

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

MARCELO MOREIRA BERG

**A QUESTÃO DA PARTICIPAÇÃO  
NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA**

SÃO PAULO

2014

MARCELO MOREIRA BERG

**A QUESTÃO DA PARTICIPAÇÃO  
NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais; Área de Concentração: Teoria, Ensino e Aprendizagem; Linha de Pesquisa: História, Crítica e Teoria da Arte; da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes Visuais, sob a orientação da Profa. Dra. Sônia Salzstein Goldberg

SÃO PAULO

2014



AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTE TRABALHO POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

#### FICHA CATALOGRÁFICA

---

BERG, Marcelo Moreira

A questão da participação na arte contemporânea brasileira / Marcelo Moreira Berg – São Paulo: M. M. Berg, 2014.

115p.: il.

Dissertação (Mestrado) – Departamento de Artes Plásticas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo, 15/09/2014.

Orientadora: Profa. Dra. Sônia Salzstein Goldberg.

Bibliografia

1. Participação 2. Arte brasileira 3. Arte contemporânea 4. Arte Moderna 5. Mário Pedrosa I. Goldberg Sônia Salzstein II. Título

CDD 21. Ed. – 709

---

A QUESTÃO DA PARTICIPAÇÃO NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA  
Marcelo Moreira Berg

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes Visuais, sob a orientação da Profa. Dra. Sônia Salzstein Goldberg.

Comissão Examinadora

  
\_\_\_\_\_

  
\_\_\_\_\_

  
\_\_\_\_\_

São Paulo, \_\_\_\_\_.





## RESUMO

Este trabalho discute a questão da participação nas artes plásticas, buscando problematizar os sentidos atuais do envolvimento ativo do público no ambiente em que o trabalho de arte é apresentado.

Na primeira parte da dissertação, analisamos alguns aspectos do cenário artístico brasileiro a partir da década de 1990, momento de transformação profunda do aparato institucional voltado à arte e à cultura e de internacionalização do meio cultural. Nosso propósito é indagar a centralidade que a ideia de “participação do espectador” assumiu na configuração de uma arte contemporânea brasileira, e o modo como esta foi se delineando a partir da premissa de superação das questões modernas da arte.

Contrabalançando tal premissa, na segunda parte da dissertação examinamos a trajetória crítica de Mário Pedrosa que, entre meados das décadas de 1940 e 1960, produziu uma notável reflexão sobre o papel formador da arte na sensibilidade do sujeito moderno. Deste modo, ao acompanharmos o arco de suas análises desde a defesa inicial da produção abstrata no Brasil até a sugestão, com a qual o crítico acenou, de que havíamos entrado em um novo ciclo “pós-moderno” da arte, procuramos ressaltar a permanência de uma dimensão crítica moderna atribuída à arte – a confiança de que apenas ela poderia emancipar o público de sua alienação às dimensões convencionais, regidas pelo hábito, da vida cotidiana.

**Palavras-chave:** participação; arte brasileira; arte contemporânea; arte moderna; Mário Pedrosa.

## **ABSTRACT**

This work discusses the issue of participation in visual arts, aiming at inquiring the multiple meanings that may have today the active engaging of an audience with the environment in which an art work is presented.

In the first part of this thesis, we examine some aspects of the Brazilian art scene from the nineties on, a moment of deep change in the institutional apparatuses related to art and culture, as well as of internationalization of the cultural environment. In this section, we aim at discussing the central position which came to be assigned to the premise of a “participating spectator” in the shaping of the idea of a Brazilian Contemporary Art, and the way it has been forged according to an idea of overcoming the frame of issues which had marked modern art.

Counterpointing this premise, we approach, in the second part of this thesis, the trajectory of art critic Mario Pedrosa, who has rendered, between mid forties and mid sixties, a remarkable thought about the formation role art has in the constituting of modern subject’s sensibility. In this manner, following the arch of analysis this critic has done, from his initial defense of abstract art in Brazil to the idea early devised by him, that we had entered a new “post modern” era of art, we strive for emphasizing the enduring dimension he assigned to art, of a modern critical gist. This modern critical gist would be based, according to the critic, in the presupposition that only art could emancipate the audience from their alienation in the conventions of everyday life, ruled as it is by habit.

**Keywords:** participation; Brazilian art; contemporary art; modern art; Mário Pedrosa.

**Ao pequeno João,  
geração seguinte.**

## SUMÁRIO

<b>IMAGENS .....</b>	<b>10</b>
<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>17</b>
<b>PARTE I</b>	
<b>1.1 A participação na arte contemporânea brasileira: uma narrativa .....</b>	<b>29</b>
<b>1.2. Anos 1990, modificação das formas de aparecimento público das artes plásticas no Brasil .....</b>	<b>46</b>
<b>1.3. Um descompasso atual: a experiência da arte como vivência nos anos 1960 ....</b>	<b>58</b>
<b>PARTE II</b>	
<b>2.1 Mário Pedrosa e o papel formador da arte na sensibilidade do homem .....</b>	<b>70</b>
<b>2.2 Entre o “impulso do observador” e a “participação do espectador” .....</b>	<b>79</b>
<b>2.3 “Arte pós-moderna”: Lygia Clark e Hélio Oiticica .....</b>	<b>87</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>98</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>110</b>

“A entrada de Lygia Clark na arena da arte, onde a distância psíquica entre a obra e o espectador (condição que até pouco tempo parecia indispensável ao entendimento da obra) foi suprimida, não é de agora nem veio de supetão. Surgiu ao longo de todo um processo, no curso do qual a artista foi, de tateio em tateio, encontrando seu caminho, descobrindo o que procurava, alterando seu conceito de arte, modificando seu modo de viver.”

Mário Pedrosa  
“A obra de Lygia Clark”  
O Estado de São Paulo  
Suplemento literário, 28.12.1963

“Da *démarche* de Lygia Clark em diante, há como que o estabelecimento de ‘handicaps’ sucessivos, e o processo que em Clark se deu de modo lento, abordando as estruturas primárias da ‘obra’, (como espaço, tempo, etc.) para a sua resolução, aparece na obra de outros artistas de modo cada vez mais rápido e eclosivo.”

Hélio Oiticica  
“Esquema geral da nova objetividade”  
catálogo da exposição “Nova objetividade brasileira”  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, abril de 1967

**IMAGENS**



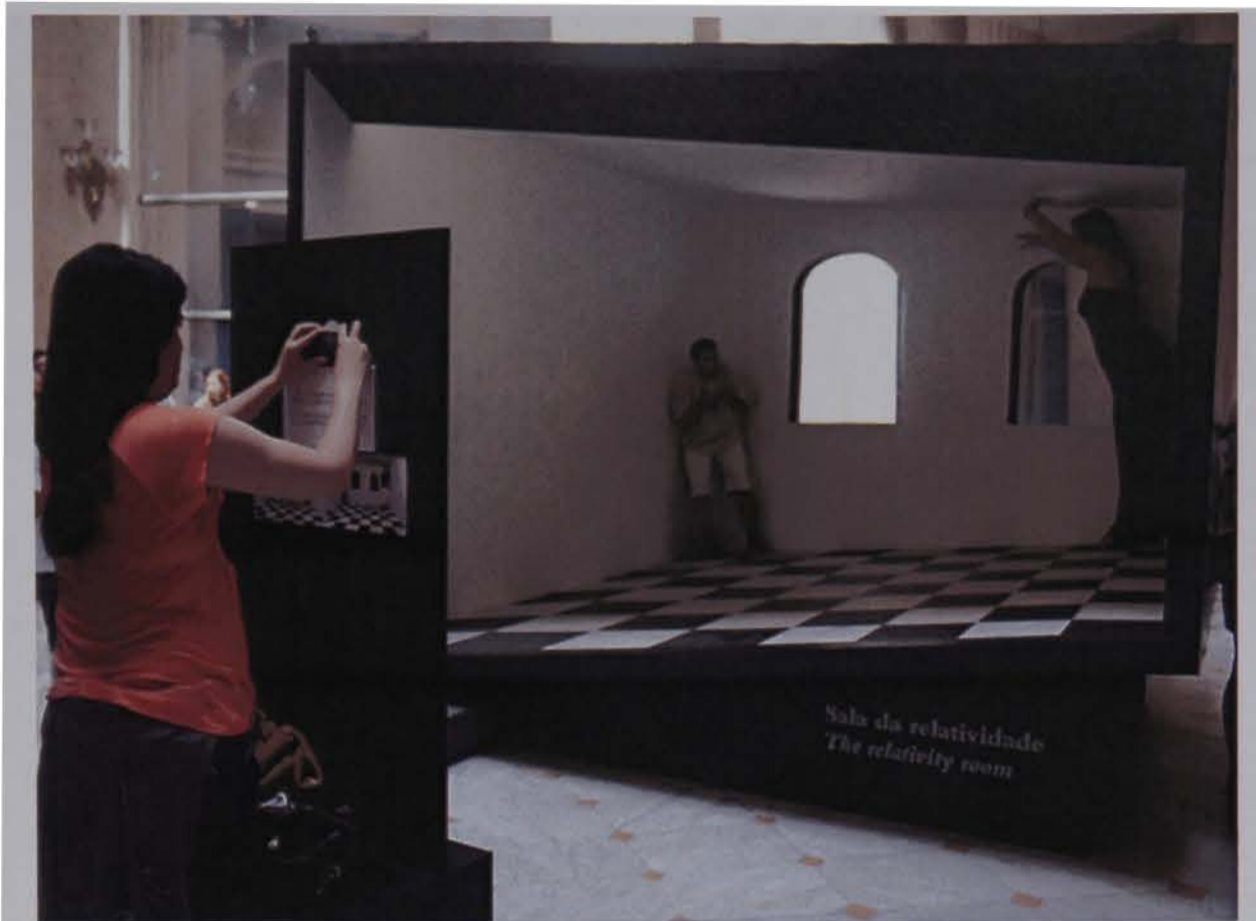
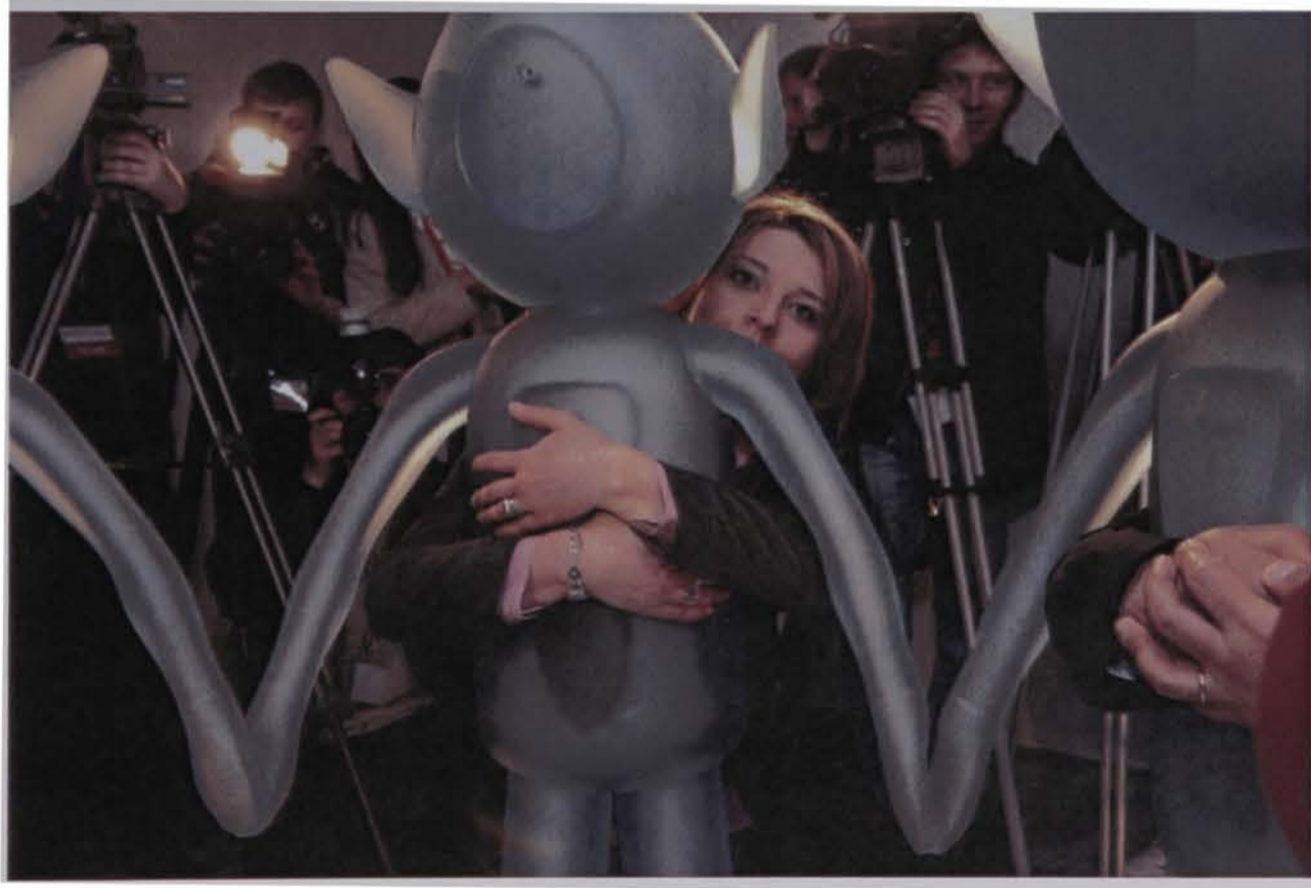


IMAGEM 1 – “Sala da relatividade”, atração da exposição “O mundo mágico de Escher”, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2011.

IMAGEM 2 – vista geral da exposição “O mundo mágico de Escher”.



IMAGENS 3 e 4 – “Oneness” (2002), de Mariko Mori.





IMAGEM 5 – “Bólides” de Hélio Oiticica em exibição no Museu Boijmaus van Beuningen, Roterdã, Holanda, 2009.

IMAGEM 6 – “Bicho” de Lygia Clark em exibição no Museu Nacional Rainha Sofia, Madri, Espanha, 2013.



IMAGEM 7 – “Parangolés” de Hélio Oiticica em exposição desconhecida.

IMAGEM 8 – “Parangolés” de Hélio Oiticica em exposição no Museu de Arte Moderna de Frankfurt, Alemanha, 2014.





IMAGENS 9 e 10 – “Bichos” de Lygia Clark na exposição “Lygia Clark: uma retrospectiva”, Instituto Itaú Cultural, São Paulo, 2013



IMAGEM 11 – “Móviles” de Alexander Calder. Exposição “Calder and Abstraction: form Avant-Garde to Icon”, Los Angeles County Museum of Art, Estados Unidos, 2014.

## INTRODUÇÃO

### Práticas de integração na atualidade

“A participação do espectador” possui, como todos os rótulos artísticos, o tom frio das frases fáceis. E já foi friamente posto em prática por alguns artistas. Refiro-me à frieza de todos aqueles objetos e eventos em que a contribuição do espectador é meramente mecânica, em que é apenas recipiente passivo de efeitos preconcebidos ou, de outro modo, de efeitos arbitrários, nos quais não existe potencial para criar relacionamentos”.<sup>1</sup>

Este trabalho foi elaborado em meio à profunda transformação das expectativas do público em relação às proposições artísticas. Tal transformação foi, fundamentalmente, impulsionada pelas novas possibilidades de interação que as tecnologias digitais vieram disponibilizando desde a década de 1990, como também pela reconfiguração, ainda em curso, de todo um aparato institucional voltado à cultura. Observa-se, de modo geral, uma crescente confiança nas práticas que prometem

---

<sup>1</sup> BRETT, Guy. “The Whitechapel Experiment” (catálogo). London: Whitechapel Gallery, 1969. In: BRETT, Guy. “Brasil Experimental: arte/vida, proposições e paradoxos”. Tradução de Renato Rezende. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005. p. 33.

promover a integração do público nos espaços da arte e da cultura, por meio de atividades pedagógicas conduzidas pelos setores educativos das instituições, da reformulação da estrutura arquitetônica desses espaços, fundamentada na criação ou ampliação de áreas de convivência como cafés, restaurantes, livrarias, lojas e meios de acesso à internet e, deve-se ressaltar, da elaboração de um arsenal de recursos auxiliares às exposições, quase sempre de caráter interativo, visando proporcionar uma vivência ao mesmo tempo lúdica e instrutiva na aproximação do visitante com o universo da arte. É preciso considerar, igualmente, o advento nesse período de uma produção artística na qual as próprias soluções formais sugerem, de algum modo, impulsionar experiências participativas.

De imediato, devemos esclarecer o que compreendemos por práticas de integração nos espaços da arte. Afinal, a abundância que vem marcando seu desenvolvimento e utilização nos diz muito da forma particular com que uma ideia de “envolvimento ativo” do público nas artes plásticas foi retomada e ressignificada nas últimas décadas. Conforme veremos ao longo da dissertação, este resgate ganha força no Brasil no início da década de 1990, momento em que a obra de alguns artistas que pretendiam reformular a relação entre objeto de arte e espectador nos anos 1960, em especial Lygia Clark e Hélio Oiticica, assume posição central no contexto de internacionalização da arte brasileira.



Um exemplo recente que demonstra a força e a disseminação destas práticas é a exposição do artista M. C. Escher (1898-1972), realizada em 2011 em diversas sedes do Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB). Apresentando uma seleção de gravuras do Haags Gemeente-museum, instituição que mantém o Museu Escher na cidade holandesa de Haia, a exposição ganhou destaque na imprensa nacional e internacional por receber mais de 1 milhão de visitantes em sua itinerância<sup>2</sup> e, segundo o ranking elaborado pelo jornal *The Art Newspaper*, conquistar o topo da lista de mostras mais visitadas do mundo naquele ano<sup>3</sup>.

Segundo o periódico que promove este levantamento anual desde 1996, depois de computar dados de mais de 400 instituições culturais de todo o mundo, levando em conta o total de visitantes das exposições temporárias e o período em que permaneceram em cartaz, “O mundo mágico de Escher” recebeu uma média de 9.677 visitantes por dia em sua apresentação na sede carioca do CCBB, desbancando exposições temporárias de instituições de prestígio internacional, como a retrospectiva do expressionismo abstrato realizada pelo MoMA de Nova York [“Abstract Expressionism New York”, realizada entre outubro de 2010 e abril de 2011], e a exposição “Manet: The Inventor of Modern”, realizada no Musée d’Orsay de Paris entre abril e julho de 2011.

---

<sup>2</sup> A exposição passou por três sedes da instituição: Rio de Janeiro (18 de janeiro a 27 de março); São Paulo (19 de abril a 17 de julho) e Distrito Federal (26 de outubro a 16 de dezembro).

<sup>3</sup> THE ART NEWSPAPER. *Attendance survey 2011: Brazil’s exhibition boom puts Rio on top*. No. 234, abril de 2012, pp. 35-43.

Mas qual seria o segredo deste sucesso de público? Afinal, trata-se da exibição de gravuras do artista holandês, exibição da qual não se esperam, a princípio, relações interativas, restando ao espectador a habitual distância contemplativa. O curador do evento, Pieter Tjabbes<sup>4</sup>, nos fornece indícios de como esta situação foi possível. Em entrevista realizada no mesmo ano da exposição, depois de apontar a importância nos investimentos em arte-educação, da gratuidade do evento e da boa situação econômica vivida pelo país, o curador ressaltou que “além desses fatores, também temos investido bastante num *novo conceito de exposição*. Utilizamos recursos para que as pessoas se sintam conectadas e envolvidas mais facilmente com o que está sendo exibido. Com seções lúdicas e interativas, que se comunicam mais com os visitantes, é que estamos atingindo novos públicos”<sup>5</sup>.

Estes “recursos”, que serviam como “um trampolim para atrair mais gente para as artes”, ganharam especial atenção por parte da curadoria na elaboração de “O mundo mágico de Escher”. A série de atrações interativas ou, como foi amplamente divulgado na época, as chamadas “instalações-enigmas”, foram criadas e produzidas pela própria equipe responsável pela exposição. Seu objetivo era claro: “fazer algo além

---

<sup>4</sup> Peter Tjabbes atua desde 1996 na área assessoria de eventos culturais, atualmente é sócio da empresa Art Unlimited. Foi diretor técnico do Museu de Arte Moderna de São Paulo; diretor do Stedelijk Museum em Schiedam, na Holanda e gerente internacional da Fundação Bienal.

<sup>5</sup> PORTAL G1. *Brasil tem exposição mais visitada do mundo, e críticos explicam fenômeno*. Seção Pop&Arte, 29/03/2012. (grifo nosso). Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2012/03/brasil-tem-exposicao-mais-visitada-do-mundo-e-criticos-explicam-fenomeno.html>>. Acesso em: abril de 2014.



de apresentar o trabalho de Escher”, afinal esta seria “a maneira ideal de mostrar às pessoas que não estão acostumadas a ir a um museu que a arte é divertida”<sup>6</sup>.

