza, ao entusiasmo, infantil de deixar-se absorver: absorto, no útero do espaço aberto construído, coisa que, mais do que "galeria" ou "abrigo", é o que esse espaço era..."¹⁶ Oiticica apontou ainda que sua concepção de Arte se construía a partir da necessidade de um significado **Supra-sensorial** para a vida. Em linhas gerais, o conceito de **Supra-sensorial** foi criado pelo próprio artista e visava à expansão da capacidade normal do indivíduo através do uso da arte, para que esse indivíduo descobrisse seu centro criativo interno.

Acerca da proposta de integração da arte ao cotidiano das pessoas e da ruptura da aura da obra de arte única, Lygia Clark declarou em entrevista no final da década de 1950: "Caminhamos para uma época em que a arte deixará de ser privilégio de alguns para se tornar benefício de todos", e ao realizar os **Bichos**, passou a propor que esses fossem feitos em série, vendidos em diversos lugares, permitindo que muitas pessoas os comprassem. Entretanto poucos **Bichos** foram reproduzidos em série, apesar de algumas tentativas realizadas na França, na Inglaterra e no Brasil.

Em carta ao amigo Hélio Oiticica em 1964, Lygia Clark descreve um episódio ocorrido em Stuttgart, acerca da montagem de uma exposição de seus trabalhos em uma galeria da cidade. O acontecimento demonstra a preocupação da artista acerca da exposição de seus trabalhos dentro de um espaço expositivo convencional. Clark afirma que, na ocasião, havia concordado com que os donos

¹⁶ Hélio Oiticica apud Guy Brett. idem p. 48

da galeria fizessem a montagem da exposição e, ao chegar para a abertura, encontrou todas as suas obras dispostas pelo espaço expositivo da maneira mais errada possível. “Ao chegar lá vi os Bichos quase todos dependurados pela sala por fios de nylon, como os **Móviles** de Calder! (...) Evidentemente protestei imediatamente e, sob grandes protestos (dos responsáveis técnicos pela exposição), peguei uma tesoura e cortei todos os nylons do teto. Um **Casulo** que Bense (responsável técnico pela exposição) não queira que ficasse na parede, eu pendurei, e o grande **Contra-relevo** que era na diagonal (eles o haviam posto sob forma de quadrado), eu fiz pendurar certo. (...) Expliquei que isto desvirtuava totalmente o meu trabalho e que não podia de maneira nenhuma fazer concessão dessa ordem. (...) A exposição foi um sucesso total, todos sem exceção mexiam sem parar nos **Bichos**.”¹⁷

Ainda na década de 1960, para sua participação na Bienal de Veneza de 1968, Lygia Clark criou uma estrutura labiríntica a qual denominou **A casa é o corpo**. A proposta consistia em uma seqüência de salas escuras pelas quais o público-participante caminhava em meio a bolas de borracha para chegar em uma tenda cheia de luz, como uma analogia ao nascimento.

¹⁷ Parênteses nossos. Lygia Clark apud Luciano Figueiredo (org) *Lygia Clark, Hélio Oiticica: cartas: 1964-1974*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2 ed, 1998, p. 70.



Fig 4: A casa é o Corpo, 1968



Fig 5: Sala Bienal de Veneza, obras de Lygia Clark, 1968

Simultaneamente às propostas de Lygia Clark e Hélio Oiticica, Lygia Pape também criou trabalhos que convidavam o espectador à participação. Neste sentido, as obras cruciais de Pape foram o **Ovo** e **Divisor**, ambos de 1968. **Divisor** consistia em um grande pedaço de tecido, de 30m x 30m, que mantinha inúmeras pessoas juntas, entretanto separando suas cabeças de seus próprios corpos. Neste pedaço de tecido, Pape fez buracos igualmente espaçados de forma a deixar apenas a cabeça das pessoas visível, enquanto o corpo todo ficava escondido embaixo do tecido. A artista afirmou que, se na época tivesse conseguido mais recursos, teria feito soprar um vento frio nos rostos das pessoas (parte de cima do tecido) e um vento quente nos corpos que haviam ficado escondidos embaixo do tecido. A obra, como disse a própria artista, seria uma metáfora da sociedade e se referia à massificação do homem, cada um dentro do seu escaninho.

Para Guy Brett, **Divisor** se enquadra no conjunto de outros trabalhos que eram produzidos internacionalmente mais ou menos naquela época. Como explica o crítico: “em certo sentido, ele pertence a um grupo de experimentos que nunca foram adequadamente reconhecidos como tais, mas que parecem constituir um poderoso sinal dos tempos: um interesse compartilhado pela *membrana permeável*. Em seus termos mais simples, essa membrana, ou epiderme, é uma divisão translúcida, elástica, relativa entre opostos – por exemplo, entre interior e exterior – e expressa perfeitamente o impulso libertador dos anos 1960, para deixar de lado as estruturas ossificadas e dicotômicas, tanto na arte quanto na vida.”¹⁸



Figura 6: Divisor de Lygia Pape, 1968

Ainda no final da década de 1960, a arte conceitual ganhou força no Brasil e trouxe à tona artistas como Arthur Barrio e Ana Bella Geiger. É importante

¹⁸ Guy Brett. *Brasil Experimental Arte/Vida: proposições e paradoxos*. op. cit. p. 149

considerarmos as diferenças que existem entre os trabalhos dos artistas alinhados à arte conceitual e as criações de Hélio Oiticica e Lygia Clark, objetos de estudo desta pesquisa. Entretanto, quando tratamos de propostas artísticas que subvertem o papel tradicional do museu moderno, principalmente as propostas das décadas de 1960 e 1970, não podemos deixar de tratar dos artistas conceituais. Como cita Cristina Freire, Arthur Barrio, já desde o final dos anos 1960, “realiza projetos cuja poética, seja pelas ações que executa ou materiais que elege, rompe com qualquer categoria ou código hegemônico da arte. Em **SituaçãoORHHHHHHH.... ou5000...TE...em ...NY...CITY....** (1969), por exemplo, usa o museu como nada mais que um depósito de lixo. Nesse projeto, o artista opera com materiais simples: espuma de borracha e aparas de madeira que junta a restos orgânicos de putrefação certa como carne, sangue e outros dejetos, com o que preenche suas trouxas.”¹⁹



Figura 7: Trougha ensangüentada de **Situação** de Arthur Barrio, 1969.

¹⁹ Cristina Freire. *Poéticas do Processo, Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Ed. Iluminuras e Mac USP, 1999. p. 150.

Esta **Situação**, que gerou as conhecidas trouxas ensangüentadas, foi levada à exposição *Information* em Nova York, 1972 (que também contou com a participação de Hélio Oiticica), na forma de fotografias e um filme que trazia o depoimento de Barrio. Entretanto, como afirma o próprio artista, “as fotos e outros tipos de registros, nunca dão conta de transmitir todos os aspectos de um trabalho, como **Situação**, pois em alguns casos, um trabalho pode resultar em uma pesquisa que pode se estender por dias, semana ou até mesmo, meses.”²⁰

Em 1969, Hélio Oiticica escreve em carta para Lygia Clark que, para ele, a idéia de objeto-arte vendável era coisa do passado; em suas próprias palavras, afirma: “o objeto-arte não existe hoje para mim, escrevi muito sobre isso e é uma posição real a que devo ser fiel; quero um novo comportamento, integral, que exclua toda sorte de idéia corrupta, pequenez de ‘mundo de arte’.”²¹ Continuando nesta mesma linha de pensamento, em 1971, Oiticica publicou o artigo intitulado “Exposição? Eu não!” na coluna “Geléia Geral”, do poeta e amigo Torquato Neves do jornal *A Última Hora* (29/09/1971), o qual foi, como descreveu Luciano Figueiredo, “provavelmente sua mais cáustica e explícita posição em relação à política do mundo das artes de sua época, incluindo artistas, galerias, mercado de arte e museus.”²² No artigo, Oiticica alega que não irá expor em nenhuma galeria, seja em São Paulo ou Rio de Janeiro, como comentavam boatos da época, pois as experiências que realizou em tais espaços foram restritas e não pretendia voltar

²⁰ Arthur Barrio apud Cristina Freire. *idem*. p. 151.

²¹ Hélio Oiticica apud Luciano Figueiredo (org) *op. cit.* p.111.

a fazê-las. O artista afirma ainda que suas experiências assumiram um caráter diferente de exposições convencionais, nas quais se privilegiava a venda de obras e a promoção pessoal do artista. Para ele, suas experiências eram “experiências limites, vividas como tal.”²³ Ainda no artigo, Oiticica apontou: “Não adiantam quaisquer tentativas de querer mistificar o caráter inovador de minha experiência, tentando comprometê-la em contextos inapropriados: há anos venho pelejando nisso e estou bem treinado (...)”²⁴

Para Luciano Figueiredo, a posição de Oiticica, e podemos dizer que a de Clark e Pape, correspondem a uma tradição inaugurada por algumas vanguardas modernas do início do século XX, em que os artistas quase sempre propunham a transformação da arte ligada à transformação da vida, formando um binômio. Figueiredo afirmou ainda, em texto escrito em 2002, que “aos olhos de hoje, dificilmente podemos imaginar artistas martelando ou arriscando posições tão extremadas para o mundo institucional ou comercial: não só o mercado de arte possui hoje, diferentes modalidades de atuação junto à produção de arte, como também, mudaram, cresceram espantosamente em número e transformaram-se as instituições. Museus discutem hoje sua atuação, repensam seu papel cultural e social diante da complexidade e diversidade do que constitui e representa a produção de arte contemporânea.”²⁵

²² Luciano Figueiredo. *Catálogo Hélio Oiticica: Obra e Estratégia*. Rio de Janeiro: MAM RJ, 2002.

p.18

²³ Hélio Oiticica apud Luciano Figueiredo. *Idem* p.19

²⁴Hélio Oiticica apud Luciano Figueiredo. Idem. pp.19 –20

²⁵ Luciano Figueiredo. Idem p.21

3. A inserção no espaço real e a dupla diferença

Podemos apontar que foi a partir da participação no Movimento Neoconcreto, considerando a influência das teorias esboçadas por Ferreira Gullar e a posição experimental adotada por todos os seus integrantes, que Lygia Clark e Hélio Oiticica começaram a modificar suas posições referentes à situação da arte no mercado brasileiro e à inserção da arte na vida das pessoas. A partir de então, Clark e Oiticica começaram a trilhar novas direções para suas produções e passaram a desenvolver propostas inovadoras de fruição artística.

O Neoconcretismo foi, na definição do crítico Mário Pedrosa, “um exercício experimental da liberdade” e, de acordo com Ferreira Gullar, os participantes do movimento não constituíam um "grupo", não se ligavam por princípios dogmáticos, mas aproximaram-se por afinidade de objetivos e de pesquisas individuais que realizavam em vários campos. Formado inicialmente pelo próprio Ferreira Gullar, Lygia Clark, Amilcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Pape, Reynaldo Jardim, Theon Spanudis, e contando posteriormente com a participação de Willys de Castro, Hércules Barsotti, Décio Vieira, Hélio Oiticica, Osmar Dilon, Roberto Pontual, Carlos Fernando Fortes de Almeida e Cláudio Melo e Souza, o Neoconcretismo teve seu Manifesto escrito por Gullar em 1959.

Publicado no *Jornal do Brasil*, o Manifesto apontava que a motivação do grupo de artistas e teóricos para o desenvolvimento do movimento Neoconcreto foi a procura de uma saída para o movimento anterior, o Concreto, que parecia ligar a arte a questões de cunho racional e dava primazia à razão sobre a sensibilidade.

Ainda no manifesto, Ferreira Gullar explicitou que os signatários do novo movimento colocavam-se contrários `a ‘exacerbação racionalista’ a que os concretistas haviam levado a arte. Em linhas gerais, na visão dos neoconcretos, os concretos enxergavam a arte de maneira mais pragmática e objetiva, sem ligá-la a qualquer tipo de subjetividade, entendendo portanto, a arte como produção. Os Neoconcretos passaram a propor a retomada da subjetividade na arte, embora não os interessasse “retornar ao subjetivismo tradicional, `a ideologia românticóide que dominava o senso comum da arte, inclusive por aceitar explicitamente os postulados básicos da vanguarda construtiva”²⁶. Para Gullar, os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura, que na linguagem das artes estão ligados a uma significação existencial, emotiva, afetiva, estariam sendo confundidos, pelos concretos, com a aplicação teórica que deles fazia a ciência.

A arte Neoconcreta se propôs a recolocar o problema da expressão na arte, sem abdicar das novas propostas criadas pela arte não-figurativa construtiva. Como observa Guy Brett, os neoconcretistas, como garantia de absoluta modernidade, mantiveram-se dentro de uma estrita não-representatividade. De acordo com Fátima Couto²⁷, o Neoconcretismo ofereceu novas perspectivas de trabalho àqueles que se opunham à arte figurativa mas não se identificavam com outras manifestações artísticas, seja o construtivismo, por demais objetivista ou a pintura informal, por demais subjetiva.

²⁶ Ronaldo Brito, *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Ed. Cosac e Naify, 2002, p.84.

²⁷ Maria de Fátima Morethy Couto. *Por uma Vanguarda Nacional*. Campinas: Ed. Unicamp. 2004.

Para Ronaldo Brito, o movimento Neoconcreto representou em um só tempo o vértice da consciência construtiva no Brasil e sua explosão; no interior do movimento estavam “os elementos mais sofisticados imputados `a tradição construtiva e também a crítica e a consciência implícita da impossibilidade da vigência desses elementos como projeto de vanguarda cultural brasileira”²⁸ Ainda de acordo com o mesmo autor, o Neoconcretismo opunha-se, por meio de experimentalismos, ao sistema de arte tal qual estava constituído no Brasil. Brito afirma ainda que o Neoconcretismo pode ser caracterizado como uma série de experiências de laboratório, no sentido de que o movimento possuía um passado construtivo local, o que possibilitava uma certa “segurança para que se colocassem as questões mais avançadas e produtoras de rupturas da época e também porque o Neoconcretismo é o segundo movimento de uma sincronia, daí talvez sua maior liberdade em relação às matrizes (o concretismo suíço e a escola de Ulm, por exemplo) e sua exigência de uma produção nacional mais específica. 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.”²⁹

De acordo com Ferreira Gullar, o Neoconcretismo apoiou-se nas concepções de Merleau-Ponty quando esse apontou, em sua teoria fenomenológica, que a percepção teria que ser temporal e fluir no corpo e contestou a distância entre sujeito e objeto. Para Ponty, a linguagem “tateia em torno de uma intenção de

²⁸ Ronaldo Brito. op. cit. p.55.

significar, de modo que a operação de um escritor ou de um pintor pressupõe a existência de uma significação tácita. A expressão é, assim, consciência da transcendência do signo; um ato que ultrapassa o sentido e se realiza na junção de significante e significado. Esse ato implica o sujeito, isto é, releva da ‘intencionalidade corporal’, pois, diz Merleau-Ponty, ‘ toda percepção, toda ação que a supõe, todo uso humano do corpo, em suma, é já expressão primordial.’”³⁰

O crítico Mário Pedrosa teria sido o responsável por introduzir a fenomenologia da percepção no debate artístico nos anos 1950 no Rio de Janeiro e pela intensa absorção destas idéias por parte dos neoconcretos. Pedrosa acreditava que a fenomenologia da percepção era um instrumento capaz de reconfigurar o ser diante da arte. Como observa Paulo Herkenhoff, “ele (Mário) faz uma escolha por Suzane Langer, grande teórica do trânsito entre as artes e os sentidos (...) e a figura notável de Merleau-Ponty e sua reivindicação de uma fenomenologia do corpo vivido.”³¹

Lygia Clark e Hélio Oiticica são muitas vezes mencionados como os maiores expoentes do Neoconcretismo, entretanto a participação de outros grandes artistas, como Lygia Pape,³² foi extremamente significativa para o desenvolvimento do movimento. Pape afirmou que o Neoconcretismo foi um momento de “quebra de categorias: de repente, pintura não era mais pintura,

²⁹ Idem, p. 55.

³⁰ Celso Favaretto, *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Ed. Edusp, 2000, p. 44.

³¹ Paulo Herkenhoff apud Suely Rolnik e Corinne Diserens. op. cit. p.82 e 83.

poesia não era poesia e começaram a se misturar as linguagens.”³³ Para Celso Favaretto, a experiência Neoconcreta, “não é, antes de tudo, uma experiência visual, mas uma experiência orgânica: corporal e significativa”³⁴ na qual a palavra, o gesto e o corpo, seriam “potenciais significantes”, mediadores da relação do sujeito com o objeto.

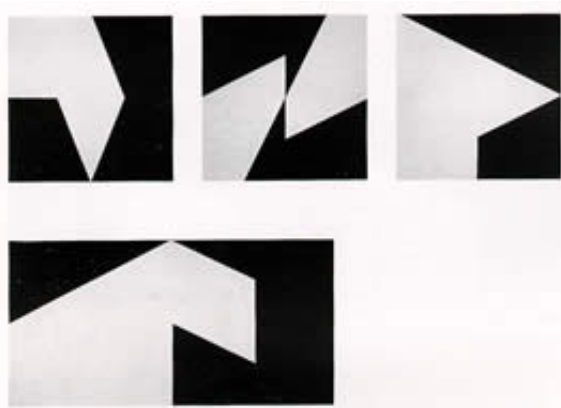


Figura 8: Superfícies Moduladas, Lygia Clark, 1957 Tinta industrial sobre madeira

Após inúmeras tentativas de renovação do espaço pictórico - tais como a inserção da moldura no quadro - série **Superfícies Moduladas** de Clark e **Metaesquemas** e **Monocromáticos** de Oiticica – os artistas alegaram que a pintura já teria esgotado todas as suas possibilidades formais e que a pura e simples contemplação visual do quadro, bem como a imobilidade do recorte sobre a parede não mais os satisfazia.

³² Lygia Pape leva as experiências neoconcretas para outros suportes, produzindo vários livros, como o Livro da Criação, em que o espectador interage com as folhas coloridas, que contêm, por exemplo, dobraduras e furos pelos quais passa luz. A cada abertura, o livro mostra-se diferente.

³³ Lygia Pape apud Ricardo Basbaum, *Arte Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. Contra Capa, 2001, p.55.

³⁴ Celso Favaretto. op. cit. p.42.

