

Copyright © 2005, Ligia Canongia

Copyright desta edição © 2005:

Jorge Zahar Editor Ltda.
rua México 31 sobreloja
20031-144 Rio de Janeiro, RJ
tel.: (21) 2240-0226 / fax: (21) 2262-5123
e-mail: jze@zahar.com.br
site: www.zahar.com.br

Todos os direitos reservados.

A reprodução não-autorizada desta publicação, no todo
ou em parte, constitui violação de direitos autorais. (Lei 9.610/98)

Preparação de originais: Clarice Zahar

Revisão tipográfica: Henrique Tarnapolsky e Ana Maria Grilo

Capa: Dupla Design

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

Canongia, Ligia

C229l O legado dos anos 60 e 70 / Ligia Canongia. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

(Arte+)

Inclui bibliografia

ISBN 85-7110-880-3

1. Arte moderna – Século XX – História. 2. Arte moderna – Século XX – Brasil – História. I. Título. II. Série.

CDD 709.046

CDU 7.03.6

05-2622

quase impossível de conexão do readymade com o universo da pintura, e, mesmo parecendo inertes, suas imagens mantêm-se, ainda assim, orgânicas, e com certa sensorialidade. Johns não institui duas latas de cerveja como arte; ele as esculpe em bronze e depois simula seus rótulos comerciais, pintando-os. Quando ele pega a bandeira norte-americana, escolhe um símbolo recorrente da vida do país, tão recorrente a ponto de estar esvaziado, e até desclassificado simbolicamente. Então, repete esse símbolo na própria pintura, repetindo a repetição de seu esvaziamento. É claro que o caráter da repetição é norma no mundo da reprodução, da indústria e dos *mass media*, e esse era um alvo semântico explícito. Mas essa repetição tinha, na pintura de Johns, um esforço de composição construtiva tão apurado que nos levava de volta à *Coluna sem fim* de Brancusi e às telas de Albers, tão importantes posteriormente na obra minimalista. Certamente, as bandeiras de Jasper Johns estariam impressas, também elas, no imaginário da Minimal. Além de se reportar ao contexto histórico da arte, Johns guarda um tônus sensual na sua textura pictórica, preservando ainda um mínimo valor manual e autoral na fatura, coisa que os artistas posteriores da pop iriam, conceitual e sumariamente, eliminar.

De toda forma, a base para o advento desse que estamos chamando de primeiro movimento da contemporaneidade – a Pop Art – estava ali lançada: com as obras pioneiras de Johns e Rauschenberg, com as experiências anteriores de Cage e Cunningham, respectivamente na música e na dança, com os happenings, e, principalmente, com o espírito objetivo do readymade.

A situação do Brasil pré-Pop

A arte do Velho Continente foi o esteio da modernização visual das Américas. De Cézanne a Mondrian, passando pela experiência dos impressionistas, cubistas e surrealistas, todo o escopo formal moderno da Europa foi assimilado e reprocessado do lado de cá do Atlântico.

De certa forma, os esforços de modernização coincidem nos Estados Unidos e no Brasil. Como o nosso, até a década de 1950 também o Modernismo norte-americano foi frágil, às voltas com a compreensão, pouco profunda, do legado das vanguardas europeias. Essa década marca uma torção nas Américas, parecendo anunciar que, enfim, os novos continentes ocidentais não só tinham encontrado o compasso com a história moderna, como estavam alcançando certa independência e identidade.

Mas, enquanto os Estados Unidos eclodiram com uma pintura de caráter abstrato-informal, dissolvendo a grade cubista e absorvendo a escritura automática do Surrealismo, o Brasil optou, principalmente, pela abstração geométrica, originária das vertentes construtivas.

Se até 1946-48, quando surgem as figuras notórias de De Kooning e Pollock, a arte da América do Norte teria uma ressonância apenas interna, e talvez até provinciana, também a arte brasileira caminharia tateando suas próprias formas até o final dos anos 40, início dos 50. Tanto lá quanto cá, foi precisamente a década de 1950 que fundou o momento, não de rompimento, mas de liberdade estilística em relação aos cânones modernos da Europa, com as primeiras demonstrações de uma maturidade que já indicava autonomia.

É fato que a permanência da tradição moderna continuava sensível. Pollock jamais negou a presença de Picasso, Miró e Masson em sua obra, assim como Hélio Oiticica reconhecia a influência de Kandinsky, Mondrian e Delaunay, dentre outros. Não se tratava de des- cartar a História e as possíveis informações que os grandes mentores europeus pudessem ter trazido às terras jovens das Américas. A questão era, partindo da herança ainda recente da modernidade, transformá-la segundo uma nova construção lógica e formal. Os expressionistas abstratos trataram de romper a ordem cubista, tornando a pintura um espaço líquido e móvel. Nossos neoconcretos, por sua vez, trataram de subverter o rigor arquitetônico da trama construtiva, imprimindo-lhe um lirismo paradoxal e desconcertante.

A década de 1950 foi, de fato, determinante para a arte brasileira, não no sentido de se atingir finalmente a tal “brasiliade” sonhada por nossos antecessores modernistas, mas, ao contrário, no sentido de alcançar operações de interesse universal.

Os Estados Unidos, apesar de serem o país da alta tecnologia industrial, das grandes construções civis, da engenharia do ferro e do vidro – ou exatamente contra isso –, aderiram à modernidade pelo viés subjetivo, em vez do racional e objetivo, como seria de se esperar. Talvez houvesse aí o desejo ainda romântico (e que também foi o desejo de muitos movimentos modernos, como do Expressionismo alemão) de afirmar a primazia do sujeito sobre a técnica e a racionalidade.

No Brasil, ao contrário, nosso impasse moderno foi resolvido quando aderimos à construção objetiva de Mondrian, Malevitch, Albers, Max Bill e outros cons-

trutivos, que acreditavam no mundo progressista regido pela razão técnica. Se nos Estados Unidos podia estar havendo uma reação à objetividade mecânica, aqui havia uma completa adesão. É possível que o Brasil se deslumbrasse com a industrialização, mesmo incipiente, com sua face esmagadora ainda oculta. Nosso idealismo, portanto, era de natureza diversa, e ancorava-se na crença da sociedade industrial como potência redentora da questão sociocultural.

O ponto é que, com o projeto construtivo brasileiro, o país dava o salto definitivo para sua conquista de modernidade, tão ensaiada e pouco equacionada nas décadas anteriores. O fato de o Brasil estar às voltas com um processo de industrialização crescente e expandindo seu circuito artístico institucional foi determinante para o surgimento de uma nova mentalidade, com ressonâncias simultâneas na própria produção da arte. Foi a época da construção de Brasília e da criação do Parque do Ibirapuera, consolidando o nome de Niemeyer; do mobiliário moderno de Joaquim Tenreiro e do urbanismo arrojado de Lúcio Costa; da fundação dos museus de arte moderna, do surgimento do Teatro de Arena, dos primórdios do Cinema Novo e da poesia concreta, com sua ressonância mundial.

