

Hélio Oiticica

Esquema geral da Nova Objetividade

Depoimento de Hélio Oiticica, Rio de Janeiro

Nova Objetividade seria a formulação de um estado da arte brasileira de vanguarda atual, cujas principais características são: 1: vontade construtiva geral; 2: tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro do cavalete; 3: participação do espectador (corporal, táctil, visual, semântica etc.); 4: abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5: tendência para proposições coletivas e conseqüente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de “arte pós-moderna” de Mário Pedrosa); 6: ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.

A Nova Objetividade sendo, pois, um estado típico da arte brasileira atual, o é também no plano internacional, diferenciando-se pois das duas grandes correntes de hoje: Pop e Op, e também das ligadas a essas: Nouveau Réalisme e Primary Structures (Hard Edge).

A Nova Objetividade sendo um estado não é pois um movimento dogmático, esteti-

Hélio Oiticica

[Rio de Janeiro, 1937-1980]

Ver perfil do artista à p.82.

“Esquema geral da Nova Objetividade”

Originalmente publicado no catálogo da mostra “Nova Objetividade Brasileira” (Rio de Janeiro, MAM, 1967); republicado em *Aspiro ao grande labirinto* (Rio de Janeiro, Rocco, 1986).

cista (como, p.ex., o foi o Cubismo, e também outros ismos constituídos como uma “unidade de pensamento”), mas uma “chegada”, constituída de múltiplas tendências, onde a “falta de unidade de pensamento” é uma característica importante, sendo entretanto a unidade desse conceito de “nova objetividade” uma constatação geral dessas tendências múltiplas agrupadas em tendências gerais aí verificadas. Um símile, se quisermos, podemos encontrar no Dadá, guardando as distâncias e diferenças.

Item 1: *Vontade construtiva geral*

No Brasil os movimentos inovadores apresentam, em geral, essa característica única, de modo específico, ou seja, uma vontade construtiva marcante. Até mesmo no Movimento de 22 poder-se-ia verificar isto, sendo, a nosso ver, o motivo que levou Oswald de Andrade à célebre conclusão do que seria nossa cultura antropofágica, ou seja, redução imediata de todas as influências externas a modelos nacionais. Isto não aconteceria não houvesse, latente na nossa maneira de aprender tais influências, algo de especial, característico nosso, que seria essa vontade construtiva geral. Dela nasceram nossa arquitetura e, mais recentemente, os chamados movimentos Concreto e Neoconcreto, que de certo modo objetivaram de maneira definitiva tal comportamento criador. Além disso, queremos crer que a condição social aqui reinante, de certo modo ainda em formação, haja colaborado para que este fator se objetivasse mais ainda: somos um povo à procura de uma caracterização cultural, no que nos diferenciamos do europeu com seu peso cultural milenar e do americano do norte com suas solicitações superprodutivas. Ambos exportam suas culturas de modo compulsivo, necessitam mesmo que isso se dê, pois o peso das mesmas as faz transbordar compulsivamente. Aqui, subdesenvolvimento social significa culturalmente a procura de uma caracterização nacional, que se traduz de modo específico nessa primeira premissa, ou seja, nossa vontade construtiva. Não que isso aconteça necessariamente a povos subdesenvolvidos, mas seria um caso nosso, particular. A antropofagia seria a defesa que possuímos contra tal domínio exterior, e a principal arma criativa, essa vontade construtiva, o que não impediu de todo uma espécie de colonialismo cultural, que de modo objetivo queremos hoje abolir, absorvendo-o definitivamente numa superantropofagia. Por isto e para isto, surge a

primeira necessidade da Nova Objetividade: procurar pelas características nossas, latentes e de certo modo em desenvolvimento; objetivar um estado criador geral, a que se chamaria de vanguarda brasileira, numa solidificação cultural (mesmo que para isto sejam usados métodos especificamente anticulturais); erguer objetivamente dos esforços criadores individuais os itens principais desses mesmos esforços, numa tentativa de agrupá-los culturalmente. Nesta tarefa aparece esta vontade construtiva geral como item principal, móvel espiritual dela.