Clark e Oiticica começaram a trilhar um novo caminho, distanciando-se do plano pictórico e mergulhando no espaço real. Nas palavras do próprio Oiticica, sua transição do quadro para o espaço começou em 1959: “havia eu então chegado ao uso de poucas cores, ao branco principalmente, com duas cores diferenciadas, ou até os trabalhos em que eu usava uma só cor, pintada em uma ou duas direções. Tudo que era antes fundo, ou também suporte para o ato e estrutura da pintura, transforma-se em elemento vivo.”³⁵

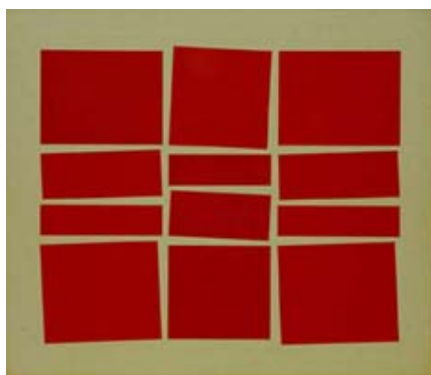


Figura 9: Metaesquema, 1958 guache sobre papel cartão

Neste período, Lygia Clark e Hélio Oiticica realizaram proposições de estruturas espaciais, como os **Contra-relevos** e **Casulos** e os **Bilaterais** e **Relevos Espaciais**, que já visavam à superação dos comportamentos tradicionais e habituais de experiência estética exigidos por ambos em seus trabalhos anteriores. Com a realização destas estruturas espaciais, os dois artistas começaram a aspirar à “amplidão do espaço tridimensional, às interpenetrações e

³⁵ Hélio Oiticica. *Material de apoio didático para professores. Projeto Formação do Primeiro Olhar – Centro de Arte Hélio Oiticica*, Rio de Janeiro: s/d.s/p.

contatos, ao avesso reveladonn, ao giro em torno do objeto e do espectador em torno dele, ao tempo espacializado, ao tempo temporalizado.”³⁶

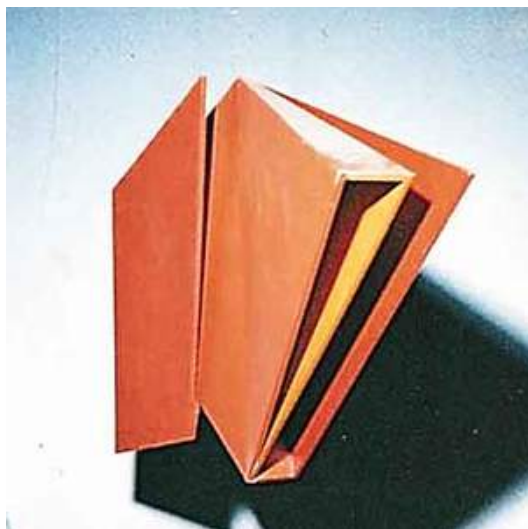


Figura 10: Relevos Espaciais Hélio Oiticica, 1959 Placas de madeira recortadas, dobradas e pintadas

Sobre os **Relevos Espaciais**, Hélio Oiticica afirma: “(...) Já não quero o suporte do quadro, um campo a priori onde se desenvolve o ‘ato de pintar’, mas que a própria estrutura deste ato se dê no espaço e no tempo, a mudança não é só dos meios, mas da própria concepção da pintura como tal; é uma posição radical em relação à percepção do quadro, à atitude contemplativa que o motiva, para uma percepção de estrutura-cor no espaço e no tempo, muito mais ativa e completa no seu sentido envolvente.”³⁷

³⁶ Maria Alice Milliet, op. cit. p. 62.

³⁷ Hélio Oiticica. op. cit. s/p.

Os **Relevos Espaciais** envolvem o receptor, criando seu percurso dentro da exposição. Este espectador – receptor caminha entre os espaços que as peças coloridas penduradas no teto recortam no ambiente expositivo. Em **Relevos Espaciais**, Hélio Oiticica utiliza os vãos e espaços vazios existentes entre os planos recortados e dobrados como elementos ativos e constitutivos da obra.



Figura 11: Bilaterais Hélio Oiticica, 1959 Placas de madeira recortadas e pintadas

Sobre os recortes criados em **Bilaterais**, que negam a estrutura retangular do quadro, afirmou Oiticica em 1960: “Já não era possível a utilização do plano, antigo elemento de representação, mesmo que virtualizado, pelo seu sentido a priori, de uma superfície a ser pintada. A estrutura gira, então, no espaço, passando, ela também, a ser temporal: estrutura-tempo (...) A meu ver a quebra do retângulo do quadro ou de qualquer forma regular (triângulo, círculo etc.) é a vontade de dar dimensão ilimitada à obra, dimensão infinita. Essa quebra, longe de ser algo superficial, quebra da forma geométrica em si, é uma transformação

estrutural; a obra passa a se fazer no espaço, mantendo a coerência interna de seus elementos...”³⁸

Desde a criação da série **Superfícies Moduladas** em 1958, sob influência da arte concreta Lygia Clark substituiu a tela e a tinta a óleo por chapas de madeira pintadas com pistolas de tinta industrial, demonstrando a inserção de materiais industrializados em suas criações.

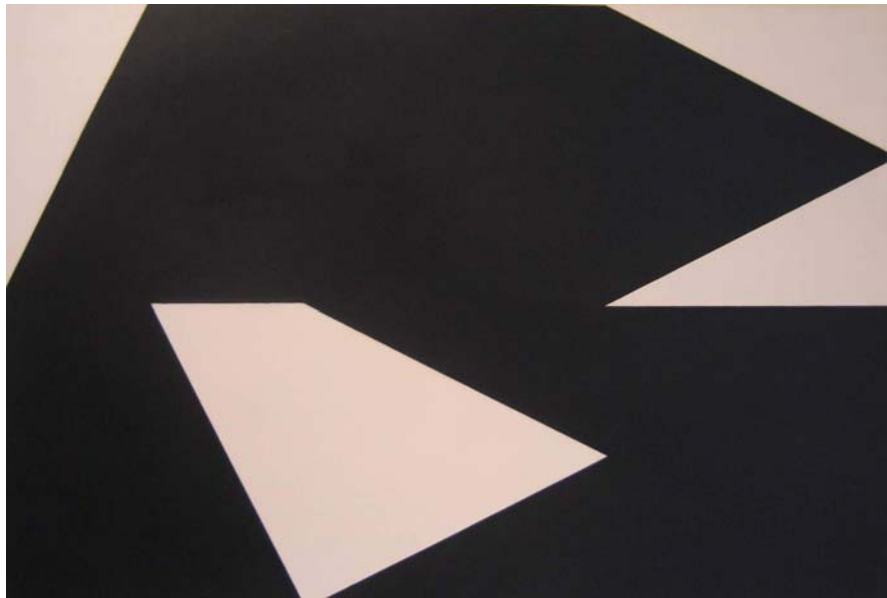


Figura 12: Superfície Modulada, Lygia Clark, 1958

Em texto escrito ainda em 1958, Ferreira Gullar³⁹ ressalta que até aquele momento, seria possível dividir os trabalhos de Lygia Clark em dois períodos: no primeiro período, ainda haveria o espaço pictórico tradicional e a artista ainda se

³⁸ Idem. s/p

³⁹ no texto “Lygia Clark – uma experiência Radical” escrito em 1958 para uma exposição da artista. In Ferreira Gullar. *Etapas da Artes Contemporânea, do cubismo ao neoconcretismo*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Ed. Revan, 1999, p. 275.

apoiaria no quadro para intentar sua superação; já o segundo período se inicia quando a artista quebra a relação convencional moldura-quadro e sua pintura invade as superfícies, como paredes, portas e todo o espaço arquitetônico. No momento em que a pintura invade tais superfícies, Lygia Clark começa a propor total integração entre seus trabalhos e a arquitetura, passando a construir maquetes de ambientes em que as artes plásticas e a arquitetura se misturavam. A partir da observação das relações entre a junção de planos, como a porta e o batente, a tela e a moldura, Clark descobre o que denomina de 'linha orgânica', passando a utilizá-la como elemento orientador dos espaços internos que cria em suas maquetes.

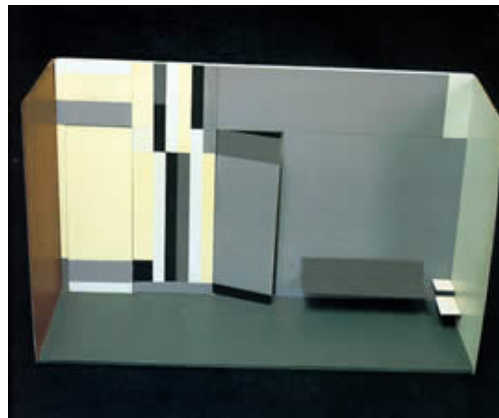


Figura 13: Maquete, Lygia Clark, 1958, Madeira pintada com tinta industrial

Neste ponto de sua produção, Clark abandona a pintura de vez e passa “a trabalhar sobre placas de madeira, dobrando-as e formando superfícies sulcadas de linhas de encontro sobre as quais irá trabalhar.”⁴⁰

⁴⁰ Idem. p.276.

Nas séries seguintes, **Contra-Relevos** e **Casulos**, a artista continua utilizando chapas de madeira, só que desta vez as recorta e dobra criando formas que se situam entre o espaço bidimensional e o tridimensional. Em 1960, Lygia Clark declara: “o plano, marcando arbitrariamente os limites do espaço, dá ao homem uma idéia inteiramente falsa e racional de sua própria realidade.... Mas o plano está morto. A concepção simbólica que o homem projetava sobre ele não mais o satisfaz...”⁴¹



Figura 14: Contra-Relevo, Lygia Clark, 1959

Tinta industrial sobre madeira

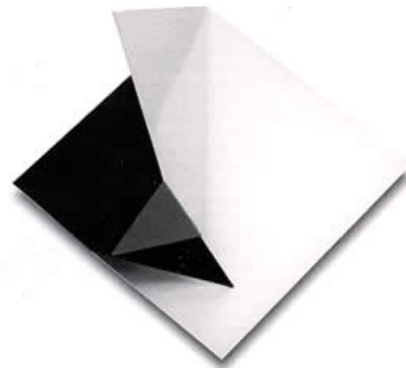


Figura 15: Casulo, Lygia Clark, 1959

Tinta industrial sobre ferro

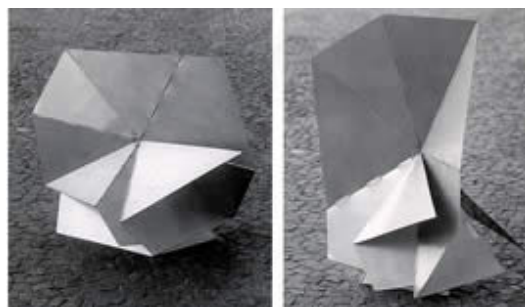
Os **Casulos** (1958) são formados por placas de metal que se dobram sobre si mesmas, criando um espaço interno que, de acordo com a artista, se assemelha e remete a um útero ou um ovo, como um plano estufado. Mesmo sendo objetos tridimensionais, os **Casulos** ainda se encontravam grudados à parede.

⁴¹ Lygia Clark apud Maria Alice Milliet. op. cit., p.52

A partir desta série, as obras da artista passam a ganhar nomes ligados ao mundo orgânico, como os **Bichos** (1960), que compreendem a próxima produção da artista. O crítico Mário Pedrosa aponta que Lygia Clark costumava dizer que seus **Casulos** caíram, como se dá com os casulos de verdade, da parede para o chão, tornando-se **Bichos**.



Figura 16: Casulo, ferro, 1959



Figuras 17 e 18: Bichos, Lygia Clark, 1960 Alumínio anodizado

De acordo com Pedrosa, é possível traçarmos uma linha evolutiva entre os trabalhos de Clark, explicitando seu desenvolvimento: “desde que (a artista) arrebentou a moldura do quadro, passou a integrá-la no retângulo e, depois com as superfícies moduladas, arrebentou com a noção mesma de quadro, e passou a construir planos justapostos ou superpostos até chegar às constelações suspensas à parede, aos contra-relevos e aos **Casulos...**”⁴² ; e quando os **Casulos** caem no chão, Lygia desenvolve os **Bichos**. Percebe-se, desta maneira, como os trabalhos da artista não se criam de súbito, sendo gerados a partir de uma estrutura prévia.

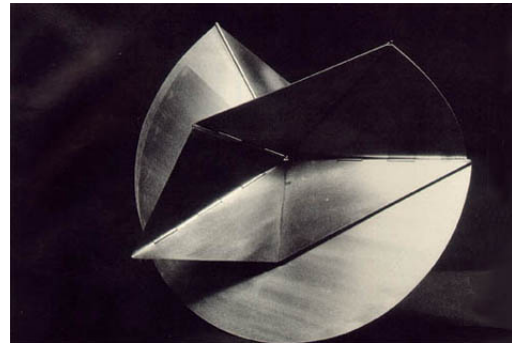
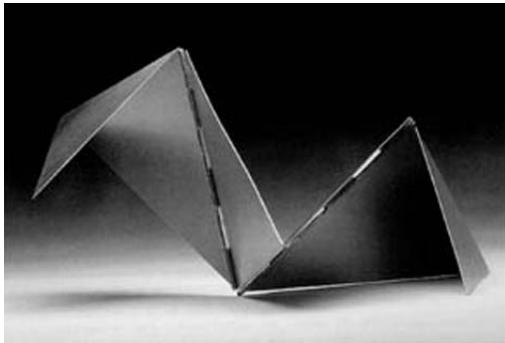
A partir da série **Bichos**, Clark se despede de vez da planaridade e insere seus trabalhos no espaço real. Para Mário Pedrosa, Lygia Clark seria uma “visionária do espaço, como todo verdadeiro artista moderno”, e, “refutando uma visão puramente óptica, ela almejava a que o espectador fosse ‘jogado dentro da obra’ para sentir, atuando sobre ele, todas as possibilidades espaciais sugeridas pela obra. ‘O que procuro é compor um espaço’, dizia ela.”⁴³

Inicialmente feitos de alumínio dobrado, os **Bichos** possuíam dobradiças, apontadas por Mário Pedrosa como “revolucionárias”, que lhes davam articulação. Neste momento, Clark cria a possibilidade de que a obra se transforme a partir do toque de quem com ela interage: “a obra é que se move, não mais o espectador em torno dela”. A artista aponta que na relação entre o **Bicho** e quem o toca há dois tipos de movimentos: o primeiro, puramente exterior, é o que a pessoa faz, o

⁴²Mário Pedrosa. *Acadêmicos e Modernos*. Org. de Otília Arantes. São Paulo: Ed. Edusp, 1998, p.197.

segundo, é o movimento do **Bicho**, que é produzido pela dinâmica de sua própria expressividade. Em sua opinião, o primeiro movimento nada tem a ver com o **Bicho**, pois não lhe pertence, mas, “em compensação, a conjunção de seus gestos associados à resposta imediata do **Bicho** cria uma nova relação, e isto só é possível em razão dos movimentos que o **Bicho** sabe efetuar por ele mesmo: é a vida própria do **Bicho**.”⁴⁴

Os **Bichos** são estruturas que solicitam o gesto porque não se realizam na “permanência mas na mutação. Desejo de vir a ser, fundado no que é. Dinamismo como força que se opõe à contemplação do objeto, ao ‘não me toques’, à vaidade da obra acabada, para sair do limbo do que é feito e finalizado e viver no fluxo das possibilidades. **Bicho** pousado no asfalto, na grama, na mesa, com seus vértices apontados para a mão que vai tocá-lo.”⁴⁵



Figuras 19 e 20: Bichos, Lygia Clark, 1960, Alumínio anodizado

⁴³ Idem, p.197.

⁴⁴ Lygia Clark apud Ricardo Fabbrini. *O Espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Ed. Atlas, 1994, p. 17.

⁴⁵ Maria Alice Milliet. op. cit. p. 65.



Figura 21: O Dentro é o Fora, Lygia Clark, 1963 Alumínio anodizado

Como aponta a própria artista, “a disposição das placas de metal determina as posições do **Bicho**, que ao primeiro golpe de vista parecem ser ilimitadas. Quando me perguntaram quantos movimentos o **Bicho** pode efetuar, eu respondo: Não sei nada disso, você não sabe nada disso, mas ele, ele sabe.” Entretanto, nem todos os **Bichos** por ela criados foram metálicos e duros. Em 1962, Lygia construiu obras moles, feitas de borracha, para serem alisadas e apalpadas, de textura porosa, irregular: os **Trepantes**, que abriram caminho para as futuras proposições sensoriais da artista e para um processo de abandono das preocupações materiais e estéticas.

Sobre os **Trepantes**, afirma Clark: “são **Bichos** sem dobradiça em que usei um material mole, borracha, toda parte do meu trabalho posterior já estava implícita no trepante de borracha, que não tinha uma estrutura definida, nem rígida, que o material era flexível, sensorial mesmo que a priori não tinha estrutura, porque você

jogava no chão, dava um chute nele; se enroscava inteiro de qualquer maneira. Não era trabalho como o **Bicho** que era de metal articulado, que tinha uma estrutura muito mais formal.”⁴⁶



Figura 22: Trepante, Lygia Clark, 1964 Borracha recortada

Após a realização dos **Relevos Espaciais** e dos **Núcleos**, Hélio Oiticica se distancia das modalidades de trabalhos em escala ambiental e passa a criar trabalhos em escala mais intimista. Em 1963, cria obras-objeto que denomina **Bólides** ou **Transobjetos**, os quais possuíam complementos nominais que variavam de acordo com os materiais utilizados em sua confecção: **Bólido Vidro**, **Bólido Caixa**, **Bólido Luz**, **Bólido Pedra**, **Bólido Plástico**, **Bólido Saco** ou que variavam de acordo com a proposta do artista, como **Bólido Ninho**, **Bólido Área** e **Contra-Bólido 1 e 2**, criados em 1980.

⁴⁶ Lygia Clark apud Ricardo Fabbrini. op. cit. p. 82.



Figura 23: Núcleo, Hélio Oiticica, 1960/63 Placas de Madeira Pintadas

Mario Pedrosa no texto “Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica”, de 1965, aponta que os trabalhos de Oiticica sempre demonstraram sua preocupação em relação à cor; Hélio propunha que o espectador-participador efetuasse uma vivência através da cor: em seus **Penetráveis** o espectador era convidado a encarar cores, sentir o reflexo das cores, pisar cores e viver cores. Com a criação dos **Bólides**, Oiticica explora o que chamou de ‘coorporização da cor’, pesquisando profundamente diferentes objetos e materiais de texturas e cores variadas e colocando-os a disposição dos sentidos do espectador. Para olhar, manipular e cheirar, Oiticica escolheu elementos variados, como pó de café, terra vermelha, terra roxa, lama, carvão, conchas do mar, garrafas com líquidos coloridos, tecidos pintados, tules, espumas, fotografias, poemas, entre outros.

Nos trabalhos de Clark não encontramos tal preocupação com a cor, a artista chegou a afirmar que a cor nunca a interessou muito e, portanto, “nunca investigou os efeitos emotivos produzidos pelas diferentes cores nem as relacionou às formas geométricas.”⁴⁷ Como afirma Ricardo Fabbrini, “sua trajetória singular direcionada à construção de um novo espaço desviou-se das pesquisas cromáticas desenvolvidas (...) pelos demais artistas Neoconcretos que exploravam a sensorialidade da cor, (...) como Hélio Oiticica.”⁴⁸



Fig. 24: Bólido Caixa Cara de Cavalo, 1965

Madeira, fotografias, tecido e pigmentos



Fig.25: Bólido Vidro, 1965

Vidro, pigmentos e tecidos

⁴⁷ Ricardo Fabbrini. op. cit. p.40.

Nas palavras do próprio Hélio Oiticica, os **Bólides** “eram caixas e vidros. Umas caixas como se fossem a materialização do pigmento. Era a cor pigmentária e tinha sempre textura. Eram coisas manipuláveis, que você podia mexer. Eu chamava de “estruturas de inspeção” porque pode-se olhar por dentro e por fora. E tinha uns vidros que são coisas quem têm pigmentos puros (...) Eram peças manipuláveis de cor, que você tinha que olhar por buracos, olhar através de frestas cores mais fortes, que se escondiam, umas por dentro das outras (...) eram caixas de madeira ou de vidro, pintadas, que você mexe e desdobra (...) espaços poético-táteis e pigmentares de contenção.”⁴⁹

Os **Bólides** são sempre compostos a partir da apropriação de diferentes objetos escolhidos por Oiticica. Entretanto, este ato apropriativo difere do que fez Marcel Duchamp em seus ‘ready-mades’. Como afirma Celso Favaretto, nos **Bólides** o princípio operante da composição é a apropriação, mas de forma diferenciada e estendida, já que no programa de Oiticica “a apropriação comparece já voltada para a “posse do mundo ambiente” e não como “posse de objetos”.”⁵⁰ Oiticica afirmava que, ao apropriar-se dos objetos, não o fazia para simplesmente “lirificá-los” ou situá-los fora do cotidiano, mas os incorporava a uma “idéia estética” na qual os objetos eram parte da gênese da obra sem perder sua estrutura anterior. Enquanto os “ready-mades” de Marcel Duchamp foram pensados como negação

⁴⁸ Idem p. 46.