Na verdade, havia todo um ambiente cultural propósito, que incluía ainda uma nova estética para a sinalização das cidades e das empresas, o design gráfico e o planejamento visual de produtos, não raras vezes efetuados pelos próprios artistas. Assim, o artista abstrato-geométrico brasileiro aderia ao construtivismo internacional não só porque acreditava na geometria como uma arte universal, de fácil compreensão por todas as

culturas do planeta – uma verdadeira “linguagem” –, como também porque compactuava de sua crença na força da comunicação estética em termos de transformação social. A experiência de escolas alemãs como a Bauhaus e a Escola de Ulm foi essencial para estabelecer o nexo político do projeto construtivo, levando o senso da forma para outros campos da vida urbana. Essas escolas são ainda hoje os dois grandes marcos na idéia de uma educação integrada entre as artes, envolvendo arquitetura, artes plásticas, paisagismo, urbanismo, mobiliário, publicidade e design. Ao assumir os princípios da abstração construtiva, o Brasil participava de um movimento de emancipação face às velhas regras da representação, ao mesmo tempo em que incorporava o sentido democrático desse agir integrado, que visava a formação das sociedades.

Desenvolvido ao longo dos primeiros trinta anos do século XX, o construtivismo expandiu-se na Europa, com focos capitais na Rússia, Holanda e Alemanha. A base de sua ética, no entanto, remonta aos construtivistas russos, desde 1885, em seguida sedimentada com a revolução bolchevique de 1917, em que artistas como Tatlin, Malevitch, Kandinsky, Rodtchenko, Gabo e Pevsner propunham a arte como um programa de ação didática e política revolucionária, pretendendo dar às sociedades uma visão das transformações do mundo. A preocupação em “reconstruir” a Rússia e dar acesso popular à arte fez com que os construtivos optassem por signos de clareza formal e comunicação imediata, encontrados na geometria.

Sem dúvida, havia certa ética humanista por trás da visão otimista que os construtivos tinham da técnica

e do racionalismo, acreditando na arte e nas formas sensíveis como elementos importantes na “construção” do viver. E, certamente, os artistas brasileiros estavam permeáveis a essa aspiração, mesmo não tendo passado por eventos históricos traumáticos, como a Revolução Industrial ou a revolução do operariado russo. A idéia, porém, era similar: renovar as operações artísticas, e implantar o espírito da democracia das linguagens visuais, passando a atuar também na dinâmica funcional da produção.

Esse momento brasileiro, que se inicia na década de 1950, é, portanto, um momento crucial para a implantação de uma consciência aguda de modernidade, inédita entre nós. A geometria e o espaço planejado passavam a ser os padrões máximos de ordem e clareza das formas, contribuindo para fazer declinar os ranços passadistas de um modernismo que não se efetivara em outras décadas, ainda às voltas com o aspecto representacional da arte.

Concretistas, em São Paulo, e neoconcretos, no Rio de Janeiro, representaram os segmentos mais radicais desse encontro com o construtivismo internacional, disseminando suas idéias através de manifestos e textos. Em comum, tinham a luta contra a representação naturalista, fora de qualquer ilusionismo, e o vínculo explícito com a racionalidade. O princípio era trabalhar com valores abstratos e formas concretas, com materiais reais, que comportavam uma “forma necessária”, segundo suas especificidades físicas próprias. A matéria – madeira, metal, vidro –, portanto, seguiria leis de construção ditadas a partir de suas propriedades particulares e funções específicas, determinando, igual-

mente, a natureza dos volumes, dos espaços, dos contrastes e tensões possíveis.

A premissa mais importante, porém, era assumir o próprio espaço como elemento escultural absoluto, assim como, no campo pictórico, considerar a planaridade seu aspecto determinante.

A estrutura da pintura passava a ser aberta, a eliminar a presença, mesmo subjacente, do objeto, e a compreender a superfície como um campo planar virtual, que flutuava no espaço real. Com isso, os construtivos queriam chegar ao nível mais puro da pintura, ao grau zero de sua essência, onde os elementos formais pudessem se reduzir ao plano e à cor, tratando o fundo como infinito. A representação do mundo, a cópia naturalista a que a tradição da pintura se habituara desde o Renascimento, e que tanto discutira a partir do Impressionismo, chegava, com a abstração, a sua aspiração última: limitar-se às formas puras e universais, às estruturas mentais e sem valor expressivo, e à especulação sobre o comportamento das formas no espaço.

Esse também era, em síntese, o *parti pris* da estética construtiva no Brasil. Entretanto, concretistas e neoconcretos divergiram em tópicos influentes, criando diferenciais específicos em cada movimento, e que acabaram por colocá-los em margens quase antagônicas. Na verdade, a pretendida linguagem geométrica universal sempre teve seus “dialetos”. A partir de uma base comum e certos princípios recorrentes, diversos movimentos construtivos puderam configurar-se historicamente, com perfis e singularidades exclusivas. Embora não houvesse divergências profundas, a variedade de abordagens e de posicionamentos diante do conceito de

“espaço construtivo” gerou movimentos distintos, que chamavam a si determinadas discussões particulares. Tatlin e Malevitch, por exemplo, tinham uma visão política mais acentuada, depois fortemente retomada por Gropius, na Alemanha. Naum Gabo e Noton Pevsner, por sua vez, oriundos da burguesia técnica russa, estavam mais inclinados a discutir a relação entre arte e ciência, introduzindo questões matemáticas da topologia na operação artística. Assim, a partir de tópicos que se diferenciavam e se complementavam, surgiram, dentro do grande projeto construtivo mundial, o Suprematismo (Malevitch), o Produtivismo (Tatlin, Rodtchenko), o Realismo (Gabo, Pevsner), o Neoplasticismo (Mondrian, Theo Van Doesburg) e o Concretismo (Max Bill).

Da mesma forma, também entre nós, o Concretismo paulista e o Neoconcretismo carioca apresentaram interpretações próprias do fenômeno.

O final dos anos 40 já havia assistido às projeções abstratas dos aparelhos de Abraham Palatnik e aos multivolumes de Mary Vieira que, respectivamente, no Rio de Janeiro e em São Paulo, significavam uma reviravolta radical com o passado. Em 1948, Mary Vieira, em São Paulo, já realizara sua primeira escultura mecânica e, no ano seguinte, Abraham Palatnik iniciava no Rio de Janeiro pesquisa no campo da luz e do movimento, figurando dentre os precursores da arte cinética. Na virada da década, a eles viriam se juntar Ivan Serpa, Samson Flexor e Almir Mavignier, constituindo assim o embrião do Abstracionismo no Brasil.