Item 2: Tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete

O fenômeno da demolição do quadro, ou da simples negação do quadro de cavalete, e o conseqüente processo, qual seja, o da criação sucessiva de relevos, antiquadros, até as estruturas espaciais ou ambientais, e a formulação de objetos, ou melhor, a chegada ao objeto, data de 1954 em diante, e se verifica de várias maneiras, numa linha contínua, até a eclosão atual. De 1954 (época da arte concreta) em diante, data a experiência longa e penosa de Lygia Clark na desintegração do quadro tradicional, mais tarde do plano, do espaço pictórico etc. No movimento Neoconcreto dá-se essa formulação pela primeira vez e também a proposição de poemas-objetos (Gullar, Jardim, Pape), que culminam na Teoria do “Não-Objeto” de Ferreira Gullar. Há então, cronologicamente, uma sucessiva e variada formulação do problema, que nasce como uma necessidade fundamental desses artistas, obedecendo ao seguinte processo: 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. Assim, na minha experiência (a partir de 1959) se dá de modo mais imediato, mas ainda na abordagem e dissolução puramente estruturais, e ao se verificar mais tarde na obra de Antônio Dias e Rubens Gerchman, se dá mais violentamente, de modo mais dramático, envolvendo vários processos simultaneamente, já não mais no campo puramente estrutural, mas também envolvendo um processo dialético a que Mário Schemberg formulou como realista. Nos artistas a que se poderiam chamar “estruturais”, esse processo dialético viria também a se processar,

mas de outro modo, lentamente. Dias e Gerchman como que se defrontam com as necessidades estruturais e as dialéticas de um só lance. Cabe notar aqui que esse processo “realista” caracterizado por Schemberg já se havia manifestado no campo poético, onde Gullar, que na época neoconcreta estava absorvido em problemas de ordem estrutural e na procura de um “lugar para a palavra”, até a formulação do “Não-Objeto”, quebra repentinamente com toda premissa de ordem transcendental para propor uma poesia participante e teorizar sobre um problema mais amplo, qual seja, o da criação de uma cultura participante dos problemas brasileiros que na época afloravam. Surgiu aí o seu trabalho teórico “Cultura posta em questão”. De certo modo a proposição realista que viria com Dias e Gerchman, e de outra forma com Pedro Escosteguy (em cujos objetos a palavra encerra sempre alguma mensagem social), foi uma consequência dessas premissas levantadas por Gullar e seu grupo, e também de outro modo pelo movimento do Cinema Novo que estava então no seu auge. Considero, então, o *turning point* decisivo desse processo no campo pictórico-plástico-estrutural a obra de Antônio Dias *Nota sobre a morte imprevista*, na qual afirma ele, de supetão, problemas muito profundos de ordem ético-social e de ordem pictórico-estrutural, indicando uma nova abordagem do problema do objeto (na verdade esta obra é um antiquadro, e também aí uma reviravolta no conceito do quadro, da “passagem” para o objeto e da significação do próprio objeto). Daí em diante surge, no Brasil, um verdadeiro processo de “passagens” para o objeto e para proposições dialético-pictóricas, processo este que notamos e delineamos aqui vagamente, pois que não cabe, aqui, uma análise mais profunda, apenas um esquema geral. Não é outra a razão da tremenda influência de Dias sobre a maioria dos artistas surgidos posteriormente. Uma análise profunda de sua obra pretendo realizar em outra parte em detalhe, mas quero anotar aqui neste esquema que sua obra é na verdade um ponto decisivo na formulação do próprio conceito de “nova objetividade” que viria eu mais tarde a concretizar — a profundidade e a seriedade de suas *démarches* ainda não esgotaram suas consequências: estão apenas em botão.

Paralelamente às experiências de Dias, nascem as de Gerchman, que de sua origem expressionista, plasma também de supetão problemas de ordem social, e o drama da luta entre plano e objeto se dá aqui livremente, numa seqüência impressionante de proposições. Seria também aqui

demasiado e impossível analisá-la, mas quero crer seja sua experiência também decisiva nessa transformação dialética e na criação do conceito “realista” de Schemberg. A preocupação principal de Gerchman centra-se no conteúdo social (quase sempre de constatação ou de protesto) e no de procurar novas ordens estruturais de manifestação de modo profundo e radical (no que se aproxima das minhas, em certo sentido): a caixa-marmitta, o elevador, o altar onde o espectador se ajoelha são cada uma delas, ao mesmo tempo que manifestações estruturais específicas, elementos onde se afirmam conceitos dialéticos, como o quer seu autor. Daí surgiu a possibilidade da criação do *Parangolé* social (obras em que me propus dar sentido social à minha descoberta do *Parangolé*, se bem que este já o possuísse latente desde o início e que foram criados por mim e Gerchman em 1966, portanto mais tarde). Sua experiência também propagou-se neste curto período numa avalanche de influências.