⁴⁹ Hélio Oiticica apud Celso Favaretto. op. cit. p. 91

⁵⁰ Celso Favaretto. op. cit. p. 92

da arte, os materiais apropriados por Hélio Oiticica fazem parte da criação da obra sem serem desfuncionalizados.



Figura 26: Hélio Oiticica manipula **Bólido Vidro**, Hélio Oiticica, 1965 vidro terra e pigmentos



Figura 27: Bólido Caixa, Hélio Oiticica, 1965

Madeira pintada



Figura 28: Bólido Luz, 1966

Objeto e projeção de luz

Com a criação dos **Bichos** de Clark e os **Bólidos** de Oiticica, os quais Ferreira Gullar denominou de não-objetos, os dois artistas iniciaram um processo em que a ênfase de suas produções deslocou-se na direção do envolvimento entre artista,

obra e espectador, pois passaram a propor a eliminação da pura contemplação visual, visando a transformar o espectador um 'participador' da obra de arte.

A teoria do não-objeto, formulada por Gullar, surgiu em 1960 com a função de explicar as propostas artísticas realizadas nesse período pelos neoconcretos, que não mais se enquadravam nas definições de pintura e escultura tradicionais e que propunham uma nova maneira de percepção artística, que envolvesse experiências multi-sensoriais. Gullar afirma que o termo não-objeto "se aplica com precisão àquelas obras que se realizam fora dos limites convencionais da arte, que trazem essa necessidade de 'deslimite' (sic) como a intenção fundamental de seu aparecimento."⁵¹ O não-objeto, não é, para Gullar, um anti-objeto, mas sim um objeto especial, um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico e que não representa nada, mas apenas se apresenta.

O autor afirma ainda que a "maioria dos não-objetos existentes implica, de uma forma ou de outra, o movimento sobre ele do espectador ou do leitor (no caso das obras de Lygia Pape, por ex.). O espectador é solicitado a usar o não-objeto... passa da contemplação à ação. Mas o que a sua ação produz é a obra mesma, porque esse uso, previsto na estrutura da obra, é absorvido por ela, revela-a e incorpora-se à sua significação."⁵² A relação de participação do espectador implicava a possibilidade dele tocar as obras, interferindo em sua forma.

⁵¹ Ferreira Gullar. op. cit.,.293.

⁵² (parênteses nossos) Idem, p.301.

Sobre o desenvolvimento dos não-objetos no momento de superação em relação à pintura, Oiticica escreveu em 1961: “Já não tenho dúvidas que a era do fim do quadro está definitivamente inaugurada. Para mim a dialética que envolve o problema da pintura avançou, juntamente com as experiências (as obras), no sentido da transformação da pintura em outra coisa (para mim o não-objeto), que já não é mais possível aceitar o desenvolvimento ‘dentro do quadro’ , o quadro já se saturou. Longe de ser a ‘morte da pintura’ , é a sua salvação, pois a morte mesmo seria a continuação do quadro como tal, e como ‘ suporte’ da ‘pintura’ . Como está tudo tão claro agora: que a pintura teria de sair para o espaço, ser completa, não em superfície, em aparência, mas na sua integridade profunda.”⁵³

As criações espaciais de Clark e Oiticica, tanto dentro do movimento Neoconcreto quanto após seu desmembramento, deram-se, de acordo com Mário Pedrosa, em meio a uma grande “crise escultórica mundial”, revelando a importância do movimento Neoconcreto e das criações dos dois artistas . Para o crítico, nos anos 1960, vivia-se um momento de crise nas produções escultóricas, inclusive as europeias, devido ao fato de que tais produções haviam “voltado a seguir nos rastros da pintura, reduzidas, de mais a mais, a pinturas de auto-expressividade, de extremado subjetivismo e de capitulação ou de submissão total à matéria”. Para Pedrosa, naquele momento, “a escultura passou de novo a imitar a pintura, nessa procura ansiosa de matéria e de subjetividade expressiva (...) salvo

⁵³ Hélio Oiticica. *Aspiro ao grande labirinto*. Op.cit., p.27.

algumas exceções, o que se apresenta como escultura é lamentável”.⁵⁴ Pedrosa defende que a experiência brasileira deste período revelou-se da maior importância, pois se destacava dentro deste cenário de crise e ia além das esculturas cinéticas.

As obras-objeto revolucionaram o velho conceito tradicional de escultura assim como das esculturas ditas cinéticas, pois adicionaram “às anteriores realizações no domínio das construções e criações de movimentos cinéticos” um elemento novo, de maior transcendência: a arte de Clark e Oiticica “convida o sujeito-espectador a entrar numa relação com a obra, quer dizer, com o objeto, de modo a que o sujeito participe da criação do objeto e este, transcendendo-se, o reporte à plenitude do ser.”⁵⁵

Podemos apontar que as obras-objeto de Clark e Oiticica diferenciavam-se das esculturas tradicionais e também das esculturas cinéticas por possuírem inúmeras singularidades. Ao objetivar o rompimento do conceito tradicional de escultura, Clark e Oiticica acabaram por produzir obras-objeto que exigiam a participação física do espectador, mas de uma maneira diferente da movimentação exigida pelas produções cinéticas dos anos 1960. É esta dupla diferença que torna as criações de Clark e de Oiticica tão inovadoras.

Ao compararmos os trabalhos dos dois artistas brasileiros com as obras de Alexander Calder, denominadas por Marcel Duchamp de **Móviles**, palavra

⁵⁴ Mário Pedrosa apud Aracy Amaral (org.), “Significação de Lygia Clark” in *Dos Murais de Portinari aos espaços urbanos de Brasília*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981, p. 196.

⁵⁵ Idem, p.196

francesa que significa “movimento” e “motivo”, consideradas umas das primeiras incursões no campo das criações cinéticas, podemos perceber onde se situa a especificidade dos trabalhos de Clark e Oiticica.

Situados em um paradoxo, por não se enquadrarem dentro do conceito tradicional de escultura e ao mesmo tempo não serem outra coisa senão uma criação tridimensional, os móveis começaram a ser criados já em 1932. Necessitando de movimentos intermitentes, a estrutura dos **Móviles** era feita para possibilitar que todos os seus encadeamentos fossem livres. De acordo com Calder, seu objetivo era que ao se movimentar, os móveis forjassem ao espectador a sensação de um volume virtual no espaço. Para a crítica de arte Rosalind Krauss, os móveis “atingem, em sua forma desenvolvida, um equilíbrio delicado o bastante para se perturbado e movimentado pelo vento, por correntes de ar que percorrem o ambiente em que estão suspensos ou pelo toque de alguns observadores.”⁵⁶

É neste aspecto que reside a diferença entre as obras-objeto de Clark e Oiticica e as criações cinéticas de Calder. As obras de Calder possuem um significado de obra de arte, enquanto as criações dos dois brasileiros só se tornam criações artísticas quando são efetivamente movimentadas. Os trabalhos de Clark e Oiticica exigem o envolvimento entre o participante e a obra-objeto, objetivando que este participante sinta a obra com os sentidos de seu corpo e não apenas visualmente. Como apontava o próprio Hélio Oiticica, sua obra é um embaralhamento entre arte e vida, é algo suprassensorial.

⁵⁶ Rosalind Krauss. *Caminhos da Escultura Moderna*, trad. Júlio Fischer. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1998, p. 258.

Clark e Oiticica pretendiam que o estabelecimento de uma relação não-verbal entre objeto e manipulador gerasse uma nova experiência sensorial: tinham o intuito de que seus trabalhos, ao serem tocados, vestidos, ou manipulados pelo público, provocassem sensações que se identificassem com o corpo humano, dando início a um processo de autoconhecimento. Segundo Daisy Peccinini, o que Oiticica e Clark tentavam era “instaurar um mundo experimental, onde o indivíduo pudesse ampliar seu campo imaginativo e principalmente, criar ele próprio parte desse mundo – ou ser solicitado a isto.”⁵⁷

Apesar de Clark ter afirmado que não conhecia o conceito de obra aberta de Umberto Eco, não podemos deixar de relacionar seus trabalhos deste período, como também os de Oiticica, com este conceito. Umberto Eco afirma que a obra aberta propõe um campo de possibilidades interpretativas, uma série de leituras, sempre variáveis. “O leitor se excita, portanto, ante a liberdade da obra, sua infinita proliferabilidade, ante a riqueza de suas adjunções internas, (...) ante o convite que lhe faz a não se deixar determinar por nexos causais e pela tentativa do unívoco, empenhando-se numa transação rica em descobertas cada vez mais imprevisíveis.”⁵⁸

Vale ressaltar que Lygia Clark e Hélio Oiticica trabalhavam individualmente, possuíam preocupações diferentes acerca das próprias produções, apesar de terem mantido uma relação de intenso contato, admiração mútua e constantes discussões. Durante os anos de 1964 e 1974 ambos trocaram inúmeras cartas

⁵⁷ Daisy Peccinini. *Figurações Brasil anos 60*. São Paulo: Eds. Edusp e Itaú Cultural, 1999, p.114.

nas quais discutiam seus trabalhos e trocavam experiências pessoais e profissionais ⁵⁹.

Para Guy Brett, a arte e o pensamento de Lygia Clark e Hélio Oiticica eram profundamente complementares, apesar de ambos trabalharem “dentro de zonas de sensibilidade poética diferentes”.⁶⁰ Certa vez ao ser perguntada sobre a relação entre sua obra e de Hélio Oiticica, Lygia Clark empregou a seguinte metáfora: “Hélio e eu somos como uma luva. Ele é o lado de fora da luva, a ligação com o mundo exterior. Eu, a parte de dentro, e nós dois existimos no momento em que há uma mão que veste a luva”.⁶¹ Nesta metáfora, Lygia ressalta o fato de que a parte externa da luva, Hélio, é prática e articulada e a interna, a própria Lygia, é escura e visceral, indicando as diferenças que existem entre eles. Clark também explicita a exigência que há para a efetivação das propostas artísticas de ambos: a manipulação ou, alguém que vista a luva.

⁵⁸ Umberto Eco. *Obra Aberta*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976, p.160.

⁵⁹ As cartas foram organizadas por Luciano Figueiredo e publicadas pela primeira vez em 1996 pela editora da UFRJ.

⁶⁰ Guy Brett apud Lygia Clark. “Seis Células” in *Catálogo Caminhando Retrospectiva Lygia Clark*. Introdução Manuel J. Borja-Villel; texto Guy Brett, Paulo Herkenhoff, Ferreira Gullar. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998, p. 35.

⁶¹ Lygia Clark apud Luciano Figueiredo (org) op. cit. p. 07.

4. Lygia Clark e Hélio Oiticica

“Cada vez que ataco uma nova fase de minha obra, experimento todos os sintomas da gravidez. Desde que a gestação começa, eu tenho as verdadeiras perturbações físicas, a vertigem por exemplo, até o momento em que chego a afirmar meu novo espaço no mundo. Isso se produz na medida em que chego a identificar, reconhecer esta nova expressão de minha obra em minha vida de todos os dias.”⁶²

Após a criação dos **Trepantes** (1964), os trabalhos de Lygia Clark caminharam cada vez mais em direção à desmaterialização da obra e a experiências que envolviam de maneira ainda mais direta o ato, o corpo e as sensações do participante.

Em 1964, Clark encerra de vez a série de **Bichos** moles e desenvolve a proposição **Caminhando**, na qual o sentido da obra residia no ato de se fazer a experiência, no caso cortar a fita de Moebius. Para Yve-Alain Bois, “qualquer pessoa pode efetuar o **Caminhando**, começando por uma fita de Moebius (...) nada é deixado no chão além de uma pilha de recortes que qualquer um pode jogar no lixo (...) O ato de efetuar o **Caminhando** marca um daqueles momentos de “forte comunicação” (...) não há mais separação entre o sujeito e o objeto. É um abraço, uma fusão.”⁶³ A proposição **Caminhando** pode ser considerada como uma passagem da arte para a “não-arte”, marcando o fim de um período dedicado

⁶² Lygia Clark apud Ricardo Fabbrini.op. cit., p.12.

⁶³ (tradução nossa) “anyone can make a ‘Trailing’, beginning with a paper Mobius strip (...) nothing is left on the floor but a pile of spaghetti that one can put in the trash (...). The act of “trailing” marks one of those moments of “strong communication” (...) No more separation between subject and object. It’s an embrace, a fusion.” Fonte: Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss. *Formless - A user’s guide*. New York: Ed. Zone Books, 1997, p.210.

às pesquisas de caráter plástico e de seus elementos básicos, como matéria e espaço.

Figura 29: Caminhando, Lygia Clark, 1964

Fita de Moebius recortada

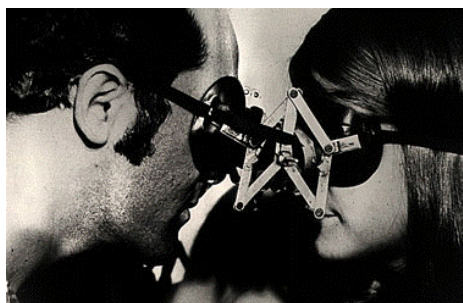


A partir de **Caminhando**, como verificou o crítico de arte inglês Guy Brett, o objeto deixa de fazer sentido sem o corpo vivo, o ato presente, e Clark passa a produzir trabalhos que visam apenas a estimular multissensorialmente o participante. É neste momento que Clark rompe de vez com a estrutura convencional do museu e de espaços expositivos tradicionais, afirmando que o “ato do **Caminhando** é uma proposição dirigida ao homem, cujo trabalho, cada vez mais mecanizado, automatizado, perdeu toda a expressividade que tinha anteriormente, quando o artesão dialogava com a obra.”⁶⁴

Em 1966, Clark elaborou a proposição **Nostalgia do Corpo**, dita por ela como um conjunto de experiências realizadas com pequenos objetos que marcam seu

⁶⁴ Lygia Clark apud Maria Hirszman. “Lygia Clark em Questão”. Caderno 2. São Paulo: *O Estado de São Paulo*, 24 janeiro 2006.

abandono das “cogitações estéticas”. Entre 1967 e 1968, Lygia Clark criou as **Máscaras Sensoriais**, os **Objetos Relacionais**, as proposições **Ar e Pedra**, **Respire Comigo**, **Máscara–Abismo**, **Roupa-Corpo-Roupa** e **A Casa é o Corpo**.



Figuras 30 e 31: Máscaras sensoriais, 1967

Figura 32 e 33: Pessoas manipulam Objetos relacionais, 1966 e 1971

A artista afirmou na época que, após **Caminhando**, o objeto perde para ela seu significado e que, se ainda o utilizava era para que fosse o mediador para a participação. Assim, disse Clark em 1968: “para mim, tanto as pedras que encontro ou os sacos plásticos (usados para a construção dos objetos relacionais) são uma só coisa (sic): servem só para expressar uma proposição.”⁶⁵

De acordo com Suely Rolnik, a pesquisa de Lygia caminha para a direção de suas práticas terapêuticas e o abandono das preocupações estéticas após

Caminhando, quando a artista percebe que o público participador ainda não se encontrava preparado para vivenciar suas obras participativas e absorver sua proposta. A necessidade de preparar este público para que no futuro as próximas gerações de artistas pudessem trabalhar com um público mais disposto a participar e compreender tais propostas, teria norteado a decisão de Clark de abandonar a produção artística e se dedicar à terapia.

Lygia Clark construía as **Máscaras Sensoriais** utilizando objetos grudados uns aos outros que tampam os olhos e ouvidos dos participantes. Enquanto o participante vestia a **Máscara**, a artista colocava sob seu nariz substâncias aromáticas, estimulando-o multi-sensorialmente. Para Guy Brett, “com as **Máscaras Sensoriais**, o objeto não está mais ‘fora do corpo’, mas agarrado a ele, tornando-se não um objeto apreendido pelos sentidos, mas um filtro sensorial através do qual o mundo é experienciado.”⁶⁶ Ainda de acordo com Brett, Lygia Clark saiu “gradualmente do espaço privilegiado, fictício e isolado da arte para ocupar um espaço ‘cotidiano’, não previamente valorizado ou articulado artisticamente (...)”⁶⁷

Na década de 1970, a artista se desligou totalmente do mundo das artes e suas produções foram perdendo progressivamente qualquer preocupação com o sentido visual. Entre 1970 e 1975, Lygia Clark residiu em Paris e lecionou no curso de Artes Visuais da Sorbonne, onde realizou ‘exercícios de sensibilização’ com seus alunos. Sobre os cursos ministrados na universidade francesa, afirmou Yve-

⁶⁵ Lygia Clark apud Luciano Figueiredo (org.) op. cit., p. 115.

Alain Bois: “sua obra (de Clark) nada tinha a ver com qualquer tipo de performance nem com oferecer em uma bandeja, para o deleite involuntário de um voyeur, suas fantasias e seus impulsos. Era impossível ‘assistir’ um desses cursos e manter-se distante, como um espectador. Quem não desejasse fazer parte desse grande corpo coletivo que era fabricado em seus cursos, sempre de acordo com um rito diferente, era mandado embora. Ela via suas práticas como um tipo de eletrochoque social, nos limites do psicodrama: não tinham relação alguma com o espaço protegido dos museus e galerias, nem com o exibicionismo da vanguarda, ela não tinha interesse algum em chocar os burgueses”.⁶⁸



Figura 34: Objetos relacionais

usados em sessão terapêutica.s/d.

A partir das propostas de sensibilização, cresceu seu interesse em direção ao caráter “terapêutico” de suas proposições; começou então a questionar sua condição de artista e a se colocar como ‘não-artista’. Entre as décadas de 1970 e 1980, a artista dedicou-se essencialmente ao que denominou de proposições “terapêuticas”, nas quais utilizava seus **Objetos relacionais** como parte do

⁶⁶ Guy Brett apud Lygia Clark. op. cit., p.37.

⁶⁷ Idem, p. 37

tratamento terapêutico. Antes de seu falecimento, em 1988, Clark voltou a residir no Rio de Janeiro e atendia seus “pacientes” em seu apartamento.

Ao longo de sua trajetória, Lygia Clark participou de exposições coletivas e realizou algumas individuais no Rio de Janeiro, São Paulo, Londres, Paris, entre outras cidades. Antes de passar a trabalhar com as proposições sensoriais na década de setenta, a artista participou das Bienais de Veneza de 1960, 1962 e 1968; em 1964 realizou uma importante exposição individual na Galeria Signals em Londres.



Figura 35: Exposição de Lygia Clark na Galeria Signals em Londres, 1965.

A produção de Hélio Oiticica evidencia um processo de contínuo experimentalismo, tal qual o encontrado nos trabalhos de Clark. Celso Favaretto considera a produção de Oiticica como um “programa in progress”, em que “todo o

⁶⁸ Yve-Alan Bois apud Guy Brett. *Brasil Experimental Arte/Vida: proposições e paradoxos*. op. cit., p. 124.

trajeto é um único desenvolvimento”⁶⁹, no qual a produção se expande do meio artístico para o espaço público.

Oiticica desenvolveu o que Waly Salomão denominou de “exemplar atividade experimental” e teve uma trajetória criativa extremamente rica, desde o fim dos anos 1950 até o ano de 1980: **Metaesquemas, Invenções, Bilaterais, Relevos espaciais, Núcleos, Penetráveis, Bólides, Parangolés, Manifestações Ambientais, Apropriações, Tropicália, Suprassensorial, Crelazer, Probjeto, Apocalipopótese, Éden, Ninhos, Barracão, Não-Narrativas, Subterrânia, Delírio Ambulatório e Contrabólides**, são alguns exemplos de trabalhos que compõem esta ampla atividade experimental. Para Celso Favaretto, a produção do artista situa-se no cruzamento de duas grandes linhas da modernidade, a construtiva e a duchampiniana, já que sua experimentação estabelece “uma original composição de sentido de construção e desestetização.”⁷⁰ De acordo com Waly Salomão, “Oiticica foi movido pela legenda ‘experimentar o experimental’, tencionando a si mesmo enquanto campo imanente de possibilidades (...).”⁷¹

A partir de 1964, Hélio Oiticica começou a freqüentar os ensaios da escola de samba Mangueira e, conseqüentemente, todo o universo do morro. O contato com esta nova maneira de organização social, cultural e arquitetônica, passou a influenciá-lo, fazendo com que desenvolvesse novos trabalhos que estabeleciam a participação e interação total entre espectador e obra. Os próprios **Parangolés**,

⁶⁹ Celso Favaretto. op. cit. p.18.