Entretanto, apesar dessas experiências isoladas de pioneirismo, foi a Arte Concreta, oficialmente assumida com o manifesto *Ruptura*, de 1952, que deflagrou uma

posição organizada na defesa do espaço não-representativo, de “formas novas de princípios novos”, conforme texto do manifesto.

Tratava-se, para a obra concreta, de romper com a arte romântica e representacional, de conteúdos ideológicos ou subjetivos, e propor uma produção informada pelo saber científico, compatível com o progresso e os novos meios de comunicação.

A primeira metade da década foi alavancada pela I Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, em que o artista suíço Max Bill foi premiado. A obra de Bill, *Unidade tripartida*, acabaria tornando-se uma referência capital para nossos construtivos, orientando a produção geométrica brasileira para as vias da arte concreta. Mesmo para aqueles que não aderiram aos padrões formais – precisos e mecânicos – do Concretismo, como Lygia Clark, essa obra permaneceria fundamental.

Isso porque *Unidade tripartida*, oriunda de uma figura da matemática moderna, a fita de Moebius, e portanto adequada à mentalidade “cientificista” dos concretos, não constitui uma forma sistêmica e serial, evoluindo no espaço como uma torção topológica contínua. Essa imagem seria crucial para a compreensão de um novo espaço no período contemporâneo, e acabaria levando Lygia Clark aos exercícios do *Caminhando* e, em seguida, a seus famosos *Bichos*.

Hereditários do Concretismo suíço – último reduto de revitalização das vertentes construtivas –, os artistas concretos brasileiros contestavam o Naturalismo figurativo e o Romantismo informal. Baseadas na ciência e na tecnologia, as formas concretas organizavam-se segundo as leis científicas da teoria da *Gestalt*,

conforme a um programa sistemático e serial, na maioria das vezes, simétrico, obedecendo à rigidez do processo de mecanização industrial. O artista seria, assim, uma espécie de designer da forma, aquele que planeja uma comunicação acessível e imediata através do vocabulário geométrico.

O objeto de arte passou a ser uma entidade de clareza técnica e ordem racional, e a inserir-se diretamente no corpo social. Nas palavras de Waldemar Cordeiro, foi “em virtude dessa sua inserção na realidade que a arte deixou de ser símbolo. Ela é o que é.” Mais de uma década depois, Donald Judd, artista minimalista norte-americano, também afirmaria que é preciso determinar no objeto “o que ele é”.

Se tomarmos, inclusive, a liberdade de trazer a obra concreta para esse âmbito mais recente, e compará-la com a arte Minimal dos anos 1960/70, veremos que existem alguns aspectos coincidentes. A Minimal também cercou o problema da relação arte/indústria, incorporando a imparcialidade e a mecanização como fontes. Também operou com formas geométricas eiais, fazendo da serialidade um questionamento da identidade do sujeito nas sociedades contemporâneas. A Minimal exigia igualmente uma apreensão gestáltica do espaço, sem ambigüidade, sem romantismo, e sua ação era voltada para o espaço público, para o senso da coletividade. Como nosso concretismo, ela estava voltada para fora, sem qualquer nostalgia do “eu” lírico do artista, sem interioridade.

Mas foram exatamente a subjetividade e a intuição, características típicas da abstração expressionista da América do Norte nos anos 50, e que eram verdadei-

ros contra-sensos na perspectiva da arte geométrica, que haveriam de modificar e, de certa forma, reinventar nossa experiência construtiva.

Em 1959, em consequência de divergências que já se pronunciavam desde a I Exposição de Arte Concreta, três anos antes, o grupo dos artistas concretos cariocas rompeu com o Concretismo, inaugurando um movimento paralelo: o Neoconcretismo.

A recusa em aderir ao reducionismo e ao espírito cartesiano da arte concreta, a constatação de que eliminar o sujeito da ação estética equivalia a torná-la uma operação vazia, regida por teorias e programas *a priori*, fizeram com que o grupo carioca se dividisse. A questão era ainda a querela clássica entre a arte objetiva e a subjetiva, apolínea ou dionisíaca. Se parte do esforço da tradição abstrato-geométrica havia sido o de suprimir o egocentrismo romântico e seus excessos, eis que agora o Neoconcretismo tentaria a tarefa heróica e paradoxal de trazer o âmbito do sujeito para dentro do rigor e da impessoalidade da geometria. O que o artista neoconcreto queria era dar à obra construtiva uma expressão. E esse novo humanismo aparecia como condição vital para a transcendência da mera materialidade da obra.

O Neoconcretismo percebeu o *cul-de-sac* onde a obra concreta desembocaria com a continuidade de seus pressupostos racionais. Percebeu o esgotamento precoce de uma arte que se ancorava na aplicação pura de um método. Os neoconcretos não viam qualquer incompatibilidade entre a obra construtiva e o caráter intuitivo. No *Manifesto neoconcreto*, publicado no Rio de Janeiro, pelo *Jornal do Brasil*, em 1959, eles declararam que “o vocabulário geométrico pode assumir a expressão de realidades

humanas complexas, tal como o provam muitas das obras de Mondrian, Malevitch, Pevsner, Gabo, Sophie Tauber-Arp etc. Se mesmo esses artistas às vezes confundiam o conceito de forma-mecânica com o de forma-expressiva, urge esclarecer que, na linguagem da arte, as formas ditas geométricas perdem o caráter objetivo da geometria para se fazerem veículo da imaginação.”

O uso do termo “imaginação” declarava a liberdade com que os artistas neoconcretos iriam passar a atuar, efetuando uma manobra inédita no construtivismo, no sentido de humanizá-lo, dramatizá-lo e revertê-lo realmente à condição de uma geometria sensível.

A arte neoconcreta insurgiu-se contra o Behaviorismo e a teoria da *Gestalt*, que faziam da percepção um fenômeno mecânico, apenas físico e periférico. Ao recuperar a idéia de arte como algo que se dá na experiência, incluindo as noções de tempo, processo e diálogo entre sujeito e objeto; ao resgatar as intenções expressivas no seio mesmo da criação, o artista neoconcreto recolocava no objeto um dado essencial: o imponderável. Para ele, somente a expressão do sujeito, no ato vivido daquela experiência, podia tornar esse objeto um fato poético. Além disso, os neoconcretos queriam levar o objeto de arte para o espaço do vivido, espaço compartilhado pelo artista e pelo espectador. Hélio Oiticica, inclusive, acabaria por denominar uma parcela de seu trabalho de “vivências”, tal a solicitação que faria deste espectador como agente da experiência.

O eixo de união *arte e vida* vigorou sob as estratégias neoconcretas de ganhar, gradativamente, o mundo real. Primeiro, fizeram com que as composições se tornassem expressivas e especulativas, com a cor adqui-

rindo forte fisicalidade, e o espaço, uma dimensão virtual e inconclusa. Em seguida, saíram do plano para o ambiente externo, debruçando o acontecimento ótico e planar no território tridimensional. Os *Casulos* e *Contra-relevos* de Lygia Clark, do final dos anos 50, são exemplares nesse sentido, pois funcionam como desdobramentos escultóricos dos planos de suas *Superfícies moduladas* anteriores. Por último, convocaram a participação do espectador, fazendo dele um elemento estrutural da obra.

