

MATERIAL DIDÁTICO

Programa Educativo
Fundação Iberê Camargo

Desenhar no Espaço

O fato de um número significativo de artistas ter, nas décadas de 1950 e 1960, tentado trabalhar fora dos limites tradicionais das artes plásticas, “liberados” dos constrangimentos materiais da obra (pelo menos dos mais tradicionais), é algo que transcende tanto a produção individual desses artistas, como os diversos contextos nacionais ou regionais nos quais eles atuaram. Em todo o mundo ocidental, assim como na área sob influência deste – e, inclusive, no Japão –, o século XX testemunhou um processo progressivo de abertura e “emancipação” nos mais diversos campos da atividade humana. Aqueles meios que durante séculos, e mesmo milênios, demarcaram essa necessidade essencial de expressão humana, que está na origem das artes, passaram a ser percebidos como uma camisa de força, como um limite material e técnico a ser inevitavelmente flexibilizado, ampliado e superado, tornando assim possível o trabalho artístico no mundo real, no espaço ocupados por nós, seus destinatários. Pois *desenhar no espaço*,¹ como se propuseram muitos desses artistas, ou seja, atuar no próprio âmbito em que decorre a nossa existência, é algo que se faz por necessidade, e com o olhar sempre fixo no espectador, nesse interlocutor para o qual, necessariamente, se cria a obra artística.

E se estamos diante de um fenômeno que se impôs a um número crescente de artistas plásticos durante o século passado, isto se deu em função de uma transformação radical das relações interpessoais nas cidades modernas e, em consequência, de uma mudança na própria função das artes plásticas. Sem visar uma hierarquização, afinal impossível, convém apontar alguns dos fatores que condicionam e, de certo modo, “explicam” esse processo geral de abertura no caso desses artistas impelidos a tal tipo de experimentação. Primeiro, razões de ordem geral, associadas a uma alteração profunda em nossa concepção do universo, do espaço e do tempo, da matéria e da energia, conduzem, por assim dizer, a uma inevitável superação do quadro tradicional das artes

¹ A expressão “desenhar no espaço” é usada por Jesús Soto ao definir seus esforços para superar as limitações do plano pictórico. Com isso, evidentemente, não queremos dizer que o trabalho dele, e menos ainda o dos artistas reunidos nesta exposição, possa ser reduzido ao fato concreto de traçar linhas no espaço.

visuais, agora incapazes de figurar realidades que transcendem o universo sensível, ou seja, nosso universo tátil, sonoro, visível. De imediato, o mundo viu-se repleto de realidades que não mais cabiam na tela, que, embora pudessem ser concebidas, não podíamos ver nem dar a ver.²

Até agora – escreveu Apollinaire em 1913 –, as três dimensões da geometria euclidiana satisfaziam as inquietudes introduzidas na alma dos grandes artistas pelo sentimento da infinitude. [...] Hoje, todavia, os sábios não mais se restringem às três dimensões euclidianas. Os pintores foram levados de modo natural e, por assim dizer, intuitivo, a buscar novas medidas possíveis do espaço, que, na linguagem dos ateliês modernos, eram designadas em conjunto e abreviadamente pelo termo de quarta dimensão.³

Em grande medida, é por este motivo que a pintura moderna se desenvolveria em conformidade com uma lógica do sublime, justamente porque que isso que se vê na obra somente – ou em parte – está ali como signo, como intuição sensível que aponta para algo situado além da nossa capacidade sensorial e, em particular, do nosso órgão de visão. O cubismo, com a sua desestruturação sistemática do espaço renascentista; os relevos de Picasso; e, em seguida, os *Contra-relevos* de Tátlin e os *Architectones* de Maliévitch estão entre os testemunhos pioneiros dessa necessidade de transcender os limites tradicionais das artes plásticas, que terá enorme ressonância em todo o mundo ocidental e não só nele.

A tais requisitos conceituais ou teóricos acrescentam-se ainda outras urgências, outros chamados que, a partir da própria vida, se impõem aos artistas. Acima de tudo, a cidade passa por um processo de crescimento generalizado ao longo do século XX, impulsionado pela maciça migração desde as áreas rurais, por multidões atraídas pela oferta crescente de empregos, serviços, hospitais, entretenimentos e progresso material. Apenas este fator já supõe uma dinâmica claramente nova que, aos poucos, vai se consolidar, à medida que as cidades europeias – e, depois, as americanas – adquirem graus de complexidade crescente.⁴ Os artistas deixam de atuar no âmbito de povoados maiores ou menores, e passam a lidar com organismos cada vez mais amplos e complexos, cada vez mais diversificados e heterogêneos. E a atuação nesse contexto urbano estendido requer a adoção de novas estratégias para alcançar um público agora maciço. Não bastam as intervenções nas igrejas e em alguns poucos espaços de poder e representação. Cada vez mais presente e decisiva na vida urbana, uma imensa comunidade humana passa uma parcela considerável de suas vidas nos locais de trabalho, como a fábrica e a oficina, e nem sempre frequenta a igreja, muito menos os museus – e tais pessoas precisam ser visadas ali, onde elas vivem e ganham a vida.