A terceira experiência decisiva para a afirmação do conceito realista schemberguiano é a de Pedro Escosteguy, poeta há longo tempo, que se revelou em obras surpreendentes pela clareza das intenções e da espontaneidade criadora. Pedro propõe-se ao objeto logo de saída, mas ao objeto semântico, onde impera a lei da palavra, palavra-chave, palavra-protesto, palavra onde o lado poético encerra sempre uma mensagem social, que pode ser ou não impregnada de ingenuidade. O lado lúdico também conta como fator decisivo nas suas proposições e nisso desenvolve de maneira versátil certas proposições que na época neoconcreta surgiram aqui, tais como as dos poemas-objetos de Gullar e Jardim, e as de Lygia Pape (*Livro da criação*), onde a proposição poética se manifestava a par da lúdica. Pedro, dialético ferrenho, quer que suas manifestações de protesto se dêem de modo lúdico e até ingênuo, como se fora num parque de diversões (para o qual possui um projeto). É ele uma espécie de anjo bom da “nova objetividade” pelo sentido sadio de suas proposições. Na sua experiência, pelas anotações que encerra, pelo livre uso da palavra, da “mensagem”, do objeto construído, queremos ver a recolocação, em termos específicos seus, do problema da antiarte, que aflui simultaneamente em experiências paralelas, se bem que diferentes e quase que opostas, quais sejam as de Lygia Clark dessa época (*Caminhando*), que anotaremos a seguir, as de Dias (proposições de fundo ético-social), as de Gerchman (estruturas também semânticas) e as minhas (*Parangolé*).

Em São Paulo, em outros termos, nessa mesma época (1964-65) surge Waldemar Cordeiro com o *Popcreto*, proposição na qual o lado estrutural (o objeto) funde-se ao semântico. Para ele a desintegração do objeto físico é também desintegração semântica, para a construção de um novo significado. Sua experiência não é fusão de Pop com Concretismo, como o querem muitos, mas uma transformação decisiva das proposições puramente estruturais para outras de ordem semântico-estrutural, de certo modo também participantes. A forma com que se dá essa transformação é também específica dele, Cordeiro, bem diferente da do grupo carioca, com caráter universalista, qual seja o da tomada de consciência de uma civilização industrial etc. Segundo ele, aspira à objetividade para manter-se longe de elaborações intimistas e naturalismos inconseqüentes. Cordeiro, com o *Popcreto*, prevê de certo modo o aparecimento do conceito de “apropriação” que formularia eu dois anos depois (1966), ao me propor a uma volta à “coisa”, ao objeto diário apropriado como obra.

Nesse período 1964-65 se processaram essas transformações gerais, de um conceito puramente estrutural (se bem que complexo, abarcando ordens diversas e que já se introduziram no campo tátil-sensorial em contraposição ao puramente visual, nos meus *Bólides* vidros e caixas, a partir de 1963), para a introdução dialética realista, e a aproximação participante. Isto não só se processou com Cordeiro em São Paulo, como de maneira fulminante nas obras de Lygia Clark e nas minhas aqui no Rio. Na de Clark com a *démarche* mais crítica de sua obra: a da descoberta, por ela, de que o processo criativo se daria no sentido de uma imanência em oposição ao antigo baseado na transcendência, surgindo daí o *Caminhando*, descoberta fundamental de onde se desenvolveu todo o atual processo da artista que culminou numa “descoberta do corpo”, para uma “reconstituição do corpo”, através de estruturas supra e infra-sensoriais, e do ato na participação coletiva — é esta uma *démarche* impregnada do conceito novo de antiarte (o último item descrito neste esquema), que culmina numa forte estruturação ético-individual. É-nos impossível descrever aqui em profundidade todo o processo dialético desse desenvolvimento de Lygia Clark — assinalamos apenas a reviravolta dialética do mesmo, da maior importância na nossa arte. Paralelamente, intensificando esse processo, nascem as formulações teóricas de Frederico Morais sobre uma “arte dos sentidos”, com consciência, é claro, dos perigos metafísicos que as ameaçam.

Finalmente quero assinalar a minha tomada de consciência, chocante para muitos, da crise das estruturas puras, com a descoberta do *Parangolé* em 1964 e a formulação teórica daí decorrente (ver escritos de 1965). Ponto principal que nos interessa citar: o sentido que nasceu com o *Parangolé* de uma participação coletiva (vestir capas e dançar), participação dialético-social e poética (*Parangolé* poético e social de protesto, com Gerchman), participação lúdica (jogos, ambientações, apropriações) e o principal motor: o da proposição de uma “volta ao mito”. Não descrevo aqui também esse processo (ver publicação da Teoria do *Parangolé*).