Os primeiros trabalhos a demandar essa atuação efetiva do público foram os *Bichos*, de Lygia Clark, surgidos em 1960. Articulações de planos manipuláveis, os *Bichos* – assim chamados por parecerem organismos vivos – solicitavam o gesto ativo do espectador, em processo de recriação contínua da obra.

Também seria já na virada para os anos 60 que Hélio Oiticica sairia do espaço planar de seus *Metaesquemas* para soltar a cor diretamente no espaço real, liberando-a do contexto gráfico. Os *Bilaterais*, os *Relevos espaciais* e, depois, os *Penetráveis* eram já estruturas ou labirintos de “cor espacializada”, verdadeira arte ambiental que se realizava como uma arquitetura habitável.

Essas obras, e ainda as de Lygia Pape, fazem a passagem histórica para a década seguinte, com a total integração entre obra e espectador, e acento no caráter sensorial do trabalho.

O curioso, porém, é que todas as rupturas engendradas na prática construtiva, e que levariam os artistas a um campo experimental ousado e inédito, foram resultantes lógicas do próprio processo construtivo, guardando sempre com ele um elo de continuidade.

Muitos dos *Parangolés* de Oiticica, por exemplo, ainda são formas planares sobrepostas, que preservam o funcionamento da estrutura-cor, sua característica desde os *Metaesquemas*.

Os objetos sensoriais de Lygia Clark, por sua vez, embora formalmente distantes de suas *Superfícies moduladas* e até dos *Bichos*, foram ações de contigüidade conceitual muito próxima, precisando ter passado pelo desdobramento lógico de todas as fases anteriores para, num crescendo, chegarem ao ápice de suas proposições psicossensíveis.

Mais curioso ainda é que, diferentemente das inovações ocorridas nos Estados Unidos no final da década de 1950, nossas rupturas do mesmo período não passavam pelo legado de Duchamp e pela experiência do ready-made, o que só viria a ser observado mais tarde. Havia, sem dúvida, o sentido duchampiano de aproximação entre a arte e a vida, entre a arte e o mundo real, tendo sido inclusive este o mote essencial das rupturas. Mas o processo de modernidade brasileiro, através do Construtivismo, caminhou ao largo das influências dadá e do espírito ready-made, já absorvidas pelos norte-americanos, e que só seriam realmente assimiladas por nós nas duas décadas seguintes.

Podemos, sim, ver claros lances dadaístas no formato de *assemblage* que possuem os *Parangolés* de Oiticica, os *Bólides* e outras de suas obras, como a famosa *Cara de cavalo*. Mas esse desdobramento menos formal, e já distanciado do rigor construtivo precedente, que tanto Oiticica quanto Clark viriam a assumir, já se desenvolve em plenos anos 60, prenunciando, inclusive, o espírito contemporâneo. Podemos dizer, ademais, que

uma presença duchampiana realmente expressiva só chegaria ao Brasil já enviesada pela arte pop.

A Pop Art norte-americana e suas ressonâncias no Brasil

Apesar de os impulsos pioneiros do ideário pop terem ocorrido na Inglaterra, a Pop Art foi um movimento eminentemente norte-americano, pois suas questões encontraram total identificação com aquela sociedade.

A arte pop surge como um contraponto definitivo ao esquema projetivo da Action Painting, assumindo o mundo empírico e a banalidade do cotidiano como objetos de interesse artístico – longe, portanto, do discurso utópico que governou os artistas do pós-guerra. Depois da pintura de ação, voltada para a subjetividade, a nova arte debruçava-se sobre o mundo objetivo, as linguagens comerciais e a vida urbana. O final dos anos 50 e o início dos 60 marcaram uma nítida mudança de operações estéticas nos Estados Unidos, onde se assuniram não apenas a lógica do banal, mas os discursos de outras esferas do saber – científico, antropológico, sociológico –, além de várias mídias concomitantes, gerando, no dizer de Germano Celant, uma “con-fusão” de linguagens. Diz o crítico italiano que, com a pop, “caem os limites entre as linguagens e afirma-se uma interlíngua que, disposta de todos os meios, é a única capaz de exprimir o estatuto da comunicação”.

Consciente de que fazer oposição à indústria e aos meios de comunicação seria uma atitude anacrônica e

romântica, a Pop Art não se impôs a tarefa de mudar ou criticar as novas sociedades, aderindo a seu sistema e aos ícones publicitários e mercantis. As cores passaram a ser inflamadas, hollywoodianas; a superfície tornou-se rasa como a dos cartazes de propaganda; o *nonsense* da repetição e do vazio foi enaltecido em formas monumentais. Tudo era ampliado em série e em escala, além de fazer da forma *standard* do comércio vulgar um referencial para a forma artística, reduzida à fórmula.

Assumindo novamente a figuração, os artistas pop, entretanto, tratavam as figuras como seres anônimos e frios, congelados no esvaziamento da *persona* e desprovidos de inquietações existenciais. Diante da total identificação do cidadão norte-americano com seus objetos, que se encarnam na própria vida individual, a figura foi reduzida a estereótipo, com valor de produto. Repetir inúmeras vezes a imagem de Jacqueline Kennedy no enterro do marido presidente, como fez Andy Warhol, não reduplicava seu sofrimento, mas, ao contrário, apenas endossava seu caráter de notícia, sua multiplicação na imprensa mundial e o “sucesso” mórbido da imagem. A foto de Jackie em luto tem para as grandes massas o mesmo apelo sensacionalista da foto de uma estrela do *star-system*.

O caráter repetitivo da figuração serve ainda como anúncio da falência do “novo” e dos limites de uma voz expressante frente ao fenômeno da massificação. Assim, o artista quer ser ele mesmo máquina, como Warhol, e aderir aos mecanismos do “sucesso” que o cinema, a televisão e a publicidade alardeiam. Essa noção impersonal, que caracteriza a figuração pop e não poupa sequer seu criador, acaba por reduzir tais mecanismos a natu-

rezas-mortas, perdidas dentre tantos outros produtos da “superfície” do mundo.

A questão essencial da Pop, portanto, lida de frente com o problema da identidade. Em sociedades onde tudo se equivale e não há mais distinção, mesmo a arte não consegue se furtar à estética da pequena burguesia e ao poder dos *mass media*. A imagem pop refere-se diretamente à perda da originalidade, ligando-se, ao contrário, à estereotipia. No mundo do consumo, com a produção em série e a propaganda, não se tem mais o singular, mas o múltiplo. Não se encontram mais identidades, mas uma uniformidade de coisas e imagens modulares que se repetem com o mesmo valor: o plural com valor de original. O sentido trágico da Pop Art reside justamente no comentário, ainda que subliminar, dessa perda de identidade, seja do objeto, seja do sujeito, e, ao admitir essa ausência, sem julgamento e sem resistência, instaura a obra como sintoma de um suicídio, da *persona* e da arte.