Para tanto, Tjabbes reuniu um time de profissionais: arquitetos, cenógrafos, técnicos em iluminação, especialistas em espelhos e em tecnologias digitais que, juntos, criaram os atrativos extras do evento. Entre os destaques estavam o “quebra-cabeça gigante”, que mimetizava uma gravura do artista, realizado com material leve para que o público pudesse manipulá-lo; a “sala dos enigmas” que refletia o ambiente numa superfície esférica espelhada, como a representada pelo artista em seu conhecido autorretrato<sup>7</sup>; a “sala da relatividade”, onde os visitantes tinham a percepção de escala do mundo embaralhada por um truque de perspectiva na construção do ambiente [IMAGENS 1 e 2], e muitas outras atrações como a “sala do periscópio”, o “poço infinito”, a “casa de Escher”, e a animação em três dimensões que possibilitava ao público “experimentar a sensação de penetrar nas obras de Escher e desvendar algumas de suas técnicas” – tudo isto concorrendo com as 95 gravuras que compunham a exposição.

O investimento neste novo conceito de exposição que busca a atividade e o entretenimento do visitante, referidos por Tjabbes, não é novidade no contexto internacional e há algum tempo colhe seus frutos em solo nacional. O mesmo Centro

---

<sup>6</sup> REVISTA ÉPOCA. *Labirintos de Escher em 3-D*. 08 de outubro de 2010.

<sup>7</sup> Nos referimos a litografia de Escher intitulada *Autoretrato no espelho esférico*, de 1950.

Cultural Banco do Brasil teve , ainda segundo o ranking da *The Art Newspaper*, três de suas exposições realizadas no ano de 2011 entre as dez mais visitadas no mundo – além de “O mundo mágico de Escher” figuravam na lista “Oneness”, da artista japonesa Mariko Mori (7º lugar) e “Eu em Tu”, da americana Laurie Anderson (9º lugar).

Não por acaso todas estas exposições, apesar das diferenças poéticas das obras apresentadas, possuíam uma característica comum: “a interatividade é um fator importante”. Segundo o gerente de programação do CCBB-RJ, Francisco Raposo, a interatividade seria uma espécie de fio condutor pelo qual “as três mostras ofereciam uma viagem sensorial ao visitante, capaz de atrair pessoas de todas as idades. (...) Como Escher trabalha com ilusão de ótica, a curadoria investiu em recursos interativos, havia momentos muito lúdicos. No caso das outras duas exposições, também. Na Mariko Mori [sic], por exemplo, tinha uma instalação com um boneco com o coração exposto. Você colocava a mão e ele batia”.<sup>8</sup>

Considerando o depoimento de Raposo, torna-se difícil diferenciar, de imediato, o que são recursos inventados pela curadoria como “trampolim” para atrair o público e “facilitar” sua experiência com os trabalhos expostos, como as “instalações-enigmas” da exposição de Escher, do que são, propriamente, as obras produzidas pelos artistas. No caso do “boneco com o coração exposto” citado acima, trata-se da obra “Oneness”

---

<sup>8</sup> REVISTA VEJA. “*Gratuidade impulsionou visitaçã*”, diz gerente do CCBB-RJ, o recordista de público no mundo em 2011. 29 de março de 2012.

(2002) da artista japonesa Mariko Mori<sup>9</sup> [IMAGENS 3 e 4]. O trabalho, que dá título à exposição realizada no CCBB, é composto por seis bonecos que representam seres alienígenas de pouco mais de um metro de altura cada. Dispostos em círculo sobre uma base, os extraterrestres de Mori reagem ao toque dos espectadores acendendo seus olhos e, quando submetidos a um contato mais intenso, como por exemplo um abraço, um som que se assemelha às batidas de um coração é emitido da região do peito dos bonecos, somando-se ao conjunto de efeitos luminosos.

“Oneness”, em específico, mas de resto o conjunto da obra da artista japonesa apresentada no CCBB, é um chamado à interação do público. Com uma visualidade que tem por referência o mundo *fashion* – Mori estudou moda em Tóquio e design em Londres – e um marcante apelo tátil, os trabalhos expostos tinham em comum o investimento no potencial de envolver o público através da utilização de tecnologia avançada. Muitas de suas obras, além de apresentarem circuitos e sensores que ativam luzes e dispositivos sonoros a partir do contato físico do espectador, são realizadas em *technogel*, um tipo de material que apresenta consistência entre o sólido e o líquido, aparentando um gel endurecido, e revelando-se extremamente atraente para o toque<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Atualmente um dos nomes mais influentes da arte contemporânea japonesa, Mariko Mori ganhou reconhecimento internacional em 1997 após receber o prêmio de menção honrosa na Bienal de Veneza. A partir de então, a artista participou de exposições em vários países e teve obras adquiridas por museus de prestígio como o Guggenheim e o MoMa de Nova York e o Georges Pompidou, de Paris.

<sup>10</sup> Desenvolvido na década de 1990 pelo “Istituto di Bioingegneria del Politecnico di Milano”, o *technogel* é uma patente da empresa homônima cujo slogan é “Siamo a rendere il mondo più confortevole” (em tradução livre, “Nós fazemos o mundo mais confortável”).

A própria artista, em sua passagem pelo país para promover a exposição, assinalava a importância da tecnologia em seus trabalhos:

“A tecnologia é um símbolo da cultura contemporânea. As pessoas estão familiarizadas com esta linguagem, então, compreendem mais facilmente as obras, não importando sua bagagem cultural ou seu país. E ela permite que a obra interaja com o público. Eu quero que o público seja bem-vindo em meus trabalhos, que possa fazer parte deles.”<sup>11</sup>

Alguns argumentos nos chamam a atenção neste breve depoimento. De imediato, a constatação de que para a artista a tecnologia é, em si, uma linguagem e que, considerando sua larga utilização, guardaria o mérito de ser comum a muitas pessoas. Qual a vantagem de sua utilização? Novamente observamos a opção por “facilitar” o contato do público com a arte, afinal ele estaria familiarizado com a linguagem da tecnologia e, portanto, sua “compreensão” seria mais acessível, evitando atritos ou dificuldades que lhe solicitassem qualquer esforço. Neste sentido, a proximidade do argumento de Mori com o discurso de Tjabbes sobre o “novo conceito de exposição” que norteava “O mundo mágico de Escher” é evidente. Porém, se naquela ocasião era necessário que a curadoria criasse recursos “para que as pessoas se sintam conectadas e envolvidas mais facilmente com o que está sendo exibido”<sup>12</sup>, afinal

---

<sup>11</sup> Depoimento de Mariko Mori. In: VAZ, Mariana. Estado de São Paulo. “Conectada”, 18 de agosto de 2011. Versão on-line: <<http://blogs.estadao.com.br/divirta-se/tag/ccbb/page/2>>. Acesso em: 22 de abril de 2014.

<sup>12</sup> Conforme depoimento de Tjabbes citado na página 20 desta dissertação.

tratava-se de uma exposição de gravuras, no caso de Mori a facilidade seria oferecida pelos próprios trabalhos.

Deste modo, nos casos mencionados, uma atitude indulgente, que procura descomplicar o tortuoso caminho da experiência com a arte, se evidencia tanto nas opções da curadoria como nos trabalhos de arte. Diante deste cenário, sobressai a expectativa de que as pessoas, ao visitarem espaços de arte e cultura, sejam “facilmente conectadas” ao que lhes é oferecido, revelando-se aí a natureza peculiar que o sentido de participação ganha nas artes plásticas, na atualidade. Conforme ele sugere, a disposição de aproximar as práticas artísticas do público em geral parece aderir à uma lógica de integração na qual é evidente o interesse em proporcionar conforto, bem estar e entretenimento ao público. Em suma, como se indicou há pouco, na qual é saliente o interesse em alcançar a adesão do público.

Com as “instalações-enigmas” da exposição de Escher e os trabalhos interativos de Mori, o CCBB nos apresentou no ano de 2011 algo dos modos como a questão da participação se enuncia na atualidade. Por ora, devemos ressaltar, dessa nova dinâmica, três aspectos que serão abordados ao longo da dissertação. Em primeiro lugar, cabe assinalar que ela é perceptível tanto na configuração que muitos trabalhos de arte assumem na atualidade quanto em recursos expositivos utilizados pelas instituições, seja na readequação de sua arquitetura, em suas políticas curatoriais ou na criação de objetos auxiliares à experiência artística. Esses recursos – algo entre um chamariz de



audiência e uma “prótese” que deve tornar reconfortante e divertida a experiência com a arte – revelaram-se um sucesso de público que reflete o modelo de concepção de equipamentos culturais inaugurados na última década, e que se generalizaram entre espaços de arte e de cultura, em geral. Como exemplos desses últimos, citem-se o Museu da Língua Portuguesa e o Museu do Futebol, inaugurados na cidade de São Paulo respectivamente em 2006 e 2008, ambos tendo como marca distintiva a utilização de tecnologias interativas como atrativo para o público.

Um segundo aspecto que importa destacar dessa dinâmica é que ela parece retomar, em perspectiva distinta, discursos que em outras décadas tiveram papel contestatório ao pretender reformular – conferindo-lhes mobilidade e caráter processual - as posições fixas de espectador e artista em relação ao trabalho de arte. Neste sentido, poderíamos indagar sobre um encadeamento de retornos,<sup>13</sup> em que a questão da participação do público assumiu certa centralidade, na forma como os anos 1990 retomaram questões da década de 1960 e que esta, por sua vez, reexaminara as vanguardas europeias do início do século XX.

---

<sup>13</sup> A ideia de “retornos” é analisada pelo crítico Hal Foster em seu livro recém publicado no Brasil. Neste, entre outros temas, como nos diz Sônia Salzstein no texto que acompanha a publicação, o autor recapitula algumas questões sobre o legado do modernismo a partir do “mote da ‘reconexão da arte à vida’ – central às vanguardas históricas, retomado em novo registro pelas neovanguardas de meados do século XX e tão repisado no momento em que o livro é lançado”. FOSTER, Hal. *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

No entanto, e este seria o terceiro aspecto a ser indicado, a face mais nova deste debate, vinda à tona com a voga internacional da “estética relacional”<sup>14</sup> e de um horizonte coletivo pretensamente político vinculado às práticas artísticas de meados da década de 1990, parece resultar, décadas depois, em algo muito distinto do viés crítico que animou o ímpeto prospectivo dos artistas de outros tempos.

A despeito da conquista de um novo público para as artes plásticas, fenômeno que como veremos não se restringe ao sucesso do Centro Cultural Banco do Brasil, há uma forte retórica celebrando esse novo estado de coisas, e ela focaliza essencialmente, se não exclusivamente, esse aumento, de fato extraordinário, das cifras de público que marca os eventos de arte e cultura nas últimas décadas. Neste sentido, vemos aflorar um conjunto de verbos, no mínimo problemático, que norteiam a aproximação e a experiência deste público com a arte. Termos como “auxiliar”; “simplificar”; “contribuir” e “facilitar” indicam o universo de ações envolvidas na questão da participação na atualidade.

\*

---

<sup>14</sup> A noção de “estética relacional” de Nicolas Bourriaud teve grande impacto no debate das artes dos anos 1990. Através de seu livro, o termo foi rapidamente disseminado e, de algum modo, pautou a questão da participação do espectador naquela década. BOURRIAUD, Nicolas. Estética relacional. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

## **PARTE I**



## **1.1 A participação na arte contemporânea brasileira: uma narrativa**

A geração que se familiarizou com o debate da arte no Brasil a partir da década de 1990 presenciou um conjunto de transformações no campo da cultura no país; elas dizem respeito, principalmente, ao poder inédito que passa a ter todo um reconfigurado aparato institucional voltado à arte e à cultura, muito diverso do que haviam sido as instituições tradicionais do gênero, consolidadas no século XX, como também à surpreendente integração do ambiente cultural brasileiro ao meio internacional de arte. Esta geração, talvez como nenhuma outra, vivenciou o processo de elaboração de uma narrativa sobre as artes plásticas no Brasil, através de exposições e de discursos que as balizaram e justificaram, que se disseminou ao longo dos anos 1990 e alcançou hegemonia na década em curso.

Não pretendemos afirmar com isto que as gerações anteriores gozavam de uma relação mais livre com o objeto artístico, ou que estivessem isentas das pressões ideológicas dos discursos que formam sua constelação. Afinal, um período histórico não é menos ou mais vulnerável a disputas ideológicas do que outro. Mas, se na primeira metade do século XX o ingresso da arte brasileira nos trilhos de um novo ciclo de modernização era apresentado como um descompasso histórico – a ser “resolvido” com um programa de “aceleração” na direção do progresso – e, nas décadas de 1960 e 1970, um novo patamar nos debates acerca do lugar que ocuparia nossa produção frente aos centros internacionais era inaugurado, em nenhum desses momentos históricos se perdeu de vista o complexo horizonte que a possibilidade de integração de nossa produção artística ao universo de questões mais atuais de seu tempo comportaria. O que parece central na situação atual é que, em meio a um clima de euforia, a partir da constatação de que a arte brasileira finalmente se tornou parte integrante de um circuito cultural internacional, nosso meio artístico apresenta pouca desconfiança na celebração de suas “conquistas”.

Estas “conquistas” dizem respeito às mudanças significativas que ocorreram, a partir do final da década de 1980, nas formas de aparecimento público das artes plásticas no país. Entre elas, registre-se o adensamento da malha de instituições, com o surgimento de novos espaços culturais, novas galerias e feiras de arte dedicadas à produção artística mais recente; e a mudança de estratégias – e, conseqüentemente, na

capacidade de atrair visitantes – das instituições já existentes, nas quais passaram a ganhar espaço atividades que visavam conquistar, cativar e instruir um público cada vez mais numeroso.

Foi neste período que o Brasil começou a desempenhar um papel relevante na rota dos grandes eventos artísticos internacionais, premido pela importância estratégica que os assuntos da arte passavam a ter no interior de uma nova ordem econômica com grande disponibilidade para investimentos culturais – uma situação que começava a dar sinais de seu interesse em admitir a presença de nações periféricas numa realidade historicamente marcada, até há pouco tempo, por seu caráter excludente.

Há um emaranhado de questões neste quadro que se acaba de delinear e, talvez pela proximidade do fenômeno, sua análise não promete ser fácil. Mas é fato que a geração que tem sua formação cultural neste período histórico mostra-se vulnerável ao intenso empenho apresentado para se legitimar a recente produção artística do país, visando integrá-la ao horizonte da cultura contemporânea.

Se nossas intenções passam por reconstruir e reconsiderar parte deste cenário, devemos esclarecer que uma das principais motivações desta dissertação é compreender a centralidade que a participação do público nas artes plásticas adquiriu nesta conjuntura que procuramos esboçar e, em especial, analisar em que medida a complexidade de sentidos que envolve a questão da participação em arte terá sido

malbaratada por uma determinada interpretação que insiste em lhe conferir a rubrica de marca definidora da produção contemporânea nacional.

No entanto, antes de continuarmos devemos fazer uma breve ressalva – afinal, a afirmação de que o atual reconhecimento internacional da arte brasileira depende da elaboração e consolidação de uma leitura hegemônica desta produção pode suscitar, não sem motivos, uma série de argumentos contrários bem fundamentados. O primeiro, provavelmente, seria de que o enunciado “elaborar e consolidar uma leitura hegemônica” é demasiado esquemático e redutor frente à complexidade dos processos históricos. Um segundo argumento poderia, ainda, invocar o fato de que no Brasil, a partir, ao menos, da atuação mais efetiva de Mário Pedrosa nos anos 1940, articulou-se uma cultura de crítica de arte que, com seus altos e baixos, conseguiu produzir um campo de debates que nos impediria de falar sobre *uma* leitura *exclusiva* da arte brasileira, uma vez que caberia considerar *algumas* de suas interpretações críticas – mesmo que restritas a um pequeno grupo de engajados no debate intelectual.

Ainda que essas objeções possam ser relevantes, um fato é incontestável: o de que a integração da arte brasileira ao circuito internacional de arte deu-se, majoritariamente, mediante um discurso ancorado na “herança construtiva moderna”, o movimento neoconcreto tendo sido tomado como o herdeiro privilegiado desse legado.

Se tais objeções apresentam posições que devem ser consideradas em nosso trabalho não podemos, no entanto, ignorar que a recente profusão de altos investimentos financeiros numa área que é cada vez mais compreendida pelo termo genérico e abrangente de “cultural”, e cada vez mais impregnada por estratégias empresariais, guarda muita distância da produção artística que é objeto de seus investimentos – numa situação que, evidentemente, não inaugura um tipo de relação comercial com o que é considerado de vanguarda na arte, mas que se diferencia muito daquela prática moderna que marcava a proximidade e o envolvimento pessoal de um *marchand* com a produção que patrocinava e estimulava.

Do mesmo modo, devemos ser cautelosos em face do tom festivo que costuma marcar a constatação da integração da arte brasileira ao circuito internacional. Afinal, mesmo que a produção contemporânea brasileira tenha de fato indicado questões originais sobre as limitações do projeto moderno e, ao mesmo tempo, um rumo surpreendente na compreensão das operações artísticas do período posterior à segunda guerra mundial, resta-nos a dúvida de como estas conquistas são articuladas em parte relevante dos discursos críticos da atualidade, principalmente no que se refere a compreensão do que significa o envolvimento ativo do espectador nas artes plásticas.

Tratando-se de uma leitura hegemônica ou não, fato é que se tornou trivial a afirmação de que a arte brasileira alcançou devido reconhecimento a partir de sua

produção contemporânea e, como veremos, a noção de participação do espectador ocupa uma posição chave neste processo. Esta assertiva está presente, de forma generalizada, nas reportagens jornalísticas que compõem as seções de cultura dos grandes meios de comunicação, nos livros sobre a arte brasileira, nas exposições que percorrem as principais instituições de arte e nos textos críticos de seus catálogos desde, ao menos, o final da década de 1980.

É a partir deste período que se torna comum a utilização do termo “contemporâneo”, associado à produção artística nacional, ao menos do modo como nos acostumamos a entendê-lo<sup>15</sup>. Uma compreensão que parece resumir-se à intenção de demarcar cronologicamente uma produção, mas o fato é que ela acaba por adquirir uma significação que extrapola o simples ato de designar algo do nosso tempo. Afinal, identificar uma obra como “contemporânea” significaria doravante pressupor nela uma série de particularidades – a mais saliente delas, sua genealogia no movimento neoconcreto.

---

<sup>15</sup> Não cabe nesta dissertação realizar uma apresentação profunda dos sentidos que o uso do termo “contemporâneo” assumiu nas últimas décadas. Devemos, porém, assinalar que a compreensão de que a arte produzida no Brasil estaria num momento posterior ao que se costumava chamar de “arte moderna” já estava presente nas reflexões de Mário Pedrosa de meados da década de 1960, reflexões que tinham por objeto justamente as proposições artísticas que tencionavam a posição histórica do espectador frente o objeto de arte. E, ainda, não podemos deixar de mencionar a importância dos debates sobre o termo realizados na década de 1970, sobretudo a partir do grupo de críticos de arte e artista reunidos em torno da revista *Malasartes*. Mas, como esperamos que o nosso texto evidencie, as feições que o termo assumia nas décadas de 1960 e 1970 é muito distinta da carga ideológica que se apresentaria a partir dos anos 1980.



Neste sentido, ainda em tom um tanto genérico, podemos afirmar que a produção artística contemporânea foi identificada, em larga medida, à superação das questões da *forma* em sua acepção moderna e ao concomitante rompimento com os suportes tradicionais da arte, como a massa escultórica e o plano pictórico. No caso brasileiro, esta compreensão acabou por difundir a ideia de um profundo corte que indicaria a separação de interesses muito distintos – opondo à produção moderna uma arte contemporânea que guardaria pouca relação com as obras precedentes – e que teria em seu centro as proposições artísticas que visavam a participação do espectador elaboradas nos anos 1960.

Ao menos este foi o caminho traçado, recentemente, em parte relevante das interpretações sobre a arte brasileira. No contexto dessas interpretações é fácil imaginar o estranhamento suscitado ao falarmos da produção de Amilcar de Castro ou de Franz Weissmann – dois artistas que “ainda” trabalhavam a questão da *forma* no campo da escultura, – mesmo considerando suas obras das décadas de 1960 ou 1970, como parte significativa da arte contemporânea brasileira: mas não seriam eles – embora integrantes do propalado movimento neoconcreto, do qual eram integrantes os tão aclamados Hélio Oiticica e Lygia Clark – artistas modernos? A mesma desconfiança provavelmente se apresentaria se argumentássemos a respeito da centralidade de Sérgio Camargo no reconhecimento internacional de nossa produção, mesmo se amparássemos nosso argumento no fato de que o artista passou a maior parte de sua carreira produzindo e expondo sua obra no exterior, tendo sido responsável pela criação

de um importante elo entre a crítica de arte estrangeira e alguns artistas brasileiros mais jovens, como Lygia Clark, Mira Schendel e Hélio Oiticica<sup>16</sup>.