⁷⁰ Idem, p.18.

⁷¹ Wally Salomão. *Hélio Oiticica: qual é o Parangolé?* Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2003, p. 59.

formulados em 1964 e mostrados ao público pela primeira vez em 1965, na exposição *Opinião 65* no MAM do Rio de Janeiro, foram desenvolvidos após esse contato.



Figura 36: Parangolé, Exposição Opinião 65, MAM Rio de Janeiro,

Figura 37: Nilo da Mangueira veste Parangolé, 1965 Lona, náilon e plástico com pigmentos

Figura 38: Parangolé com Nilo da Mangueira, 1967, Sacos, tecidos coloridos

De acordo com Paola B. Jacques, em seu livro *Estética da Ginga – a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*⁷², os **Parangolés** foram feitos inspirados na arquitetura das favelas mas não de modo simplista e formal: Oiticica

⁷² O nome dado ao livro: “Estética da GINGA...” faz referência ao ato de subir e descer uma favela, o que “reveste-se de uma percepção espacial única. À medida que vai se passando pelas primeiras “quebradas”, vai-se descobrindo um ritmo de caminhar diferente, imposto pelo próprio percurso das vielas. É o que chamam de Ginga” Paola B. Jacques, *A Estética da Ginga- A*

não imitou ou representou a favela e os favelados em seus trabalhos pois viveu na Mangueira e experimentou a favela, sendo capaz de trazer para sua arte sua experiência de vida. Como define o próprio artista: “na arquitetura da favela está implícito um caráter do **Parangolé**, tal a organicidade estrutural entre os elementos que a constitui e a circulação interna e desmembramento externo das construções; não há passagens bruscas do quarto para sala ou cozinha, mas o essencial que define cada parte que se liga à outra continuidade.”⁷³ Os ambientes internos dos barracos não possuem separações fixas, seus habitantes dividem os espaços utilizando fragmentos de tecidos e de plásticos; sendo esses fragmentos o que Oiticica vai utilizar para construir os **Parangolés**. Para P. Jacques, a idéia de **Parangolé** está ligada à idéia de fragmentário, de mudanças contínuas provenientes do movimento, representando o processo espaço-temporal fragmentário dos abrigos das favelas.

O **Parangolé**, de acordo com Favaretto, implica todo um programa que vai além do objeto – as capas, tendas ou estandartes- “o **Parangolé** é a invenção de uma nova forma de expressão: uma poética do instante e do gesto; do precário e do efêmero.”⁷⁴ Enquanto os **Bólides** ressaltam a cor em situação estática, os **Parangolés** ressaltam-na em sua movimentação.

Arquitetura das Favelas através da Obra de Hélio Oiticica. Salvador: Ed. Casa da Palavra e PPG – AU /FAU UFBA, 2003, p. 66.

⁷³ Hélio Oiticica apud Paola B. Jacques. Idem. p.35.

⁷⁴ Celso Favaretto. op. cit. p.29.

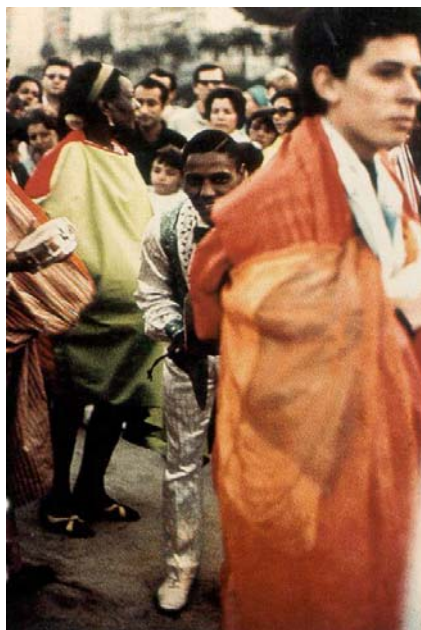


Figura 39: Torquato Neves veste **Parangolé** em **Apocalipopótese**, 1969

A criação dos **Parangolés** desencadeou o desenvolvimento de novas criações e projetos, nos quais o artista passou a conferir a seu trabalho, um caráter conceitual cada vez mais acentuado. Oiticica cria o que denominou **Antiarte Ambiental: Manifestações Ambientais** que “compõem o programa de uma arte da totalidade: conjugam linguagem, espaços e tempos dispersos, reconceituando a arte.”⁷⁵ As Manifestações que mais se destacaram foram **Tropicália** de 1967, **Apocalipopótese** de 1968 e a exposição *Experiência Whitechapel*, realizada em 1969 na Galeria Whitechapel, em Londres.

As **Manifestações Ambientais** expandiram as origens arquiteturais do **Parangolé** e trouxeram um novo conceito espacial aos trabalhos de Oiticica, pois consistiam em ambientes em que o público podia caminhar, se movimentar e escolher a

⁷⁵ Celso Favaretto. op. cit. p.121.

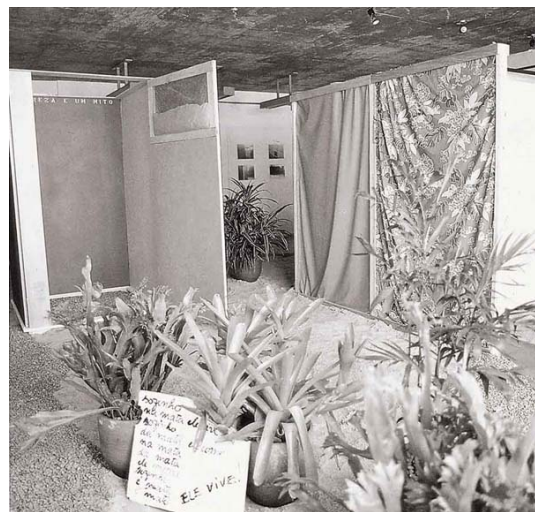
maneira de nele permanecer. Nestas novas criações, o artista passou a utilizar elementos da natureza, como água, areia e plantas e convidava os visitantes a tirar seus sapatos e habitar os espaços através de atitudes de lazer, como simplesmente deitar.

Tropicália foi montada no MAM - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1967 e originou o nome do movimento artístico de artistas plásticos, músicos, escritores e cineastas que emergia nos anos 1960. Como defendia Oiticica, a **Tropicália** representava a consciência de quem não queria se submeter às estruturas do *establishment* e que não possuíam qualquer conformismo, seja ele intelectual, social ou existencial. Nesta **Manifestação Ambiental** Oiticica faz uma importante referência crítica à mídia, ao colocar no meio de **Tropicália** uma televisão. Ao entrar no penúltimo principal que a compunha, o visitante era submetido a várias experiências sensoriais e táteis e quando chegava no fim deste labirinto, no escuro, encontrava a televisão sempre ligada. “Ao penetrar mais você percebe que os sons que vêm lá de fora (vozes e todo tipo de som) são revelados como se viessem de um aparelho de TV que está colocado bem no final. É extraordinário o sentido que as imagens tomam aqui: quando você senta num banco lá dentro, as imagens da TV aparecem como se estivessem sentadas no seu colo (...).”⁷⁶

No texto que escreveu acerca deste trabalho, Oiticica salientou sua preocupação com o perigo de uma interpretação superficial e folclorizada do Brasil por parte dos visitantes de sua proposição, o que desvirtuaria o objeto inicial da proposição que

⁷⁶ Hélio Oiticica apud Celso Favaretto. Idem, p. 138.

é uma experiência existencial. Para Hélio Oiticica “o próprio termo **Tropicália** era para definitivamente colocar de maneira óbvia o problema da imagem (...) todas estas coisas de imagem óbvia de tropicalidade, que tinham araras, plantas, areias, não eram para ser tomadas como escola, como uma coisa para ser feita depois (...) **Tropicália** era exatamente para acabar com isso, por isso que ela era até certo ponto dadá, neo-dadá, sob este ponto de vista, era a imagem óbvia, era o óbvio ululante”.⁷⁷ Para muitos críticos de arte, o movimento da **Tropicália** abriu na década de 1960 uma discussão cultural que está longe de ser esgotada.



Figuras 40 e 41: Hélio Oiticica, Tropicália, 1967

⁷⁷ Idem, p. 139.

As **Manifestações Ambientais** são, para Celso Favaretto, “o caminho vislumbrado por Oiticica para efetivar a antiarte como ‘a verdadeira ligação definitiva entre manifestação criativa e coletividade’. Como transgressão de regras e generalização da experiência criativa, o programa é radical: um escárnio ao chamado comércio de arte criado pelas galerias, recusa do museu e distanciamento das categorias de arte.”⁷⁸ Ao contrário do que faz um arquiteto convencional, Oiticica, propõe uma experiência do espaço. Cria diferentes tipos de espaços possíveis, incomuns, espaços labirínticos “em vez de criar um espaço para determinado programa de usos e funções, propõe o espaço, para, em seguida, deixar que sejam descobertos os usos e funções possíveis.”⁷⁹

A vontade de criar ambiências já é verificável nos trabalhos do artista desde 1961, quando criou o **Projeto Cães de Caça**, exposto em forma de maquete no MAM do Rio de Janeiro, antes mesmo do desenvolvimento dos **Parangolés**.

O **Projeto Cães de Caça**, realizado apenas em maquete, consistia em cinco penetráveis e alguns poemas de Ferreira Gullar, somados ao **Teatro Integral** de Reinaldo Jardim. De acordo com Oiticica, “o projeto tomou a forma de um grande labirinto com três saídas e logo de início seu caráter passou a ser muito particular, pelo fato de não ser um jardim no sentido habitual que se conhece e somente porque seria construído permitindo o acesso do público. Pelo fato de possuir obras, ou melhor, ser construído de obras de caráter estético, ressaltou logo também o caráter não-utilitário e, em certo sentido, mágico. (...) Nos primeiros

⁷⁸ Celso Favaretto, *Idem*, p.122.

⁷⁹ Paola B. Jacques. *op. cit.* p.83.

penetráveis o caráter de labirinto aparece claro: a cor se desenvolve numa estrutura polimorfa de placas que se sucedem no espaço e no tempo formando labirintos. Já nos posteriores o caráter móvel é que dá o sentido labiríntico do penetrável: são os de placas rodantes. Aqui o labirinto mesmo já não aparece, é apenas virtual. (...) A estrutura da obra só é percebida após o completo desvendamento móvel de todas as partes, ocultas umas às outras, sendo impossível vê-las simultaneamente.”⁸⁰

Em 1972, morando em Nova York com a bolsa de estudos oferecida pela Fundação Guggenheim, Oiticica participou da retrospectiva *Information*, realizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MOMA). Michel Archer em seu livro *Arte Contemporânea*, aponta que “na apresentação do catálogo da mostra *Information* (...), o curador Kynaston McShine fez questão de ressaltar a inclusão de artistas do Brasil, Canadá e Argentina. Os comentários dos brasileiros Cildo Meireles e Hélio Oiticica reiteravam a perspectiva e interpretavam os termos de sua participação como sendo de uma natureza similar à sua própria arte. A arte era o que ela era, e não uma representação de qualquer coisa; eles, também, eram quem eram e não estavam ali como representantes de seu país.”⁸¹

Ainda morando nos Estados Unidos, Oiticica criou maquetes de ‘projetos labirínticos’ para serem montados no Central Park, entretanto não conseguiu concretizá-los. Em 1978, retornou ao Brasil e faleceu no Rio de Janeiro em 1980.

⁸⁰ Hélio Oiticica. *Aspiro ao grande labirinto*. op.cit., p.36.

⁸¹ Michael Archer. *Arte Contemporânea- Uma História Concisa*. São Paulo: Ed Martins Fontes, 2001, p. 87.

De acordo com Luciano Figueiredo, as obras e proposições de Hélio Oiticica surtiram pouca reflexão da crítica de arte brasileira especializada, apesar de terem sido acompanhadas de perto por Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Mesmo a partir de 1964, ano em que Oiticica já contava com seus **Bólides** e **Parangolés**, a crítica de arte brasileira se restringia a noticiar seus trabalhos. Figueiredo ressalta que “a reflexão mais substancial sobre as obras do artista foi realizada pelo próprio Oiticica, que progressivamente afirmava novas realizações e escrevia concomitantemente conceituações oriundas da própria geração de novas obras.”⁸² Oiticica afirmava que escrevia sobre suas obras e seu processo criador para que tivesse total domínio e controle sobre sua produção e evitasse que suas descobertas e criações fossem classificadas ou reduzidas a critérios convencionais por outras pessoas.

⁸² Luciano Figueiredo in Hélio Oiticica *Aspiro ao grande labirinto*. op. cit. p.6.

5. O Legado de Lygia Clark e Hélio Oiticica em Exposição

Apesar de vários especialistas em montagens de exposições atualmente ainda defenderem o modelo “Cubo Branco” como o recinto da mostra de arte por excelência, vimos nos últimos trinta anos do século XX intensas mudanças ocorrerem dentro de ambientes expositivos. Como apontamos anteriormente, no capítulo 2, a forma de conceber e promover uma exposição de arte tenta acompanhar as mudanças e características da produção artística de seu tempo e, na tentativa de acompanhar as mudanças trazidas pela arte contemporânea, estabeleceu-se uma nova estética de exposição de arte. Neste novo contexto, além de aparecer a figura do curador⁸³, foram introduzidos nas mostras de arte novos conceitos museográficos e novos elementos ‘Cenográficos’, transformando os espaços de paredes e tetos brancos e lisos em ambientes dramatizados, cheios de luzes e cores.

Para a crítica de arte Ressa Greenberg, em *Thinking about Exhibitions*, atualmente as exposições de arte são pensadas de acordo com propostas pré-determinadas e carregam conceitos específicos que constroem e transmitem significados. Parte espetáculo, parte evento sócio-histórico, as exposições de arte, principalmente as de arte contemporânea, são o primeiro lugar de troca na política econômica da arte, nas quais um significado pode ser construído, mantido e ocasionalmente desconstruído. Atualmente, “pensar a exposição de arte implica localizar um amplo feixe de informações que abrangem as condições da produção

artística no contexto cultural, o que configura sempre um desafio muito complexo.”⁸⁴

De acordo com Lisbeth Rebollo, a exposição de arte corresponde a “uma situação social”, na qual se dá um processo de “comunicação relevante para a ativação da história e da crítica de arte, na medida em que produz, transmite e articula um corpo de informações seguindo os objetivos de curadores e de instituições culturais. A exposição tem a ver, sempre, com um discurso “autorizado” e se faz com uma “finalidade”.”⁸⁵

Atualmente, curadores concebem exposições de arte como projetos críticos, cabendo a eles muito mais do que reunir obras em um mesmo lugar. Fica a cargo dos curadores o processo de formular o 'conceito da exposição', que será o fio condutor e determinante das etapas seguintes a serem cumpridas por ele: a escolha das obras que serão exibidas, a organização e disposição das obras no ambiente expositivo. A partir deste ponto de vista, em que exposições de arte transmitem informações pré- articuladas por curadores e instituições culturais, podemos apontar que também fica a cargo do curador escolher qual ‘Cenografia’ será usada no espaço expositivo para que suas idéias sejam transmitidas da melhor forma. Para a crítica de arte Debora Meijers, no mundo das artes moderna

⁸³ A origem epistemológica da palavra curador vem do latim, de curator, que significa tutor, aquele que tem uma administração a seu cuidado.

⁸⁴ Ressa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairme (orgs). *Thinking about exhibitions*. Londres: Ed. Routledge. 5ª Edição 2004. p.34.

⁸⁵ Lisbeth Rebollo Gonçalves. *Entre Cenografias – o museu e a Exposição de arte no século XX*. São Paulo: Edsup. 2004. p.29.

e contemporânea diretores de museus e curadores free-lancers alcançaram um status poderoso que se aproxima ao de “guru”⁸⁶.

Em muitos textos sobre exposições e museologia, encontramos a palavra ‘Museografia’ para designar o ato de colocar uma obra em situação de exposição. Entretanto, nesta dissertação preferimos denominar este ato de ‘Cenografia’, pois no termo ‘Museologia’ não transparece o sentido de que é feita uma escolha quando se coloca obras de arte em situação de exposição. De acordo com Rebollo, o "conceito de Cenografia é entendido como o modo de criar uma atmosfera que se pensa ideal e representativa das situações envolvidas numa apresentação "narrativa" (...) a apresentação de um discurso sobre a arte que colabora para promover a recepção estética e instigar a imaginação e o conhecimento sensível do que se apresenta ao visitante." ⁸⁷

O modelo cenográfico “Cubo Branco”, julgado até há pouco tempo como espaço neutro e transparente, exerce, para a crítica de arte Debora Meijers, tanta interferência na obra exposta quanto outra escolha cenográfica mais dramatizada. Para René Vinçon⁸⁸, não há grau zero de interferência do curador, seja qual for sua escolha “cenográfica”. A ‘Cenografia’ de uma exposição nunca é neutra, mas sim permeada por visões de mundo diferentes e próprias a cada curador. Vinçon aponta que " toda apresentação de obras que se quer 'transparente', neutra e objetiva pretende respeitar a historicidade da obra apresentada, escapando da

⁸⁶ Debora Meijers in R. Greenberg. “The Museum and the “Ahistorical” Exhibition” in *Thinking about exhibitions*. op. cit. .p. 8.

⁸⁷ Lisbeth Rebollo Gonçalves. op. cit. p.37.

⁸⁸ René Vinçon apud Lisbeth Rebollo. op. cit p.40

historicidade do 'presente' da apresentação." ⁸⁹ Ainda de acordo com o teórico, "neutralidade não existe, pela simples razão que essa decisão é uma intenção que tem em si mesma - no caso da exposição de arte - um sentido estético e é pensada, em última análise como tal. (...) Toda exposição é uma apresentação que implica artifícios."⁹⁰

Uma exposição de arte corresponde sempre, de acordo com Jean Davallon ⁹¹, a uma "situação de comunicação", caracterizada por ser um espaço social, em que o público tem a possibilidade de estabelecer contato com determinados conteúdos e saberes que podem ser distintos dos seus e expor uma obra de arte num museu é torná-la pública, possibilitando a comunicação entre receptores de diferentes perfis.

Em toda visita a uma exposição de arte se dá o encontro entre o espectador e os objetos expostos e, seja qual for a qualidade do produto exibido, visitar uma mostra de arte não é apenas uma experiência visual, é também um percurso corporal e mental. Ao entrar em uma exposição, o visitante estabelece um jogo em que caminha pelo espaço e escolhe livremente diante de qual obra deve parar. Por mais preparado que este espectador chegue à exposição, ao percorrê-la estará sempre exposto a novas descobertas e reencontros, o percurso que o visitante cria e seu deslocamento no espaço expositivo são essenciais para a exposição. "Toda visita é uma viagem em que o visitante, deslocando-se no espaço, experimenta vivências, participando ativamente de um processo de

⁸⁹ Idem. p.40

⁹⁰ Lisbeth Rebollo Gonçalves. op. cit. p.40

produção de sentidos. O espaço, em si mesmo, torna-se produtor de efeitos de sentido. No seu passeio, o visitante põe em operação um plano de expressão e de conteúdos, criando assim significações mediante a combinação de informações. Ele faz, de modo consciente ou não, um trabalho de interpretação. Na visita à exposição de arte a produção de sentido se realiza, portanto, na instância da recepção estética. O significado da exposição é gerado no processo de sua fruição.”⁹²

Ao considerarmos que o significado de uma exposição de arte é gerado no processo de fruição que se dá entre os objetos expostos e quem visita a mostra, podemos questionar qual o significado de exposições de arte contemporânea que não respeitam os objetivos dos artistas e muitas vezes distorcem seus trabalhos e que, portanto, não geram este processo de fruição necessário à própria significação da obra.