Com a mesma indiferença duchampiana, os artistas pop (Andy Warhol, Roy Lichtenstein, George Segal, Jim Dine, Claes Oldenburg, James Rosenquist, Tom Wesselmann) incorporaram a cultura da mercadoria, em que não mais se distingue a qualidade das coisas, em que o valor se identifica com a quantidade. O artista pop questiona, assim, a identidade do objeto, e mais, a identidade do sujeito. Ao querer ser máquina e assumir o mecanismo das operações seriais, o sujeito refuta a emoção e o juízo, tentando refugiar-se na neutralidade. Ora, nada mais profano em relação ao “objeto artístico” ou ao “gesto artístico” do que criar uma obra que se pretende anônima, comercial e tão alienada quanto o mundo da

indústria e da comunicação de massa. A Pop despreza, assim, a vitalidade das imagens, tornando-as congeladas e inexpressivas. A arte, então, “con-funde-se” com qualquer outro produto da cadeia do cotidiano: sorvete, batata frita, Picasso, Elvis Presley, fios elétricos, vacas ou sapatos.

Com a Pop, não interessa mais, como no Modernismo, encontrar um discurso autônomo para a arte, restrito a seus meios e princípios auto-referentes, mas, ao contrário, fazê-la aderir, sem restrições, às linguagens do mundo real, à premência da atualidade. O que a pós-modernidade busca, afinal, é introduzir no universo artístico toda e qualquer instância da realidade, virtual ou concretamente. Tenta abranger a multiplicidade e a simultaneidade dos dados reais, abarcando informações e relações polissêmicas, vindas das mais diversas fontes. E o que a produção contemporânea, a partir da Pop, vai discutir é se ainda é pertinente o senso da identidade e a separação entre as artes, rebatendo o criticismo modernista e a idéia da “pureza das disciplinas”.

A partir de uma visão, ao mesmo tempo cínica e trágica, do *american way of life*, a arte pop reviu e comentou com distanciamento o *modus vivendi* das sociedades pós-industriais e a nova condição humana imposta aos indivíduos. Ao incorporar os padrões da publicidade, da televisão, do cinema e dos quadrinhos, e assumir a pura objetividade dos fatos, sem romantismo ou heroísmo, a Pop colou o mundo da arte ao mundo da experiência real. E, ao fazê-lo, destruiu os últimos rastros de aura que revestiam a obra de arte e a figura do artista. Destruiu o seu fetiche. A arte estava servindo ali como instrumento de mera “demonstração” imparcial do viver contemporâneo. Na verdade, a Pop radicalizou a experiência negativa

do ready-made, na medida em que achatou, uniformizou e desqualificou inteiramente o valor cultural da obra e do artista. Deu à obra apenas um valor numérico e serial – como o de uma mercadoria industrial – e, ao artista, uma condição incapaz de formular juízos. A arte pop fez, assim, uma torção histórica impressionante: eliminou a possibilidade de criação da metáfora, suporte de todo discurso poético. A tal ponto que o crítico Giulio Carlo Argan a considerou o ponto terminal do ciclo histórico da arte, pela total degradação da relação sujeito-objeto.

Entretanto, para outros pensadores, como Roland Barthes, o anti-humanismo e a desesperança da Pop não chegam a refletir a completa regressão do objeto a coisa, e nem a regressão do sujeito a esse objeto-coisa. Barthes admite que o objeto da arte pop não é metafórico nem metonímico, que ele é apenas a sua superfície, sem significado. Ao mesmo tempo, diz que, “mesmo não querendo significar, acabam por fazê-lo – significam que não significam nada”. E continua:

Quiseram abolir o significado e, por conseguinte, o signo, mas o significante persiste, mesmo se não remete a nada. O que seria esse significante? Digamos que o significante é a coisa percebida, à qual se ajusta uma certa idéia. Ora, na arte pop, este suplemento existe, como em qualquer arte do mundo. ... A arte existe a partir do momento em que o olhar tem por objeto um significante.

Roland Barthes também considera que, malgrado o fato de a obra pop ter tentado despessoalizar o mundo, desumanizar as imagens e planificar os objetos, ainda assim ela teria sido uma arte crítica, já que impôs a

nossa olhar uma distância. Ele afirma que Warhol teve contato com o teatro de Brecht nos anos 60, e que possivelmente outros artistas pop conheceram a obra desse dramaturgo, pois a idéia do “distanciamento” com valor crítico estava lá. Diz ainda que a Pop Art, afinal, manteve o mesmo senso ontológico da arte clássica, e que sua referência continuava a ser a Natureza. Só que não mais a natureza vegetal da paisagem, ou a natureza humana e psicológica, mas a natureza do coletivo, do “social absoluto”, que é a natureza possível da vida urbana moderna.

O vazio da significação pop, portanto, é discutível e polêmico. O fato de as imagens pop terem explorado ao máximo a repetição já era sintomático, pois repetir é esvaziar. Mas repetir consistia também em enfatizar o maquinismo da própria vida humana, a partir dos efeitos do consumo conspícuo e da publicidade, assim como demonstrar a subserviência dos indivíduos ao comportamento das massas. Talvez Duchamp tenha percebido na Pop o sentido crítico brechtiano de que nos fala Barthes, pois salvaguarda valor de interesse nesse aspecto repetitivo. Ao comentar um trabalho de Andy Warhol, Duchamp declara:

Quando alguém pega 50 latas de sopa Campbell's e as dispõe sobre uma tela, o que interessa não é o que nos é reportado sobre a retina. Ao contrário, o que interessa é a idéia que leva a representar sobre uma tela as 50 latas de sopa Campbell's.

É certo que a presença de Marcel Duchamp na obra pop foi fundamental para a preservação dessa “idéia”, em detrimento do valor retiniano da imagem, e é certo também que a indiferença do ato que instituiu o ready-made foi reatualizada com a mesma intensidade nas

práticas pop. A inteligência da Pop Art e suas configurações plásticas devem muito ao mestre francês e sua influência nos Estados Unidos. Germano Celant chega mesmo a dizer que

de Johns a Kline, de Cage a La Monte Young, do Living Theater a Kaprow, de Cunningham ao Judson Group, de Maya Deren a Markopoulos, de Rauschenberg a Oldenburg, de Dine a Warhol, pode-se notar, comparando as cronologias, como o objeto de seus trabalhos mudou com o futuro conhecimento de Duchamp.