Assim, não se resumindo a uma questão cronológica, certa noção de arte contemporânea foi se delineando, no Brasil, a partir da ideia da radicalização de seu “antecessor” imediato: a arte moderna. E neste rumo, como podemos verificar nos argumentos a seguir, dois artistas em especial acabariam nomeados como os grandes responsáveis por tal mudança de ciclo histórico:

“Tornou-se um lugar comum no meio artístico brasileiro, durante os últimos anos, referir-se à obra de Hélio Oiticica – geralmente associada à de Lygia Clark, ou ao movimento neoconcreto – como instância inaugural de uma *arte contemporânea brasileira*. (...) Mas gostaria de chamar a atenção, neste ponto, para o fato de que as obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark, têm sido frequentemente desapropriadas de suas especificidades poéticas e formais, de modo a poderem ser introduzidas como a pedra inaugural da arte contemporânea brasileira e, ao mesmo tempo, como penhor de uma identidade cultural brasileira”.<sup>17</sup>

“Tratava-se de enfatizar nos seus trabalhos [de Oiticica e Clark] aquilo que indicaria a *passagem* para uma outra etapa da arte, e que se caracterizaria justamente por aquela aproximação entre arte e vida (a participação do

---

<sup>16</sup> É sabido que foi Sérgio de Camargo quem apresentou ao crítico de arte inglês Guy Brett os trabalhos de Clark e Oiticica e que, poucos anos depois, este encontro que possibilitaria a realização das primeiras exposições destes então jovens artistas na Europa.

<sup>17</sup> SALZSTEIN, Sônia. *A questão moderna: impasses e perspectivas na arte brasileira, 1910 a 1950*. (Tese de doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2000, p.79.



espectador, o público que entra na obra), pela recusa aos suportes tradicionais e ao que seria uma relação contemplativa com as obras de arte”<sup>18</sup>.

Ou seja, a compreensão das obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica como “passagem” e “pedra inaugural” da arte contemporânea brasileira, em especial suas experiências que formulam um novo tipo de relação entre o espectador e o objeto de arte – a “participação do espectador” – tornaram-se um “lugar comum no meio artístico brasileiro”. Tal interpretação, como indicam os trechos citados acima, foi questionada por alguns poucos autores no âmbito da crítica especializada no Brasil.

Este “lugar comum” não se formulou no país de maneira isolada; foi, em vez disso, elaborado e ganhou a atual proporção em seu entrelaçamento com inúmeros autores no meio artístico internacional. Neste sentido, é emblemático o fato de que o reconhecimento da arte brasileira nos Estados Unidos e na Europa também passe pelos trabalhos de Lygia Clark e Hélio Oiticica, sendo eles os primeiros artistas brasileiros a ganharem exposições individuais itinerantes, em instituições de prestígio, de escala global. Primeiro houve uma grande retrospectiva da obra de Hélio Oiticica que em 1992 passou por Roterdã, depois Paris, Barcelona, Lisboa e Minneapolis, até retornar ao Rio de Janeiro, em 1997. E, neste mesmo ano em que se encerrou a itinerância de Oiticica, uma retrospectiva da obra de Lygia Clark iniciou sua jornada internacional, passando

---

<sup>18</sup> NAVES, Rodrigo. *Um azar histórico: sobre a recepção das obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark*. In: *O vento e o moinho: ensaios sobre a arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p.208.

pelas cidade de Barcelona, Marselha, Porto, Bruxelas, Rio de Janeiro até chegar ao Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1999.<sup>19</sup>

Além do número significativo de exposições internacionais que apresentaram as obras de Oiticica e Clark, nos chama a atenção o fato de que eles são os únicos brasileiros a figurarem no compêndio "Art since 1900 – modernism, antimodernism, postmodernism"<sup>20</sup>, espécie de súmula sobre a arte do século XX, escrita por críticos e historiadores da arte de notório reconhecimento internacional. Neste livro, assim como em alguns dos textos que acompanham os catálogos das exposições itinerantes mencionadas acima, o modo como se apresenta ao público as obras dos dois artistas é marcado pela mesma perspectiva: tomam-se como centrais as suas experiências com a participação do espectador e, apesar de se referirem aos vínculos com a tradição construtiva que marcam suas trajetórias nos anos 1950, acabam por posicionar tal

---

<sup>19</sup> A lista de exposições internacionais que apresentaram obras destes dois artistas é gigantesca mas, para termos real dimensão de sua abrangência devemos citar, ao menos, as mais importantes realizadas entre 1987 e 2002, além das retrospectivas já referidas. De Hélio Oiticica: Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris (1987); Bronx Museum of Arts, em Nova York (1988); El Paso Museum of Art, de El Paso (1989); San Diego Museum of Art, em San Diego (1989); Instituto de Cultura Puertorriqueña, em Porto Rico (1989); Center for the Arts, na Flórida (1990); Hawyard Gallery de Londres (1989); Palácio Velázquez, em Madrid (1990); Centro Georges Pompidou em Paris (1992); Kunsthalle Cologne, em Colônia (1993); Museu de Arte Moderna de Nova York (1993) e Museu Guggenheim de Nova York (2001). De Lygia Clark: Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris (1987); Institute for Art and Urban Resources, em Nova York (1988); National Museum och Moderna Musset, em Estocolmo (1990); Museu Real de Antuerpia, na Bélgica (1992); Kunsthalle Cologne, em Colônia (1993); Museu de Arte Moderna de Nova York (1993); Bibliote Nazionali de Milão (1993); Biblioteca Nazionali de Florença (1993); Fondazione Scientifica Querine, em Veneza (1993); Centro Georges Pompidou, em Paris (1997); 10<sup>a</sup> Documenta de Kassel (1997); Museu de Arte Moderna de Tóquio (1999); Museu Rainha Sofia, em Madri (2000) e no The Henry Moore Intitute, em Leeds (2002). Devo, ainda, mencionar que em várias dessas exposições os dois artistas estavam representados.

<sup>20</sup> BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D.; FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind. *Art since 1900 – modernism, antimodernism, postmodernism*. Nova York: Thames and Hudson, 2004.

produção num encadeamento linear que antecede, e justifica, as proposições que fizeram posteriormente.

A complexidade da tarefa de se produzir um compêndio sobre a arte do século XX é evidente – afinal, dificilmente seus autores se desincubiriam da missão problemática de se referir a tudo o que se produziu de importante na arte do último século e, ao mesmo tempo, de elaborar uma análise crítica que se valesse de uma desejável proximidade com as obras analisadas – e, talvez justamente por conta dessa impossibilidade evidente, sejam mais transparentes os vícios de interpretação que resultaram no lugar comum que as obras de Oiticica e Clark passaram a ocupar.

Assim, nas seções em que suas obras são mencionadas e que parecem constituir as únicas passagens em que os autores tratam da reinterpretação do modernismo fora do eixo Estados Unidos-Europa<sup>21</sup>, o nome de Hélio Oiticica é mencionado, junto ao movimento neoconcreto, como *“the only major figure besides Clark to emerge from this movement”*<sup>22</sup> e, após descrever a qualidade da reinterpretação periférica realizada pelos artistas a partir do modernismo de Max Bill e Josef Albers, a ênfase da análise recai sobre o fato de que *“Clark and Oiticica developed, throughout the sixties and beyond, a complex interactive practice that steered away (...)*

---

<sup>21</sup> O título original do artigo é “The first Gutai exhibition in Japan marks the dissemination of modernist art through the media and its reinterpretation by artists outside the United States and Europe, also exemplified by the rise of the Neoconcretist group in Brazil”. (BOIS, Yve-Alain. *Op. Cit.*, pp. 373-378.).

<sup>22</sup> “a única figura importante além de Clark a emergir deste movimento”. *Ibidem*, p.377.

*from any consideration of the object per se*"<sup>23</sup>. Esta assertiva, ao abrir o último parágrafo do texto, nos encaminha para a conclusão de que as proposições desses artistas deixavam de ser "*vehicles for the expression of an authorial subject*"<sup>24</sup> para se aproximarem da noção de "*arenas for action*"<sup>25</sup>. E o artigo se encerra com a seguinte afirmação: "*If a cathartic liberation is indeed the goal, it is that of the participation*"<sup>26</sup>.

Ainda não é o momento, em nosso texto, de interpelarmos a designação de Oiticica e Clark como as "únicas" figuras de maior importância ligadas ao neoconcretismo ou, mesmo, de problematizarmos esta leitura de que houve um afastamento de qualquer consideração sobre o objeto *per se* nos desdobramentos de suas trajetórias artísticas. Por ora, basta-nos ressaltar o caminho da abordagem realizada: Lygia Clark e Hélio Oiticica como as principais figuras de um movimento artístico periférico que, na reinterpretação que realizam da arte moderna, desenvolvem uma complexa prática participativa.

Porém, cabe considerar que em um país periférico precipitado para o contexto globalizado dos anos 1990, e, neste sentido, permeado por um anseio de

---

<sup>23</sup> "Clark e Oiticica desenvolveram, ao longo dos anos sessenta e além, uma prática interativa complexa que os conduziram (...) para longe de qualquer consideração do objeto *per se*". *Ibidem*, p. 377.

<sup>24</sup> "veículos para expressão de um sujeito autorial". *Ibidem*, p. 377.

<sup>25</sup> Neste ponto o autor faz referência ao termo formulado pelo crítico de arte Harold Rosenberg, nos anos 1950, para tratar sobre a intensificação da ação na pintura de diversos artistas norte-americanos daquela década, sobretudo Jackson Pollock.

<sup>26</sup> "Se uma liberação catártica é realmente o objetivo, este é o da participação". *Ibidem*, p. 378.

participar de uma cultural atual e internacional, parece compreensível o deixar-se levar pela voga da crítica internacional, acentuando o caráter de cisão das práticas participativas com a produção moderna, conferindo-lhes, assim, a importância de pedra inaugural da arte contemporânea.

O alcance desta abordagem em solo nacional pareceu ganhar novo fôlego a partir do advento da 22ª Bienal de São Paulo. Não que ela tenha representado um marco inaugural no posicionamento específico imputado às obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica ou, mesmo, nos parâmetros que passaram a delinear a compreensão da arte contemporânea brasileira até aqui abordados. Afinal, quando foi realizada em 1994, a mostra significava mais o assentamento destas posições e indicava, em consonância com os grandes eventos culturais que se tornavam rotineiros no período, a nova face institucionalizada que a “participação” assumiria no contato com o grande público.

Neste sentido, uma aproximação dos textos de seu catálogo, redigidos pelo curador do evento, Nelson Aguilar, é uma excelente oportunidade para tornarmos mais palpável a espécie de discurso que procuramos evidenciar até aqui. Logo de início ele nos revela que “a 22ª Bienal Internacional de São Paulo (...) está baseada na questão do suporte, fio condutor que atravessa e determina a arte contemporânea” e que a mostra, por meio das obras apresentadas e seus eventos paralelos “se encarregarão de traçar



um pouco dessa história que, como objetivo maior, pretende transformar o espectador em participante ativo do trabalho artístico”<sup>27</sup>.

Mas qual é a “questão do suporte” a que ele se refere? Trata-se da superação de seu formato tradicional que teria acompanhado a arte até a modernidade. Afinal, enquanto “a arte moderna procurou colocar o mundo dentro da área bidimensional, do pano esticado e pregado no quadrilátero de madeira”, na atualidade “os artistas têm se recusado a agir dentro de uma reserva, de um território predeterminado chamado tela ou massa escultural”. Movimento histórico que induz o curador à seguinte conclusão: “a atitude de romper com espaços limitados determinou uma distinção entre arte contemporânea e arte moderna”<sup>28</sup>.

Assim, depois da arte moderna, “entram em cena as instalações, as *performances*, as peças, que não se contentam com a mera contemplação, mas querem também ser sentidas”. “O público [então] entra na obra, ouve sons, sente aromas, tem sensações táteis” e, desta forma, “um novo tipo de contato é procurado e solicitado ao espectador”. Contato que procurava “acabar com a passividade do espectador” e que revelaria “a nova maneira [do artista contemporâneo] se relacionar com o mundo, que

---

<sup>27</sup> AGUILAR, Roberto. 22<sup>o</sup>. *Bienal Internacional. Salas Especiais*. Catálogo de exposição. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994, p. 22.

<sup>28</sup> *Ibidem*, pp 22-23.



pede pororsidade, abandono de defesas e, conseqüentemente, ampliações de horizonte”<sup>29</sup>.

Neste panorama que pretende sublinhar a passagem da arte moderna para a contemporânea no Brasil, “em que a pura visualização é substituída pela participação do espectador”, o artistas que assumem posição central, ainda segundo Aguilar, são Hélio Oiticica, afinal “de sua obra plástica e teórica nasceu o tema da mostra”<sup>30</sup>, Lygia Clark e Mira Schendel:

“O anseio da Bienal é fazer desses três artistas brasileiros as bússolas capazes de iniciar o público na trajetória da arte contemporânea, ajudando-o a navegar por conta própria, com instrumentos de aferição tão precisos que cada um dos visitantes se torne um crítico de arte à sua maneira. Através de Oiticica, Lygia e Mira, se chegará aos outros artistas para verificar como eles se soltaram do suporte tradicional para atingir o inédito que caracteriza a arte contemporânea”.<sup>31</sup>

Como podemos verificar, o texto apresentado no catálogo desta Bienal, assim como os demais elementos que apresentamos em nosso argumento, indicam o modo como se tornou trivial no Brasil definir a arte contemporânea em oposição à arte

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, pp 23-24.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 27.

moderna e, ainda, conferir à questão da participação do espectador um papel fundamental nesta passagem.

Quando indicamos a necessidade de problematizar esta compreensão de arte contemporânea, nos apoiamos menos na identificação de suas particularidades – afinal devemos reconhecer que, sim, parte significativa da arte produzida a partir dos anos 1960 não se nutria mais da confiança em uma racionalidade e universalidade da *forma* moderna e, ainda, que conseguiu promover a expansão do que se entendia como “suporte” de sua intervenção no mundo – do que na ideia um tanto esquemática de cisão e superação que acompanham tal definição. Para além do evidente estreitamento da análise que simplesmente naturaliza esta oposição, como se não houvesse um mínimo de organicidade entre a produção moderna do início do século XX e a contemporânea, de sua segunda metade, fica a impressão geral de que finalmente o Brasil teria resolvido sua modernidade artística – marcada por um horizonte cheio de contrastes, de avanços e recuos<sup>32</sup> – e que seus impasses não poderiam se desdobrar em novas questões no presente.

Ou seja, devemos frisar, não se trata de negar as distinções daquilo que particularizaria uma produção contemporânea em relação à arte moderna, tampouco de duvidar da importância dos trabalhos que ganharam reconhecimento neste cenário mas, diferentemente, de assumir em suas diferenças a permanência de nexos de

---

<sup>32</sup> Cf. SALZSTEIN, Sônia. *A questão moderna: impasses e perspectivas na arte brasileira, 1910 a 1950*. (Tese de doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2000.

interesse, de opções formais, de reflexões sobre o fazer artístico ligados à tradição das vanguardas modernas, permanência que nos possibilitaria reconhecer suas transformações históricas e, mais que isso, apontar a existência de obras de outros artistas brasileiros que trabalham a questão da participação do espectador, porém a partir de referências distintas daquelas vinculadas ao projeto construtivo. Somente deste modo, acreditamos poder recuperar certas acepções sobre a questão da participação nas artes plásticas que foram obscurecidas no processo de sua recente institucionalização. Afinal, como veremos, estas questões ganham ainda mais relevância no enfrentamento da conjuntura atual.

Nossa preocupação principal, nesta primeira etapa, foi rever um discurso que se consolidou nas últimas décadas sobre a participação na arte contemporânea brasileira, indicando algumas questões fundamentais para a sua problematização; nosso próximo passo nos levará às modificações significativas que ocorreram em nosso aparato cultural no mesmo período, momento de nossa entrada no circuito globalizado da arte.

\*

## 1.2 Anos 1990, modificação das formas de aparecimento público das artes plásticas no Brasil

A função de proporcionar o contato com as tendências artísticas internacionais sempre acompanhou a Bienal de São Paulo e, neste sentido, pode ser considerado um de seus alicerces desde a primeira edição realizada em 1951. Naquela ocasião, as iniciativas de Ciccillo Matarazzo, que já havia fundado o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) em 1948<sup>33</sup>, representavam uma profunda alteração em nossa esfera cultural ao pretender colocar o país na rota dos principais eventos de artes plásticas do mundo. Tomando como modelo a Bienal de Veneza, o industrial e mecenas da arte paulistano inaugurava um evento de grandes proporções – o primeiro nesta escala a apresentar a arte moderna fora do eixo Estado Unidos-Europa – que tinha como principal mérito trazer para a apreciação do público brasileiro representantes dos principais movimentos artísticos do século XX<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> O evento “Bienal Internacional de São Paulo” esteve vinculado ao MAM-SP desde a sua criação até o ano de 1962, data em que passou a ser de responsabilidade exclusiva da instituição privada recém criada “Fundação Bienal”. Para um panorama da história das Bienais: ALAMBERT, F. *As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.

<sup>34</sup> Este movimento realizado por Ciccillo (Francisco) Matarazzo Sobrinho (1898-1977) de estreitar os laços com o modelo estrangeiro e, ao mesmo tempo, investir em nosso aparato cultural local não deve ser visto como um caso isolado no período. Finda a segunda guerra mundial e o Estado Novo de Vargas (1937-45), o

Porém, se as primeiras edições da Bienal estavam associadas à iniciativa e investimento pessoal da figura de um mecenas e, naquela época, adquiriam o sentido de uma retomada da atualização cultural iniciada com o modernismo de 1922 – enfrentando o círculo fechado e provinciano em que se desenrolavam as atividades artísticas no Brasil – na década de 1990, o que ganhava relevância na gestão de seu novo presidente, o então banqueiro Edegar Cid Ferreira, era a questão da profissionalização do ambiente cultural e a promessa de que, naquele novo contexto de acentuada globalização, o Brasil deveria ocupar um lugar de destaque no mundo. Em suas palavras:

“A posse da nova diretoria da Fundação Bienal de São Paulo, em 26 de maio de 1993, coincidiu com a arrancada que o Brasil está dando para ocupar o lugar que lhe cabe, de direito, no chamado ‘concerto das nações’. Dessa arrancada rumo a uma sociedade mais próspera, mais justa e mais feliz, a Bienal é, ao mesmo tempo, beneficiária e partícipe. Se, de um lado, o novo ‘astral’, para usar uma palavra da moda, serve de cenário perfeito para a atuação da Bienal, de outro, todos haverão de reconhecer que, com muito empenho e algum engenho, a fundação também se faz presente no grande mutirão para o qual foi convocada toda a sociedade brasileira. (...) A Fundação Bienal, neste ambiente, sente-se estimulada a contribuir com a parte que lhe cabe. O Brasil não é mais um pesadelo econômico, um embrião de democracia política e um indigente em matéria cultural, mas uma realidade pujante e uma perspectiva ainda mais animadora à

---

país vivia um momento ímpar de novo surto de industrialização e intensificação nas relações internacionais que resultaram, além dos eventos já mencionados, nas fundações do Museu de Arte de São Paulo – MASP (1947), do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM-RJ (1948), do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC (1948) e da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949).



vista. A Fundação Bienal procura cumprir seu papel, enquanto foro adequado para o debate cultural e quartel-general do projeto de democratização do acesso do público aos bens produzidos por esse estímulo e por tal debate. (...) O cidadão brasileiro sente, cada vez mais, orgulho do país e sente que surge uma nova era, na qual é possível reconquistar o direito de sonhar, que andou esquecido por culpa da inflação e da crise moral que abalou os alicerces da República brasileira nos últimos dois anos. O símbolo máximo dessa nova era – para a frente e para o alto – é a própria Bienal de Artes Plásticas, da qual o Brasil conhece esse ano a 22ª edição”.<sup>35</sup>

Assim, como podemos verificar, a aproximação com os principais pólos culturais do mundo se dava em nova chave e envolvia outras pretensões. Segundo os próprios organizadores do evento, a 22ª Bienal estabelecia no país a “profissionalização da administração na área cultural”. Este tema, amplamente divulgado e debatido na época, indicava um novo tipo de gestão de eventos culturais que envolvia procedimentos empresariais, como a contratação de auditoria “independente”, a ênfase na publicidade e a formação de equipes de profissionais de marketing cultural para, através da Lei Rouanet<sup>36</sup>, conseguir o financiamento de suas atividades. Como diria Cid Ferreira, a “estrutura de financiamento do evento decreta novos tempos na cultura

---

<sup>35</sup> FERREIRA, Edegar Cid. “Bienal, um símbolo do Brasil novo”. *Folha de São Paulo*, quarta-feira, 12 de outubro de 1994.