Outra etapa, ligada em raiz e que incluo ao lado dos três primeiros realistas cariocas segundo Schemberg, seria caracterizada pelas experiências já conhecidas e admiradas de Roberto Magalhães, Carlos Vergara, Glauco Rodrigues e Zilio. Qual o principal fator que poderia atribuir a estas experiências que as diferenciaria numa etapa? Seria este: são elas caracterizadas, no conflito entre a representação pictórica e a proposição do objeto, na abordagem do problema, por uma ausência de dramaticidade, fator positivo no processo, que confirma a aquisição de *handicaps* em relação às anteriores. Esses artistas enfrentam o quadro, o desenho, daí passam ao objeto (sendo que quadro e desenho são já tratados como tal), de volta ao plano, com uma liberdade e uma ausência de drama impressionantes. É porque neles o conflito já se apresenta mais maduro no processo dialético geral. Seja nos desenhos e nos macro e microobjetos de Magalhães, surpreendentemente sensíveis e sarcásticos, ou nas experiências múltiplas de Vergara desde os quadros iniciais para o relevo ou para os antidesenhos encerrados em plástico, ou para a participação “participante” do seu happening (na G4 em 1966), ou nas de Glauco Rodrigues com suas manifestações ambientais (balões e formas em plástico semelhantes a brinquedos gigantes), sólidos geométricos com colagens e antiquadros, e ainda nas estruturas “participantes” de Zilio, em todos eles está presente esta ausência exemplar de drama — aí as intenções são definidas com uma clareza matissiana, hedonista e nova neste processo. São artistas que ainda estão no começo, brilhante sem dúvida, e que nos reconfortam com seu otimismo.

Se aqui o processo se torna veloz, imediato nas suas intenções, o que dizer então dos novíssimos e dos outros ainda totalmente desconhecidos que abordam, criam já o objeto sem mais toda essa dialética da “passagem”, do *turning point* etc. Esta mostra, primeira da “nova objetividade”,

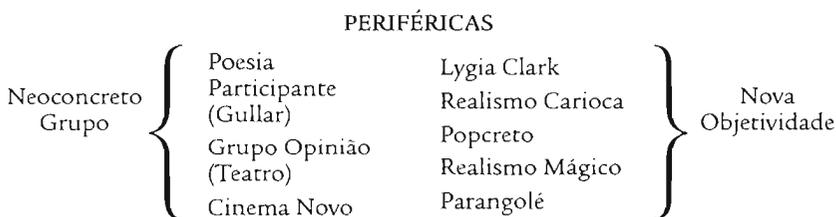
visa dar oportunidade para que apareçam estes jovens, para que se manifestem inclusive as experiências coletivas anônimas que interessem ao processo (experiências que determinaram inclusive a minha formulação do *Parangolé*). Não adianta comentar, mas apenas anotar alguns desses novíssimos, abertos a um desenvolvimento: Hans Haudenschild com seus manequins de cor (seria o nosso primeiro “totemista”), Mona Gorovitz e os seus *Underwears*, Solange Escosteguy com suas anticaixas ou supra-relevos para a cor, Eduardo Clark (fotografias de multidões e anticaixas), Renato Landim (relevos e caixas), Samy Mattar (objetos), Lanari, o baiano Smetack com seus instrumentos de cor (musicais).

Lygia Pape, que no Neoconcretismo criou o célebre *Livro da criação*, onde a imagem da forma-cor substituiu *in totum* a palavra, cria, a par de sua experiência com cinema, caixas de humor negro, manuseáveis, que são ainda desconhecidas, e abre novo campo a explorar, ou seja, este do humor como tal, e não aplicado em representações externas ao seu contexto; em outras palavras: estruturas para o humor.

Ivan Serpa, que passara das experiências concretas à dissolução estrutural das mesmas, depois ainda pela fase crítica realista, retomou o sentido construtivo da época concreta num novo sentido, de imediato no objeto, predominando o sentido lúdico, sem drama, entrando com a participação do espectador. São proposições sadias que ainda serão por certo desenvolvidas, que também nos evocam certas premissas do conceito de antiarte, que as tornam de imediato importantes.

Em São Paulo queremos ainda anotar a experiência importante de Willys de Castro, que desde a época neoconcreta criara o *Objeto ativo* e desenvolveu coerentemente esse processo até hoje, aproximando-se de soluções que se afinam com o que os americanos definem como *primary structures*, o que aliás acontece com as de Serpa e muitas obras da época neoconcreta como as de Carvão (tijolo de cor) e as de Amílcar de Castro, que também mostraremos aqui nesta exposição. São experiências muito atuais, que tendem a uma busca de estruturas básicas para o objeto, fugindo a seu modo dos conceitos velhos de escultura ou pintura. Isto se aplicaria também a experiências como as de Hércules Barsotti e de Aliberti, do grupo visual de São Paulo, e em outro sentido às de Maurício Nogueira Lima. Um desenvolvimento independente, mas fundamental, é o do grupo do Realismo Mágico de Wesley Duke Lee, centrado na Galeria Rex. Por incrível que