O que encontramos, já delineado há algumas décadas, é um descompasso entre as convenções museológicas e a arte contemporânea, vemos que a estrutura museológica e expositiva convencionada durante o modernismo tornou-se inadequada frente às produções artísticas mais recentes e não oferece lugar adequado à este tipo de arte. Como aponta Cristina Freire, “a museografia deve acompanhar as mudanças da arte atentando para a natureza dos trabalhos com o objetivo de criar condições para que estes trabalhos possam ser expostos ao público levando em conta suas especificidades (...) Muitas obras contemporâneas

⁹¹ Jean Davallon apud Lisbeth Rebollo op. cit.

⁹² Idem, p.148-149

supõem uma nova concepção de museu que possa assimilá-las e entremear o paradoxo de incorporar dinamicamente o transitório (do qual muitos trabalhos se valem).”⁹³ Ainda de acordo com Freire, o museu de arte contemporânea não deve se limitar a uma função passiva, com salas de exposições abertas apenas à contemplação de poucos privilegiados, deve preservar a obra exposta dando fundamentalmente, inteligibilidade à ela.

No entanto, ao mesmo tempo em que os museus e a linguagem tradicional de leituras de obras se tornaram inadequadas (já há meio século a instituição “museu” tem sido alvo de críticas severas), ela ainda é necessária como aquela que possui o “lugar de exposição”, visto que é a exposição que tradicionalmente qualifica o objeto como “obra de arte”. Como aponta o teórico Andrew McClellan⁹⁴, há quase duzentos anos os museus tem tido como uma de suas funções definir o que qualifica a arte, gerando a célebre frase: arte é o que é exibido nos museus. Entretanto, ainda de acordo com McClellan, é claro que há arte fora dos museus, mas o status de ‘obra de arte’ é freqüentemente mais questionado quando a encontramos fora dos limites de um museu, especialmente quando se trata de arte abstrata e conceitual. Como o museu age como um legitimador, raramente presenciamos tal questionamento diante de um trabalho exposto dentro dele. A legitimidade é também confirmada pelo catálogo da exposição, já que é ele que irá

⁹³ Cristina Freire, op. cit. p.53

⁹⁴ Andrew McClellan. *Art and its Publics Museum Studies at the Millennium*. Malden: Ed. Blackwell Publishing. 2003. p. 15

assegurar sua memória e poderá comprovar que os objetos foram um dia, expostos.

Walter Benjamin já antecipava o valor que a exibição da obra de arte proporciona à própria obra quando afirmou ⁹⁵ que a transformação nos modos de produção e recepção da arte aconteceu devido à passagem do valor de culto ao valor de exposição da obra. Para Benjamin, a arte passou da esfera religiosa para a praxis política. A produção artística começara com imagens a serviço da magia, importando apenas o fato de que elas existiam e não que fossem vistas. Como aponta Benjamin, o valor de culto como tal quase obrigou a manter secretas as obras de arte, entretanto, “à medida que as obras de arte se emanciparam do seu uso ritual, aumentaram as ocasiões para que elas fossem expostas.” ⁹⁶ A exponibilidade de uma obra de arte cresceu em tal escala, com os vários métodos de sua reprodutibilidade técnica, que provocaram a mudança de ênfase de um pólo (valor de culto) para outro pólo (valor de exposição).

O crítico de arte Douglas Crimp⁹⁷ aponta que no contexto atual encontramos um museu arraigado em pressupostos idealistas, uma instituição “outmoded” (fora de moda), que não tem uma relação fácil com a arte contemporânea. Para Crimp, as artistas pós-modernos são aqueles que trabalham para rever as condições sociais e materiais da produção e recepção da arte, condições as quais, os museus se esforçavam em disfarçar; existindo também quem aponte que artistas pós-

⁹⁵ em seu texto “A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica”, 1936.

⁹⁶ Walter Benjamin, “A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica” In *Magia e Técnica – Arte e Política. Obras Escolhidas*, V. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985. p. 173.

⁹⁷ No texto “On the museum’s ruins”

modernos são aqueles que voltaram sua atenção para a criação de trabalhos que se tornaram incompatíveis com o espaço museal tradicional, que procuraram um novo público, que tentaram construir uma praxis social da arte fora dos recintos do museu. Ainda de acordo com o teórico, a missão do museu pré-moderno foi a de remover a arte de qualquer envolvimento engajado e social, colocando-a em uma situação de isolamento e foi contra esta situação que muitos preceitos da teoria e da prática moderna foram criados. Assim, para Crimp, o museu pós-moderno constituiu-se a partir do colapso do sistema discursivo no qual baseava-se o museu moderno.

O autor coloca ainda que, se estamos atualmente enfrentando uma situação de crise no museu de arte e muitos teóricos e artistas apontam que a instituição está falida, então por que, paradoxalmente, houve nos últimos anos inúmeras ampliações de salas de consagrados museus e a construção de vários outros? É na era da pós-modernidade que estamos testemunhando o maior crescimento no número de construções de museus desde o século XIV.

Para Crimp, os atuais espetaculares projetos arquitetônicos para museus explicam-se a partir do seguinte fato: na década de 70, a arquitetura era vista como algo sólido, permanente e desvinculado da criação artística, a preocupação dos arquitetos era, de um modo geral, política e social. Entretanto, quando esta abordagem política e social falhou, a arte e o local que a abriga passaram a ser vistas diferentemente pelos arquitetos. Enquanto o museu clássico era construído com quatro paredes, luzes incidindo de cima, duas portas, uma de entrada outra de saída, os museus novos são, na maioria das vezes, bonitos, mas, como são

tidos como uma criação artística, são hostis ao que se pretende expor dentro deles. Para Crimp, a arquitetura deveria possuir a grandeza de se apresentar como um caminho no qual fosse possível que a arte existisse dentro, que a arte não fosse afastada pela vontade da arquitetura de ser arte, e, a arquitetura não deveria colocar a arte como algo a ser explorado a título de decoração. A crítica mordaz de Alois Hirt, “os objetos de arte não são feitos para os museus, mas sim o museu é construído para estes objetos.”⁹⁸ indica que a arquitetura deve ter uma posição de subordinação em relação à arte e não o contrário.

Quando se discute a incorporação, por parte de Instituições, dos trabalhos de Lygia Clark e Hélio Oiticica, discute-se a incorporação do que se propunha ser transitório e que negava a perenidade exigida pelos museus. Os trabalhos de Clark e Oiticica que, à primeira vista estariam negando sua própria essência ao serem museologizados, não seriam também, “como toda e qualquer obra de arte, documentos de civilização? Afinal, não deveria também o museu de arte contemporânea estar envolvido nesse programa?”⁹⁹

Tais questões, levantadas por Cristina Freire acerca da produção contemporânea, se encaixam perfeitamente quando discutimos a incorporação e a exposição póstuma dos trabalhos de Clark e Oiticica. Como os artistas faleceram antes que seus trabalhos passassem a ser amplamente exibidos em museus nacionais e internacionais, obviamente não puderam discutir o modo mais adequado de

⁹⁸ “the art objects are not there for the museum; rather the museum is built for the objects”. Douglas Crimp. “The Postmodern Museum” in *On the Museum's Ruins. / With Photographs by Louise Lawler*. Cambridge: Ed. MIT Press, 2003. p. 292.

mostrar suas obras, originando, como coloca Guy Brett, um grande debate de princípios.¹⁰⁰

Durante muitos anos após o término do Movimento Neoconcreto, as propostas artísticas desenvolvidas por seus integrantes ficaram afastadas da preocupação da crítica de arte, só sendo retomadas como elementos de discussão com o ensaio de Ronaldo Brito *Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, escrito em 1976 e publicado em 1985. De acordo com Paulo Herkenhoff, a mostra *Lygia Clark e Hélio Oiticica*, realizada na Sala Especial da IX Salão de Artes Plásticas do Rio de Janeiro, em 1986, com curadoria de Luciano Figueiredo, deflagrou um processo em que a crítica de arte nacional e internacional e o mundo artístico em geral passaram a olhar com mais atenção para as produções dos dois artistas, resgatando-as e inserindo-as em mostras importantes, como as Bienais de São Paulo e organizando expressivas retrospectivas individuais.

Nos anos 1990, a crítica de arte internacional se adiantou à crítica nacional e organizou grandes retrospectivas individuais de ambos, que circularam por países da Europa e América. Entre os anos de 1992 e 1994, aconteceu a grande (e até agora única), retrospectiva internacional da obra de Oiticica, intitulada *Hélio Oiticica* com curadoria de Guy Brett, Catherine David, Chris Dercan, Luciano Figueiredo e Lygia Pape. A mostra percorreu as seguintes instituições: Centro de Arte Contemporânea Witte de Witt, em Roterdã, Holanda; Galerie Nationale du

⁹⁹ Cristina Freire op. cit. p.41

¹⁰⁰ fonte: Guy Brett, 2005 op. cit.

Jeu de Paume em Paris, França; Fundação Antoni Tàpies, em Barcelona, Espanha; Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa, Portugal e Walker Art Center em Mineápolis, Estados Unidos.

Entre 1997 e 1999, foi a vez de Lygia Clark ganhar uma enorme retrospectiva póstuma. *Caminhando – Retrospectiva Lygia Clark*, estreou na Fundação Antoni Tàpies, em Barcelona, Espanha, em outubro de 1997 e circulou por outros locais da Europa, como as Galeries Contemporaines des Musées de Marseille, em Marselha, na França; a Fundação de Serralves na cidade do Porto, em Portugal; e o Palais des Beaux-Arts em Bruxelas, na Bélgica. No Brasil, a exposição chegou em dezembro de 1998, e foi apresentada no Paço Imperial, no Rio de Janeiro, até fevereiro de 1999. A mostra teve a curadoria geral de Corinne Diserens, diretora dos Musées de Marseille na época, e contou com a participação dos outros diretores das instituições que receberam a exposição, como do ex-diretor da Fundação Antoni Tàpies, Manuel Borja-Villel, e de sua atual diretora Nuria Enguita Mayo, de Vicente Todolí, diretor da Fundação de Serralves, no Porto e de Piet Coessens, diretor da Societá des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelas. No Brasil, a organização da mostra teve a colaboração de Luciano Figueiredo e Lula Vanderlei. Segundo Agnaldo Farias o fato de “que a redescoberta de Hélio Oiticica tenha desembocado em Lygia é tão natural como efetuar o movimento contrário.”¹⁰¹

¹⁰¹ Agnaldo Farias, “Uma Viagem para Dentro”. *Bravo!* n.15. São Paulo, 1998. p.100.

A partir do final da década de 1980, alguns trabalhos de Oiticica e Clark passaram a integrar importantes mostras internacionais coletivas, como *Art in Latin America: the Modern Era: 1820 – 1980* realizada em Londres, Estocolmo e Madri em 1989 e as recentes *Documenta X* de Kassel em 1997 e a *VII Bienal de Havana*, que aconteceu entre novembro de 2000 e janeiro de 2001.

No contexto nacional, a *XXII Bienal Internacional de São Paulo* de 1994, sob curadoria geral de Nelson Aguilar atribuiu salas especiais aos dois artistas. Em 1996, criou-se, na cidade do Rio de Janeiro, o *Centro de Arte Hélio Oiticica*, que ocupa uma área de 1.950 m², possui seis galerias de exposição e um salão com o acervo permanente da obra de Oiticica. Em 1999, sob curadoria de Paulo Herkenhoff realizou-se uma exposição individual sobre Lygia Clark no Museu de Arte Moderna de São Paulo, intitulada *Lygia Clark* e, em 2002, sob curadoria de Luciano Figueiredo, foi organizada a exposição *Hélio Oiticica: Obra e Estratégia*, individual póstuma do artista no MAM do Rio de Janeiro.

Entre janeiro e março de 2006 aconteceu na Pinacoteca do Estado de São Paulo, a mostra *Lygia Clark Da Obra ao Acontecimento*, que em 2005 havia sido exibida no Museu de Nantes na França. Com curadoria de Suely Rolnik e Corinne Diserens, a exposição teve como grande preocupação a forma como seriam expostos os trabalhos da artista, especialmente aqueles criados no final de sua vida, mais voltados à prática “terapêutica” que realizava em seu apartamento no Rio de Janeiro.

Ao passo que os trabalhos de Lygia Clark e Hélio Oiticica passaram a ser recuperados e inseridos em grandes mostras nacionais e internacionais, a discussão acerca do sucesso destas exposições no que diz respeito à preservação da atualidade da obra e do pensamento de ambos os artistas, teve início. Para Guy Brett, qualquer tentativa póstuma de reunir e apresentar as obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark estaria fadada a trazer à tona essa questão, a qual, para Ricardo Fabbrini, “não se resume apenas em verificar qual é a estratégia museológica mais adequada de exposição destes trabalhos, trata-se de uma questão ética, política, cultural e ideológica”¹⁰².

É inegável a dificuldade que existe em expor os objetos criados pelos dois artistas, cuja plasticidade existe, mas torna-se pouco expressiva quando estes objetos são destituídos das funções às quais se destinam. Tanto os **Bichos, Trepantes, Objetos relacionais** entre outros trabalhos de Lygia Clark, quanto às **capas, tendas e bandeiras** feitas por Oiticica, quando se encontram imóveis, colocados sobre pedestais ou vazios e pendurados em cabides, são literalmente despidos de suas características originais e esvaziados de seu sentido. Quando tais trabalhos são solitariamente expostos, resignam-se a ser apenas mais elementos no ambiente.

As peças criadas por Lygia Clark e Hélio Oiticica, feitas para serem manipuladas e tocadas deveriam ser guardadas no museu respeitando os princípios museológicos? Considerando a posição defendida por Freire, que se baseia no

¹⁰² Observação feita por Ricardo Fabbrini no exame de qualificação desta dissertação de mestrado, Junho 2005.

fato de que são os museus contemporâneos que devem se transformar para abrigar tais trabalhos, e não os trabalhos dos artistas que devem ser enquadrados nos antigos princípios museológicos, nos encontramos diante de uma delicada questão que é a posição do artista versus Instituição. Em muitas exposições de Clark e Oiticica, vemos que quem dá as cartas são as instituições, alterando a proposta dos artistas.

Apesar de termos enfrentado a passagem da arte moderna para a contemporânea, a Instituição que a abriga não sofreu muitas mudanças, apesar de algumas tentativas, quanto à sua adequação para exibir a produção artística contemporânea. Como mencionado anteriormente, os museus se adequaram ao papel econômico ao qual foi alçada a cultura contemporânea e não procuraram se modificar para abrigar as novas obras, daí o descompasso que encontramos atualmente nas inúmeras mostras retrospectivas de Lygia Clark e Hélio Oiticica. Como podemos encarar o fato de que os projetos dos dois artistas, de embaralhamento entre arte e vida (ou de estetização do real) acabaram por integrar as reservas técnicas deste tipo de museus além das reservas dos museus modernos? E também como encarar o fato de que acabaram sendo expostos, em várias mostras, da forma mais tradicional possível?

Como exemplo deste descompasso, podemos citar a declaração de Guy Brett sobre a exposição de Oiticica de 1992 -1994, na qual o crítico aponta que “a contradição entre tocar e não tocar presente no contexto de um museu é uma daquelas coisas que, ao mesmo tempo em que é imediatamente óbvia para todos, desce às profundezas de um sistema de valores culturais. Foi por isso que este

aspecto, apesar de prolongadas discussões entre os organizadores da mostra de Oiticica quanto à importância da participação, acabou definindo (e não me isento da responsabilidade por isso)”¹⁰³. Brett afirmou que esse tópico sempre era o último na agenda institucional, o que demonstra a dificuldade de se chegar a um consenso acerca desta questão, a qual não era considerada crucial ou essencial pelos organizadores da mostra para afirmar a importância de Oiticica no âmbito da arte mundial. A exibição das obras aconteceu sem a possibilidade do toque, e a mostra parecia, de acordo com o próprio Brett, estar um pouco abandonada. Em sua opinião o grupo de curadores responsável pela exposição tivesse decidido que a natureza participativa da obra de Oiticica dependia exclusivamente da presença do próprio artista e não poderia ser reanimada dentro do contexto institucional, o grupo teria que ter abandonado a ideia de expor a maioria de seus trabalhos, a exceção daqueles do início de sua carreira, que ainda respeitavam os limites e convenções institucionais, como os **Metaesquemas** e primeiros os **Relevos Espaciais**.

A dificuldade de expor e preservar os trabalhos de Oiticica, muitas vezes gera comparações com obras de outros artistas, como Joseph Beuys e suscita opiniões divergentes. Para a artista Suzan Hiller, “exibições póstumas de artefatos e listas de realizações nunca podem satisfazer o desejo de experimentar a carismática influência dos dois (Hélio Oiticica e Joseph Beuys). Os resquícios e sedimentos – documentação, instalações reconstruídas, lembranças, textos, fotografias, vídeos,

¹⁰³ Guy Brett, 2005. op. cit. p. 75

desenhos, propostas, pinturas, esculturas e filmes – são, em grande parte, ingredientes crus, evidência insuficiente da mágica... Sem seus corpos, suas pessoas, suas personalidades, talvez seja impossível experimentar o efeito que ambos o artistas pretendiam, a prometida transformação de nós mesmos em nossas dimensões ética e social por intermédio da estética.”¹⁰⁴ Para teóricos e críticos de arte brasileiros, como Maria Alice Milliet, a assimilação e a recuperação de Lygia Clark por museus e galerias revelam, muitas vezes, “a ideologia conservadora das instituições e do mercado interessados na arte como objeto decorativo ou signo de distinção social. A apreciação superficial da obra de Clark se reduz para uns à contemplação, para outros esbarra no que consideram hermetismo, raramente ultrapassando as questões de gosto e de valor comercial.”¹⁰⁵

Já para o crítico Luciano Figueiredo “surpreendentemente, apenas para um Brasil paroquial e não menos perverso, a atual disponibilidade da obra de Oiticica (podemos também apontar a obra de Clark)¹⁰⁶ em museus e instituições (e após a apresentação da sua exposição retrospectiva na Europa e EUA em 1992-1994) parece produzir incômodo inexplicável e como se o fato de sua obra encontrar-se publicamente acessível hoje, isto em si, viesse a constituir uma ‘normatização’ ameaçadora aos seus conteúdos e significados.”¹⁰⁷

¹⁰⁴ Susan Hiller apud Guy Brett, 2005. Op. cit

¹⁰⁵ Maria Alice Milliet. op. cit. p. 34.

¹⁰⁶ Parênteses nossos.

¹⁰⁷ Luciano Figueiredo, *Catálogo Exposição Hélio Oiticica: Obra e Estratégia*. Rio de Janeiro: MAM, 2002. p.21

Para Figueiredo, em oposição ao que defendeu Maria Alice Milliet, expor atualmente os trabalhos de Lygia Clark e Hélio Oiticica não ameaça seus significados, e a presença de ambos não é imprescindível nesta hora. Para o crítico, como para tantos outros estudiosos dos trabalhos de Clark e Oiticica, a principal questão a ser discutida não é o fato dos trabalhos serem expostos ou não, mas sim como expor, sem trair, uma arte que rompeu com o museu dentro de um museu – como levar para dentro do museu tais obras sem banalizá-las ou paralisá-las?