<sup>36</sup> A *Lei Rouanet* (em homenagem a Sérgio Paulo Rouanet, secretário de cultura no ano em que foi criada) ou *Lei Federal de Incentivo à Cultura* foi elaborada em 1991 e instituiu novas políticas públicas para a cultura nacional. Sua grande novidade era a política de incentivos fiscais que possibilitava às empresas e cidadãos investirem em ações culturais e, automaticamente, deduzirem estes valores do Imposto de Renda devido à União – tendo como benefício direto o vínculo de suas marcas ou nomes ao evento em questão.

brasileira. (...) Acabou o mecenato, a ideia do 'me dá um dinheiro aí' que predominava no esquema de patrocínio nacional"<sup>37</sup>.

O vínculo entre profissionalização do circuito artístico, gestão empresarial e internacionalização<sup>38</sup> da cultura era evidente em diversos pronunciamentos públicos realizados pelo presidente da Fundação Bienal, nos quais enfatizava a vontade de realizar um evento "mega" que seria como "uma ONU" das artes, afinal "quanto mais países, melhor; são mais informações". E, para fundamentar a sua confiança de que "essa 22ª Bienal será um exemplo de que é possível fazer bons eventos culturais no Brasil", Edemar não escondia a fórmula do sucesso: "acho que o segredo é que, pela primeira vez, a Bienal está sendo tratada como empresa", "vendendo cada sala especial para um patrocinador exclusivo, demos a ele um retorno muito mais palpável, com anúncios em meios de comunicação e o abatimento de impostos"<sup>39</sup> – modelo de financiamento que possibilitou a arrecadação de 2,7 milhões de reais para a realização do evento, um valor aproximadamente três vezes maior do que o orçamento anual do Museu de Arte de São Paulo (MASP) na época<sup>40</sup>.

---

<sup>37</sup> "Lucro será de US\$ 1 mi, diz presidente". *Folha de São Paulo*, quinta-feira, 17 de novembro de 1994.

<sup>38</sup> Apesar de ser mais apropriado falar em "globalização" quando tratamos questões referentes à década de 1990, preferimos manter o uso do termo "internacionalização" (que possuiu significado distinto) ao nos referirmos do posicionamento de Edemar Cid Ferreira, afinal era este o termo que ele utilizava em seus depoimentos e artigos publicados nos jornais da época.

<sup>39</sup> "22ª Bienal de SP quer ser 'ONU' da arte". *Folha de São Paulo*, terça-feira, 26 de julho de 1994.

<sup>40</sup> "Bienal profissionaliza gestão". *Folha de São Paulo*, segunda-feira, 28 de novembro de 1994.

Não cabe a nós, considerando o objetivo desta dissertação e a complexidade do tema, detalhar as particularidades desta nova configuração que emparelhava âmbito cultural e espírito empresarial<sup>41</sup>. Porém, deve-se notar que naquela época, no Brasil, se implementava um tipo de visão empreendedora do universo das artes em sintonia com o panorama que se delineava na Europa e nos Estados Unidos, ao menos desde o início dos anos 1980. Esta tendência, na qual a cultura passava a funcionar como um importante negócio para as grandes corporações multinacionais e empresas privadas em geral, possibilitando o enredamento de práticas culturais e investimentos globais, revelava o alcance em solo nacional da avalanche neoliberal promovida pelos governos de Margaret Thatcher, na Grã-Bretanha (1979-90), e de Ronald Reagan nos Estados Unidos (1981-89) – momento de gestão política conservadora em que há a retração do Estado no financiamento público da cultura, das artes e de programas sociais<sup>42</sup>. É neste contexto global que se favoreceu o fortalecimento da iniciativa privada como guardiã e estimuladora do patrimônio artístico e que, na ocasião da 22ª Bienal, se divulgou que o

---

<sup>41</sup> Para uma análise mais profunda do tema recomendamos o artigo “A ‘virada cultural’ do sistema das artes” de Otilia Arantes. Neste, a autora desenvolve aquilo que vem chamando de “culturalismo de mercado” para se referir ao “amálgama inédito entre cultura e mercado” que se observou nas últimas décadas. Nas suas palavras, “um verdadeiro *tournant* que trouxe a cultura para o coração dos negócios – o encontro glamoroso entre cultura, dinheiro e poder – (...) no qual o papel de equipamentos culturais, museus a frente, está se tornando por sua vez igualmente decisivo”. O artigo pode ser encontrado no seguinte endereço eletrônico: <<http://comunidadesintencionais.wordpress.com/textos-em-pdf/a-%E2%80%9Cvirada-cultural%E2%80%9D-do-sistema-das-artes-otilia-arantes>>.

<sup>42</sup> Sobre este tema, a pesquisadora taiwanesa Chin-tao Wu publicou um estudo sobre as coleções corporativas e os recursos de empresas aplicados em arte, na Inglaterra e nos Estados Unidos, a partir dos anos 1980. WU, Chin-tao. *Privatização da cultura: a intervenção corporativa na arte desde os anos 1980*. Tradução Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2006.

evento funcionaria como "uma usina cultural com 'interface' constante com o exterior"<sup>43</sup>.

Deste modo, a ideia de internacionalização que ganhava força no cenário cultural brasileiro nos anos 1990, não se restringia à aplicação local de modelos de gestão dos eventos culturais, mas implicava, ainda, em sua participação neste circuito globalizado de grandes investimentos. Participação que, como veremos, pretendia-se concretizar em via de mão dupla: ao mesmo tempo em o país passaria a receber grandes eventos internacionais, ganhava relevância a pretensão de apresentar ao mundo a produção cultural nacional e, assim, conquistar "o lugar que lhe cabe, de direito, no chamado 'concerto das nações'"<sup>44</sup>.

Considerando esta via de mão dupla, em primeiro lugar, o Brasil entrava de vez na rota de um novo formato de exposições itinerantes que representava bem o cenário descrito acima. É neste período que o público brasileiro começou a conviver com as chamadas "megaexposições", um acontecimento cultural marcado pelas multidões que se aglomeravam nas portas dos museus criando filas gigantescas. A frequência que estes eventos aportaram no país, conferia-lhe a marca de um típico fenômeno da segunda metade da década de 1990. Para citar apenas algumas (as principais em número de visitação): em 1995, a exposição de Auguste Rodin, no Museu Nacional de Belas Artes

---

<sup>43</sup> "Fundação quer 'usina cultural'". *Folha de São Paulo*. Sábado, 29 de janeiro de 1994.

<sup>44</sup> Conforme trecho de artigo de Edemar Cid Ferreira apresentado na página 47.

(MNBA), no Rio de Janeiro (226 mil visitantes) e, em seguida, na Pinacoteca de São Paulo (183 mil); no mesmo ano, a exposição de Joan Miró no Centro Cultural Banco do Brasil (230 mil); em 1997, a exposição de Claude Monet, no MNBA, (432 mil) e, no Museu de Arte de São Paulo (380mil); em 1998, Salvador Dalí no MNBA (250mil) e Fernando Botero no MASP (100 mil); em 1999, Pablo Picasso no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (136 mil) e no MASP (200 mil). Para termos uma real dimensão do que estes números representam, o MNBA estava acostumado a receber em média 70 mil visitantes por ano antes de começar a receber estes eventos, e a média anual de público do MAM-RJ não ultrapassava os 20 mil<sup>45</sup>.

Mas o que caracterizava estes eventos não era apenas a quantidade de público que mobilizavam. A maneira como eram concebidos, e o modo de produção que articulavam, são muito significativos do tipo de relação que se estabelecia com os museus que os sediavam. Tudo chegava pronto em solo nacional: material didático e multimídia, roteiro de visitação, palestras, *workshops* e, como não poderia faltar, *souvenires* e até brindes promocionais<sup>46</sup>. Um verdadeiro “pacote” concebido por profissionais estrangeiros e elaborado para circular por várias institui oes, nos mais diversos países do mundo. Assim, os quadros profissonais de nossos museus ganhavam

---

<sup>45</sup> Cf. SANTOS, Myrian Sepúlveda. *As megaexposi oes no Brasil: democratiza o ou banaliza o da arte?* Cadernos de Sociomuseologia, n.19, Rio de Janeiro, 2002.

<sup>46</sup> A lógica de brindes e promo oes eram comuns nestas exposi oes. A título de exemplo, segue o an nico realizado numa reportagem da *Folha de São Paulo* sobre a exposi o de Auguste Rodin: “Na segunda-feira, às 10h, haverá sorteio de duas pequenas réplicas em bronze de duas das obras mais conhecidas do escultor: “O Beijo” e “O Pensador”. Serão sorteados aqueles que, durante a visita o, compraram objetos ligados   imagem do escultor na loja especialmente montada para o evento pelo moldureiro Jaime Villaseca”. “Mostra de Rodin termina amanhã”. *Folha de São Paulo*, sábado, 27 de maio de 1995.



pouco com a realização de tais eventos afinal, na maioria das vezes, inclusive as tarefas relativas à montagem das exposições eram realizados por técnicos especialistas das instituições de origem das obras. Aos nossos museus restava a tarefa de acolher o que lhe era proposto e, como bons anfitriões, deixar a casa arrumada.

É difícil avaliar o quanto a recepção dessas megaexposições estimularam a reforma dos espaços físicos de algumas instituições brasileiras. Afinal, como vimos, este fenômeno é apenas uma das marcas da profunda alteração que acontecia em nosso ambiente cultural. Mas é fato que, no mesmo período, observou-se um verdadeiro *boom* de reformas das estruturas existentes e de criação de novos espaços para abrigar exposições de arte. Não por acaso, duas instituições paulistas que receberam algumas daquelas exposições internacionais, a Pinacoteca do Estado de São Paulo e o MASP, passaram por reformas milionárias visando a adequação aos padrões internacionais de climatização de seus espaços físicos<sup>47</sup>.

Além disso, como já citado, impressiona o número de museus e centros culturais fundados entre o final da década de 1980 e o início dos anos 2000. Talvez o que melhor identifique as duas pontas desse período, considerando a relevância nacional que iriam adquirir e as inovações apresentadas – a primeira no que se refere ao financiamento de espaços culturais por instituições bancárias privadas e, na outra ponta, pelo modelo

---

<sup>47</sup> No mesmo período, também passaram por importantes reformas o Museu de Arte Moderna de Salvador (1991); o Museu de Arte de Brasília (1998); o Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS (1996) e o pavilhão Lucas Nogueira Garcez, mais conhecido como Oca, no parque do Ibirapuera, em São Paulo (2000).

inédito no Brasil de exibição permanente de uma coleção privada – seja as criações do Instituto Cultural Itaú, em 1987 (cuja sede atual na avenida Paulista seria inaugurada em 1995) e do Instituto de Artes Inhotim, em Minas Gerais, no ano de 2002.

Entre esses dois marcos, vale a pena citar os principais, foram fundados: as sedes do Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro (1989), Brasília (2000) e São Paulo (2001); o Museu de Arte de Ribeirão Preto - MARP (1992); o Museu de Arte Contemporânea de Campo grande - MARCO (1991); o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre (1997); o Centro de Artes Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro (1996); o Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães – MAMAM, em Pernambuco (1997); o Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar, em Fortaleza (1999) e, ainda, a Fundação Iberê Camargo (1995) que, alguns anos depois, inauguraria sua nova sede na cidade de Porto Alegre.

Como podemos perceber, tratava-se de um amplo movimento de ampliação e atualização de nossas instituições culturais que ia muito além das iniciativas pessoais de Edemar Cid Ferreira. Mas, se insistimos em lhe conferir alguma ênfase, é porque ele se tornou uma figura de destaque nacional, reunindo em sua pessoa a imagem de grande empreendedor e inovador da gestão de eventos culturais, profundamente vinculado ao mercado financeiro – na época Edemar era dono do Banco Santos – além de ocupar o cargo de presidente da Fundação Bienal, uma “empresa” que tinha justamente como uma de suas principais funções estabelecer elos de contato com a realidade mundial.

Por este caminho, Edegar se tornou uma figura exemplar desta convergência entre o mundo da cultura e dos negócios em solo nacional e, neste sentido, peça chave na elaboração e divulgação<sup>48</sup> da necessidade de profissionalização e internacionalização de nosso ambiente artístico no período. Necessidade que envolvia, ao olhos daquele empreendedor, conquistar um lugar de destaque para a cultura brasileira no circuito internacional. Afinal, o Brasil não era mais “um indigente em matéria cultural, mas uma realidade pujante e uma perspectiva ainda mais animadora à vista”<sup>49</sup>. Nestes termos, se estabeleceria a segunda via daquele processo de “mão dupla” que mencionamos acima.

Assim, “com muito empenho e algum engenho”, no ano de 1997 Edegar se desvincula da Fundação Bienal para preparar o mega evento “Brasil 500 anos” e fundar a “Associação Brasil 500 anos”. Associação que, após o enorme sucesso da “Mostra do Redescobrimto”, realizada no ano comemorativo de 2000<sup>50</sup>, se transformaria na empresa “Brasil Connects – Cultura e Meio Ambiente” e passaria a ocupar o prédio recém reformado do pavilhão da Oca<sup>51</sup>, no Parque do Ibirapuera, com exposições de arte naquele molde de “pacotes” internacionais que apresentamos acima<sup>52</sup>.

---

<sup>48</sup> Além de ser uma figura constante na mídia televisiva Edegar Cid Ferreira publicou, ao longo da década de 1990, diversos artigos no jornal *Folha de São Paulo*. Material que se revelou de grande importância para a nossa pesquisa.

<sup>49</sup> Conforme texto apresentado na página 48.

<sup>50</sup> Principal evento das comemorações dos 500 anos da chegada dos portugueses ao Brasil, a mostra recebeu mais de 1,8 milhão de visitantes apenas na cidade de São Paulo.

<sup>51</sup> Importante ressaltar que o responsável pelas articulações de patrocínio privado e investimento público para a reforma da Oca, foi o próprio Edegar na época em que ainda era o presidente da Fundação

Com sua nova empresa, Edemar seria um dos principais responsáveis por promover um salto significativo no sentido de dar visibilidade para a arte brasileira no exterior. A começar pela própria “Mostra do Redescobrimento” que, em uma versão reduzida, circulou por vários países da Europa e nos Estados Unidos, até a parceria com a própria Fundação Bienal para levar artistas brasileiros que participariam da 49ª edição da Bienal de Veneza, em 2001. Neste período, que se encerrou com a intervenção Federal no Banco Santos em 2005, resultando na declaração de falência da instituição financeira e no fim dos investimentos internacionais da “Brasil Connects”, a empresa de Edemar sustentou a bandeira de internacionalizar a arte e a cultura brasileira no sentido de apresentá-la no exterior.

Neste breve panorama, podemos avaliar a dimensão das alterações pelas quais passaram o ambiente artístico brasileiro na década de 1990. Reconstituir este cenário, mesmo que resumidamente, nos ajuda a fundamentar a afirmação, presente no início

---

Bienal. A reforma custou o equivalente a US\$20 milhões e foi conduzida pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha, sob a orientação do seu criador, o arquiteto Oscar Niemeyer. Após a realização dos eventos comemorativos do ano 2000, o pavilhão da Oca teve o seu direito de uso cedido pela prefeitura de São Paulo para a empresa Brasil Connects.

<sup>52</sup> Além da frequência e da dimensão das exposições realizadas pela Brasil Connects no espaço da Oca, impressiona a rede de contatos com grandes instituições internacionais que a empresa conseguiu articular para realizar suas exposições no período: “Parade”, com o acervo do Museu de Arte Moderna do Centro Pompidou de Paris (2001); “A Arte Russa – Dos Ícones à Arte Contemporânea”, com o acervo do Museu Estatal Russo e do Museu de São Petesburgo (2002); “Os guerreiros de Xi’an e os Tesouros da Cidade Proibida” (2003); “Splash”, com o acervo de arte inglesa Tate Gallery e Tate Modern (2003); “Picasso”, com o acervo do Museu Picasso de Paris (2004) e “Fashion Passion – 100 anos de moda na Oca”, com peças do Museu de Arte Decorativa do Louvre (2004).

de nosso texto, de que houve uma mudança significativa nas formas de aparecimento público das artes plásticas no Brasil a partir daquele período.

Auxilia também a revelar a complexidade da situação em que se produziu a 22ª edição da Bienal de São Paulo. Um evento que pretendia ser “o símbolo máximo dessa nova era” e o “quartel-general do projeto de democratização do acesso do público aos bens [culturais] produzidos” e que, em sua autoproclamada tarefa institucional de “aproximar as artes da população”, apresentava uma curadoria que pretendia contar a história da arte contemporânea em “seu objetivo maior” – “transformar o espectador em participante ativo do trabalho artístico”<sup>53</sup>.

\*

---

<sup>53</sup> AGUILAR, Roberto. 22ª. *Bienal Internacional. Salas Especiais*. Catálogo de exposição. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994, p. 22.



### **1.3 Um descompasso atual: a experiência da arte como vivência nos anos 1960**

Se a participação do público nas artes plásticas tornou-se uma questão a ser analisada e debatida na atualidade, esta deve ser abordada a partir do entrelaçamento de diversos elementos que formam um conjunto cujo centro é ocupado pelos trabalhos de arte. Neste sentido, ao redor das proposições que impulsionam o nosso tema, observamos um emaranhado de fatores em que pesam as condições de apresentação oferecidas pela instituições que abrigam o encontro com esses trabalhos e, não menos, os discursos que compõem seus comentários críticos. O ponto em que gostaríamos de chegar é que, na atualidade, há uma distância entre a experiência de participar no âmbito da arte e o que usualmente se diz sobre ela. Distância que, como veremos, não anula suas possibilidades no presente mas recoloca dilemas antigos e propõe alguns novos, para ambas.

Para nos aproximarmos deste assunto, devemos somar ao recente cenário cultural que procuramos esboçar até aqui o aumento significativo de publicações de livros e catálogos sobre arte, em um campo editorial que cresceu muito nas últimas décadas. Publicações que dão conta de apresentar as obras dos mais variados artistas, nacionais e internacionais, assim como oferecer ao público brasileiro textos seminais da história e da crítica de arte em traduções até então inéditas no país.

Se podemos afirmar que no movimento geral deste crescimento foram abordados diversos tópicos, abarcando momentos históricos distintos da produção artística mundial, devemos observar também que o mercado editorial mostrou-se extremamente afinado com a centralidade adquirida pelos debates da arte contemporânea brasileira. Seguindo este caminho foram editados, desde meados da década de 1980, muitas publicações sobre o movimento neoconcreto e, sobretudo, a respeito das trajetórias de Lygia Clark e Hélio Oiticica. Uma afluência que ganhou fôlego decisivo a partir da re-edição do ensaio de Ronaldo Brito, “Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro”, e passou pelos esforços de Aracy Amaral e Otilia Arantes em tornar pública a obra de Mário Pedrosa através da compilação de seus textos; pelos livros que reúnem grande parte dos textos críticos de Ferreira Gullar; pelas pesquisas de Celso Favaretto e Maria Alice Milliet, pioneiras àquela época, sobre as obras de Oiticica e Clark, até chegarmos à extensa bibliografia publicada na atualidade

sobre as trajetórias desses dois artistas em particular – muitas delas, inclusive, considerando o seu reconhecimento internacional, em edições bilingues.

Ainda nesta direção, por fim, deve ser mencionada a atenção conferida pelas editoras em divulgar os textos elaborados pelos próprios artistas, dada a importância que suas reflexões proporcionaram ao debate sobre a arte, como na publicação da antologia “Escritos de artistas – anos 60/70”, organizada por Glória Ferreira e Cecília Cotrim, e na grande quantidade de livros e catálogos que reuniram os textos redigidos por Lygia Clark e Hélio Oiticica, notadamente o “Aspiro ao grande labirinto”, assim como a seleção de algumas de suas correspondências<sup>54</sup>.

Entre os motivos que conferiram este novo impulso ao campo editorial, podemos citar o momento econômico em que o país vivia, a maior presença pública que as artes plásticas passaram a ocupar, em certa medida, na realidade cultural nacional e, devemos ressaltar, ele estava profundamente relacionado à relevante expansão do ensino de artes que se observou no Brasil, principalmente no nível universitário, tanto público quanto privado. Por meio desta, estimulou-se a formação de um jovem público leitor interessado nos assuntos da arte, assim como a produção de pesquisas no campo da história e da crítica de arte, promovendo um tipo de formação diferente para a nova

---

<sup>54</sup> Uma listagem detalhada destas publicações poderá ser consultada nas referências bibliográficas desta dissertação.

geração ao lhe oferecer uma base de apoio, de referências e de metodologia de trabalho distinta da oferecida às gerações anteriores.<sup>55</sup>

Fato é que, ao unirmos estes fatores que caracterizaram a profunda transformação de nosso ambiente cultural nas últimas décadas, alguns dilemas parecem se evidenciar, sobretudo no que se refere ao tema de nossa dissertação. Afinal, no enfrentamento das questões que envolvem a participação do espectador, este público jovem acabou se aproximando de alguns de seus aspectos através da leitura do rico material que lhe era proporcionado nos últimos anos. Assim, por um lado, acostumou-se a ler que “tudo fazia parte de uma *experiência radical* da geração dos 60”, dentre as quais se incluía o “processo que levaria alguns artistas neoconcretos a *radicalizar* a participação do outro”, ou ainda, no mesmo sentido, que “a evolução da obra de Lygia Clark possa ser resumida como uma jornada *radical* que ultrapassa a costumeira relação entre artista e espectador”<sup>56</sup>.