pareça, apesar de sabermos da sua importância (que nesse processo descrito teria papel semelhante ao do Grupo Realista do Rio), pouco dele conhecemos. É um grupo fechado, extremamente sólido, mas do qual não podemos avaliar todas as conseqüências por desconhecermos sua totalidade. Apenas vamos anotar aqui, além do de Wesley Duke Lee (nome já plenamente conhecido fora do Brasil e cuja experiência abarca várias ordens estruturais, desde as pictóricas às ambientais), os nomes de Nelson Leirner, Rezende, Fajardo e Geraldo de Barros cujo desenvolvimento infelizmente desconhecemos mas que sabemos interessantíssimo. Esta mostra servirá também para nos confirmar o que prevíamos: as premissas teóricas do Realismo Mágico como uma das constituintes principais nesse processo que nos levou à formulação da Nova Objetividade. Apesar de não pertencer a esse grupo junto aqui o nome de Tomoshige Kusuno, que a meu ver possui algo que seria um realismo mágico nas suas ótimas proposições. Eis, por fim, o esquema geral (ver quadro) da Nova Objetividade, das principais correntes, grupos ou individualidades que colaboraram no seu processo constitutivo, aqui descrito neste item fundamental, ou seja, o da “passagem” e “chegada” às estruturas objetivas, considerando periféricas as mais gerais de ordem cultural, que interessam aqui como processo desta ordem, o que, de um modo e de outro, influenciou a eclosão do processo:



Item 3: *Participação do espectador*

O problema da participação do espectador é mais complexo, já que essa participação, que de início se opõe à pura contemplação transcendental, se manifesta de várias maneiras. Há porém duas maneiras bem definidas de participação: uma é a que envolve “manipulação” ou “participação

sensorial corporal”, a outra que envolve uma participação “semântica”. Esses dois modos de participação buscam como que uma participação fundamental, total, não-fracionada, envolvendo os dois processos, significativa, isto é, não se reduzem ao puro mecanismo de participar, mas concentram-se em significados novos, diferenciando-se da pura contemplação transcendental. Desde as proposições “lúdicas” às do “ato”, desde as proposições semânticas da palavra pura “às da palavra no objeto”, ou às de obras “narrativas” e as de protesto político ou social, o que se procura é um modo objetivo de participação. Seria a procura interna fora e dentro do objeto, objetivada pela proposição da participação ativa do espectador nesse processo: o indivíduo a quem chega a obra é solicitado à contemplação dos significados propostos na mesma — esta é pois uma obra aberta. Esse processo, como surgiu no Brasil, está intimamente ligado ao da quebra do quadro e à chegada ao objeto ou ao relevo e antiquadro (quadro narrativo). Manifesta-se de mil e um modos desde o seu aparecimento no movimento Neoconcreto através de Lygia Clark e tornou-se como que a diretriz principal do mesmo, principalmente no campo da poesia, palavra e palavra-objeto. É inútil fazer aqui um histórico das fases e surgimentos de participação do espectador, mas verifica-se em todas as novas manifestações de nossa vanguarda, desde as obras individuais até as coletivas (happenings, p. ex.). Tanto as experiências individualizadas como as de caráter coletivo tendem a proposições cada vez mais abertas no sentido dessa participação, inclusive as que tendem a dar ao indivíduo a oportunidade de “criar” a sua obra. A preocupação também da produção em série de obras (seria o sentido lúdico elevado ao máximo) é uma desembocadura importante desse problema.

Item 4: Tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos

Há atualmente no Brasil a necessidade de tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos, necessidade essa que se acentua a cada dia e pede uma formulação urgente, sendo o ponto crucial da própria abordagem dos problemas no campo criativo: artes ditas plásticas, literatura etc. Nessa linha evolutiva da qual surgiu, ou melhor, que eclodiu no objeto, na participação do espectador etc., o chamado grupo “realista” segundo Schemberg (no Rio), no campo plástico (incluindo aí as experiên-

cias de Escosteguy), conseguiu a primeira síntese de idéias nesse sentido aqui verificadas. Aí, a primeira obra plástica propriamente dita com caráter participante no sentido político foi a de Escosteguy em 1963, que, surpreendido por gestões políticas de vulto na época, criou uma espécie de relevo para ser apreendido menos pela visão e mais pelo tato (aliás, chamava-se *Pintura táctil*, e teria sido então a primeira obra nesse sentido aqui – mensagem político-social em que o espectador teria que usar as mãos como um cego para desvendá-la).