Mas os artistas pop, de certa forma, foram ainda mais longe que Duchamp, em seu intuito de desconstruir o fetiche da obra de arte. Duchamp ainda dava ao sujeito-artista a prerrogativa da escolha, mesmo que aleatória ou indiferente. Dessa forma, degradava o objeto, mas preservava o sujeito. Afinal, cabia ao artista, com sua escolha, instaurar um objeto como obra, mudar o fluxo de sua cadeia industrial, e fazer com que assumisse nova significação no mundo. Na arte pop, ao contrário, o artista pretende ser omisso, neutro, e apenas retratar fatos, em perfeito conluio com o *status quo* amoral e acrítico do sistema. Muito já se havia falado do declínio da aura da obra de arte, e Walter Benjamin deu seu testemunho definitivo afirmando que ela estava comprometida desde o aparecimento dos meios de reprodução técnica. Com a reproduibilidade da imagem, o conceito de obra única, de original, estaria suspenso. E certamente o golpe de Duchamp não fez mais do que confirmar o futuro previsto na teoria de Benjamin. Mas agora, o processo de degradação tornava-se mais radical, e a Pop atingia também a aura do

artista, anulando seu poder de intervenção pública e sua função sagrada na cultura.

A preponderância desse aspecto neutro e imparcial da Pop norte-americana é o ponto-chave da diferença em relação à arte pop que se desenvolveu no Brasil. O problema da produção brasileira da década de 1960 foi assimilar apenas a superfície da questão pop, a sua iconografia urbana e publicitária, fazendo uma leitura puramente formal, sem compreender o sentido trágico daquela “exterioridade”. O artista americano estava interessado em demonstrar o cinismo da felicidade movida pelo consumo, e que o processo da standardização não afetava apenas o ciclo dos produtos, mas o próprio homem pós-moderno. E fazia isso procurando despersonalizar-se a si mesmo, para que a idéia da impessoalidade e da repetição reafirmasse o poder corrosivo dos estereótipos. Entre nós, a coisa foi diferente: o artista brasileiro dos anos 60 envolveu sua arte pop de uma paixão explícita, cercada de anotações vivas e pessoais, cheias de crítica. A Pop Art original, como vimos, não era crítica, acompanhava de perto a perda da concepção humanista das novas sociedades, em que as pessoas são tratadas como coisas, como gêneros de consumo, sociedades, portanto, mórbidas e perversas. O sentido da Pop está justamente nessa distância, na manipulação neutra da realidade, na mera apropriação das imagens emblemáticas do mundo burguês. Com toda a sua exuberância iconográfica e cromática, havia ali um certo humor negro.

No Brasil, entretanto, o contexto era outro. Vivia-se sob regimes autoritários desde o golpe militar de Estado, em 1964, e os artistas viam-se pressionados a ado-

tar posições políticas contra a perseguição e a censura. Entretanto, as preocupações políticas acabaram refletindo-se na cultura de maneira reacionária sob o ponto de vista estético, gerando trabalhos mais envolvidos com o conteúdo da crise do que com as questões formais. Paulo Sergio Duarte diz que José Celso Martinez Corrêa, do Grupo Oficina de teatro, em São Paulo, os poetas concretos Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, e o crítico Mário Pedrosa foram alguns dos poucos que “conseguiram manter coerentemente suas posições de defensores da renovação artística, sem subordinação a causas políticas imediatas”.

O movimento conhecido como Nova Figuração, surgido nos primeiros anos da década e deflagrado com a mostra Opinião 65, no Rio de Janeiro, foi o primeiro evento das artes visuais a fugir dos esquemas especificamente políticos da época. “Pela primeira vez nas artes plásticas, a questão política e a crítica social apareciam integradas às novas linguagens, e não associadas aos ‘realismos’ dos artistas ‘oficiais’ da esquerda”, afirma Paulo Sergio Duarte.

À exposição Opinião 65, seguiram-se Opinião 66 e Nova Objetividade, em 1967, sendo que nesta última houve trabalhos censurados por serem ofensivos ao regime. Alguns artistas, como os paulistas Wesley Duke Lee, Geraldo de Barros e Nelson Leirner, chegaram a retirar suas obras em protesto.

A Nova Figuração trazia em seu bojo o espírito indireto da arte pop, através da retomada da figura, da eloquência cromática e da iconografia urbana, e isso era absolutamente novo em relação às obras construtivas

que vigoravam até aquele momento no país. No entanto, e também no início da década de 1960, Hélio Oiticica já aparecia com obras desconcertantes para o cenário do Construtivismo, irrompendo com projetos ambientais, *Penetráveis*, *Bólides* e *Parangolés*, trabalhos que, vistos na perspectiva atual, parecem muito mais arrojados e produtivos historicamente do que qualquer obra da Nova Figuração. O mesmo pode-se dizer das experiências escultóricas de Lygia Clark, com os *Bichos*, *Obras moles* e *Trepantes*.

A Nova Figuração foi, sem dúvida, um movimento inovador, adaptado às novas ordens da sociedade industrial e aos meios de comunicação, além de ter alargado os procedimentos artísticos para renovados suportes e atitudes. Mas, no que compete a um paralelo com a produção pop norte-americana, seus intentos foram bem diversos. A Nova Figuração apenas tentou recuperar o imaginário da Pop original naquilo que ela incorporava dos *mass media* e dos ícones urbanos, mas estava longe de “pensar” o conceito pop com seus mesmos questionamentos e sua ética. Muito em função da situação política, que requisitava pulsões apaixonadas, mas também muito porque a precariedade do sistema institucional no Brasil não favorecia uma investigação estética profunda, e levava os artistas a se comprometerem diretamente com a sociedade. Assim é que a ênfase em questões sociais, como a censura política e a violência urbana ou sexual, terminou por acionar uma pulsão ainda lírica e crítica, estranha às referências de sua fonte.

Mário Pedrosa diz que, ao tentar incorporar o imaginário pop, “em nome da vigorosa barbaria de uma

civilização de massa ultramoderna”, os artistas brasileiros, na grande maioria, acabaram por fazer apenas cópias virtuosas, em dia com um processo da moda. Pedrosa, entretanto, acredita que justamente a natural ingenuidade do brasileiro e sua falta de sintonia com a gratuidade da causa publicitária pop é que fomentaram, no país, obras diferenciais. Chama a atenção para os artistas que fugiram ao apelo modista dos modelos americanos, e reconhece qualidades inéditas exatamente nos desvios da estética nacional.

É que, por exemplo, jovens como um Gerchman, com sua denúncia permanente das misérias de sua cidade nativa e seu amor extrovertido aos botecos à luz de néon, onde o povo freqüenta, ou um Antonio Dias, não fazem coisas visando à satisfação publicitária do consumismo pelo consumismo. A diferença deles, ‘popistas’ do subdesenvolvimento, é que escolhem para quem produzir. Daí, por exemplo, o caráter passional da obra de um Antonio Dias.