O que encontramos frequentemente são dois modelos de exposições: em um modelo tradicional, os **Bichos, Trepantes, Objetos Relacionais, Máscaras Sensoriais**, etc. de Lygia e **Parangolés, Capas, Tendas, Bólides** etc de Oiticica, são dispostos em vitrines e, portanto, separados e isolados, longe da participação do público, transformado novamente em simples espectadores. Já em um segundo modelo, encontramos tentativas de recriar, dentro do espaço da exposição, a força mobilizadora das ações de Lygia Clark e Hélio Oiticica de forma “artificial”.

Um exemplo do primeiro modelo é a mostra *Documenta X* de Kassel de 1997, sob curadoria de Catherine David, na qual os trabalhos de Lygia Clark e Hélio Oiticica foram expostos pendurados nas paredes e em pedestais e não podiam ser tocados e nem vestidos pelo público. Questionada sobre esta decisão, a curadora justificou o impedimento levantando as razões de que a mostra Documenta é muito grande e aberta ao grande público – o que tornaria impossível a manipulação de obras frágeis. David afirmou ainda que a noção de experiência da

obra, a vivência, não era, em um país europeu, a mesma que no Brasil, o que a deixava temerosa de que a obra fosse tomada como algo entre a “arqueologia e o folclore”, já que na Europa a idéia de Carnaval é extremamente estereotipada.

Muitas mostras retrospectivas de Lygia Clark e Hélio Oiticica tropeçam no mesmo impedimento levantado por David, de que são obras frágeis e sua manipulação pode vir a danificá-las. Sabe-se que os trabalhos dos dois artistas são muito significativos para a história da arte brasileira do século XX e, portanto, ninguém deseja que sejam danificados e todos defendem sua preservação. A real questão é como expor ao público atualmente, trabalhos que foram concebidos nos anos 1960, que exigiam a participação do público e negavam o estigma de “obra de arte” e que ultrapassavam os limites das paredes dos museus; como apontou Brett “o objeto (seja um **Bicho** de Clark ou um **Parangolé** de Oiticica) deixa de fazer sentido sem o corpo vivo, o ato presente, portanto aliená-lo como uma mercadoria a fim de preservá-lo como obra de arte não faz sentido.”¹⁰⁸



Figuras 42 e 43: Trabalhos de Hélio Oiticica expostos na *Documenta X* de Kassel, Alemanha, 1997

Já como exemplo do segundo modelo de exposição, podemos citar a exposição retrospectiva de Oiticica de 1992 - 1994, em que foram realizadas em todas as cidades pelas quais aconteceram as exposições remontagens do trabalho **Contra – Bólide, Devolver a terra a Terra**, criado em 1979. Hélio Oiticica afirmava que **Contra – Bólide, Devolver a terra a Terra** era uma reação à crescente institucionalização da arte no Brasil e à sua integração ao sistema artístico internacional, simbolizado por exposições como a Bienal de São Paulo. **Contra – Bólide** consistia em uma ação de remoção de uma quantidade de terra do solo e sua devolução a Terra, isolada em uma espécie de moldura ou, como preferia o artista, espécie de núcleo ou centro de energia. Todas as encenações feitas em 1992 e 1993 foram fotografadas e as fotos coloridas foram penduradas nas paredes das exposições. No entanto, ficava claro, através das fotos, que os locais escolhidos para a encenação de **Contra – Bólide, Devolver a terra a Terra** eram sempre próximos às instituições que abrigavam as exposições e que as pessoas que participavam do evento eram funcionários dos museus e pessoas envolvidas nas exposições. Este fato fez com que Guy Brett, que fora um dos idealizadores e organizadores das mostras, questionasse a eficácia de se recriar **Contra – Bólide** e questionasse se a encenação não seria de fato um “lúgubre enterro em que algo vital havia morrido nos confins do museu e estaria sendo enterrado com toda a pompa institucional?”¹⁰⁹

¹⁰⁸ Guy Brett, “Seis Células” in *Lygia Clark*. Lygia Clark op. cit. p.34



Fig. 44: Hélio Oiticica realiza Contra-Bólide em 1979, Rio de Janeiro



Fig.45: Refazendo o Contra-Bólide, Roterdã, Minneápolis e Barcelona, 1992-1993

Esta mostra retrospectiva de 1992-1994, que percorreu países europeus e os Estados Unidos e que não foi mostrada no Brasil, suscitou discussões acerca de sua montagem, mas foi inegavelmente, a primeira e até agora única grande mostra internacional póstuma do legado de Oiticica. Em ocasião da exposição, foi produzido um grande e completo catálogo bilíngüe, que é muito mais completo do que um catálogo de exposição e que foi declarado pelos próprios organizadores da mostra como um livro, que abarca toda a trajetória do artista, contendo textos escritos por ele, por críticos que acompanharam seu desenvolvimento, como Ferreira Gullar e Guy Brett, contendo também algumas das cartas trocadas por ele e Lygia Clark entre 1964 e 1974 e inúmeras imagens de seus trabalhos. As línguas para as quais o livro foi traduzido são: português e francês, inglês e holandês e espanhol e catalão.

No pós-fácio deste livro, os organizadores da exposição afirmam que “deram igual atenção tanto à exposição como ao livro, pois a unidade entre o visual e os

¹⁰⁹ Guy Brett, 2005. op. cit. p. 75.

escritos, entre a prática e o pensamento, constitui a base da obra de Hélio Oiticica.“¹¹⁰ Ainda no mesmo texto, os organizadores contam que as primeiras idéias a respeito do livro e da mostra foram concebidas em 1988, quando o Institute for Art and Urban Resources, Inc, de Nova York, o PS 1, com a colaboração do Projeto Hélio Oiticica, expôs durante a mostra *Brazil Projects* alguns importantes trabalhos e instalações de Oiticica. Após *Brazil Projects*, Chris Dercon, então diretor de programação do PS1, e o brasileiro Luciano Figueiredo, coordenador do Projeto Hélio Oiticica, planejaram fazer uma grande exposição e uma monografia sobre a obra de Hélio Oiticica. Com o apoio das instituições, este projeto pode ser concretizado.

A exposição apresentou um completo levantamento dos trabalhos de Oiticica, incluindo trabalhos originais, reconstruções de instalações e montando pela primeira vez a instalação *Cosmococas* (1973), que nunca havia sido executada pelo artista em vida.

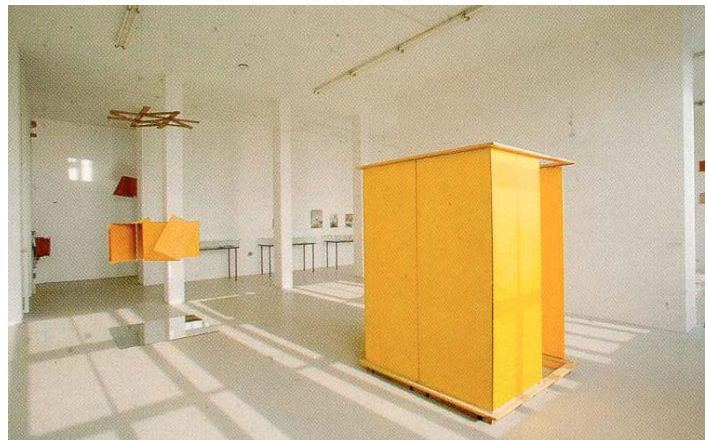


Figura 46: *Exposição Retrospectiva*

Hélio Oiticica, Roterdã, 1992.

¹¹⁰ Texto dos organizadores In Hélio Oiticica. *Catálogo Exposição Hélio Oiticica*. Jeu de Paume

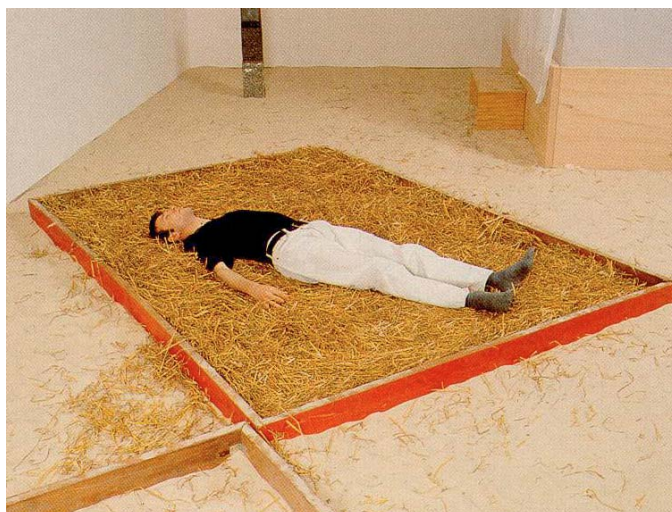


Figura 47: Remontagem de Éden na *Exposição Retrospectiva Hélio Oiticica*, Roterdã, 1992



Figura 48: Vista da *Exposição Retrospectiva Hélio Oiticica*, Roterdã, 1992

Os organizadores do projeto enfatizaram que a mostra itinerante possibilitou que fossem expostos os trabalhos de Oiticica em lugares nos quais ele ainda era desconhecido, como a Europa e os Estados Unidos. Afirmaram ainda que, em vida, Oiticica expôs poucas vezes nestes lugares e que, após sua morte, sua obra quase desapareceu no meio de grandes mostras coletivas. Reconhecendo a

importância do trabalho do artista, os organizadores questionaram o fato de uma mostra tão completa quanto esta ter sido feita apenas em 1992, de forma tardia, “como é possível que a obra de Hélio Oiticica esteja a tornar-se conhecida só agora? Estamos nós finalmente a dar-mos conta dos nossos preconceitos, erros e omissões? Ou deve-se isto à dificuldade e complexidade da própria obra de Oiticica?”¹¹¹

A mostra internacional *Caminhando – Retrospectiva Lygia Clark*, de 1998-1999, que foi exibida no Brasil no fim de 1998 e início de 1999 no Paço das Artes, no Rio de Janeiro, foi a maior e até agora, a única grande mostra internacional do legado da artista. A exposição abordou toda a trajetória de Clark, contando com cerca de 280 itens que englobaram desde as pinturas construtivistas da artista até os **Objetos relacionais**.

A mostra ocupou sete salas expositivas do Paço das Artes, mais o pátio interno do prédio. Sua montagem obedeceu a uma ordem cronológica, em que primeiro foram apresentadas as pinturas da década de 1950, em seguida os primeiros objetos produzidos entre 1956 e 1958. Da produção da artista situada entre os anos 1960 e os anos 1980, foram expostos os **Bichos e Objetos relacionais**. Os **Objetos relacionais** eram manipulados por um grupo de dança, orientado por Sandra Clark, nora da artista. O trabalho **A casa é o corpo** que havia sido perdido em uma viagem da Itália para o Brasil foi refeito especialmente para integrar a mostra. Lauro Cavalcanti, na época diretor do Paço das Artes, justificou a

¹¹¹ Idem, p. 275

montagem cronológica da seguinte maneira: “ficamos preocupadas em obedecer à história para dar a dimensão exata do trabalho de Lygia Clark. Dessa forma, o público entende a sua trajetória criativa com mais clareza.”¹¹²

Os organizadores da exposição também produziram um livro detalhado sobre o trabalho de Clark, que conta com textos reflexivos sobre suas propostas, escritos por críticos de arte como Guy Brett, Ferreira Gullar, Paulo Herkenhoff, entre outros. Há também inúmeras imagens das obras e proposições de Clark, bem como reproduções de seus próprios depoimentos e reflexões acerca de suas criações, desde o início de seu processo como artista, passando pelo fim de seus trabalhos dentro do espaço pictórico e sua inserção na tridimensionalidade, até suas últimas propostas de sensibilização.

Para Paulo Herkenhoff, a exposição de Lygia Clark, realizada em 1998, foi um marco para o conhecimento e a divulgação internacional de sua obra. Em suas próprias palavras, afirma o crítico: “eu só vi a mostra no Rio, do Paço, onde estive onze vezes. Fui tantas vezes assim porque queria entender a trajetória de Lygia, não como estava organizada no livro, porque havia ali uma certa intenção de evolução, nem no Paço, onde a obra não se montou por cronologia nem por uma lógica internada mesma. Luciano Figueiredo teve um papel importante na montagem, pois ele compreendia bem esse passo-a-passo, mas a montagem não

¹¹² Lauro Cavalcanti apud Gustavo Autran. Retrospectiva exhibe os passos de Clark. *Ilustrada, Folha de São Paulo*. São Paulo: 8 de dezembro de 1998.s/p.

refletia isso. A exposição foi uma rara oportunidade para ver as obras, estudar e começar a compor a trajetória, de um problema plástico a outro.“¹¹³

Na apresentação do livro, os organizadores da exposição afirmam que “esta primeira retrospectiva de Lygia Clark, foi sem dúvida, como qualquer retrospectiva, uma aposta. Uma aposta simultaneamente científica e histórica, cuja principal missão consistia em testemunhar a profusão de atitudes que fundamentam o campo da arte contemporânea.“¹¹⁴

Paulo Herkenhoff foi o curador da exposição retrospectiva *Lygia Clark* de 1999, realizada no MAM de São Paulo e que produziu um catálogo contendo o texto intitulado “A Aventura planar de Lygia Clark – de caracóis, escadas e Caminhando” de sua autoria. Neste texto, Herkenhoff aprofunda questões acerca da produção da artista, analisando a relação de Clark com o plano, desde o início de sua carreira até a obra **Caminhando**. Outras questões, tais como a “arquitetura do instável no espaço” e a condição de não-artista de Clark também foram levantadas por Herkenhoff. Apesar de não conter qualquer fotografia de obras da artista, nem mesmo destas no contexto expositivo do MAM, o catálogo é uma referência bibliográfica importante sobre a produção de Lygia Clark.

A exposição contou com cerca de 110 obras, entre pinturas, objetos, obras participativas e a montagem inédita da obra **Maquete para Interior n. 1**. Idealizada por Clark em 1955. **Maquete para Interior n. 1** se trata de um espaço

¹¹³ Paulo Herkenhoff apud Suely Rolnik e Corinne Diserens. op. cit. p.87.

cúbico dividido em vários planos horizontais de cores que deveriam ser atravessados pelos visitantes da mostra. Como afirma Ricardo Fabbrini, “esse projeto ambiental não é uma simples decoração de superfície, e sim uma estruturação do espaço que não toma as paredes isoladamente, mas em função dos materiais, dos caixilhos da porta e dos vãos do assoalho.”¹¹⁵

Além da mostra ter sido montada em ordem cronológica, o que lhe conferiu certa preocupação didática, a exposição trouxe outras fontes de esclarecimento ao visitante, como textos da própria artista e de críticos de arte sobre sua obra, colados nas paredes. Seguindo a ordem da exposição, víamos pinturas das décadas de 1940 e 1950, raramente expostas, em outro ambiente encontrávamos as **Superfícies Moduladas**, até chegarmos nos **Contra-Relevos**, **Casulos** e os **Bichos e Trepantes** já da década de 1960. No entanto, “nessa exposição os Bichos ficaram abandonados numa bancada lateral, acabaram reduzidos a bibelôs. Eles estavam enfileirados e, sendo obras originais, não podiam ser tocados: apenas um, o mais travesso, tendo saltado ao chão, saudava os visitantes.”¹¹⁶

Inúmeras réplicas se misturavam aos **Bichos** e a outras peças originais, entretanto, o público só podia manipular tais réplicas sob o olhar dos educadores do MAM, o que estabelecia uma situação curiosa para o visitante. Quem visitava a mostra, além de não poder tocar as peças originais, que atualmente possuem

¹¹⁴ In Lygia Clark Catálogo *Lygia Clark*. Introdução Manuel J. Borja-Villel; texto Guy Brett, Paulo Herkenhoff, Ferreira Gullar. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1998. p. 11.

¹¹⁵ Ricardo Fabbrini, O Essencial do Desejo, *Jornal de Resenhas, Folha de São Paulo*. São Paulo: 10 de julho de 1999. s/p.

altíssimos valores histórico e comercial, não podia nem ao menos manipular as cópias, feitas justamente para preservar as peças originais.

Na segunda sala da mostra via-se a remontagem de inúmeras proposições, individuais e em grupo, enquanto que na última sala da exposição foi reproduzido o consultório que Lygia Clark manteve em seu apartamento em Copacabana no Rio de Janeiro desde o retorno da França no fim da década de 1970 até alguns meses antes de sua morte em 1988, no qual atendia seus “pacientes” em sessões de terapia.

Em seu depoimento, o curador Paulo Henkenhoff afirmou que “a mostra antológica de Clark no MAM em São Paulo (1999) talvez tenha sido a exposição que eu fiz na minha vida que tenha me dado mais prazer. Foi uma exposição feita logo depois da Bienal que eu havia dirigido e a obra dela havia participado da mesma. Eu tinha aprendido com o admirável esforço da exposição no Paço, que me maravilhou. Quando digo que fui lá muitas vezes para compreender Clark, é porque vivi aquela exposição como um desafio que me foi posto, eu estava diante de um ser cuja obra me tomava. Percebi a responsabilidade de trazer isso à superfície e de entregar ao público sua lógica. Nesse sentido, esta também foi a exposição mais delicada que já fiz. Tive assistência de Ricardo Resende, que era curador do museu, na época. (...) Resende se encarregou de escolher algumas obras em São Paulo. Fizemos uma divisão do trabalho curatorial e a família Clark fez a parte dos objetos relacionais. Se curadoria é um processo de conhecimento,

¹¹⁶ Idem. s/p.

mas também de leitura, um processo de entrega, um processo de revelação no espaço, tem que prever tudo isso. Mas naquele momento não se tratava de constituir uma exposição retrospectiva ou antológica da totalidade de uma obra, mas propiciar sua experiência pelo olhar e pelas vivências que ela propunha. O desafio era como trazer isso de uma forma coesa em que a obra ganhasse cada vez mais transparência. Era um experimento sobre as possibilidades de mostrar Clark.”¹¹⁷

Ainda no contexto nacional, a exposição *Hélio Oiticica: Obra e Estratégia*, de 2002, com curadoria de Luciano Figueiredo e realizada no MAM do Rio de Janeiro, em ocasião do *Projeto Mostra Rio Arte Contemporânea*, foi uma das mais completas formuladas até hoje no Brasil acerca da obra do artista. A exposição, na qual “réplicas de **Parangolés** foram especialmente confeccionadas e cuidou-se pela primeira vez em espaço museológico de informar o visitante e encorajá-lo a retirar o **Parangolé** de sua posição estática e vestindo-o, explorar suas possibilidades”¹¹⁸ exibiu não apenas as obras de Oiticica e suas réplicas, como também registros de seus projetos nunca realizados, anotações do artista e uma série de fotografias e informações da época de cada criação de Hélio Oiticica, contextualizando sua produção. Foi feito um catálogo bilíngüe (português e inglês) da exposição que traz textos aprofundados de autoria de Luciano Figueiredo acerca dos trabalhos e projetos de Hélio Oiticica, citações do próprio artista, bem como inúmeras fotografias de seus trabalhos, de exposições antigas e da própria

¹¹⁷ Paulo Herkenhoff apud Suely Rolnik e Corine Diserens. op. cit. p. 87

¹¹⁸ Luciano Figueiredo. *Catálogo Hélio Oiticica: Obra e Estratégia* MAM RJ. 2002. p.15

exposição de 2002. Como afirma o próprio Luciano Figueiredo no catálogo da mostra: “chamei esta exposição de *Hélio Oiticica: Obra e Estratégia*, por estar certo de que através de panorama compacto da cronologia de suas obras e fazendo uso de parte da vastíssima documentação organizada pelo próprio Oiticica, entre 1955 e 1980, poderia demonstrar aspectos pouco conhecidos de seu trabalho e funcionamento do estratagema artístico que habilmente soube elaborar, bem no início de sua trajetória (...).”¹¹⁹

Nesta exposição foram reconstruídos dois trabalhos de Oiticica, o **Penetrável** projeto **Filtro – para Vergara**, realizado originalmente em 1972, para a mostra *Exposição* organizada por Carlos Vergara no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e remontado pela primeira vez nesta ocasião, e o **Penetrável PN 28 Nas Quebradas**, sua última construção ambiental realizado para uma mostra coletiva em 1979.