Mas esta mesma geração verificava, por outro lado, no contato com esses trabalhos na atualidade, que pouco havia permanecido daquele ímpeto “radical” que

---

<sup>55</sup> Não cabe nas pretensões deste trabalho debater a fundo o que de bom e de mau tal situação proporcionou. Mas devemos ressaltar que, mesmo nesta conjuntura, os ofícios de artista e de crítico de arte não se desligaram por completo daquela exigência, e suas respectivas dificuldades, de um caminho pessoal e em certa medida autodidata, assim como, por outro ângulo, o novo tipo de educação em massa oferecido pelos cursos universitários de arte criou, em sintonia com a recente expansão do mercado de arte e a disseminação do formato de editais no âmbito público – que acabaram por conduzir os processos de criação para uma lógica de projetos e portfólios – uma perspectiva bem pouco animadora.

<sup>56</sup> Em ordem de citação no parágrafo: FAVARETTO, Celso. *Tropicália – Alegoria, Alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996, p.35; BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p.80; e BRETT, Guy. *Brasil Experimental – Arte/Vida: proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005. (grifos nossos).

animou as experiências artísticas da geração anterior. Não que esta vitalidade tenha deixado de ser enunciada. Pelo contrário, na medida em que à participação do espectador foi conferida um lugar de destaque nos discursos sobre a *passagem* para a arte contemporânea no Brasil, e considerando todo o cenário que procuramos reconstituir até o momento, podemos afirmar que nunca se falou e se escreveu tanto sobre os aspectos radicais envolvidos nesta prática, procurando ressaltar a dimensão da “superação” que havia promovido.

É por este caminho que, desde o início de nosso texto, insistimos em falar sobre a geração que se familiarizou com as artes a partir da década de 1990. Porque ela se formou neste contexto obstinado em se falar sobre arte contemporânea, Lygia Clark, Hélio Oiticica e a participação do espectador – lhe propiciando a oportunidade de ler os textos e correspondências destes artistas, de se apropriar dos argumentos da crítica especializada no tema, e de se aproximar dessas obras em diversas ocasiões, seja reunidas em grandes retrospectivas, dispersas em exposições coletivas ou em exemplares isolados nos acervos de alguns museus – porém, em uma conjuntura que revela discrepâncias latentes.

Um desacordo marcante se apresentava para esta geração que foi envolvida com tamanha intensidade pelos discursos sobre a radicalidade das proposições dos anos 1960, mas em uma realidade muito distinta, 30 anos depois. Ou seja, era notável, nas expectativas deste público, o descompasso resultante da justaposição entre o modo



peculiar com que experimentavam aquelas proposições na atualidade e as leituras que se sedimentaram sobre elas nas últimas décadas.

Estas afirmações não significam que tal percepção se restrinja à gerações mais novas, afinal acreditamos que ela seja uma questão de fundo na realidade atual e, portanto, sensível a todos que se aproximam dela. Porém, este público jovem que não vivenciou aquelas experiências *in loco*, acabou por se acostumar a contemplar – e este termo carrega muito significado aqui – os “Bichos” de Lygia Clark enclausurados em redomas de acrílico, e os “Bólides” de Oiticica intocáveis em largos pedestais, [IMAGENS 5 e 6] todos merecidamente protegidos, como deveriam ser aquilo que realmente se tornaram – objetos únicos e de grande valor para a história da arte brasileira e, em particular, para as suas respectivas coleções.

E, mesmo em situações adversas, quando a curadoria enfrentava o imbróglio de proporcionar o contato tátil do público com aqueles objetos de incontestável valor cultural, o que se via, ao lado das réplicas dos “Bichos” então manipuláveis, era uma etiqueta adesiva com o texto “Favor tocar” ou, então, ao lado das réplicas dos “Parangolés” de Oiticica, agora disponibilizados em cabides e dependurados em araras, [IMAGENS 7 e 8] grupos de monitores do setor educativo da instituição prontos para lhe incentivar o contato com um sonoro “pode vestir”, ao mesmo tempo em que cumpriam a função de lhe instruir sobre os significados latentes naquela experiência.

A questão atual, devemos deixar claro, não se fundamenta na circunstância de que ao público só é permitido manipular réplicas – este é um falso dilema se considerarmos as especificidades propostas e o alcance pretendido por estes trabalhos. Mas reside no fato de que ao possibilitar este contato físico em um movimento que pretende reabilitar, ou no mínimo reapresentar, as potencialidades daquelas proposições, as curadorias acabam por evidenciar o modo como a realidade institucional imprime suas marcas na condução destas experiências. E não nos referimos apenas à presença significativa de monitores ou aos avisos que, ao mesmo tempo, autorizam e estimulam a participação do público. Estas marcas se materializam na própria configuração daqueles espaços expositivos, na concepção de suas arquiteturas internas, na lógica de disposição dos trabalhos e, conseqüentemente, na percepção e na significação do ato de participar.

Um exemplo marcante disto foi a recente retrospectiva de Lygia Clark, realizada no Instituto Itaú Cultural<sup>57</sup>. Entre as diversas obras e vídeo-documentários sobre a artista em exposição, o que nos chamou a atenção foram as opções da curadoria de como apresentar os trabalhos que envolviam a participação do público. Um caso em particular merece nossa atenção. Afinal, de imediato, era impressionante o número de exemplares de “Bichos” reunidos em uma única exposição – eram mais de 20, entre originais e réplicas [IMAGENS 9 e 10].

---

<sup>57</sup> Com curadoria de Felipe Scovino e Paulo Sergio Duarte, a exposição *“Lygia Clark: uma retrospectiva”* ocorreu no ano de 2013.

Mas, como resolver esta complicada tarefa de exibir exemplares únicos que deveriam ter sua integridade física resguardada e, ao mesmo tempo, as réplicas feitas especialmente para o seu manuseio naquele evento? A opção da curadoria foi de equipará-los, exibindo o conjunto no mesmo espaço físico, todos dispostos sobre uma imensa estrutura de madeira pintada de branco que lhes serviam como base. Porém, na própria arquitetura que os exibia, uma distinção crucial era revelada na disposição dos objetos. Ao centro e em um nível elevado da estrutura, portanto distante do espectador, se apresentavam as versões originais, e ao longo de suas bordas, em nível rebaixado, se encontravam disponíveis para o toque as réplicas.

Assim, a configuração geral daquela solução arquitetônica insinuava o formato de uma pirâmide cuja distância entre o topo e as margens de sua base acabava por refletir, e potencializar, o histórico abismo de valor entre os objetos construídos pelas mãos de um artista e aqueles ao quais o acesso tátil é permitido para o público “comum”. Nesta configuração era possível, num mesmo lance, contemplar os originais e “participar” de suas réplicas. Uma convivência pacífica de significados divergentes muito próxima da que vemos, na atualidade, entre os discursos sobre a ruptura promovida por esses trabalhos e o modo como nos relacionamos com eles – situação que repõe uma experiência evidenciando e reforçando o seu contrário.

Neste cenário, não é de se estranhar que o próprio curador da retrospectiva, em um depoimento sobre o evento, afirme que “o que vem da Lygia desse elemento que

ela chama de participação da obra é, sobretudo, retirar esse véu de fetiche que habita e envolve ainda a obra de arte, mesmo no século XXI. Certas fronteiras da modernidade foram exploradas e mesmo expandidas pelo processo do trabalho de Lygia Clark e assitir [sic] um momento privilegiado de uma passagem do que a gente chama hoje 'do moderno ao contemporâneo' ou 'do moderno ao pós-moderno' ou 'do moderno ao hipermoderno', o nome que quiserem dar a esse momento que estamos vivendo agora, que é diferente do [momento] da modernidade. A obra dela faz essa passagem<sup>58</sup>”.

É no descompasso da afirmação desta passagem que insistimos. Enquanto por um lado se ressalta a importância do movimento inaugurado por aquelas proposições em extrapolar a dimensão do objeto, solicitando a experiência da arte enquanto vivência, por outro, o que se nos apresenta enquanto vivência daquelas proposições, algumas décadas depois, é a reafirmação do valor ímpar dos objetos que buscavam traçar o seu contrário.

Se a situação nos parece rodar em círculos sem indicar uma rota de fuga, no entanto, devemos deixar claro que ao levantarmos estas questões não pretendemos decretar a impotência daquelas proposições na atualidade ou simplesmente culpabilizar o aparato institucional pelo recente embotamento de suas potencialidades prospectivas. Mas, pelo contrário, indicar a necessidade de seu reexame justamente pela atualidade dos dilemas que elas – proposições artísticas e instituições de arte –

---

<sup>58</sup> Cf. depoimento registrado em vídeo do curador Paulo Sérgio Duarte. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_NE2667\\_y54](https://www.youtube.com/watch?v=_NE2667_y54)>. Acesso em: 15 de dezembro de 2013.

ainda nos apresentam em suas relações. Para tanto, é necessário que em nosso enfrentamento do tema nos dispamos de uma série de pressupostos que se solidificaram ultimamente.

Neste sentido, a causa do cenário que apresentamos não pode ser resumida ao modo como o aparato institucional recebeu e absorveu as potencialidades destas práticas recentemente. Afinal, não podemos ignorar que estas mesmas proposições, em sua maioria e notadamente todos os exemplos que tratamos até aqui, tiveram seus desdobramentos iniciais no interior destes espaços que, ao seu modo, as receberam e estimularam. Assim, os “Bichos” de Clark foram exibidos pela primeira vez em uma galeria de arte e, no ano seguinte, ganharam o prêmio de melhor escultura na Bienal de São Paulo de 1961, do mesmo modo que os “Parangolés” de Oiticica tiveram a sua estréia na abertura da mostra “Opinião 65”, evento realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Devemos ser cautelosos ao tratar da relação de Hélio Oiticica e Lygia Clark com as instituições artísticas em geral e, em particular, com as galerias de arte. Se por um lado eles utilizaram os caminhos abertos por estas para desenvolverem suas proposições, por outro não devemos esquecer que tal vínculo nunca foi de pura adesão. Neste sentido, é interessante observar a posição de Oiticica nesta carta, de 1970, escrita para o amigo Torquato Neto: “quero esclarecer que não vou expor em galeria alguma em são paulo, como vem sido noticiado em jornais do rio-s.paulo, segundo soube; em primeiro lugar: não sei desde quando ‘exponho em galerias’; as experiências que fiz foram bem limitadas, quanto a exposições e promoções: uma no rio, em 66 (G4); experiências no mam e na rua (apocalipopótese em 68, tropicália em abril 67); internacionais: uma retrospectiva na whitechapel em Londres (69), que foi uma experiência ambiental (sensorial) limite; e em 70, praticamente 1/3 da exposição information no museu de arte moderna de new york, dedicado a mim (ninhas); essas duas promoções internacionais foram experiências extraordinárias, bem diferente do caráter assumido por exposições (venda de obras, chauvinismo promocional, etc.); foram experiências limite, vividas como tal; fora isso, minhas idéias têm circulado em contextos limitados (londres, paris, new york, rio-s. Paulo); as confusões são também grandes, em torno dela; quero aqui dizer o seguinte: não adiantam quaisquer tentativas de querer mistificar o caráter inovador de minhas experiências, tentando comprometê-las em contextos inapropriados : há anos venho pelejando nisso e estou bem treinado.” OITICICA, H. *Quero esclarecer que não vou expor em galeria* [atribuído]. Programa Hélio Oiticica. Carta para publicação. Número de tombo 0239/70.



E ainda, devemos notar, pelo lado da instituição Mário Pedrosa já advertia em 1967 sobre a necessidade de “outras soluções”, por parte dos responsáveis pela montagem das exposições, para proporcionar uma melhor “comunhão com as obras” que exigiam a manipulação do público: “Estamos aqui em terreno novo (...) um outro condicionamento espacial é necessário às demonstrações dos artistas, além de *monitores* preparados pelos próprios criadores expositores no manejo das respectivas obras”<sup>60</sup>. Ou seja, a relação entre as propostas que envolvem a noção de participação nas artes plásticas e as instituições artísticas não é recente e sempre ocorreram em meio a tensão que, ao mesmo tempo, estimulava a liberdade e adequava as condutas de novas experiências.

\*

---

<sup>60</sup> PEDROSA, Mário. *Bienal e participação... do povo*. Publicado originalmente no *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, em 8 de outubro de 1967. In: AMARAL, Aracy (org.) *Mundo, Homem, Arte em crise*. São Paulo: editora Perspectiva, 2<sup>a</sup>.ed, 1986, p.190. (grifo nosso).

## PARTE II

## 2.1 Mário Pedrosa e o papel formador da arte na sensibilidade do homem

“Diferente dos outros objetos artísticos, os de Calder não sofrem desse não-metotique que caracteriza àqueles. Na sua exposição no Museu de Arte Moderna em Nova York, a gente se espantava de ver a falta de respeito, a falta de tabu que ali reinava, pois qualquer um podia chegar e tocá-los, bulir e até empurrá-los com o pé. (...) [A obra de Calder] é despida do esnobismo empertigado, cacete e cerimonioso que envolve tão frequentemente a chamada grande arte dos museus e academias”.<sup>61</sup>

“Agora, é o grande público, a massa, o povo que começa a perambular, a olhar e a mexer pelas exaustivas extensões do outrora pavilhão das máquinas das comemorações do IV Centenário de São Paulo. Para ele – liberado sobretudo pelas crianças naturalmente muito mais desinibidas que os pais - a ‘arte’ deixou de ser aquela coisa distante e chata, mas terrivelmente respeitável que via pendurada às paredes e em certos pedestais, com guardas ao lado para impedir que alguém se aproximasse e tocasse. É agora algo que se mexe e pode ser mexido”.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> PEDROSA, Mário. *Calder, escultor de cata-ventos*. Publicado originalmente no *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, dezembro de 1944. In: ARANTES, Otilia (Org.) *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, pp. 62-64.

<sup>62</sup> PEDROSA, Mário. *Bienal e participação... do povo*. Publicado originalmente no *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, em 8 de outubro de 1967. In: AMARAL, Aracy (org.) *Mundo, Homem, Arte em crise*. São Paulo: editora Perspectiva, 2<sup>a</sup>.ed, 1986, pp. 187-188.

Mais de duas décadas separam os artigos de Mário Pedrosa dos quais os trechos acima foram extraídos. O primeiro, publicado no Rio de Janeiro em 1944, no jornal *Correio da Manhã*, foi redigido por ocasião da primeira grande exposição de Alexander Calder nos Estados Unidos, realizada na época em que o crítico se encontrava exilado naquele país. O segundo artigo foi publicado no mesmo jornal, no ano de 1967, motivado pela realização da IX edição da Bienal de São Paulo, evento que ficou conhecido sobretudo pela presença da arte pop – com obras de Lichtenstein, Oldenburg, Rosenquist, Warhol e outros norte-americanos – mas que, aos olhos de Pedrosa, deveria ser lembrada pelo fato de que “a interação entre arte e público chega[va] a um patamar inédito na história da mostra – e possivelmente inédito na história de qualquer grande mostra até então”<sup>63</sup>.

Para além das semelhanças que os trechos evidenciam – notadamente a motivação pelo novo modo de relacionamento do público com a arte, e a marcante presença popular naqueles espaços até então identificados com uma visitação restrita – podemos afirmar que, nestas duas décadas, ocorreram mudanças significativas na forma como as proposições artísticas estimularam o encontro tátil com os seus objetos. Afinal, entre uma obra que “tende a impregnar com sua sedução o ambiente da vida

---

<sup>63</sup> PEDROSA, Mário. *A Bienal de cá pra lá*. Publicado originalmente no Ferreira Gullar, *Arte Brasileira, Hoje*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973. In: ARANTES, Otilia (Org.) *Política das artes: textos escolhidos I*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, p.273.

moderna”<sup>64</sup>, como Pedrosa se referia ao trabalho de Calder, e a “volúpia anticontemplativa da arte contemporânea”<sup>65</sup> que o crítico estimava na IX Bienal de São Paulo, ocorreu uma expansão do campo que tradicionalmente enquadrava os critérios de produção e apreciação da arte.

Estas mudanças foram acompanhadas e, de modo significativo, estimuladas por Pedrosa em sua trajetória de crítico de arte no Brasil, sobretudo neste período. Entre o retorno de seu exílio durante o Estado Novo varguista, em 1945, e a nova saída do país no ano de 1970, motivada pela ditadura militar, Mário Pedrosa foi uma figura pública de atividade intensa em nosso meio cultural.

Num momento de rara densidade na reflexão crítica sobre o Brasil, Pedrosa assumiu papel multifacetado com o propósito de reanimar as questões modernas da arte no país. Neste período, se envolveu diretamente com a criação das sedes carioca e paulista do Museu de Arte Moderna (1948 e 1949) e da Bienal de São Paulo (1951); assumiu cargos em diversas instituições artísticas nacionais e internacionais; manteve contato assíduo com grandes nomes da arte européia assim como com os jovens artistas que então se aventuravam na produção abstrata no Brasil – estimulando, inclusive, a formação de grupos para melhor expor suas obras e fomentar o debate sobre aquela produção – e, ainda, apresentou suas reflexões em inúmeras conferências,

---

<sup>64</sup> *Idem*, Calder, escultor de cata-ventos. p.65.

<sup>65</sup> PEDROSA, *Op. Cit.*, p.273.



textos de catálogos de exposições e artigos publicados periodicamente em importantes meios de comunicação impressa<sup>66</sup>.

Ao longo dos anos 1940, Pedrosa escreveu três artigos sobre a obra de Calder: “Calder, escultor de cata-ventos” (1944); “Tensão e coesão na obra de Calder” (1944) e “A máquina, Calder, Léger e outros” (1948), este último publicado no ano em que o artista realizou exposições no Brasil<sup>67</sup>. Os textos, em conjunto, apresentavam ao público brasileiro a obra do artista norte-americano e assinalavam os termos da revelação que esta representou na trajetória do crítico. Trajetória marcada, em seu início, pela defesa de uma arte figurativa de cunho social – apresentada na célebre conferência sobre a gravurista alemã Käthe Kollwitz, no ano de 1933, e nos textos do mesmo período sobre os brasileiros Portinari, Di Cavalcanti e Segall, entre outros – mas que sofreria decisiva inflexão a partir de sua aproximação com a arte abstrata e, em especial, com a produção de Calder. A partir destes artigos Pedrosa assumia a linha de frente da causa da arte abstrata no Brasil, se tornando o principal responsável pela divulgação do conjunto de princípios que animavam esta produção.<sup>68</sup>

---

<sup>66</sup> Pedrosa foi crítico titular da seção de artes plásticas do jornal *Correio da Manhã* (1945-1951) e, depois, do *Jornal do Brasil* (1957). Entre os cargos institucionais que ocupou, devemos destacar a direção do Museu de Arte Moderna de São Paulo; a curadoria da segunda Bienal Internacional de Arte de São Paulo (1953); o posto de secretário-geral da IV Bienal Internacional de Arte de São Paulo (1957) e a presidência da Associação Brasileira de Críticos de Arte, seção nacional da A.I.C.A. (1962).

<sup>67</sup> As exposições de Calder no Brasil foram realizadas no Museu de Arte de São Paulo e no Ministério da Cultura e Saúde, no Rio de Janeiro.

<sup>68</sup> Cf. ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

No entanto, a difusão da arte abstrata em solo nacional não ocorreu sem atritos. Objeto de muita polêmica, esta tendência sofreu severas críticas de artistas e intelectuais do modernismo então dominante, este vinculado a uma concepção de arte que deveria enfrentar a questão da representação nacional, evidenciando os temas sociais. Um cenário que, segundo Otília Arantes, se configurava nos seguintes parâmetros:

“o auge do modernismo [brasileiro] fora nacionalista, e o segundo tempo, francamente social. Além do mais, declaradamente hostil à tentação abstrata, contra a qual Mário de Andrade prevenira Tarsila [do Amaral] em Paris. Nisto davam seguimento a um empenho que vinha de longe: não se concebia entre nós atividade cultural que não estivesse a serviço do *figuração* do país, que não fosse ao mesmo tempo instrumento de conhecimento e consolidação da *imagem* do país ainda muito incerto de si mesmo – pintar era ajudar a descobri-lo e edificar em parcelas uma nação diminuída pelo complexo colonial”.<sup>69</sup>

Assim, naqueles anos em que víamos a criação de nossas principais instituições artísticas modernas, o debate sobre as artes plásticas ganhava contornos de uma verdadeira querela entre realismo e abstração. Se de um lado, para os “veteranos do modernismo”, a aventura abstrata apresentava um perigoso meio de descaracterização do nosso ambiente artístico – significando a renúncia de um recente sistema de arte moderna que funcionava bem ou mal, relativamente integrado, no Brasil desde os anos

---

<sup>69</sup> ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Prefácio: Mário Pedrosa, um capítulo brasileiro da teoria da abstração*. In: ARANTES, O. B. F. (Org.) *Forma e percepção estética: textos escolhidos II*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996, p.20.