O caráter apaixonado e violento da obra de Dias nos anos 60 é bem o reflexo do mal-estar brasileiro frente à neutralidade pop. Pedrosa diz que as histórias em quadrinhos e a mitologia dos super-heróis são mera “nutrição vegetariana” para a contundência da imagética de Antonio Dias, muito mais afeita “à grossura do real, ao nível baixo, ou à substância da carne e do sangue”. O crime e a paixão na cultura da violência suburbana, assim como na cultura política da opressão, foram afinal os motivos de fundo da Nova Figuração, que “não nos dá um comentário jornalístico como no pop americano, mas antes um pedaço bruto de vida”.

Os Estados Unidos estavam demonstrando o abismo vertiginoso sobre o qual o ser humano se debruçava ao se deixar manipular pela propaganda, e apontavam para a neutralização do sujeito contemporâneo que, sem identidade e sem voz, tornava-se tão-somente número e coisa. Nós estávamos às voltas com o AI-5 e o autoritarismo de Estado, e nossas demandas tinham outra urgência, outra sorte de atualidade. Enquanto a imagem pop do hemisfério norte era imparcial como uma mercadoria e alienada como coisa anônima e *standard*, as imagens pop brasileiras eram carregadas de entusiasmo político e pulsão crítica. Lá, o tema era a mediocridade, a falta de heroísmo e o “suicídio” da *persona*. Aqui, a degradação não estava na relação sujeito-objeto, ou mesmo na relação entre sujeitos, no sentido ontológico, mas na relação ética imediata do “homem a homem”, com o senso trágico de uma morte muito mais concreta e emergente.

Não tivemos, portanto, uma arte pop. Introjetamos, sim, elementos formais semelhantes, *à la manière de*, assimilando a figuração típica da sociedade de massa e urbana, mas só. O teor crítico, exuberante e exaltado do pop brasileiro não o identificava, em profundidade, com seus pares americanos.

Muito já se disse que a inabilidade do artista brasileiro de realizar uma total identificação com as vanguardas internacionais acabou por se converter numa qualidade. Assim foi com o Modernismo, com o Construtivismo, e agora se repetia com a Pop Art. Na verdade, o fato de nossos artistas terem infiltrado procedimentos inusitados e até paradoxais nos programas estéticos de referência, e de terem processado livremente suas técnicas e conceitos, aca-

bou por torná-los artistas de verve naturalmente contemporânea. Pois é, como vimos, da natureza da arte contemporânea, realizar a confusão e a dispersão das linguagens, contagiando movimentos e rompendo com a idéia de “pureza”. Hélio Oiticica foi o primeiro a compreender no Brasil a característica nômade, impura e multiforme dos novos tempos, e declarou, durante a apresentação de sua obra *Tropicália*, em 1967, que “a pureza não existe mais”.

A *Tropicália* de Oiticica acabou deflagrando e nomeando, no mesmo ano, um dos movimentos mais ricos no Brasil: o Tropicalismo. Não restrito ao âmbito das artes visuais, o Tropicalismo marcou a produção na música, na poesia e no teatro, recuperando, em certa medida, o impulso multidisciplinar dos eventos de Cage. A partir dos meios de comunicação, como a televisão, o cinema e a indústria fonográfica, o movimento fez, no dizer de Paulo Sergio Duarte, “o primeiro uso inteligente da penetração do universo do *show business* para uma renovação estética”. Ali iniciava-se o trabalho de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto e outros autores, hoje consagrados, fazendo a síntese da poesia concreta, da bossa nova e da contracultura, e unindo os dados artísticos a uma visão elevada do senso político.

O Tropicalismo usava e abusava da confluência de mídias e linguagens, da dispersão dos suportes de trabalho e do contágio direto entre várias áreas da arte e da cultura. Fazia, assim, a “antropofagia da antropofagia” modernista e, em surpreendentes vôos experimentais, unia o imaginário da Semana de 22 à poesia de Souzândrade, a prosa de Guimarães Rosa às construções concretas dos anos 50, passando ainda pela cultura *underground*, tão em voga no mundo, na ocasião. Fundava,

portanto, uma outra “língua”, rebelde e irracional, bem ao espírito das colagens dadaístas, e movida contra a razão, o discurso linear e a representação clássica. Chacrinha, Dercy Gonçalves, bananas e abacaxis conviviam com Ezra Pound, Beatles e John Cage. Misturar o erudito ao popular era o alvo totalizador da Tropicália: da pororoca à chanchada, de Villa-Lobos a Walt Disney, e esse pode ter sido um momento pop brasileiro bem mais fértil e perturbador do que toda a produção da Nova Figuração, embora, também ele, distante dos modelos norte-americanos. O artista mais engajado no Tropicalismo, como não poderia deixar de ser, foi Hélio Oiticica. Suas experiências supra-sensoriais tinham o fôlego e a verve do movimento, e contagiam o concretismo, a Pop, o happening, com a contracultura, o carnaval, o mundo das imagens – para ele, uma estrutura “supraberta”.

No final da década de 1960 e no início da seguinte, em apenas cinco anos que se condensaram entre 1967 e 1972, aconteceu no Brasil uma reviravolta espantosa em direção ao espírito verdadeiramente contemporâneo. Período que Mário Pedrosa descreveu como de intensa “experimentalidade livre”, foram anos em que inúmeras transformações substanciais ocorreram na práxis artística. O termo “experimental” servia tanto para designar a livre experimentação com novas mídias e novos procedimentos, quanto para pontuar a experiência sensível, que passa necessariamente pelo corpo. Afinal, experimentar é “provar, praticar, sentir, sofrer ou suportar” ações corporais. Assim, na virada dessas duas décadas, Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica, dentre outros, propuseram o experimental como forma de desviar a

arte do domínio puro da imagem, característica da modernidade, para o domínio da *experiência*. O corpo ganhava então estatuto de suporte na produção da arte. Aquele foi também o momento de discutir o primado do visual, buscando romper com os meios e técnicas convencionais para propor a experimentação como forma radical de anulação do ilusionismo. Os artistas iniciaram, a partir daí, um verdadeiro laboratório de invenções, através de performances, interferências urbanas, filmes, fotografias e vídeos, como manifestações antiacadêmicas que pareciam esgotar a tradição.

A reboque de transformações dessa ordem, ocorridas em todo o mundo, identificou-se o fenômeno da “desestetização”, discutido pelo crítico Harold Rosenberg, em 1970. Para Rosenberg, tratava-se de uma prática que visava destituir o objeto de arte de seu conteúdo estético e de seu fetiche, a fim de que o aspecto ritualístico, em que ele é tradicionalmente envolvido, fosse substituído pela idéia real de um *trabalho*. Assim, as idéias e os processos utilizados pelo artista assumiam uma importância maior do que o produto final obtido. O trabalho não seria mais concebido para uma satisfação imediata dos sentidos, para o prazer da percepção sensível, mas sim para gerar uma reflexão sobre a arte. Em virtude dessa depuração do conteúdo estético, a arte contemporânea abandonava os instrumentos convencionais usados para a produção de formas “bem acabadas”, e assumia toda sorte de materiais, mídias, acontecimentos e até fenômenos naturais como suportes. Daí a necessidade de operar com substâncias até então não consideradas na produção artística, como borracha, terra, lixo, lâmpadas ou qualquer outro apoio material. Diz Rosenberg que

a declaração de um despojamento de conteúdo estético também torna legítima a *arte processo*, na qual forças químicas, biológicas, físicas ou climáticas afetam os materiais originais, mudando suas formas ou destruindo-as, como nos trabalhos que incorporam grama crescendo, bactérias ou ferrugem.