Fig 49: Penetrável Filtro – para Vergara (1972), exposição *Obra e Estratégia* MAM RJ, 2002

¹¹⁹ Luciano Figueiredo, *idem*, p.15



Fig. 50: Imagem da Exposição Hélio Oiticica *Obra e Estratégia* – MAM Rio de Janeiro 2002

Sobre a seção documental da exposição, comenta Luciano Figueiredo: “disposta em 24 partes (vitrines), funciona como mergulho na intimidade do arquivo de Hélio Oiticica, contendo projetos minuciosamente detalhados de obras não construídas, manuscritos não publicados, desenhos para execução de *Bólides*, *Núcleos*, *Penetráveis* e *Parangolés*, datados e assinados, que só confirmam sua precisão e rigor técnico, através de indicação exatas de pigmentos, materiais e plano de construção; cadernos de textos abarrotados de reflexões diárias para projetos em andamento; páginas e cadernos inteiros de jornais (como sua coleção dos suplementos do *Jornal do Brasil*), fotografias, filmes, transcrições de fitas gravadas, cartas (...) Entre tantos itens nunca vistos nem mesmo por pesquisadores, estão os estudos para seu **Bólide** mais famoso, a caixa em homenagem a **Cara de Cavalo** (...).”¹²⁰

¹²⁰ Luciano Figueiredo, *idem* p. 15 e 18.



Figura 51: Exposição Hélio Oiticica Obra e Estratégia – seção documental, MAM RJ 2002

A exposição *Lygia Clark - Da Obra ao Acontecimento – Somos o Molde, A você cabe o Sopro* de 2005 - 2006, com curadoria de Suely Rolnik e Corinne Diserens, trouxe ao público uma nova maneira de expor a obra de Clark. Diferente das duas formas já utilizadas anteriormente em mostras retrospectivas de Lygia Clark, nesta exposição o objetivo de trazer informações completas acerca das propostas da artista se fez evidente.

Suely Rolnik, em palestra realizada na Pinacoteca, ressaltou o fato de que a partir da mostra retrospectiva entre 1997 e 1999, Lygia Clark passou a ser figura constante em grandes exposições nacionais e internacionais mas, mesmo tamanha circulação de suas obras, não solucionou o problema do acesso insuficiente a sua produção. Para a curadora, a alternativa encontrada para sanar este problema foi a realização de 56 entrevistas com pessoas que foram ligadas à Lygia Clark, que estudaram seu trabalho e o utilizam como referência, como Guy Brett, Paulo Sérgio Duarte, Paulo Venâncio, Lula Wanderley, Paulo Herkenhoff,

Ricardo Fabbrini, Maria Alice Milliet, Ferreira Gullar, Iole de Freitas, Jards Macalé, Tunga, Ricardo Basbaum, Celso Favaretto, Caetano Veloso, entre outros.

Como afirmou Suely Rolnik à autora em encontro na Pinacoteca¹²¹, todo o projeto da exposição e sua itinerância pela França, em ocasião do *Ano Brasil na França* em 2005, nasceu das entrevistas, da necessidade de realizar uma mostra que tivesse a exibição dos depoimentos como algo diferenciador e que pudesse, ao menos em parte, sanar o problema do acesso insuficiente à produção de Lygia Clark. A decisão de Rolnik de exibir parte das 56 entrevistas realizadas durante sua pesquisa foi “guiada pelo fato de que as entrevistas mergulham nas memórias que várias pessoas têm da obra de Clark e a mostra passa a exibir alguns desses sopros subjetivos que moldam a obra, incluindo dissonâncias que realçam a multiplicidade de experiências subjetivas detonadas por Lygia Clark. Além disso, e respondendo à questão sobre como exibir a obra num espaço museológico e revitalizar a exposição de documentos, as entrevistas incluem vozes de pessoas que não tiveram contato com a obra de Lygia Clark nos anos 1970, mas que a utilizam agora, em suas próprias propostas, como é o caso de teóricos da dança entrevistados por Suely Rolnik.”¹²²

Ocupando o saguão de entrada da Pinacoteca e algumas salas da ala direita e do fundo, a exposição se dividiu entre a exibição de obras originais de diferentes períodos, desde o fim dos anos cinquenta até meados da década de oitenta,

¹²¹ Conversa entre Suely Rolnik e a autora na Pinacoteca; ocasião em que a curadora colhia depoimentos do público visitante para registro a ser disponibilizado em dvd. São Paulo, dia 25 de Março de 2006.

¹²²Paula Braga, sobre Palestra S. Rolnik. Site: <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br>

réplicas para a manipulação do público, textos explicativos plotados nas paredes, vídeos da artista realizando sua “prática terapêutica” e projeções dos depoimentos, algumas espalhadas pelo saguão central e outras exibidas em uma sala exclusiva, na qual o público podia sentar para assistir os depoimentos. A importância que a curadoria destinou aos depoimentos foi a mesma dada ao restante da exposição. Em várias entrevistas, Rolnik questiona seus entrevistados acerca das dificuldades de exibir o trabalho de Lygia Clark e afirma já ter refletido muito sobre esta questão até chegar ao modelo exposto na Pinacoteca. Rolnik afirma que não expor os trabalhos de Clark, privaria o público atual de travar contato com uma produção tão importante para a arte brasileira e apontou ainda, em depoimento à autora na Pinacoteca, que foi contra a reprodução de réplicas de trabalhos de Clark para exposições durante muito tempo, entretanto, quando se viu a frente da concepção da mostra *Lygia Clark Da Obra ao Acontecimento*, resolveu expor as réplicas ao lado das originais.



Fig. 52 e 53: Vistas do Pátio Interno da Pinacoteca do Estado, Exposição *Lygia Clark Da Obra ao Acontecimento*, 2006

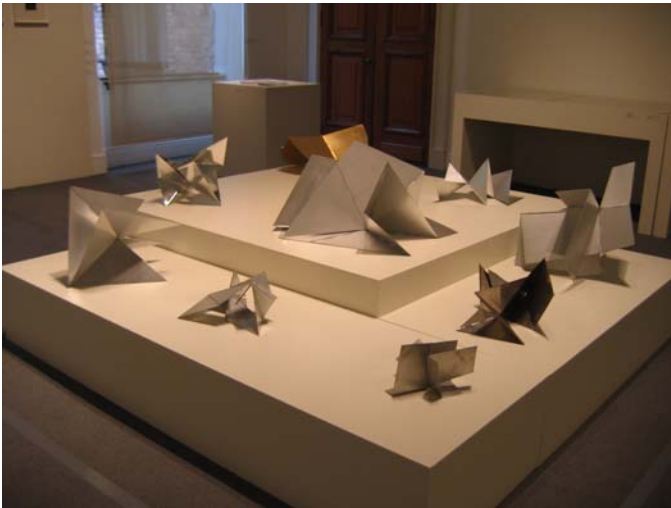


Figuras 54 e 55: Visitantes vestem e manipulam réplicas dos trabalhos de Lygia Clark. Pinacoteca, São Paulo, 2006

Em palestra na Pinacoteca Rolnik alerta ainda que em inúmeras exposições de Lygia Clark vimos ações que exigem um tempo próprio, como as propostas que integram a **Estruturação do Self**, serem ‘representadas’ ou, pior, re-encenadas superficialmente em rápidas seções. Para Rolnik, a exposição *Da Obra ao Acontecimento*, foi embasada em duas grandes questões: como mostrar essa obra em um espaço museológico e como manter acessíveis as ações experimentais de Lygia Clark. Na tentativa de responder estas questões impostas por ela mesma, a curadora optou, nesta mostra, por tornar presente a memória da experiência viva dessas ações experimentais, por meio dos depoimentos, resultando nesta “exposição-arquivo”.

Em seu depoimento, Lula Wanderley afirmou que na época em que era um dos responsáveis pelos trabalhos de Lygia Clark quando inseridos em mostras, como Bienais e outras individuais como a exposição ocorrida no MAM de São Paulo em

1999, a maneira com que foram expostos os trabalhos da artista foi, na maioria das vezes, insatisfatória. Lula afirmou que, naquela época, a questão de como expor os trabalhos de Clark não surtia muita reflexão por parte dos organizadores pois eram as primeiras exposições sobre o trabalho da artista.



Figuras 56 e 57: Bichos originais e réplica ao lado para manipulação dos visitantes, Pinacoteca, São Paulo, 2006

Atualmente, a questão acerca de como melhor expor o trabalho de Clark, isto é, respeitando sua proposta e tentando transmiti-la sem banalizá-la ou paralisá-la, tem se intensificado e as exposições têm obtido resultados mais interessantes. Na mostra da Pinacoteca, o ambiente escolhido para a exposição das réplicas dos objetos relacionais de Clark foi o vão central do museu, lugar de destaque entre os espaços expositivos do local, mas, ao mesmo tempo, espaço aberto, distante do confinamento das fechadas salas do modelo museológico moderno. As réplicas dos objetos relacionais, máscaras e roupas sensoriais possibilitaram que o público

visitante se sentisse livre para tocá-las e manipulá-las, sem as restrições comportamentais normalmente exigidas por um museu. Sons variados, vozes, gestos, trânsito, movimento era o que encontrávamos no espaço da Pinacoteca.

Na exposição da Pinacoteca vimos que não se tratava ali, de recriar uma sessão “terapêutica clarkiana”, mas sim da tentativa de explicar o que pretendia Lygia Clark. É impossível reviver o ambiente e a proposta da artista dentro de uma instituição, já que o tempo e o espaço exigidos por Lygia não são os encontrados quando se visita uma exposição de arte. Os **Objetos relacionais**, as **Máscaras** e **Roupas sensoriais** e a proposta de construção de **Caminhando** sempre se tornam, dentro do museu, registros curiosos de uma proposta outrora inovadora. O que percebíamos ao visitar a mostra era uma tentativa, por parte da curadoria, de comunicar e explicar da forma mais detalhada possível a obra de Lygia Clark.



Figuras 58 e 59: Vistas internas da sala dos depoimentos. Pinacoteca, São Paulo, 2006.

O catálogo desta exposição contém inúmeras fotos dos trabalhos de Lygia Clark, que ilustram os textos escritos por Suely Rolnik e Corinne Diserens, curadoras da mostra, Felipe Escovino, curador da Associação Cultural 'O Mundo de Lygia Clark' Laurence Louppe, José Gil e do crítico Mário Pedrosa. Neste catálogo de 100 páginas e tamanho A3 (30 x 60 cm), há também as transcrições das entrevistas que Rolnik realizou com Pierre Fédida, Hubert Godard, Paulo Herkenhoff e Tunga. Há ainda a reprodução de duas edições da revista francesa *Robbo*, editada por Julien Baline e Jean Clay, que dedicaram matérias sobre o trabalho de Lygia Clark. A *Robbo* número 4, de 1968, realizou um especial sobre o trabalho da artista dedicando-lhe sete páginas, enquanto que a *Robbo* número 5/6, de 1971, também deu destaque a artista, reservando-lhe seis páginas. Acompanhando o catálogo há um encarte que reproduz as duas edições da revista *Robbo* com a tradução das páginas dedicadas a Clark para o português.

6. Considerações Finais

Na grande maioria de exposições de Lygia Clark e Hélio Oiticica é difícil crer que o público, exceto os iniciados, consiga absorver tudo o que pretendiam os artistas; em grande parte dos casos, o visitante é apenas rendido ao impacto visual destas exposições. Como afirma Rebollo, quando as exposições de arte são pensadas como meios de comunicação com o público, a conjuntura cultural influi diretamente na compreensão da mensagem, pois “raras vezes o objeto, em si mesmo, é suficiente para remeter imediatamente os visitantes aos valores trabalhados na exposição. Relações precisam ser estabelecidas pelo público para se chegar a uma compreensão da mostra. Para tanto, o espectador, de antemão, precisa ter – ou adquirir por via da exposição – informações sobre o objeto exibido. Ele precisa, também, captar quais os paradigmas que norteiam o conceito de arte num determinado momento da história, quais as tendências da época em que se insere; e deve conhecer algo sobre o seu contexto social.”¹²³

Deve-se, quando tratamos da exposição dos trabalhos de Lygia Clark e Hélio Oiticica, levar em consideração a relação do público com os objetos expostos. Em muitas mostras, o impedimento de que o público pudesse manipular as obras e a falta de explicações acerca das propostas dos artistas transformava os trabalhos de Clark e Oiticica em grandes objetos curiosos e paralisados. Como coloca Paola Jacques: “os vídeos de manifestações coletivas com os **Parangolés** em ação, ou mesmo as fotos de pessoas dançando vestidas com **Parangolés** funcionam

¹²³ Idem. p. 33-34

melhor para esse fim (expositivo) do que capas penduradas em cabides, cercadas por um fio de ferro (em relação à mostra *Documenta* de Kassel, 1997), parecendo mais uma instalação ruim do que uma manifestação de **Parangolé**, sempre muito livre e aberta.”¹²⁴

Em outras mostras, como na *Bienal de São Paulo* de 1994, foram feitas réplicas dos **Bichos** de Clark e dos **Parangolés** de Oiticica e o público pôde manuseá-las, o que, com algumas ressalvas, auxiliou na compreensão dos trabalhos dos dois artistas. Para Lygia Pape, que foi uma das fundadoras do *Projeto Centro de Arte Hélio Oiticica*, “um **Parangolé** não pode ficar pendurado em um cabide, ele tem de ser usado”¹²⁵; Pape sugere que sejam feitas réplicas de trabalhos do artista para manuseio do público pois afirma que para que a fruição das obras de Clark e Oiticica aconteça, é necessário que haja ao menos, o toque e a manipulação do participante, seja em relação às peças originais ou em réplicas dispostas ao lado das originais. Já para Suely Rolnik, o entendimento do legado de Lygia Clark vai além da manipulação de réplicas pois a proposta da artista não consiste apenas na proposta da participação. Em texto escrito para o catálogo da Bienal DE São Paulo de 1998, Rolnik afirmou: “penso que a principal visada de Lygia está na subjetividade do espectador: é aí que ela quis atingir o que chamou de estado de arte-sacudir a posição de espectador, desreificá-la radicalmente. Isso vai muito

¹²⁴ Paola B. Jacques. op. cit. p. 38.

¹²⁵ Lygia Pape. Espaço de Memória. Caderno Mais *Folha de São Paulo*. 16 de Maio de 2004.p. 9.

além da simples proposta de participação, comum em sua geração, redutível a um democratismo politicamente correto.”¹²⁶

Com a intenção de facilitar a compreensão dos trabalhos de Lygia Clark e Hélio Oiticica quando expostos, pode-se usar recursos de apoio ao visitante, como dados biográficos sobre os artistas, dados técnicos sobre a obra, textos críticos sobre a exposição e sobre toda, ou parte da produção do artista, documentos da época da criação, como projetos e anotações pessoais, filmagens da época, entrevistas com pessoas que tenham tido contato com os artistas, réplicas dos trabalhos que exigem participação e confecção de catálogos. Como defende Lisbeth Rebollo, ao lado destes recursos de apoio, o desenho museográfico ganha papel estratégico e de destaque no processo de construção da comunicação a ser estabelecida entre os trabalhos mostrados e o visitante da mostra. Pois, de acordo com a pesquisadora, é por meio da museografia que se cumpre “a função primordial da exposição, que é aproximar o objeto mostrado e o visitante.”¹²⁷

Ao nosso ver, mais importante do que tocar os objetos originais ou as réplicas, é que o público entenda a proposta defendida por Lygia Clark e Hélio Oiticica, que visava a uma intensa aproximação entre arte e vida. A compreensão dos trabalhos dos dois artistas pode acontecer quando se possibilita que o público assista a registros filmados da década de sessenta, tornando-o consciente de que se trata de trabalhos que tiveram grande importância na época em que foram criados, e que atualmente exercem grande influência na produção artística contemporânea,

¹²⁶ Suely Rolnik. “Por um estado de arte. A atualidade de Lygia Clark”. In *Catálogo da XXIV Bienal de São Paulo*, Fundação Bienal, SP, 1998.

principalmente a nacional. Como colocou o artista plástico Tunga em entrevista à Suely Rolnik: “pouca gente no circuito, no mundo dos museus, das artes, se pergunta como mostrar Lygia Clark. A preocupação maior recai no fetiche, na imagem, a presença de Lygia, a “coisa” que inventou ao invés da ressonância, que era disjuntiva, que era pensamento, reflexão vigente, presente, intensa. Então, como atualizar este pensamento?”¹²⁸

Acerca da posição que consiste no fato de que, mais importante do que realizar réplicas dos trabalhos de Lygia Clark e Hélio Oiticica e colocá-las ao lado das peças originais dentro no contexto expositivo, é evidenciar nas mostras as amplas propostas formuladas por ambos, questionamos se o modelo utilizado por Suely Rolnik e Corinne Diserens na já citada mostra *Lygia Clark da Obra ao Acontecimento*, pode ser defendido como exemplar quando tratamos do legado de Clark em exposição e se pode ser aplicado em mostras retrospectivas de Hélio Oiticica. Acreditamos que não existe um modelo expositivo único que possa ser utilizado em exposições de Lygia Clark e Hélio Oiticica, já que há inúmeras diferenças entre os trabalhos de ambos.

Hélio Oiticica e Lygia Clark fugiram das instituições e galerias e negaram se inserir no mercado das artes, cada um a seu modo. Para a crítica de arte Sônia Salzstein, as “precárias e tênues obras de Oiticica e Clark podem ser vistas como uma tentativa de dissolver um destino institucionalizado para a arte no mundo

¹²⁷ Idem p.35

¹²⁸ Tunga apud Suely Rolnik e Catherine Diserens. op. cit. p. 90.

contemporâneo.”¹²⁹ Enquanto Clark rompeu com as artes plásticas e se fechou em um consultório trabalhando com terapia, Oiticica continuou refletindo acerca de sua produção e nunca abandonou seu trabalho artístico e sua intensa pesquisa plástica. Em linhas gerais, Oiticica refletia de que maneira sua crítica às instituições seria mais eficaz, talvez levando sua arte para a rua? Fugindo do museu para a praça? Já na década de 1960, com sua exposição *Experiência Whitechapel*, o artista estava dentro do espaço convencional tentando sua transformação, como observou Guy Brett, a obra de Oiticica está intimamente ligada ao “contínuo desafio à instituição de arte como museu de coisas mortas.”¹³⁰

Desta maneira, Lygia Clark se afastou de vez da criação artística, passando a trabalhar o participante enquanto estrutura humana dentro de ações terapêuticas não convencionais, enquanto Oiticica ainda pensava de que forma a arte podia ser usada para a transformação do indivíduo, explorando a fusão entre arte e vida, utilizando as potencialidades das cores, das formas e do espaço.

A mostra *Cosmococas – Program in Progress* com curadoria de César Oiticica Filho que aconteceu na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2003, expôs os trabalhos **Cosmococas** criados por Hélio Oiticica e o cineasta Neville D`Almeida na década de 1970 e é um bom exemplo da diferença entre os trabalhos de Clark e Oiticica e suas propostas diante de um espaço expositivo convencional.

Para a exposição das **Cosmococas**, que não foram montadas por Oiticica em vida e que puderam ser construídas para a ocasião graças aos registros e

¹²⁹ Sônia Salzstein apud Guy Brett, 2005. op. cit. p. 80

cadernos de anotações detalhados deixados pelo artista, foram reservadas três salas do museu. **CC1 Trashiscapes** e **CC2 Onobject** foram montadas pela primeira vez no Brasil.