1930 – do outro, sobretudo para Pedrosa, esta significava reativar aquela disposição experimental que alimentou a primeira geração modernista nos anos 1920, e que se arrefecera ao longo da década seguinte justamente por acomodar-se a uma rotinização de vocabulário formal sufocado por anseios oficialistas.<sup>70</sup>

Retomada que se daria agora em nova chave, vinculada ao que Pedrosa considerava a arte internacional mais avançada. Livre do esquema tradicional da representação, independente de uma mensagem literal a ser transmitida, a nova arte deveria debruçar-se em “seu campo específico de ação e suas leis próprias e autônomas” para atuar diretamente sobre a sensibilidade do homem moderno. Nestes termos, a arte seria responsável por arrancar o seu público da rotina perceptiva cotidiana – evidentemente conformada à um modelo secular de representação – ao elaborar uma linguagem plástica inédita, criando “assim em cada um de nós um melhor aparelho de apreensão e recepção, antenas sensoriais mais aguçadas, e transmissores, à nossa disposição, mais precisos e controlados.”<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> A obra de Cândido Portinari é emblemática da espécie de rotinização que o vocabulário moderno havia assumido em nosso meio artístico. Destituído de qualquer vigor experimental, permanecendo preso ao esquema tradicional da representação onde as modernas conquistas formais apareciam de forma anedótica, a obra de Portinari cumpria muito bem os anseios de uma retórica oficialista interessada em louvar as virtudes da identidade nacional.

<sup>71</sup> PEDROSA, Mário. *A força educadora da arte*. Publicado originalmente no *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, no ano de 1947. . In: ARANTES, O. B. F. (Org.) *Forma e percepção estética: textos escolhidos II*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996, p.62.

Ao dar centralidade à “educação propriamente dos sentidos e das emoções”<sup>72</sup>, Pedrosa ressaltava a importância do papel formador das artes e a necessidade desta se apoiar em suas conquistas modernas mais recentes. Conquistas que lhe conferiam a liberdade de experimentar os seus próprios meios e, a partir desta ação aparentemente desinteressada, confrontar o homem à sua atualidade histórica. Uma defesa da liberdade na produção artística que teria como referência o potencial de negatividade das vanguardas européias afinal, “quem dispõe do poder de destruir-se tem o de reconstruir-se e aperfeiçoar-se. E, pois, o de criar”<sup>73</sup>.

A arte abstrata surgia então, aos olhos do crítico, como uma importante trincheira contra o pessimismo que se generalizava naquele período posterior a segunda guerra mundial. Diante da falta de perspectiva apresentada com a frustração do caso soviético<sup>74</sup> e, ao mesmo tempo, com o capitalismo se revelando cada vez mais eficaz em incitar preferências e formar a sensibilidade própria das culturas ocidentais, a formação

---

<sup>72</sup> “Ao invés de um aprender primeiro a geografia ou matemática e o outro se impregnar do catecismo ou de filosofia, aprenda primeiro a ver os objetos, a distinguir os sons, a sentir a vida palpitante das coisas por si mesmas”. *Ibidem*, p.62.

<sup>73</sup> PEDROSA, Mário. *A máquina, Calder, Léger e outros*. Publicado originalmente em *Política e Letras*, Rio de Janeiro, setembro de 1948. . In: ARANTES, O. B. F. (Org.) *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 88.

<sup>74</sup> Os descaminhos da revolução socialista em geral, e o caso soviético em particular, interditaram não somente as expectativas de superação do modo de produção capitalista. Além do desenvolvimento de um Estado nacional burocrático e conservador, que resultou na manutenção daquelas relações de poder que deveriam-se anular, o que se enxergou nos desdobramentos do processo revolucionário russo foi a ruptura de um rico processo que entrelaçava tentativas de reformulação da sensibilidade, através das experiências estéticas de suas vanguardas artísticas, e a pretendida revolução social de fato. Ruptura que na década de 1930 ganharia a forma retrógrada do “realismo socialista” e o simultâneo exílio dos principais artistas russos.

estética para a realização plena do homem se apresentava como uma alternativa concreta.

Por esta via, afirmava que não haveria possibilidade de uma revolução efetiva sem a necessária atenção aos fatores subjetivos, estes ligados a sensibilidade do homem<sup>75</sup>. Caberia aos artistas, portanto, cultivar por meio de suas proposições estéticas novas percepções da realidade e incentivar todo tipo de experiência capaz de extrapolar as estruturas mentais do dia-a-dia.

Sua adesão à “marcha do natural para o abstrato formal”<sup>76</sup> se erguia, portanto, nesta confiança. A nova linguagem deveria, por meio do dinamismo de suas formas inéditas e sua capacidade de contaminar o ambiente social, se aproximar dos materiais e procedimentos que marcavam o momento histórico para recondicionar a sensibilidade do sujeito moderno. Um devir transformador que “se daria menos no plano mais explícito dos temas do que no terreno dos procedimentos artísticos no qual, a sua

---

<sup>75</sup> Sua aposta incidia, portanto, naquilo que as análises de cunho restritamente economicista deixavam de lado – a formação de consciência e a liberdade do sujeito – por considerar que a principal transformação da sociedade referia-se à superação do modo de produção capitalista vigente e que, ultrapassada esta etapa, a conquista da emancipação e da liberdade almejadas seria consequência natural: “A revolução política está a caminho; a revolução social se vai processando de qualquer modo. Nada poderá detê-las. Mas a revolução da sensibilidade, a revolução que irá alcançar o âmago do indivíduo, sua alma, não virá senão quando os homens tiverem novos olhos para olhar o mundo, novos sentidos para compreender suas tremendas transformações e intuição para superá-las. Está será a grande revolução, a mais profunda e permanente, e não serão os políticos, mesmo os atualmente mais radicais, nem os burocratas do Estado que irão realizá-la”. (PEDROSA, M. *Arte e revolução*. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Homem, mundo, arte em crise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985, p. 247.)

<sup>76</sup> PEDROSA, *Op. Cit.*, p.83.



maneira e com recursos próprios, a arte encontraria o potencial de reinterpretar a realidade moderna em seus vínculos com os meios técnicos de produção”.<sup>77</sup>

\*

---

<sup>77</sup> ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.53.

## 2.2 Entre o “impulso do observador” e a “participação do espectador”

A proximidade entre o objeto artístico e os meios técnicos de produção industrial se evidenciava, para Mário Pedrosa, de um modo muito particular na produção de Alexander Calder, “um artista-mecânico, um construtor-criador desinteressado, um engenheiro da arte; calculista e planejador do não-imediato e da fantasia”<sup>78</sup>. Nesta figura de escultor que se confundia com a de mecânico e engenheiro, um “sonhador de olhos abertos”<sup>79</sup>, Pedrosa apreciava o vínculo singular com o universo moderno da máquina que ele oferecia sobretudo em seus *móviles* [IMAGEM 11], algo muito distinto da produção de outros tantos artistas que haviam se seduzido pelas novas formas mecânicas e toda a gama de materiais e procedimentos não tradicionais que lhe são intrínsecas.

---

<sup>78</sup> PEDROSA, Mário. *Tensão e coesão na obra de Calder*. Publicado originalmente no *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, em dezembro de 1944. In: ARANTES, O. B. F. (Org.) *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p.79.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p.76.

“Nas suas mãos a máquina volatiza-se, ganhando em virtualidades que transcendem as contingências funcionais, deixando por isso de ser máquina. Mesmo nos móveis motorizados, a ideia inspiradora não é o reflexo da máquina, mas o seu elemento dinâmico, o movimento enquadrado a serviço de relações formais e de cores, quer dizer, de pintura. O que se vê, dentro desses painéis, são espirais que se contorcem numa ascensão torturada, cilindros a girarem ritmicamente como dançarinos, cores, prismas que evoluem, cadenciados, ou com a desenvoltura e a graça do pássaro. São peças mecânicas figurantes de uma cena, que se exibem para nós outros, homens”.<sup>80</sup>

Seus *móviles* não representavam, nem abstraíam ou estilizavam a máquina. O uso que Calder fazia dos materiais da indústria moderna em que o elemento funcional é decisivo, acabava por oferecer ao público “um direito inesperado à fantasia, um direito ao casamento intempestivo com a imaginação”.<sup>81</sup> Assim, ainda segundo o crítico, aqueles objetos violentavam a própria funcionalidade do material e proporcionavam à mecânica uma gratuidade que lhe é estranha por fundamento, distinguindo-se ao seu modo da própria civilização utilitária da qual proviam.

---

<sup>80</sup> PEDROSA, Mário. *A máquina, Calder, Léger e outros*. Publicado originalmente em *Política e Letras*, Rio de Janeiro, setembro de 1948. In: ARANTES, O. B. F. (Org.) *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, pp. 85-86.

<sup>81</sup> PEDROSA, *Op. Cit.*, p.76.

Em suas “formas desencarnadas de qualquer convenção, ou função externa”<sup>82</sup>, Calder conseguia elaborar uma dimensão crítica ao lançar os espectadores numa situação de estranhamento. Se por um lado seus *móviles* se aproximavam da vida prática do homem moderno, mesmo que estabelecendo uma lógica singular de funcionalidade gratuita, por outro rompiam com as expectativas rotineiras do público com os objetos de arte, ao optar por materiais e procedimentos inusitados à tradição da escultura moderna.

Através do uso de arame e fios industrializados de diversos materiais, Calder não trabalhava a escultura em termos de adição ou subtração de massa. Seus objetos lidavam com a ausência de densidade, abandonando um raciocínio escultórico de tradição secular. Assim, os volumes e planos de seus *móviles* eram sugeridos apenas no vazio definido pelos contornos que se articulavam no espaço. Uma busca pela transparência do volume presente em tantas outras poéticas construtivistas na época, mas que aos olhos de escultores ortodoxos resultava numa perda irreparável: o senso do tato, aquele fundamento da escultura que organizava a densidade, o peso da matéria maciça no espaço, era inexistente.<sup>83</sup>

Porém, suspensos no teto, distantes da necessidade de uma base para intermediar sua relação com o mundo, aqueles objetos entregavam-se ao acaso da

---

<sup>82</sup> PEDROSA, Mário. *Calder escultor de cata-ventos*. Publicado originalmente no *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, em dezembro de 1944. In: ARANTES, O. B. F. (Org.) *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p.61.

<sup>83</sup> Cf. PEDROSA, *Idem*, p.56.

ação. Refém de qualquer estímulo, mesmo que desprezioso, o dinamismo de suas formas poderia ser ativado por qualquer adversidade do ambiente, ou mesmo pelo simples toque de um observador.

De fato, a liberdade rítmica resultante do seu movimento real no espaço proporcionava um sentido de relação cósmica, alcançando uma virtualidade quase absoluta, em que as inúmeras combinações possíveis de relações formais dependiam de fatores externos à sua própria estrutura. Ou seja, estavam abertos à interação. Eram formas de um “movimento livre que apela para o azar, à mercê de um sopro intempestivo, de uma lufada inopinada como as reviravoltas do destino (...) [os móveis] vem de um abandono total à aventura externa da natureza, ou do *impulso inicial do observador*”.<sup>84</sup>

Neste ponto podemos levantar algumas considerações sobre a questão da participação do espectador nos móveis de Calder. Afinal, nas palavras de Pedrosa, uma equiparação entre a ação “externa da natureza” e o “impulso inicial do observador” se evidencia num mesmo plano de “reviravoltas do destino”. Destino, no caso, do próprio objeto de arte em suas “virtualidades plásticas suscetíveis de se desenharem no espaço, movidas seja lá por que for.”<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> PEDROSA. *A máquina...* p. 86. (Grifo nosso).

<sup>85</sup> *Ibidem*, p.86.



Assim, mesmo que Pedrosa reconhecesse a “ambição de transformar o mundo” naquela “arte não-convencional, não só na forma, na sua estrutura plástica, ou no uso dos materiais empregados, mas até mesmo na maneira de lidar fisicamente com seus objetos”<sup>86</sup>, nas ocasiões em que o crítico se detém sobre as possibilidades do contato físico do público, o foco de suas análises se concentra no objeto – no movimento de suas formas abstratas no espaço, no modo como este incorpora a dimensão do tempo, enfim, na apresentação de uma dinâmica evidentemente moderna. Neste sentido, podemos verificar em diversas passagens de seus artigos que o sujeito do “impulso inicial”, aquele que retira do estado de repouso os móveis de Calder, parece sempre se ocultar nas análises de Pedrosa, de modo a evidenciar o objeto a ser atuado e não aquele que pratica a ação sobre o mesmo.

Este apontamento, no entanto, não deve indicar uma possível desatenção por parte do crítico sobre as potencialidades do envolvimento físico do público com os objetos de arte. Afinal, desde o seu primeiro ensaio “Calder, escultor de cata-ventos”, Pedrosa chamava atenção para a qualidade “democrática” daquela produção, não apenas porque podia “ser feita de qualquer troço” ou estar “a serviço de qualquer condição, nobre, rara ou usual”<sup>87</sup>, mas sobretudo pelo fato de tratar-se de uma arte que “não teme tampouco o contato direto com o povo”<sup>88</sup>.

---

<sup>86</sup> PEDROSA. *Calder escultor...* p.64.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p.65.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p.64.

Porém, mesmo considerando a “falta de tabu que ali reinava, pois qualquer um podia chegar e tocá-los”<sup>89</sup>, o conceito chave que conduzia as análises de Pedrosa sobre a obra de Calder era o de “imaginação”. Este é utilizado por diversas vezes para indicar a sua capacidade de povoar a realidade de “sugestões de mundos, de fábulas novas, de sonhos, de imaginações e silêncios revivificantes”,<sup>90</sup> e chega ao termo de uma síntese quando conclui que “é uma arte, a sua, que está a serviço ativo da imaginação”.<sup>91</sup>

“Se esta [a imaginação] não sopra sobre seus móveis, seus estáveis, suas constelações, a obra não se ilumina, não palpita de vida, permanece quieta, parada, dormindo o sono indecifrável das coisas inanimadas e sem nexos. Os seus objetos, pelo seu próprio caráter preciso, formal, mas indefinível em termos convencionais, são um convite insistente e, por vezes, para certos observadores, irritante, ao trabalho, à cooperação da imaginação formal”.<sup>92</sup>

Assim, mesmo ao considerar a aproximação física do espectador com os *móviles*, o tipo de apreensão da arte que governava este encontro ainda tinha como horizonte uma distância necessária característica da prática contemplativa, ou seja, era pautada pelos termos de uma “distância psíquica”.

Ao menos esta era a conclusão que o próprio crítico chegava, décadas depois, quando analisava a IX Bienal de São Paulo de 1967. Em seu artigo intitulado “Bienal e

---

<sup>89</sup> *Ibidem*, pp. 62-64.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p.65.

<sup>91</sup> *Ibidem*, p.62.

<sup>92</sup> *Ibidem*, p.62.

participação... do povo”, Pedrosa firmava uma diferença fundamental entre dois modos de apreensão estética que resultaria em concepções distintas de arte. De um lado, a “distância psíquica” que “vinha dominando até agora, e sobretudo em toda essa fase histórica da evolução artística que passou a ser conhecida como ‘arte moderna’” e, de outro, a “participação do espectador” que se apresentava naquela ocasião num “patamar inédito na história da mostra”<sup>93</sup>.

Para afirmar esta distinção, Pedrosa utilizava o conceito de “distância psíquica” elaborado pelo teórico inglês Edward Bullough<sup>94</sup>. Apoiando-se numa larga tradição filosófica, que tem por referência o conceito de desinteresse da estética kantiana, Bullough alegava que a obra de arte não poderia se misturar ao cotidiano sem se descaracterizar e perder sua razão de ser. Para tanto, ela deveria manter uma distância necessária daquilo que nos toca imediata e praticamente, afim de proporcionar aos homens “uma visão das coisas por um outro lado, de revés, como algo usualmente não percebido”. Somente assim a arte alcançaria as “revelações” que lhe são características. Para o teórico inglês, portanto, a “distância psíquica” seria um fator e um princípio de todas as artes e, no caso particular das artes plásticas, a sua sugestão mais óbvia seria, justamente, a distância espacial real entre uma obra de arte e o espectador.

---

<sup>93</sup> PEDROSA, Mário. *A Bienal de cá pra lá*. Publicado originalmente no Ferreira Gullar, *Arte Brasileira, Hoje*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973. In: ARANTES, Otilia (Org.) *Política das artes: textos escolhidos I*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, p.273.

<sup>94</sup> O esteta inglês Edward Bullough publicou seu ensaio ‘*Physical Distance’ as a factor in Art and as an Aesthetic principle* no ano de 1912. Versão portuguesa: In: MOURA, Vítor (Org.) *Arte em teoria. Uma antologia estética*. Ribeirão: Edição Húmus, 2009, pp.75-110.

A partir deste conceito de Bullough, Pedrosa afirmava em 1967:

“A ‘participação do espectador’ revelou-se cada vez mais como um conceito revolucionário a opor-se – quase que como o traço específico da sensibilidade de nossa época – ao conceito estético decisivo sem dúvida das épocas anteriores, ou o da ‘distância psíquica’. (...) [Os artistas], em número crescente, rompem as fronteiras da ‘distância psíquica’ pelo lado de dentro, quer dizer, do lado do criador da obra. Não as fazem mais para que sejam contempladas a distância, como a face da lua. Convidam os espectadores para, quebrando o velho respeito tradicional pela ‘obra de arte’, também violarem as fronteiras que os separam dela”<sup>95</sup>.

Como o artigo evidencia, os trabalhos apresentados naquela Bienal indicavam para Pedrosa um momento revolucionário nas artes plásticas. Fruto de uma história relativamente recente, a arte brasileira havia trilhado um caminho singular na investigação das possibilidades da forma, no interior mesmo das vertentes contrutivas da arte abstrata, de modo a inaugurar “um novo ciclo de vocação antiarte [que Pedrosa] chamaria de ‘arte pós-moderna’”.<sup>96</sup>

\*

---

<sup>95</sup> PEDROSA, Mário. *Bienal e participação... do povo*. Publicado originalmente no *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, em 8 de outubro de 1967. In: AMARAL, Aracy (org.) *Mundo, Homem, Arte em crise*. São Paulo: editora Perspectiva, 2<sup>a</sup>.ed, 1986, pp. 188-189.

<sup>96</sup> PEDROSA, Mário. *Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica*. In: ARANTES, Otília (Org.) *Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos III*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p.355.

### 2.3 “Arte pós-moderna”: Lygia Clark e Hélio Oiticica

Se em meados da década de 1940 Mário Pedrosa era o principal responsável pela introdução das questões relacionadas a criação de formas abstratas, desvinculadas dos caráter representativo até então dominante na estética moderna brasileira, a situação na qual escrevia sobre a Bienal de São Paulo de 1967 era muito diversa. Neste período de aproximadamente duas décadas, a produção crítica e artística nacional não apenas acolheram a problemática da arte abstrata, em especial a sua vertente concreta, como promoveram um desenvolvimento muito particular das questões que envolviam a criação de um novo objeto artístico, que deixava “então de se ‘parecer’ com esta ou aquela outra coisa, para parecer-se apenas consigo mesmo”<sup>97</sup>.

---

<sup>97</sup> PEDROSA, Mário. *A máquina, Calder, Léger e outros*. Publicado originalmente em *Política e Letras*, Rio de Janeiro, setembro de 1948. In: ARANTES, O. B. F. (Org.) *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p.83.

Após um início conturbado, sob acusações de modismo teórico internacional e desprezo pela “razão social da existência”<sup>98</sup>, a abstração se tornou tendência dominante na arte brasileira ao longo dos anos 1950. Nesta década, observou-se a criação de grupos de artistas unidos em torno da sua pesquisa e a formação de um terreno fértil de discussões sobre as possibilidades de seus desdobramentos no país estimulados, sobretudo, pela realização de diversas exposições que traziam grandes nomes da arte abstrata européia ao Brasil.