Rosenberg foi um dos primeiros a detectar que a nova obra de arte, livre de sua formalidade estética e afetada por materiais ordinários, mexia profundamente com os padrões burgueses e com o mercado, e que essa decisão implicava “depurar a arte das sementes do artifício”. Assumindo, no dizer de Donald Judd, “materiais verdadeiros, cores verdadeiras e espaço verdadeiro”, o novo produto artístico podia chegar ao limite de trabalhar com dejetos ou animais vivos, tornando-se incompatível com as antigas construções estéticas. Esse novo produto, radical e definitivo, e que Harold Rosenberg nomeou como *objeto ansioso*, acabaria por mudar a cara da arte contemporânea, gerando formas instáveis e imprecisas. Para o crítico, o objeto ansioso constituía “a espécie de criação moderna destinada a suportar a incerteza de ser, ou não, uma obra de arte”.

O que a arte contemporânea desenvolveu e vem desenvolvendo como consequência imediata dessa abertura foi o rompimento total com a idéia de obra monolítica, estável e distante da relação direta com a vida. Desmistificou-se o culto da obra de arte, a sua aura, optando-se por uma multiplicidade de estilos e gêneros, acionados simultaneamente. Criticou-se o sistema oficial de circulação da obra de arte, buscando-se novos espaços estéticos e a eles emprestando uma nova ética, ligada ao comportamento. Ao lado do fenômeno

da “desestetização” do objeto, acoplou-se ainda o da “desidealização” da imagem do artista, assim como o debate sobre a fruição pública convencional. Esta saiu da esfera da mera contemplação para o campo da participação efetiva na obra, passando a afetar diretamente o espectador.

No Brasil, Clark e Oiticica recusavam a obra como objeto de uma fruição passiva, conclamando o espectador como elemento ativo e estrutural do trabalho, a ponto de a obra depender dele para realizar integralmente seu fluxo. Dos *Bichos* às experiências com roupas, teias, máscaras e outros objetos, desenvolvidas no entredécadas, Lygia Clark passava a envolver inteiramente o sujeito dentro da obra. Não havia mais “escultura”, no sentido convencional, a obra não era mais um “objeto”, era puro movimento, tempo, ação de um corpo no espaço. Os *Bichos*, deflagrados em 1960, foram peças precursoras dessa participação, em escala internacional. Obras de dinamismo espacial rigoroso, embora orgânico, distinguiam-se de toda produção cinética anterior, inclusive dos *Móbiles*, de Alexander Calder, justo por necessitarem do ato de intervenção do espectador. Ao longo da carreira, Lygia Clark acabaria por se dedicar inteiramente ao “outro” como agente estrutural do trabalho. *Máscara-abismo* (1967), *Camisa-de-força* (1968) *O corpo é a casa* (1969) e *Baba antropofágica* (1973) são exemplos pontuais dessa proposição, por ela denominada de “fase sensorial”. Assim como se passara da contemplação à percepção, passava-se agora da percepção à participação, e o público via-se imerso no processo, física e existencialmente.

O mesmo acontece com os *Parangolés* de Hélio Oiticica, que precisam ser vestidos, evoluir no espaço a partir de um corpo, numa operação que une arte, teatro, música e dança. Se tirarmos o corpo das pessoas que participam da ação da obra, não há obra. Os *Parangolés*, ao longo do tempo, foram apresentados, inúmeras vezes, pendurados em cabides, estáticos. É claro que, por injunções óbvias, não se pode mantê-los permanentemente em “evolução”, mas também é claro que assim, parados, eles perdem sentido. O *Parangolé* só se realiza realmente como obra quando está vestido por alguém que lhe dá vivacidade, em uma espécie de coreografia aleatória. Ali, nessa interação, o sujeito experimenta a disponibilidade do *Parangolé* ao movimento, desfolhando suas camadas de cor, revelando a justaposição dos planos móveis e coloridos, mostrando sua estrutura. Um *Parangolé* no cabide tem uma morbidez que jamais esteve prevista em sua dinâmica original.

A obra de Oiticica, como a de Clark, sofreu transformações semelhantes no curso do trabalho: saíram do plano para o espaço real, ganhando, a seguir, o envolvimento físico e sensorial do espectador. A convocação do “viver” e do “experimentar” que os *Ninhos* e *Penetráveis* de Oiticica realizam, a partir do final da década de 1960, tem a mesma habilidade sensível dos trabalhos de Lygia Clark da mesma época. A diferença é que, em Clark, as coisas começaram a ganhar uma dimensão existencial e psíquica tal, que acabariam por tornar o espectador uma sorte de “paciente” de uma “terapia” psicoartística insuspeitada. Diferente, entretanto, da Nova Figuração, essas conquistas partiram de

dentro do percurso da obra, como sua consequência lógica. A vivência experimental que eles propuseram, com a participação efetiva do espectador, é, inclusive, uma questão inaugural na arte contemporânea, e o pioneirismo dos brasileiros antecede a Minimal Art nesse sentido.

Todo o pensamento que norteou a passagem do moderno ao contemporâneo advém de reformas processadas nos anos 60, e se hoje está plenamente sedimentado é porque corresponde precisamente a um novo viver, pulverizado em incontáveis e simultâneos estímulos e informações. Os novos processos, no entanto, fizeram-se sem o espanto público e as ações de choque das rupturas modernas. Afinal, Duchamp já introduzira o grande impacto fatal, com a instauração do *readymade*. A partir daí, tudo se deu dentro de uma cadeia lógica de acontecimentos reformadores, que vieram a culminar nos efeitos revolucionários dos anos 60.

Mas, no Brasil, a década termina com tristes acontecimentos políticos, no âmbito das artes plásticas. Precisamente o ano de 1969 demarcou episódios historicamente lamentáveis. Por ordem do Ministério das Relações Exteriores, a exposição que exibiria as obras brasileiras para a representação do país na Bienal de Paris foi suspensa. Em um debate no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, durante o Salão da Bússola, explodiu uma bomba no *foyer*. Em protesto geral contra a ditadura, houve um boicote nacional e mundial à X Bienal de São Paulo. E, para culminar, Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, nossos críticos mais notáveis à época, foram exilados.