Essas idéias, ou linhas de pensamento no sentido de uma “arte participante”, porém, já há alguns anos vinham germinando de maneira clara e objetiva na obra de alguns poetas e teóricos, que pela natureza de seu trabalho possuíam maior tendência para a abordagem do problema. A polêmica suscitada aí tornou-se como que indispensável àqueles que em qualquer campo criativo estão procurando criar uma base sólida para uma cultura tipicamente brasileira, com características e personalidade próprias. Sem dúvida a obra e as idéias de Ferreira Gullar, no campo poético e teórico, são as que mais criaram nesse período, nesse sentido. Tomam hoje uma importância decisiva e aparecem como um estímulo para os que vêm no protesto e na completa reformulação político-social uma necessidade fundamental na nossa atualidade cultural. O que Gullar chama de participação é, no fundo, essa necessidade de uma participação total do poeta, do artista, do intelectual em geral, nos acontecimentos e nos problemas do mundo, conseqüentemente influenciando e modificando-os; um não virar as costas para o mundo para restringir-se a problemas estéticos, mas a necessidade de abordar esse mundo com uma vontade e um pensamento realmente transformadores, nos planos ético-político-social. O ponto crucial dessas idéias, segundo o próprio Gullar: não compete ao artista tratar de modificações no campo estético como se fora este uma segunda natureza, um objeto em si, mas sim de procurar, pela participação total, erguer os alicerces de uma totalidade cultural, operando transformações profundas na consciência do homem, que de espectador passivo dos acontecimentos passaria a agir sobre eles usando os meios que lhe coubessem: a revolta, o protesto, o trabalho construtivo para atingir a essa transformação etc. O artista, o intelectual em geral, estava fadado a uma posição cada vez mais gratuita e alienatória ao persistir na velha posição esteticista, para nós hoje oca, de considerar os produtos da arte como uma segunda natureza onde se processariam as transformações formais decorrentes de conceitua-

ções novas de ordem estética. Definitivamente é esta posição esteticista insustentável no nosso panorama cultural: ou se processa essa tomada de consciência ou se está fadado a permanecer numa espécie de colonialismo cultural ou na mera especulação de possibilidades que no fundo se resumem em pequenas variações de grandes idéias já mortas. No campo das artes ditas plásticas o problema do objeto, ou melhor, da chegada ao objeto, ao generalizar-se para a criação de uma totalidade, defrontou-se com esse fundamental, ou seja, sob o perigo de voltar a um esteticismo, houve a necessidade desses artistas em fundamentar a vontade construtiva geral no campo político-ético-social. É pois fundamental à Nova Objetividade a discussão, o protesto, o estabelecimento de conotações dessa ordem no seu contexto, para que seja caracterizada como um estado típico brasileiro, coerente com as outras *démarches*. Com isso verificou-se, acelerando o processo de chegada ao objeto e às proposições coletivas, uma “volta ao mundo”, ou seja, um ressurgimento de um interesse pelas coisas, pelos problemas humanos, pela vida em última análise. O fenômeno da vanguarda no Brasil não é mais hoje questão de um grupo provindo de uma elite isolada, mas uma questão cultural ampla, de grande alçada, tendendo às soluções coletivas.

A proposição de Gullar que mais nos interessa é também a principal que o move: quer ele que não bastem à consciência do artista como homem atuante somente o poder criador e a inteligência, mas que o mesmo seja um ser social, criador não só de obras mas modificador também de consciências (no sentido amplo, coletivo), que colabore ele nessa revolução transformadora, longa e penosa, mas que algum dia terá atingido o seu fim — que o artista “participe” enfim da sua época, de seu povo.

Vem aí a pergunta crítica: quantos o fazem?

Item 5: *Tendência a uma arte coletiva*

Há duas maneiras de propor uma arte coletiva: a 1ª seria a de jogar produções individuais em contato com o público das ruas (claro que produções que se destinem a tal, e não produções convencionais aplicadas desse modo); outra, a de propor atividades criativas a esse público, na própria criação da obra. No Brasil essa tendência para uma arte coletiva é a que preocupa realmente nossos artistas de vanguarda. Há como que uma fatalidade

programática para isto. Sua origem está ligada intimamente ao problema da participação do espectador, que seria tratado então já como um programa a seguir, em estruturas mais complexas. Depois de experiências e tentativas esparsas desde o grupo Neoconcreto (projetos e *Parangolés* meus, *Caminhando* de Clark, happenings de Dias, Gerchman e Vergara, projeto para parque de diversões de Escosteguy), há como que uma solicitação urgente, no dia de hoje, para obras abertas e proposições várias: atualmente a preocupação de uma “seriação de obras” (Vergara e Glauco Rodrigues), o planejamento de “feiras experimentais” de outro grupo de artistas, proposições de ordem coletiva de todas as ordens, bem o indicam.