A exposição de Max Bill realizada em 1951 no MASP, assim como o prêmio concedido à sua escultura “Unidade Tripartida” na 1ª Bienal de São Paulo e as conferências realizadas pelo artista no mesmo ano, são evidências da aproximação de nosso meio artístico com a nova linguagem abstrata e, em especial, marcam o interesse despertado pela vertente Concreta. Porém, como ressalta Ronaldo Brito, a difusão inicial do ideário Concreto no Brasil obedecia a razões mais significativas do que simplesmente o entusiasmo pelas recentes exposições. Segundo o crítico, havia em jogo uma ampla gama de interesses e pressões estruturais ligadas ao ânimo desenvolvimentista que envolvia o país no período – espírito progressista

---

<sup>98</sup> Certamente um dos estopins da polêmica entre abstração e realismo foi o pronunciamento do pintor Di Cavalcanti no Museu de Arte de São Paulo, em 1948. Sua conferência, publicada posteriormente pelo periódico *Fundamentos* sob o título “Realismo e Abstracionismo”, era uma crítica ferrenha ao que considerava um “anarquismo modernista” que “submete a criação a teorias de um subjetivismo cada vez mais hermético”, “só agradável para aqueles refinados que amam a podridão”. E concluía de modo irônico: “é puramente teórico, e da pior teoria, uma escolha livre por parte do homem, quando ele se afasta da razão social da existência”. In: DI CAVALCANTI, E. “Realismo e Abstracionismo”. *Fundamentos*, São Paulo, n.3, pp. 241-6, agosto de 1948.



emblemático pela promessa do então presidente Juscelino Kubitschek de fazer o Brasil avançar cinquenta anos de progresso em cinco anos de governo – e que seriam cruciais para a eleição da matriz construtiva como projeto de vanguarda nacional. Como nos diz Brito, “optar pela arte concreta no início dos anos 50 significava optar por uma estratégia cultural universalista e evolucionista”<sup>99</sup>.

Ou seja, optar pela arte concreta naquele momento, em um país que pretendia eliminar seu atraso histórico, significava aderir a uma ampla concepção de política cultural já em andamento em alguns países europeus baseada numa racionalidade programática, de integração da produção artística ao progresso industrial. Esta concepção, que tinha como referência mais avançada a *Escola Superior da Forma de Ulm*<sup>100</sup>, reativava o vínculo entre produção artística e utopia de uma modernidade nacional em nova frente. Centrada na conquista de uma positividade para o trabalho de arte, esta prescrevia um modo de participação do artista na sociedade apoiado em premissas funcionalistas que lhe atribuíam um papel decisivo no desenvolvimento de um ambiente moderno no país. Deste modo, caberiam aos artistas planejar logicamente o espaço e a visualidade brasileira para adequar a nossa realidade aos princípios de racionalidade e de eficiência inerentes à nova civilização.

---

<sup>99</sup> BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p.42.

<sup>100</sup> Fundada no ano de 1953, a *Escola Superior da Forma de Ulm* foi uma escola alemã de design, artes plásticas e arquitetura que tinha por referência o projeto da *Bauhaus*.

No entanto, mesmo que tenha se tornado comum associar a arte abstrata no Brasil ao espírito desenvolvimentista dominante no período, não devemos reduzir a sua difusão em solo nacional ao vínculo com o ideário da arte Concreta. Afinal, ao longo da década de 1950 o seu campo de reflexão prática e teórica no país se constituiu a partir de diversas vertentes da produção internacional e acabou por trilhar caminhos próprios. Tal fato se evidenciaria nas constantes referências às obras de Klee, Malevich, Kandinsky, Miró e Calder, entre outros artistas que tiveram suas obras exibidas nas primeiras edições da Bienal de São Paulo daquela década, e acabavam por oferecer ao público brasileiro outras posições do desenvolvimento da arte abstrata.

Ainda neste sentido, devemos ao menos citar a aproximação de alguns artistas envolvidos nos primeiros passos da arte abstrata no Brasil, como são os casos de Ivan Serpa e Almir Mavignier, com o que Pedrosa costumava chamar de “arte virgem”, ou seja, a produção criativa das crianças, dos doentes mentais e dos povos ditos primitivos. Esta afinidade, pouco usual para a época, significava um alargamento decisivo das fronteiras artísticas naquele processo de modernização que o país procurava se enredar. Afinal, além de indicar contradições da própria sociedade moderna, ao dar relevância a um “mundo do inconsciente” e de “domínio imperfeito sobre a natureza” então ignorados pela cultura racionalista influente, estas iniciativas renovavam o papel fundamental da arte na educação da sensibilidade do homem – função que Pedrosa atribuía à arte desde os primeiros artigos sobre a obra de Calder e, devemos lembrar, abria a possibilidade do sujeito moderno desenvolver uma uma dimensão crítica (de

estranhamento) frente os novos meios técnicos de produção industrial que apontavam como horizonte ao mesmo tempo desejado e inevitável.

Portanto, mesmo que a presença de uma produção artística centrada na conquista de uma positividade para o trabalho de arte seja marcante na década de 1950, o debate sobre as possibilidades do desenvolvimento das tendências construtivas no Brasil apresentava, desde cedo, contrapontos decisivos que tensionavam as propostas práticas de integração planejada da arte na sociedade.

Neste terreno de discussões férteis, alguns artistas se apropriaram de um modo muito peculiar daqueles princípios difundidos por Mário Pedrosa, desde os seus primeiros textos e conferências de meados da década de 1940, em que à arte era imputada a liberdade de agir em seu campo específico de ação e suas leis próprias e autônomas. Liberdade que seria fundamental para a emergência de uma disponibilidade experimental da forma que, no final da década de 1950, já apontava um vigor extraordinário no rompimento dos esquemas formais dominantes nas artes plásticas e, em especial, no modo de relacionamento vigente da obra com o espectador.

Neste período Hélio Oiticica e Lygia Clark, integrantes do grupo neoconcreto, trabalhavam com empenho na exploração das potencialidades do plano em suas relações espaciais internas e externas. As séries “Superfícies Moduladas” (1955-57) e “Planos em Superfície Modulada” (1957-58), de Clark, são exemplares no modo como a

moldura é incorporada à obra, experimentando os seus limites, ao ponto da relação figura/fundo - questão cara à tradição construtiva desde as experiências de Mondrian e Malevitch - deixar seu isolamento interno aos limites do quadro e integrar-se a arquitetura<sup>101</sup>. De modo semelhante, Hélio Oiticica desenvolvia uma pesquisa de renovação do espaço pictórico centrada na “estrutura-cor no espaço e no tempo”, propondo o espaço “como elemento totalmente ativo”<sup>102</sup>. São desse período os “Metaesquemas” (1957-58), composições seriadas, realizadas em guache sobre cartão, que remetem à matriz neoplástica horizontal-vertical, mas são rigorosamente perturbadas por um dinamismo interno da composição, e as “Invenções” (1959), quadros monocromáticos em que a utilização uniforme da cor evita a ilusão espacial negando qualquer efeito de figura no campo.

Rapidamente suas experiências atingiram um limiar que os levariam à constatação do esgotamento do plano como campo de ação exclusivo para o trabalho do artista. Para Clark, “o plano, marcando arbitrariamente os limites do espaço, dá ao homem uma ideia 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...”<sup>103</sup>. E, na mesma época, Oiticica relatava o progressivo desabrochar do plano

---

<sup>101</sup> “De fato, esse fragmento de superfície, livre da limitação da moldura e de qualquer conteúdo representativo, torna-se forma inserida em espaço amplo. As relações figura/fundo se dão entre o quadro (figura) e a parede (fundo) em agenciamento arquitetônico”. MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo: Edusp, 1992. p. 52.

<sup>102</sup> OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p.58.

<sup>103</sup> CLARK, Lygia. *1960: A Morte do Plano*, in: *Lygia Clark*. Rio de Janeiro, 1980.

para o espaço real em seus trabalhos: “A chegada à cor única, ao puro espaço, ao cerne do quadro, me conduziu ao próprio espaço tridimensional, já aqui com o achado do sentido do tempo. Já não quero o *suporte do quadro*, um campo *a priori* onde se desenvolve o ‘ato de pintar’, mas que a própria estrutura desse ato se dê no espaço e no tempo”.<sup>104</sup>

A partir deste momento, Oiticica e Clark passam a desenvolver suas pesquisas em estruturas espaciais que, pela primeira vez, colocam a interação do público com o objeto artístico como questão estruturante de suas formulações. Entre 1959 e 1964 ambos inauguram “novas possibilidades ainda não desenvolvidas dentro desse desenvolvimento, a que se pode chamar *construtivo*, da arte contemporânea”<sup>105</sup>. Lygia Clark apresenta seus “Bichos” (1959), “Trepantes” (1963) e “Obra mole” (1964). Nestes a obra se abre para a ação do sujeito, abandonando o repouso inerente à escultura tradicional. Suas estruturas, mesmo quando imóveis, sugerem a mobilidade e estimulam o manuseio numa relação tátil e motora, de modo a permitir a intervenção do espectador quase no sentido de completar os trabalhos, recriá-los a cada vez de maneira diversa. São objetos mutáveis, nos quais as alterações de estado são privilegiadas em detrimento de formas estáveis e fixas.

---

<sup>104</sup> OITICICA. *Op. Cit.*, p. 51.

<sup>105</sup> *Ibidem*, p.54.

Oiticica, por sua vez, continua sua pesquisa centrada na estrutura da cor porém, como o próprio artista ressalta, como “pintura no espaço real”. Sua intenção não é mais renovar o espaço pictórico, mas compor um espaço “extraquadro”. Utiliza placas de madeira, pintadas com têmpera ou óleo, suspensas por fios de nylon presos no teto, para produzir seus “Bilaterais” e “Relevos Espaciais” (1959-60). Em seguida amplia a composição de suas estruturas espaciais nos “Núcleos” e “Penetráveis” (1960-63), construções labirínticas que “abrem todas as portas para a liberdade da cor e para sua perfeita integração estrutural no espaço e no tempo”<sup>106</sup>, e que convertem o espaço plástico num ambiente onde o espectador deve caminhar em torno das placas e entre elas, a fim de apreender a cor e a estrutura formal em sua relação dinâmica com o próprio corpo.

Tratavam-se de trabalhos que incluíam a ação dos espectadores como elemento constitutivo do acontecimento estético. Como afirmaria o poeta e crítico de arte Ferreira Gullar à época: “com eles a relação entre espectador e a obra se modifica. O espectador – que já então não é apenas o espectador imóvel – é chamado a participar ativamente da obra, que não se esgota, que não se entrega totalmente, no mero ato contemplativo: a obra precisa dele para se revelar em toda a sua extensão. (...) Ela exige

---

<sup>106</sup> *Ibidem*, p.31.



do espectador uma participação integral, uma vontade de conhecimento e apreensão”<sup>107</sup>.

Estes trabalhos marcam o início de um processo que levaria Lygia Clark e Hélio Oiticica a radicalizarem a participação do espectador em direção ao que este passaria a chamar de “proposição criativa vivencial”<sup>108</sup>. Gradualmente eles abandonam a fatura bem acabada que é geralmente associada às formalizações construtivas, e passam a utilizar materiais simples, baratos e rotineiros, ou seja, passam a buscar na simplicidade da vida cotidiana a motivação para uma prática experimental da arte. Neste sentido, ocorre uma mudança de ênfase em suas poéticas na direção de dar-lhes preponderância ao instante e ao gesto, às possibilidades de utilização do precário e efêmero.

A proposição “Caminhando” (1964), de Clark, marca esta transição em que a materialidade da produção se reduz ao propósito de estimular o envolvimento do público. “Caminhando” consiste em propor ao espectador a ação de recortar uma fita de Moebius<sup>109</sup> em seu comprimento, de maneira contínua, percorrendo um espaço sem

---

<sup>107</sup> GULLAR, Ferreira. *Do quadro ao não-quadro*. In: GULLAR, F. *Etapas da arte contemporânea*. São Paulo: Nobel, 1985. p.256.

<sup>108</sup> “Não se trata mais de impor um acervo de ideias 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 o da *proposição criativa vivencial*, dar ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de ‘experimentar a criação’, de descobrir pela participação, esta de diversas ordens, algo que para ele possua significação”. OITICICA. *Op. Cit.*, p.111.

<sup>109</sup> A fita de Moebius é um espaço topológico – uma estrutura que permite a formalização de conceitos – obtido pela colagem das duas extremidades de uma fita (ou tira de papel, como no caso de “Caminhando”), após efetuar meia volta numa delas. A sua utilização no trabalho de Lygia Clark esta

avesso nem direito. Nesta experiência de “aprender o absoluto pelo ato de fazer”, como diria Lygia Clark, a intimidade da ação gratuita diluiria a separação entre o sujeito e o objeto que passariam a formar uma realidade única, vivencial: “À relação dualista entre o homem e o ‘Bicho’ que caracterizava as experiências precedentes, sucede um novo tipo de fusão. Na obra sendo ato de fazer a obra, você e ela tornam-se totalmente indissociáveis”<sup>110</sup>.

Em meados da década de 1960, portanto, o envolvimento ativo do público tornava-se o cerne de suas preocupações e proporcionava um contundente questionamento da arte e do artista em nosso meio cultural. Os dois artistas assinalavam uma profunda reformulação das inovações da arte moderna ao romper definitivamente com alguns pressupostos cruciais que guiavam sua utopia universalista da forma. Em seu centro, o evidente abandono de uma concepção de arte em que caberia aos artistas, a partir da apropriação de uma larga tradição de premissas e diretrizes históricas, criar objetos para a “aristocracia distante do visual”<sup>111</sup>, ou seja, a contemplação do espectador.

---

relacionada ao interesse, por parte de artistas e teóricos do grupo neoconcreto, pelos procedimentos da ciência contemporânea, sobretudo as especulações em torno da geometria não-euclidiana.

<sup>110</sup> CLARK, *Op. Cit.*, p.26.

<sup>111</sup> PEDROSA, Mário. *Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica*. In: ARANTES, Otília (Org.) *Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos III*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p.357).

Desta forma, ao abrir flancos para uma nova compreensão do papel do artista como propositor ou canalizador de experiências, Lygia Clark e Hélio Oiticica elaboravam uma produção artística que era entrevista “como uma pura práxis, inteiramente fundida num espaço psicossocial pelo gesto estético, este por sua vez imbuído da energia fundante precisamente porque emancipado do fetiche da *coisa*, vale dizer, do fetiche do objeto artístico”.<sup>112</sup> Um esforço de renovação formal que, a partir de sua especificidade, tentava reelaborar no interior de suas condições sociais e culturais uma nova dinâmica que reaproximaria a arte de sua origem coletiva, de sua integração direta e imediata na vida social.

Esta dinâmica era tão significativas para Mário Pedrosa que o levaria a apresentar a hipótese de que havíamos chegado “ao fim do que se chamou de ‘arte moderna’”. Afinal, argumentava o crítico, estaríamos agora “em um outro ciclo cuja transformação mais significativa seria a inversão da atitude do artista, até então subordinada e disciplinada pelos valores formais da arte moderna, para uma nova situação da arte, na qual “os valores propriamente plásticos tendem a ser absorvidos na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionais”. Com o propósito de marcar esta produção “que hoje se vai difundindo pelo mundo, como uma avalanche”, sugeriu, a fim de diferenciá-la da precedente, que a chamassem de “arte pós-moderna”.<sup>113</sup>

\*

---

<sup>112</sup> SALZSTEIN, Sônia. *A questão moderna: impasses e perspectivas na arte brasileira, 1910 a 1950*. (Tese de doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2000, p.05.

<sup>113</sup> PEDROSA, *Op. Cit.*, p.355.

## Considerações finais

“Hoje, em que [sic] chegamos ao fim do que se chamou de ‘arte moderna’ (inaugurada pelas *Demoiselles d’Avignon*, inspirado [sic] na arte negra recém-descoberta), os critérios de juízo para a apreciação já não são os mesmos que se formaram desde então, fundados na experiência do cubismo. Estamos agora em outro ciclo, que não é mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior, e iniciado, digamos, pela *pop art*. A esse ciclo de vocação antiarte chamaria de ‘arte pós-moderna’. (De passagem, digamos aqui que desta vez o Brasil participa dele não como modesto seguidor, mas como precursor. Os jovens do antigo concretismo e sobretudo do neoconcretismo, com Lygia Clark à frente, sob muitos aspectos anteciparam-se ao movimento do *op* e mesmo do *pop*. Hélio Oiticica era o mais jovem do grupo).”<sup>114</sup>

Assim Mario Pedrosa iniciava seu artigo sobre a “arte ambiental” de Hélio Oiticica, em 1966, antecipando-se em pelo menos uma década à pauta prestigiosa que desde o final dos anos 1970 se reservou ao termo “pós-moderno”<sup>115</sup>. De imediato, ao

---

<sup>114</sup> PEDROSA, Mário. *Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica*. Publicado originalmente no *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 de Junho de 1966. In: ARANTES, Otília (Org.) *Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos III*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p.355.

<sup>115</sup> A utilização do termo “pós-moderno” só se tornou frequente a partir da década de 1970, sobretudo ao ser adotada na sociologia americana e no campo de debate sobre as artes e a arquitetura. Para uma melhor aproximação desta questão, sugerimos a leitura do periódico *Arte em Revista* que traz uma excelente reunião de textos sobre o tema. In: ARTE EM REVISTA. São Paulo: Centro de Estudos de Arte

considerarmos os temas tratados na primeira parte desta dissertação, três pontos do argumento do crítico nos chamam a atenção. Em primeiro lugar, a definição de que a arte contemporânea de meados da década de 1960 era “radicalmente diferente da anterior”, um novo ciclo, portanto, que não poderia mais ser chamado de “arte moderna”<sup>116</sup>. Em segundo, a ambição de posicionar o Brasil em um lugar privilegiado no cenário artístico internacional, ou, ainda, a dimensão crítica de colocar em perspectiva internacional a experiência artística brasileira – afinal não éramos mais seguidores, mas percussores, entre as neovanguardas do período. E, por fim, os artistas que o crítico toma por referência em seu argumento: Lygia Clark e Hélio Oiticica.

Em face dos temas que abordamos até aqui, o artigo de Pedrosa, para um leitor desavisado e habituado à cena contemporânea, pode dar a falsa impressão de trazer um truísmo semelhante aos tantos que assolam o debate da arte na atualidade. Afinal, se considerado fora de seu contexto histórico, o texto parece aderir sem sobras àquela narrativa que alcançou certa hegemonia no ambiente artístico brasileiro a partir da década de 1990; com certa razão, poder-se-ia até atribuir-se a ele a condição de precursor daqueles argumentos que serviriam de medida para definir a *passagem* a uma “arte contemporânea” brasileira.

---

Contemporânea, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, n.7, agosto de 1973, 98p.

<sup>116</sup> Como nos lembra Otília Arantes, ao chamar a arte de “pós-moderna” em meados da década de 1960, Pedrosa se antecipava em quase 10 anos à voga polêmica do termo ARANTES. “Da modernidade à pós-modernidade” In *Trajectoria crítica*, p.159



E, de fato, este era o intuito de Pedrosa: demarcar a passagem para um novo ciclo da arte. É natural que Mário Pedrosa valorizasse a ordem de ruptura implicada naqueles trabalhos - afinal, conforme discutimos nesta segunda parte da dissertação, sua atuação enquanto crítico de arte, desde meados dos anos 1940, tinha o objetivo de estimular uma produção artística de vanguarda no país. Uma produção que tomasse a si a liberdade de trabalhar a especificidade de seus meios e, através deste movimento interior, que proporcionasse não apenas a reconfiguração dos trabalhos de arte, mas da própria concepção da arte em seu nexos com o mundo.

Desde que Pedrosa cunhou o termo “pós-moderno”, a grande maioria das leituras críticas que tomam por referência a produção artística daquele período batem na tecla da ruptura radical que ela teria encetado em relação a tudo o que se fizera até então. Basicamente, reforçam o que o próprio Pedrosa afirmava naquele ano: havíamos chegado ao fim da arte moderna e entrado num ciclo radicalmente diferente. Porém, cabe perguntar: nada permanecia nesta passagem?

No parágrafo seguinte à apresentação de sua hipótese inicial, Pedrosa nos fala sobre o trabalho do “jovem Oiticica” de 1959, de como este “abandonara o quadro para armar seu primeiro objeto insólito, ou relevo no espaço”. Neste ponto, quando se refere aos “Bilaterais” e “Relevos Espaciais”, o crítico conduz o seu leitor num movimento inicial de ressaltar os vínculos modernos desta produção: “Tendo partido naturalmente da gratuidade dos valores plásticos, já hoje rara entre os artistas vanguardistas atuais,



[Oiticica] se mantém fiel àqueles valores, pelo rigor estrutural de seus objetos, o disciplinamento das formas, a suntuosidade das cores e combinações materiais, pela pureza, em suma, de suas confecções. Ele quer tudo belo, impecavelmente puro e intratavelmente precioso, como um Matisse no esplendor de sua arte de 'luxo, calma e voluptuosidade'.