Com as **Cosmococas**, Oiticica propunha a criação de um novo espaço dentro do museu, subvertendo o comportamento tradicionalmente convencionado de que o visitante não pode aparecer dentro da exposição. Para Oiticica, em **Cosmococas** “não se trata mais de impor um acervo de idéias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar pela descentralização da “arte”, pelo deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual racional para a proposição criativa vivencial.”¹³¹

As **Cosmococas** consistem na criação de ambientes nos quais há a projeção de slides de forma serial nas paredes e no teto, há redes, areia, bexigas, colchões e outros elementos inusitados e, ainda, há a sonoridade de músicas de Jimi Hendrix e outros astros dos anos 1970. Em cada uma das cosmococas, o espectador é convidado a interagir de maneira diferente, a partir do princípio denominado pelos artistas de “quasecinemas”. Os slides projetam imagens de grandes ícones da cultura pop mundial, como Marilyn Monroe, Jimi Hendrix, o diretor de cinema Luis Buñuel entre outros, tendo seus corpos e faces contornados por cocaína, como se a droga fosse um tipo de maquiagem ou um pigmento que ao longo das projeções vai progressivamente desaparecendo, possivelmente por ter sido ingerida pelos artistas, o que muitos críticos consideraram como uma expressão radical da

¹³⁰ Guy Brett, 2005, op cit. p. 79

desmaterialização do objeto de arte. Um misto de crítica ao sistema e apologia ao uso da cocaína, à música e ao cinema compõem as **Cosmococas**.

Entretanto, como a substância cocaína escolhida por Oiticica e D`Almeida era, e ainda é, proibida por lei, **Cosmococas** permaneceu por muito tempo oculta e Oiticica não teve a oportunidade de construí-la em vida. Apenas em 1992 por ocorrência da exposição retrospectiva *Hélio Oiticica* é que **Cosmococas** se concretizou pela primeira vez.

A mostra *Cosmococas – Program in Progress*, remontou de maneira fiel a proposta de Oiticica de criação de ambientações e o que presenciávamos quando visitávamos a exposição na Pinacoteca era o envolvimento e estranhamento dos visitantes em relação à uma proposta de arte libertária e embaralhada à vida. Foram expostos também os cadernos de anotações de Oiticica com os projetos para a execução das cosmococas. Como na exposição de 2002 no MAM do Rio de Janeiro *Hélio Oiticica Obra e Estratégia*, com curadoria de Luciano Figueiredo, a exposição que ocupou as salas da Pinacoteca também se preocupou em trazer ao público os documentos, anotações, reflexões e registros deixados por Oiticica.

No caso da exposição *Lygia Clark Da Obra ao Acontecimento* (2005-2006), as curadoras Suely Rolnik e Corinne Diserens optaram por exibir 33 das 56 entrevistas realizadas por Rolnik, pois os depoimentos das experiências vividas são o registro das atividades terapêuticas desenvolvidas por Clark, e foram necessárias para o aprofundamento do entendimento do legado da artista. Será

¹³¹ Hélio Oiticica apud Fábio Cypriano. Mostra visita radicalidade de “Cosmococas”. *Ilustrada. Folha*

que no caso de uma exposição do legado de Hélio Oiticica este registro da experiência vivida se faz tão necessário como no caso de Clark para a compreensão de sua obra? Em relação a algumas propostas de Oiticica o registro se faz necessário, por exemplo, quando tratamos das manifestações coletivas que o artista propunha nas ruas e locais públicos de cidades como Rio de Janeiro; mas quando nos referimos a outros trabalhos como os seus **Penetráveis**, o registro não é tão importante quanto a própria obra. No caso de Hélio Oiticica, registros documentais de suas criações, seus projetos, seus rascunhos e textos reflexivos talvez sejam mas importantes para ampla compreensão de seu legado artístico do que depoimentos de quem vestiu um parangolé.

Uma importante discussão que, apesar de não ser a questão central que permeia esta pesquisa, é pertinente e merece ao menos ser mencionada é acerca da dificuldade de preservação de obras de arte de difícil classificação, como as criações de Clark e Oiticica. Como colocou Bartolomeu Mari, crítico de arte catalão¹³² “a verdadeira preservação de uma obra de arte acontece quando se pode ver a presença da obra de um artista dentro da obra de outro artista, ou seja, quando aquilo que foi ou é para um, está presente no outro, contém a obra do outro, não de maneira formal ou conceitualmente identificável, porém reconhecível em seu resultado final, em sua síntese.”¹³³

de São Paulo, 26 de abril de 2003.

¹³² Luciano Figueiredo no texto "Flores da Amizade"

¹³³ Luciano Figueiredo apud Waly Salomão. op. cit. p.7

O legado de Lygia Clark e Hélio Oiticica na arte contemporânea brasileira é tão intenso ao ponto de presenciarmos em 2006, o projeto curatorial da 27ª Bienal de São Paulo ser inteiramente baseado na obra de Hélio Oiticica. A curadora da mostra, Lisette Lagnado, conceituou a Bienal sob o tema “Como Viver Junto” e explica a utilização da obra de Oiticica como estrutura de pensamento e fio condutor da mostra, afirmando: “Oiticica está presente na maneira como eu concebi e organizei a 27ª Bienal de São Paulo, ou seja, montei sete blocos e gostaria que eles se imiscuissem entre si, que não houvesse hierarquia, que fosse um trabalho coletivo entre todos os curadores chamados a participar. Não me parece necessário ter obras de Oiticica. Ele está mais do que visto, tanto aqui como no Exterior.”¹³⁴ Na proposta de Lagnado, os tradicionais núcleos e segmentos que víamos nas outras bienais, serão substituídos pelo dispositivo do “bloco” e da coletividade.

Esta junção entre “experimentalismo” e “museu”, gera discussões acerca da revitalização de obras de arte como as de Clark e Oiticica e as inúmeras incompatibilidades entre estas obras e a estrutura museológica moderna que encontramos em voga ainda hoje. A grande questão que permeia as exposições retrospectivas póstumas de Lygia Clark e Hélio Oiticica é se a instituição de arte pode se adaptar às demandas e estruturas da arte dos dois artistas ou são suas obras que devem adaptar-se à instituição? Já em 1972, Hélio Oiticica escreveu o texto *Experimentar o Experimental*, no qual o artista defendeu a impossibilidade

¹³⁴ Lisette Lagnado em entrevista para o site do Fórum Permanente de Museus. Nov. 2005. A presença ou não de trabalhos de Oiticica na 27ª Bienal ainda não havia sido confirmada até a

de convívio entre o experimental e todos os “re” - representar, revitalizar, reviver, recriar, mas admitiu a retomada, o retorno: “não confundir reviver com retomar (...) o experimental pode *retomar*, nunca *reviver* (...) os fios soltos do experimental são energias que brotam para um número aberto de possibilidades”. Atualmente, museu e experimental podem viver juntos se o museu transformar-se em um distribuidor destes fios soltos.

conclusão desta dissertação.

7. Bibliografia:

1. ADES, Daum (Org). *Arte da América Latina*. Ed. Cosac e Naify, São Paulo, 1997.
2. AMARAL, Aracy (Org.). Catálogo. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. São Paulo: Pinacoteca do Estado. Rio de Janeiro: MAM, 1977.
3. _____(Org.). *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*, textos de Mário Pedrosa. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1981.
4. _____ *Arte e meio Artístico – Entre a Feijoada e o X Burger 1961 - 1981*. Ed. Nobel. São Paulo, 1983.
5. _____ *Arte para quê? A preocupação Social da Arte Brasileira 1930 – 1970: Subsídios para uma história Social da Arte no Brasil*. Ed. Nobel. São Paulo, 1987.
6. _____ (Org.) *Arte Construtiva no Brasil, Col. Adolpho Leirner*. Melhoramentos e DBA Artes Gráficas, São Paulo, 1998.
7. ARANTES, Otília. *Mário Pedrosa - Itinerário Crítico*. Ed. Scritta Editorial. São Paulo, 1991.
8. ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea- Uma História Concisa*. Ed Martins Fontes. São Paulo, 2001.
9. AUTRAN, Gustavo. Retrospectiva exhibe os passos de Clark. *Ilustrada, Folha de São Paulo*. São Paulo: 8 de dezembro de 1998.
10. AYALA, Walmir. Os Bichos – Para a escultora Lygia Clark, a propósito dos seus Bichos; *Jornal do Brasil*, RJ, Suplemento Dominical, 9 de Dezembro de 1961.
11. BANDEIRA, João (Org.). *Arte Concreta Paulista*. MariAntonia USP e ed. Cosac e Naify. São Paulo, 2002.
12. BASBAUM, Ricardo. *Arte Contemporânea Brasileira*, Ed. Contra Capa, Rio de Janeiro, 2001.
13. BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica – Arte e Política. Obras Escolhidas, V* . São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.
14. BENTO, Antônio, Os Bichos de Lygia Clark. *Diário Carioca*, RJ, 2 de junho de 1963.
15. BEREINSTEIN, Paola Jacques. *Estética da Ginga – A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*, Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra e PPG-AU/FAUFBA, 2003.
16. BOIS, Yve-Alain e KRAUSS, Rosalind. *Formless - A user's guide.*, Ed. Zone Books, New York, 1997
17. BRETT, Guy, organização Kátia Maciel. *Brasil Experimental arte/vida: proposições e paradoxos*. Ed. Contra Capa. Rio de Janeiro, 2005.

18. BRETT, Guy. *Kinetic Art: The Language of Movement*. Ed. Studio Vista, Londres, 1968.
19. BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Ed. Cosac e Naify, São Paulo, 2002 (2 edição).
20. CANTON, Kátia. *Catálogo Heranças Contemporâneas III*, catálogo da exposição –Mac Ibirapuera, São Paulo, 1999.
21. CAMPOS, Marcos P., Roteiro concreto – Um resumo das mudanças na obra e Lygia Clark; *Veja*, 24 de dezembro de 1988.
22. *Catálogo da V Bienal de São Paulo*, Fundação Bienal, SP, 1959.
23. *Catálogo da VI Bienal de São Paulo*, Fundação Bienal, SP, 1961.
24. *Catálogo da IX Bienal de São Paulo*, Fundação Bienal, SP, 1967.
25. *Catálogo da XXII Bienal de São Paulo*, Salas Especiais. Fundação Bienal, SP, 1994.
26. *Catálogo da XXIV Bienal de São Paulo*, Fundação Bienal, SP, 1998.
27. *Catálogo da Mostra do Redescobrimento*, Arte Contemporânea. Brasil 500, Fundação Bienal, SP, 2000.
28. CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. Ed Lemos. São Paulo, 1999.
29. CLARK, Lygia. *Catálogo Lygia Clark*, Texto Ferreira Gullar, Mário Pedrosa, Lygia Clark.: Funarte. Rio de Janeiro, 1980.
30. _____ *Catálogo Lygia Clark*. Introdução Manuel J. Borja-Villel; texto Guy Brett, Paulo Herkenhoff, Ferreira Gullar. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1998.
31. _____ *Catálogo: Lygia Clark: 1950-1952*, Ministério da Educação. Rio de Janeiro, 1952.
32. _____ e Hélio Oiticica. *Catálogo* . Sala Terreiro do Paço Imperial. Rio de Janeiro, 1986.
33. COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinqüenta*. Texto Waldemar Cordeiro. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.
34. COUTO. Maria de Fátima Morethy. *Por uma Vanguarda Nacional*. Ed. Unicamp. Campinas, 2004.
35. CRIMP. Douglas. *On the Museum's Ruins / With Photographs by Louise Lawler*. Ed. MIT Press. Cambridge, Massachusetts USA, 2003.
36. ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1976.
37. ECO, Umberto. *A Definição da Arte*. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1972.
38. FABBRINI, Ricardo Nascimento. *O Espaço de Lygia Clark*. .Ed. Atlas. São Paulo, 1994.

39. FARIAS, Agnaldo. Uma Viagem para Dentro. *Bravo!* n.15. São Paulo, 1998.
40. FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. 2.ed. Ed.Edusp .São Paulo, 2000.
41. FERRAZ, G. *Retrospectiva, Figuras e Problemas da Arte Contemporânea*. Ed. Nobel São Paulo, 1987.
42. FIGUEIREDO, Luciano (Org.). *Lygia Clark, Hélio Oiticica: cartas: 1964-1974*. Prefácio Silvano Santiago; texto Lygia Clark, Hélio Oiticica. Ed. UFRJ, 2 ed. Rio de Janeiro 1998.
43. _____(curador). Catálogo. *Hélio Oiticica: obra e estratégia*. MAM Rio de Janeiro, 2002.
44. FOSTER. Hal (editor). *The Anti- Aesthetic, Essays on Post Modern Culture*. Ed. The New Press. Nova York, 1998.
45. FUSCO, R.. *História da Arte Contemporânea*, Ed. Presença. São Paulo, 1997.
46. GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre Cenografias – o museu e a Exposição de arte no século XX*. Edusp. 2004.
47. GULLAR, Ferreira, Não-Objeto – Prêmio da Bienal, *Jornal do Brasil*, RJ, Suplemento Dominical, 17 de setembro de 1961.
48. _____. *Vanguarda e Subdesenvolvimento*. Ed. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1965.
49. _____ (Org.). *Arte Brasileira hoje*. Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1973.
50. _____.Lygia Clark e a busca sem limites. *Jornal da Tarde*, SP, 27 de abril de 1988.
51. _____.*Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. Ed. Revan, 3ª edição. Rio de Janeiro, 1999.
52. GREENBERG, Ressa, FERGUSON, Bruce W., NAIRME, Sandy (orgs). *Thinking about exhibitions*. Ed. Routledge. 5ª Edição, Londres, 2004
53. HARVEY, David. *A Condição Pós-Moderna*. Ed. Loyola, São Paulo, 1993.
54. HERKHENHOFF, Paulo. Catálogo. *Lygia Clark*, MAM Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1999.
55. HIDEBRANDO, G. Autora (Lygia Clark) explica obra (“Bichos”) no catálogo; *Tribuna da Imprensa*. RJ, 10 de outubro de 1960.
56. HIRSZMAN, Maria. Lygia Clark em Questão. Caderno 2. *O Estado de São Paulo*. 24 janeiro 2006.
57. HOLANDA, Heloísa Buarque de, e GONÇALVES, Marcos A. *A Cultura e a participação nos anos sessenta*. Ed. Brasiliense. São Paulo, 1982.
58. JUSTINO, Maria José. *Seja marginal, seja herói: modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica*. Ed.UFPR, Curitiba, 1998.

59. KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna*, trad. Júlio Fischer. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1998.
60. LEIRNER, Sheila. O coração de Lygia Clark parou. *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, 24 de abril de 1988.
61. LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Artlivre. Rio de Janeiro, 1988.
62. MACCELLAN, Andrew. *Art and its Publics - Museum Studies at the Millennium*. Malden: Ed. Blackwell Publishing. 2003.
63. MANUEL, Pedro. A Linha e o Bicho. jornal *Diário de Notícias*, RJ, Suplemento Literário, 30 de outubro de 1960.
64. MAURICIO, Jayme. Lygia Clark na Alemanha com seus objetos variáveis vistos p/ Bense. *Correio da Manhã*, RJ, 2 Caderno, 1 março de 1964.
65. _____. Mary e Lygia: escultoras premiadas em Paris e Salvador. *Correio da Manhã*, RJ, 2 Caderno, 5 de janeiro de 1967.
66. MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: obra-trajeto*. Edusp. São Paulo, 1992.
67. MORAES, Angélica. A trajetória original de Lygia Clark sai em livro. jornal Folha de São Paulo, 13 de outubro de 1992.
68. MORAIS, Frederico. A Morte do Plano e o Bicho. *Diário de Notícias*, RJ, 17 de janeiro de 1967.
69. _____. *Artes Plásticas: A crise da Hora Atual*. Ed. Paz e Terra. Rio de Janeiro, 1975.
70. _____. *Artes Plásticas na América Latina: do transe ao Transitório*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1979.
71. _____. A vitalidade de Lygia Clark e o do neoconcretismo carioca. *O Globo*, RJ, 28 de abril 1982
72. _____ (Org). *Neoconcretismo 1959/1961*. Textos de Ferreira Gullar e Wilson Coutinho. Galeria de Arte BANERJ, Rio de Janeiro, 1984. (V Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro).
73. _____. *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro (1816-1994)*, Ed. Topbooks, Rio de Janeiro, 1995.
74. NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil*. Ed. Ática. São Paulo, 1997.
75. O'DOHERTY, Brian. *No interior do "Cubo Branco"*. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 2002
76. OITICICA, Hélio. Bases fundamentais para uma definição do Parangolé. *Arte em Revista*. ano 5 , n. 7, São Paulo ,1983.

77. _____. *Aspiro ao grande labirinto*. Introdução Luciano Figueiredo; Mário Pedrosa; compilação Luciano Figueiredo; Lygia Pape; Wally Salomão. Ed. Rocco. Rio de Janeiro, 1986.
78. _____. *Catálogo Exposição Hélio Oiticica*. Jeu de Paume Reunion des musees nationaux. Paris, 1992.
79. _____. *Hélio Oiticica*. Catálogo .Centro de Arte Hélio Oiticica. Rio de Janeiro, 1997.
80. _____. *Material de Apoio Didático para professores. Projeto Formação do Primeiro Olhar – Centro de Arte Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro. s/d.s/p.
81. PAPE, Lygia. Espaço de Memória. *Mais, Folha de São Paulo*. 16 de Maio de 2004.
82. PEDROSA, Mário. *Mundo, Homem, Arte em Crise.*, Ed. Perspectiva. São Paulo, 1975.
83. _____. *Acadêmicos e Modernos*. Org. de Otília Arantes. Ed. Edusp. São Paulo, 1998.
84. PECCININI, Daisy. *Figurações Brasil anos 60*. Eds. Edusp e Itaú Cultural. São Paulo, 1999.
85. PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Ed. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1969.
86. _____. *Entre Dois Séculos – Arte Brasileira do Século XX na Coleção Gilberto Chateaubriand*. Ed. JB, Rio de Janeiro, 1987.
87. PONTY, Merleau. *Fenomenologia da Percepção*. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 1999.
88. RIBEMBOIM, Ricardo (Org). *Tridimensionalidade: arte brasileira do século XX*. Texto Annateresa Fabris, Fernando Cocchiarale, Celso Favaretto, Tadeu Chiarelli, Frederico Moraes; Ed. Itaú Cultural e Cosac & Naify, São Paulo, 1999.
89. ROLNIK, Suely e DISERENS, Corinne. *Lygia Clark Da obra ao Aconteciemnto*. Catálogo da Exposição. Edição conjunta do Musée des beaux-arts de Nates e Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo, 2006.
90. SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: qual é o Parangolé?* Ed. Rocco, Rio de Janeiro, 2003.
91. SCHENBERG, Mário. *Pensando a Arte*. Ed. Nova Stella. São Paulo, 1988.
92. SCHILD, Susana. Lygia Clark – Depois do corpo, uma volta às artes plásticas. *Jornal do Brasil*, RJ, 6 de dezembro de 1984.
93. TASSINARI, Alberto. *O Espaço Moderno*. Ed. Cosac e Naify. São Paulo, 2001.
94. WANDERLEY, Lula. *O dragão pousou no espaço: arte contemporânea, sofrimento psíquico e o objeto relacional de Lygia Clark*. Ed. Rocco. Rio de Janeiro, 2002.

95. ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. Apresentação Walther Moreira Salles. Instituto Walther Moreira Salles: Fundação Djalma Guimarães. São Paulo, 1983.

96. ZANINI, Walter. *Tendências da Escultura Moderna*. Ed. Cultrix. São Paulo, 1980.

Websites consultados:

1. www.forumpermanente.incubadora.fapesp.br

2. www.itaucultural.org.br

3. www.uol.com.br/tropico