São, porém, programas abertos à realização, pois que muitas dessas proposições só aos poucos vão sendo possibilitadas para tal. Houve algo que, a meu ver, determinou de certo modo essa intensificação para a proposição de uma arte coletiva total: a descoberta de manifestações populares organizadas (escolas de samba, ranchos, frevos, festas de toda ordem, futebol, feiras) e as espontâneas ou os “acazos” (“arte das ruas” ou antiarte surgida do acaso). Ferreira Gullar assinalara já, certa vez, o sentido de arte total que possuiriam as escolas de samba onde a dança, o ritmo e a música vêm unidos indissolavelmente à exuberância visual da cor, das vestimentas etc. Não seria estranho, então, se levamos isso em conta, que os artistas em geral, ao procurar à chegada desse processo uma solução coletiva para suas proposições, descobrissem por sua vez essa unidade autônoma dessas manifestações populares, das quais o Brasil possui um enorme acervo, de uma riqueza expressiva inigualável. Experiências tais como a que Frederico Morais realizou na Universidade de Minas Gerais, com Dias, Gerchman e Vergara, qual seja a de procurar “criar” obras de minha autoria, procurando, “achando” na paisagem urbana elementos que correspondessem a tais obras, e realizando com isso uma espécie de happening, são importantes como modo de introduzir o espectador ingênuo no processo criador fenomenológico da obra, já não mais como algo fechado, longe dele, mas como uma proposição aberta à sua participação total.

Item 6: O ressurgimento do problema da antiarte

Por fim devemos abordar e delinear a razão do ressurgimento do problema da *antiarte*, que a nosso ver assume hoje papel mais importante e so-

bretudo novo. Seria a mesma razão por que de outro modo Mário Pedrosa sentiu a necessidade de separar as experiências de hoje sob a sigla de “arte pós-moderna” – é, com efeito, outra a atitude criativa dos artistas frente às exigências de ordem ético-individual, e as sociais gerais. No Brasil o papel toma a seguinte configuração: como, num país subdesenvolvido, explicar o aparecimento de uma vanguarda e justificá-la, não como uma alienação sintomática, mas como um fator decisivo no seu progresso coletivo? Como situar aí a atividade do artista? O problema poderia ser enfrentado com uma outra pergunta: para quem faz o artista sua obra? Vê-se, pois, que sente esse artista uma necessidade maior, não só de *criar* simplesmente, mas de *comunicar* algo que para ele é fundamental, mas essa comunicação teria que se dar em grande escala, não numa elite reduzida a *experts* mas até *contra* essa elite, com a proposição de obras não acabadas, “abertas”. É essa a tecla fundamental do novo conceito de antiarte: não apenas martelar contra a arte do passado ou contra os conceitos antigos (como antes, ainda uma atitude baseada na transcendentalidade), mas criar novas condições experimentais, em que o artista assume o papel de “proposicionista”, ou “empresário” ou mesmo “educador”. O problema antigo de “fazer uma nova arte” ou de derubar culturas já não se formula assim – a formulação certa seria a de se perguntar: quais as proposições, promoções e medidas a que se devem recorrer para criar uma condição ampla de participação popular nessas proposições abertas, no âmbito criador a que se elegeram esses artistas. Disso depende sua própria sobrevivência e a do povo nesse sentido.

Conclusão

Mário Schemberg, numa de nossas reuniões, indicou um fato importante para nossa posição como grupo atuante: hoje, o que quer que se faça, qualquer que seja a nossa *démarche*, se formos um grupo atuante, realmente participante, seremos um grupo *contra* coisas, argumentos, fatos. Não pregamos pensamentos abstratos, mas comunicamos pensamentos vivos, que para o serem têm que corresponder aos itens citados e sumariamente descritos acima. No Brasil (nisto também se assemelharia ao Dadá) hoje, para se ter uma posição cultural atuante, que conte, tem-se que ser *contra*, visceralmente *contra* tudo que seria em suma o conformismo cultural, político, ético, social.

Dos críticos brasileiros atuais, quatro influenciaram com seus pensamentos, sua obra, sua atuação em nossos setores culturais, de certo modo a evolução e a eclosão da Nova Objetividade, que já vinha eu, há certo tempo, concluindo de pontos objetivos na minha obra teórica (*Teoria do Parangolé*) — são eles: Ferreira Gullar, Frederico Moraes, Mário Pedrosa e Mário Schemberg. Neste esquema sucinto da Nova Objetividade não nos interessa desenvolver a fundo todos os pontos, mas apenas indicá-los. Para finalizar, quero evocar ainda uma frase que, creio, poderia muito bem representar o espírito da Nova Objetividade, frase esta fundamental e que, de certo modo, representa uma síntese de todos esses pontos e da atual situação (condição para ela) da vanguarda brasileira; seria como que o lema, o grito de alerta da Nova Objetividade — ei-la: DA ADVERSIDADE VIVEMOS!