Porém, num movimento brusco do texto, antes mesmo de finalizar o parágrafo, após se referir ao aprendizado concretista de Oiticica, Pedrosa é categórico: "Ele cortou cerce essa passagem". Ou seja, em determinado momento de sua trajetória artística, "seu comportamento subitamente mudou". Ao afirmar que Oiticica havia cortado pela raiz seu vínculo concretista com a arte moderna, Pedrosa preparava o assunto seguinte de seu texto: a participação do espectador. Novamente, nosso tema surge como uma ruptura radical. E novamente questionamos: mas nada permaneceria nesta passagem?

Sem dúvida a insistência de nossa questão tem como pano de fundo o cenário atual que procuramos apresentar na primeira parte do trabalho e, neste sentido, tal insistência não poderia estar presente no horizonte de indagações que envolviam a questão da participação em meados dos 1960. Ao menos não enquanto indagação, porque como afirmação ela aparece de imediato. De um modo muito natural, no primeiro momento em que Pedrosa fala sobre a participação do espectador nos "Penetráveis" de Oiticica, ele nos responde: "como na experiência dos bichos de Clark, o espectador deixava de ser um contemplador passivo, para *ser atraído a uma ação que*

*não estava na área de suas cogitações convencionais cotidianas, mas na área das cogitações do artista, e desta participava, numa comunicação direta, pelo gesto e pela ação. É o que querem hoje os artistas de vanguarda do mundo.”*

Não precisamos voltar muito em nosso texto para lembrarmos o que impulsionou a adesão integral de Pedrosa à causa da arte abstrata em meados da década de 1940 e, em especial, à defesa de um sentido revolucionário na obra de Alexander Calder. Porém, vale citar outro artigo do crítico publicado em sua coluna diária do jornal *Tribuna da Imprensa*, no ano de 1951, com o título “Crise do objeto e Kandinsky”:

“Allen Leupa, num livro excelente (*The Challenge of Modern Art*), depois de mostrar que o ponto de partida da arte é uma experiência individual em crescente grau de complexidade, escreve: ‘Para compreender a arte moderna temos de responder de modo muito diferente do que de ordinário respondemos a cenas realistas. Põe-se sobre o espectador uma carga maior do que antes, porque é ele convidado a mudar da atitude com que se aproximava de uma pintura. Exige-se, agora, mais dele; ele é forçado a participar da obra muito mais do que antes. Em outras palavras, o realismo não pode mais ser um caminho fácil para a gente escapar de outras experiências inerentes a uma obra de arte’. Ora, [continua, agora Pedrosa] é precisamente esse convite à maior participação na experiência artística que o espectador ordinário se recusa a entender. A grande força de resistência é primeiro a rotina. Mas depois é sem dúvida algo mais profundo e recôndito: uma inibição inconsciente; um despreparo espiritual para entregar-se à experiência necessária. O que o público não quer é precisamente abandonar o

‘caminho fácil’, o caminho já feito do ‘realismo’, para não ter de enfrentar ‘outras experiências’”.<sup>117</sup>

Se naquela ocasião “abandonar ‘o caminho fácil’” era “abandonar o caminho já feito do ‘realismo’”, o que significava para Pedrosa, décadas depois, uma arte que propunha em sua vivência um “crescente grau de complexidade” ao espectador e que, ainda, extrapolava a “experiência individual”? Um novo ciclo da arte, desligado daquele vínculo de séculos com a “distância psíquica”, um novo ciclo que proporcionava ao espectador uma *ação* direta sobre a materialidade da arte e flertava com as suas origens coletivas. Sem dúvida um avanço inestimável considerando-se aquela confiança que Pedrosa atribuía ao poder regenerador da arte, e que garantia a ela o poder de atuar diretamente sobre a sensibilidade do homem e assim proporcionar-lhe uma dimensão crítica transformadora – do próprio sujeito e do mundo.

Se nos parece fundamental indicar os laços de permanência na passagem entre os ciclos da arte que Pedrosa, entretanto, procurava distinguir e apartar na década de 1960, é porque na atualidade a ideia de envolvimento ativo do público, de participação do espectador nas artes plásticas, parece, em muitos casos, e de modo paradoxal, justamente reforçar a atitude daquele “espectador ordinário” que “se recusa a entender”, ou seja, parece demover esse espectador da necessidade de enfrentar “outras experiências”, diferentes das cotidianas, demovê-lo da atitude de “abandonar o ‘caminho fácil’”.

---

<sup>117</sup> PEDROSA, Mário. *Crise do objeto e Kandinsky*. In: ARANTES, Otilia (Org.) *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p.185.

Neste sentido, é importante retornarmos a declarações que citamos logo no início de nossa dissertação. A primeira, de uma artista, justificando a utilização de tecnologias interativas em sua obra: “A tecnologia é um símbolo da cultura contemporânea. As pessoas estão familiarizadas com esta linguagem, então, compreendem mais facilmente as obras, não importando sua bagagem cultural ou seu país”<sup>118</sup>; e a segunda, de um produtor cultural, justificando o sucesso de público da exposição que organizou: “temos investido bastante num novo conceito de exposição. Utilizamos recursos para que as pessoas se sintam conectadas e envolvidas mais facilmente com o que está sendo exibido.”<sup>119</sup>

Diante deste cenário, é imprescindível que nos distanciemos de uma adesão irrestrita à ideia de participação, ao menos na forma como ela, majoritariamente, tem sido anunciada desde a década de 1990; só assim talvez possamos confrontar os aspectos conformistas que se mostram entrelaçados a ela na atualidade – aspectos impregnados por um sentido pragmático de integração e acessibilidade. É, igualmente, imprescindível que reexaminemos algumas formulações a esse respeito apresentadas pela vanguarda brasileira dos anos 1960.

---

<sup>118</sup> Cf Depoimento da artista Mariko Mori citada na 24 desta dissertação.

<sup>119</sup> Cf. Depoimento de Peter Tjabbes citado na página 20 desta dissertação.

Afinal a armadilha que se apresenta a nós na atualidade foi preparada naquele momento histórico. A ansiedade de fundar-se como “vanguarda brasileira” acabou por legar à grande parte da arte produzida naquele período uma ansiedade análoga, de fundar *ex-nihilo* a figura de um “espectador participativo” (deixemos de lado o provável oxímoro da expressão, uma vez que a dialética da participação/contemplação é constitutiva de nossa questão) – os “Bichos” de Lygia Clark constituem um marco nessa aventura. Tal ansiedade histórica, digamos assim, criaria obstáculos decisivos ao reconhecimento dos antecedentes históricos da ideia de participação em arte e, conseqüentemente, obliteraria a exigência de compreensão das transformações pelas quais passou na história da arte e da cultura.

Impõe-se, portanto, uma reflexão que resgate as transformações históricas nas concepções dessa ideia, como também uma revisão crítica das promessas de emancipação atribuídas às experiências das décadas de 1960 e 1970. Talvez o caminho mais produtivo para ambas as tarefas seja desenvolver um duplo olhar – retrospectivo, investigando, da ideia de participação em arte, suas tensões iniciais, vinculadas à modernidade e, concomitantemente, prospectivo, enfrentado as dificuldades que tal ideia carrega quando se trata de estabelecer critérios na definição de “arte contemporânea”, e, principalmente, quando se transita em um campo de discussão em que são cada vez mais difíceis de serem demarcadas as fronteiras entre “quem produz” e “quem participa”, entre “artista” e “espectador”.



Neste caminho de investigação que aqui se sugere, seria possível demonstrar que a questão da participação ou, mais precisamente, a noção de que a obra de arte deve despertar empatia no observador e incitá-lo à dimensão da *ação* – a princípio não importando se apenas em um plano imaginário – tem suas raízes na tradição moderna da arte, não se restringindo, portanto, a formulações do século XX. Afinal, o lugar e a relação do espectador com o objeto artístico não são estruturas estanques, imperturbáveis diante das transformações históricas do sujeito, das condições de exibição e das opções formais mais internas do trabalho de arte -, mesmo que estas digam respeito aos formatos tradicionais da linguagem plástica, como a pintura e a escultura, e portanto aos aspectos sensíveis de uma atividade visual, contemplativa.<sup>120</sup>

Ao considerarmos que a tradição artística moderna desde sempre pressupõe uma dialética da participação-contemplação<sup>121</sup>, poderíamos muito bem conjecturar que

---

<sup>120</sup> Neste sentido, seria necessário realizar uma releitura histórica das concepções de “espectador” nas artes plásticas, ao investigar não apenas a relação do público com o objeto artístico mas, também, as alterações significativas da condição mesma de exibição das obras – que passa, necessariamente, pela narrativa sacra apresentada no templo, pelo formato tradicional das academias europeias, que se resumiam à apreciação das obras por seus pares *connaisseurs*; pelo salões franceses que se dirigem à multidões, na segunda metade do século XIX, pelas bienais internacionais do século XX e, ainda, pela elaboração do aparato institucional de cultura assim como o entendemos na atualidade.

<sup>121</sup> Dialética que se evidencia de maneira notável a partir de meados do século XVIII, na pintura francesa. Nesta a presença do espectador emerge de forma problemática como nunca antes. O filósofo Denis Diderot, em seus escritos sobre a pintura, indica que a tarefa do pintor deve ser, acima de tudo, alcançar a alma do espectador através do medium dos olhos. Se o efeito de seu ofício se interromper nos olhos do espectador, sem atingir e envolver sua alma, dirá o filósofo, o pintor terá viajado menos do que a metade do caminho. Como, então, percorrer esse caminho por inteiro? A resposta se apresenta por meio de um paradoxo: se a pintura deve atrair o espectador, paralisá-lo e segurá-lo num perfeito transe de envolvimento, ela só poderá chegar a este fim negando a presença do espectador que deve ser atraído, ou seja, apenas estabelecendo a ficção de sua ausência a pintura poderá encantá-lo. A demanda por esta aparente contradição, de que apenas quando este esquecimento, ou negação, é instaurado o espectador será atraído e capturado pela pintura, é apresentado por Diderot em seus *Essais sur la peinture*(1766) e



o que de fato ocorreu foi o seguinte: na segunda metade do século XX disseminou-se um discurso que passou a preconizar certa ideia de participação, na qual o prestígio da experiência social da arte recaía sobre as reações táteis do espectador, enquanto algo diametralmente oposto à atitude do olhar contemplativo, este tido como inelutavelmente passivo.<sup>122</sup> Entretanto, cabe perguntar: o prestígio contemporâneo da noção de participação não teria produzido, de modo sub-reptício, a ilusão de um antagonismo essencial entre contemplação e participação? E tal ilusão, ao fim e ao cabo, não estaria apoiada em uma concepção teleológica da história da arte, que narraria a inelutável “evolução” da arte moderna na direção da “arte contemporânea”, isto é, a derrocada gradual da supremacia do estritamente óptico (como se jamais tivesse existido) ao território “desimpedido” de todas as possibilidades sensíveis do corpo? Mas haveria um ganho garantido naquele que vivencia a experiência da arte com o tato, ou com o corpo imerso na obra, sobre aquele que a vivencia em primeira instância através dos sentidos da visão?<sup>123</sup>

---

*Pensées détachées sur la peinture* (1775-1781) e esboçado em seus escritos sobre o drama da década de 1750.

<sup>122</sup> Jacques Rancière em seu livro *O espectador emancipado* nos oferece interessantes reflexões sobre a oposição radical entre “ativo” e “passivo” na relação do público com a arte, no caso o teatro: “O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. (...) Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto”. “Essas oposições – olhar/saber, aparência/realidade, atividade/passividade – são coisas bem diferentes das oposições lógicas entre termos bem definidos. (...) Por isso é possível mudar o valor do termo “bom” em ruim e vice-versa, sem mudar o funcionamento da própria oposição.” RANCIERE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, pp. 7-26.

<sup>123</sup> Neste ponto, é interessante notar que ocorreram transformações fundamentais na concepção de visão em sua relação com o sentido do tato entre os séculos XVIII e XIX. Se século XVIII os sentidos da percepção humana constituíam uma superfície comum e ordenada, na qual o sentido do tato era um modelo chave para a percepção visual e que, desta forma, o háptico e o óptico constituíam juntos uma

Se o que distinguia a contemplação da participação na década de 1960 era o fato de que a participação envolvia uma ação transformadora do sujeito e do objeto na experiência estética, como se poderia admitir um tipo de experiência de emancipação que não repercuta radicalmente na reconfiguração de ambos os polos dessa experiência – isto é, tanto na figura do “sujeito” como na do “objeto”? Em face da celebração uníssona dos dispositivos interativos nos espaços contemporâneos de arte e cultura, nossa suspeita é que a propagação da bandeira da “participação” frequentemente esteja engendrando um tipo insidioso de reificação do “polo do objeto”. Se a oposição entre “atividade” participativa e “passividade” contemplativa é frágil, poderíamos portanto inverter os termos e indagar sobre o prestígio que vem sendo concedido a um tipo paradoxal de “participação passiva” que se generalizou e banalizou no ambiente artístico da atualidade.

Por fim, devemos ressaltar que a questão da participação nas artes plásticas não revela um desenvolvimento contínuo e ininterrupto, com origem e ponto de chegada determinados. Traçar uma história linear de seus dilemas é, sem dúvida, um procedimento que mascara complexidades. Se, pelo menos desde os meados do século

---

modalidade indivisível do ser, no início do século XIX, a partir dos desenvolvimentos da fisiologia moderna, ocorre a dissociação entre tato e visão, ou seja, o tato é desligado da rede referencial do olho. Neste sentido, a *Carta sobre os cegos para uso dos que vêem*, de 1749, de Diderot, é um importante documento que evidencia como os sentidos eram concebidos em seu conjunto como anexo de uma mente racional, e não como órgãos fisiológicos separados. Em sua *Carta*, para reproduzir um cego, Diderot descreve um homem não apenas com os olhos vendados, mas segurando varas em suas mãos para que possa se mover no espaço, ou seja, sua definição de cegueira passa necessariamente pela neutralização do órgão carnal do tato. Cf. CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

XX (quando se dissemina culturalmente a noção de arte como “ação”), a premissa de se relacionar com o espectador nas práticas artísticas está em permanente mudança, não podemos ignorar que a história dessas práticas não é autônoma, e que, portanto, o que muda, fundamentalmente, é o campo geral de forças em que estas práticas acontecem. Neste sentido, não podemos simplesmente, ao visar um diagnóstico, esperar que a preocupação central de nossa dissertação apresente sempre as mesmas questões em momentos históricos diversos.

“A arte moderna é assim uma série gradual teoricamente ilimitada de experiências, que vão de um neolirismo individual feito de impressões sensoriais, de medidas ao alcance da vista até formas mais altas de uma construção mental que talvez não exprima tanto quanto defina e revele. A experiência estética contemporânea é um convite a sair da bitola do cotidiano. Não por escapismo, por fuga à realidade. Ao contrário, por uma necessidade bem mais decisiva de definir a infra-realidade do homem e em todos os seus refólios e a super-realidade que é, por baixo da rotina imediatista do atual, o que de presente, da atualidade é mais profundo, mais autêntico e mais permanente, por já participar do futuro.”<sup>124</sup>

\* \* \*

---

<sup>124</sup> PEDROSA, M. *Crise do objeto e Kandinsky*. In: ARANTES, Otilia (Org.) *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p.188.

## BIBLIOGRAFIA

### Livros

- AMARAL, Aracy (Org.). *Projeto construtivo na arte: 1950-1962*. São Paulo: Fapesp, 1997.
- ARANTES, Otília B. Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BASBAUM, Ricardo (org). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- BISHOP, Claire. *Participation*. Londres: Whitechapel/ MIT Press, 2006.
- BOIS, Yve-Alain, Benjamin H. D. Buchloh, Hal Foster e Rosalind Krauss. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Londres/Cambridge: MIT Press, 2005.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRAGA, Paula (org.). *Fios Soltos*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BRETT, Guy. *Brasil experimental: arte/vida – proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CARNEIRO, Beatriz Scigliano. *Relâmpagos com calor – Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte*. São Paulo: Imaginário, FAPESP, 2004.
- CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- COCCHIARALE, Fernando e GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos 50*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

COSTA, Cacilda Teixeira da. *Aproximações do espírito pop 1963-1968: Waldemar Cordeiro, Antonio Dias, Wesley Duke Lee, Nelson Leirner*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2003.

CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge/ Massachusetts: MIT press, 1990.

DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1999.

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 2000.

\_\_\_\_\_. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1996.

FIGUEIREDO, Luciano (Org.). *Lygia Clark, Hélio Oiticica. Cartas: 1964-74*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FRIED, Michael. *Absorption and Theatricality: Painting and beholder in the age of Diderot*. Berkeley: University of California Press, 1980.

GULLAR, Ferreira. (Org.) *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

\_\_\_\_\_. *Etapas da arte contemporânea. Do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

\_\_\_\_\_. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

\_\_\_\_\_. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

\_\_\_\_\_. *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo: Edusp, 1992.

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

\_\_\_\_\_. *Frederico Moraes*. S. Seffrin (org.). Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.



PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

\_\_\_\_\_. *Mundo, homem, arte em crise*. Aracy Amaral (org.). São Paulo: Perspectiva, 1975.

\_\_\_\_\_. *Política das Artes: Textos Escolhidos I / Mário Pedrosa*. Otília Arantes (org.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

\_\_\_\_\_. *Forma e Percepção Estética: Textos Escolhidos II / Mário Pedrosa*. Otília Arantes (org.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

\_\_\_\_\_. *Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos III / Mário Pedrosa*. Otília Arantes (org.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

\_\_\_\_\_. *Modernidade cá e lá: Textos Escolhidos IV / Mário Pedrosa*. Otília Arantes (org.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

### **Artigos e ensaios**

ARANTES, Otília. *Depois das vanguardas*. In: São Paulo: Arte em Revista, n.7, São Paulo, 1983.

\_\_\_\_\_. *De opinião 65 à XVIII Bienal*. In: São Paulo: Novos Estudos, n.15, jul. 1986.

BULLOUGH, Edward. *Physical Distance' as a factor in Art and as an Aesthetic principle*. In: MOURA, Vítor (Org.) *Arte em teoria. Uma antologia estética*. Ribeirão: Edição Húmus, 2009.

BRETT, Guy *Hélio Oiticica: Reverie and Revolt*. In: Art in America, jan. 1989.

FAVARETTO, Celso Fernando. *Nos rastros da tropicália*. Arte em Revista. Ano 5. Número 7. Agosto de 1983



GOLDBERG, Sônia Salzstein. *Autonomia e subjetividade na obra de Hélio Oiticica*. São Paulo: Novos Estudos n. 41, março de 1995.

\_\_\_\_\_. *Construção, desconstrução. O legado do neoconcretismo*. São Paulo: Novos Estudos n.90, julho de 2011.

MAMMI, Lorenzo. *Uma reconstrução da I Exposição Nacional de Arte Concreta*. In: *Concreta '56: a raiz da forma*. São Paulo: MAM-SP, 2006.

NAVES, Rodrigo. *Um azar histórico: sobre a recepção das obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark*. In: NAVES, R. *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NOE, Luís Felipe. *Fim de temporada em Nova York: na sociedade pop a vanguarda não está nas galerias de arte*. Jornal "Rex Time", no.3, 1966.

RAMOS, Nuno. *À espera de um sol interno (Hélio Oiticica)*. Rio de Janeiro: "Caderno Idéias" do Jornal do Brasil, 28 de julho de 2001.

SCHWARZ, Roberto. *Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*. In: SCHWARZ, R. *Martinha versus Lucrecia – ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. pp. 52-110.

\_\_\_\_\_. *Cultura e política, 1964-69*. In: SCHWARZ, R. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. pp. 61-92.

SIMON, Iumna Maria. *Esteticismo e participação*. São Paulo: Novos Estudos, n. 26, março de 1990.

XAVIER, Ismail. *Alegoria, modernidade, nacionalismo*. São Paulo: Revista Novos Rumos, n.16, 1990.

ZANINI, Walter. *Duas décadas difíceis: anos 60 e 70*. In: AGUILAR, Nelson (org). *Bienal Brasil século XX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

### **Teses e dissertações**

ALVES, Cauê. *Pensamento em processo da obra de Hélio Oiticica*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH-USP, 2004.

GOLDBERG, Sônia Salzstein. *Arte, instituição e modernização cultural no Brasil: uma experiência institucional*. Dissertação de mestrado. São Paulo: 1994. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP.

\_\_\_\_\_. *A questão moderna: impasses e perspectivas na arte brasileira, 1910 a 1950*. São Paulo: 2000. Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP.

LAGNADO, Lisette. *Hélio Oiticica: mapa do programa ambiental*. Tese de doutorado. São Paulo/ FFLCH-USP, 2003.

ROSA, Flávio Moura. *Obra em construção: a recepção do neocontretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil*. Tese de doutorado. FFLCH/USP, 2011.

Esta obra não pode  
ser emprestada

DEDALUS - Acervo - ECA



2 0 1 0 0 0 8 2 0 0 7

f4802

D. CPG / ECA

15.06.2015

Classificação: t709.8104

B493g