Arman Art&Language Artur Barrio Joseph
Beuys Mel Bochner Paulo Bruscky Daniel Buren
Victor Burgin John Cage Luis Camnitzer Louis
Cane Lygia Clark Waldemar Cordeiro Luciano
Fabro Anna Bella Geiger Dan Graham Víctor
Grippe Dick Higgins Michael Heizer Paulo
Herkenhoff Jasper Johns Donald Judd Allan
Kaprow Suga Kishio Yves Klein Joseph Kosuth
Jannis Kounellis Julio Le Parc Sol LeWitt
George Maciunas Ivens Machado Cildo Meireles
Piero Manzoni Robert Morris Hélio Oiticica
Claes Oldenburg Dennis Oppenheim Ad Reinhardt
Martial Raysse José Resende Gerhard Richter
Richard Serra Paul Sharits Robert Smithson
Frank Stella Julio Plaza Grupo Rex Carlos Zilio

ESCRITOS DE ARTISTAS

GLÓRIA FERREIRA E CECILIA COTRIM [ORGS.] ANOS 60/70

Jorge ZAHAR Editor

Rio de Janeiro

Seleção e tradução dos textos que compõem esta coletânea autorizadas pelos respectivos autores ou seus representantes legais; as fontes encontram-se indicadas a cada ensaio.

Copyright da seleção e comentários © 2006, Glória Ferreira e Cecília Cotrim

Textos de Joseph Beuys © VG Bild-Kunst, Bonn 2002

Textos de Jasper Johns © Jasper Johns / VAGA, N. York, NY

Textos de Donald Judd © Donald Judd Foundation / VAGA, N. York, NY

Texto de Allan Kaprow © 1993 Allan Kaprow

Texto de Robert Morris © 2001 Robert Morris / Artists Rights Society (ARS), N. York

Textos de Robert Smithson © Estate of Robert Smithson / VAGA, N. York, NY

Todos os esforços foram feitos para identificar as fontes dos textos aqui reproduzidos. Estamos prontos a corrigir eventuais falhas ou omissões em futuras edições.

Copyright desta edição © 2006:

Jorge Zahar Editor Ltda.

rua México 31 sobreloja

20031-144 Rio de Janeiro, RJ

tel.: (21) 2108-0808 / fax: (21) 2108-0800

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)

Tradução (com páginas onde se iniciam os textos): Pedro Sússekind (37, 58, 72, 96, 113, 120, 122, 139, 169, 176, 182, 203, 205, 208, 210, 235, 266, 275, 325, 330, 389 [com Flávia Anderson], 401 e 429), Fernanda Abreu (53, 150, 198, 249, 289, 292, 357, 364 e 421), Eliana Aguiar (35, 50, 142 e 300), Flávia Anderson (67) e André Telles (78).

Capa: Marcos Martins

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

E73 Escritos de artistas: anos 60/70 / seleção e comentários
Glória Ferreira e Cecília Cotrim; [tradução de Pedro Sússekind... et al.]. — Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 2006

ISBN 85-7110-939-7

1. Crítica de arte. 2. Arte moderna – Século XX. I.
Ferreira, Glória, 1947-. II. Cotrim, Cecília.

06-2464

CDD 701.18
CDU 7.072.3

- 122 **Frank Stella e Donald Judd** *Questões para Stella e Judd* [1966]
- 139 **Dick Higgins** *Declarações sobre a intermídia* [1966]
- 142 **Luciano Fabro** *Discursos* [1966]
- 150 **Víctor Grippo** *Sistema* [1966]
- 152 **Grupo Rex** *Regulamento Rex* [1966]
- 154 **Hélio Oiticica** *Esquema geral da Nova Objetividade* [1976]
- 169 **Mel Bochner** *Arte serial, sistemas, solipsismo* [1967]
- 176 **Sol LeWitt** *Parágrafos sobre Arte Conceitual* [1967]
- 182 **Robert Smithson** *Uma sedimentação da mente: projetos de terra* [1968]
- 198 **Julio Le Parc** *Guerrilha cultural?* [1968]
- 203 **Jasper Johns** *Marcel Duchamp (1887-1968)* [1968]
- 205 **Sol LeWitt** *Sentenças sobre Arte Conceitual* [1969]
- 208 **Jasper Johns** *Reflexões sobre Duchamp* [1969]
- 210 **Joseph Kosuth** *A arte depois da filosofia* [1969]
- 235 **Art&Language** *Arte-linguagem* [1969]
- 249 **Daniel Buren** *Advertência* [1969]
- 262 **Artur Barrio** *Manifesto* [1970]
- 264 **Cildo Meireles** *Inserções em circuitos ideológicos* [1970]
- 266 **Luis Camnitzer** *Arte contemporânea colonial* [1970]
- 275 **Michael Heizer, Dennis Oppenheim, Robert Smithson**
Discussões com Heizer, Oppenheim, Smithson [1970]
- 289 **Suga Kishio** *Além do circunstancial* [1970]
- 292 **Louis Cane** *“O pintor sem modelo”, nota prática sobre uma pintura* [1971]