Para quem o artista faz a 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”.⁵

As duas grandes guerras mundiais, com sua mortandade quase planetária, também implicaram uma mudança radical tanto nos problemas plásticos que se colocavam os artistas, como nas estratégias individuais que adotaram para encontrar-lhes soluções adequadas. A pintura e a escultura, tal como praticadas até então, mostraram-se limitadas para atingir esse público cada vez mais amplo, e a responder de modo eficaz às novas circunstâncias urbanas. Os artistas que melhor exprimiam as necessidades de sua época sentiram-se então impelidos a avançar além dos limites convencionais das “belas-artes”.

Do mesmo modo, é no período do entre-guerras que os artistas da *Bauhaus* passam a vislumbrar na indústria moderna a possibilidade de afetar de maneira eficaz todos os cidadãos: o operário, na fábrica; o funcionário, no escritório, em sua casa e, até, em sua mesa de jantar. Na época, desenvolve-se no México a grande escola muralista, filha também de dolorosos conflitos sociais e da imperiosa necessidade de chegar às camadas mais

² O átomo, com seu núcleo e elétrons; os ultrassons; a quarta dimensão; a infinitude do espaço sideral, medida em milhares e até milhões de anos-luz; a radiatividade etc. estão as múltiplas realidades que povoam o mundo moderno e que não podemos ver nem tornar visíveis, e muito menos pintá-las sobre uma tela.

³ APOLLINAIRE, Guillaume. *Les peintres cubistes*. Paris: Hermann, 1980, p. 81.

⁴ Tal processo, evidentemente, não é homogêneo em todos os países e se completa em momentos e com ritmos distintos. Na Europa, pelo menos nos países que se industrializaram mais cedo, isso ocorre entre o final do século XIX e o início do seguinte. Nos casos da Venezuela e do Brasil, somente por volta da década de 1970 as suas populações passam a ser, pela primeira vez na história, predominantemente urbanas.

⁵ OITICICA, Hélio. *Esquema geral da nova objetividade*. In: Hélio Oiticica. Cat. exp. Paris / Rio de Janeiro: Ed. Galerie Nationale du Jeu de Paume / Projeto Hélio Oiticica, 1992, p. 118.

humildes, às grandes massas de trabalhadores e operários, pois, ainda que nesse empenho a “pintura” não ultrapasse os limites tradicionais do plano, a ideia de recuperar o mural surge da exigência de atuação no espaço urbano. Tratam-se de soluções radicalmente diferentes, adaptadas a cenários distintos, mas que, no fundo, visavam ao mesmo objetivo, ou seja, exercer a atividade artística na cidade e para todos os cidadãos.

Desenhar no espaço, fora do plano da representação pictórica, é, portanto, um fenômeno, uma *necessidade* derivada desse processo geral de abertura, que cresce com as cidades, intensifica-se com os conflitos sociais e alcança o apogeu logo após a Segunda Guerra Mundial, com a variável – fundamental para nós – de que, então, passam a fazer parte desse processo artistas de países latino-americanos, como Argentina, Brasil e Venezuela.

A exposição que ora apresentamos procura mostrar, em suas aproximações e diferenças, as estratégias escolhidas pelos artistas abstratos do Brasil e da Venezuela diante deste problema específico: o da passagem para o espaço. Quando se comparam as tradições concretas de um e outro país, pelo menos na obra de seus representantes mais destacados, logo se torna evidente que, embora todos tenham procurado de alguma maneira abrir esse corpo material da pintura, os brasileiros preferiram em geral fazê-lo privilegiando a sua presença corporal, ao passo que os venezuelanos quase sempre ressaltaram os efeitos luminosos produzidos nas obras, o que implicou em estratégias técnicas e materiais completamente distintos, como distintas são as tradições plásticas que daí surgem, tanto no modo como se projetam no futuro, como na forma de se vincularem ao passado plástico nacional e ocidental.

Ariel Jiménez

*Curador da exposição
Desenhar no espaço – Artistas abstratos do Brasil e da Venezuela
na Coleção Patrícia Phelps de Cisneros*

A arte abstrata, a arte construtiva, a arte cinética são todas variações de uma arte que evita a figuração ou a representação da natureza, a fim de lidar com um repertório de formas dotadas de peso e valor expressivos próprios. Esta arte sempre existiu em diferentes culturas, com uma função ornamental ou a serviço de crenças religiosas. Todavia, foi na Europa que, no início do século passado, a abstração e suas evoluções começaram a ser empregadas para contestar a tradição, "limpar" o repertório artístico de modo a permitir o desbravamento de caminhos, até então ignorados, e criar uma linguagem própria para uma cultura universal. Muitas dessas ideias acabaram de fato circulando pelo mundo, e praticamente não houve país em que os artistas ignorassem tais contribuições. O interessante é que o processo de internacionalização não ocorreu do modo imaginado pelos artistas europeus, já que, em cada diferente lugar, os artistas distantes do centro foram sistematicamente adaptando a nova linguagem de acordo com as próprias necessidades, desenvolvendo, assim, uma abstração com identidade local.

Nesta exposição, fica claro que os artistas venezuelanos desenharam tanto no espaço como no olho do observador, utilizando as vibrações por contrastes de cores, as quais permanecem na retina e na memória depois de vista a obra, para, em seguida, em uma segunda mirada, gerar novos contrastes, quando volta a se reunir com a própria obra.

Por outro lado, os artistas brasileiros ressaltam a presença corpórea do observador, a sua posição e os seus movimentos em relação à obra, enriquecendo essa experiência com as evocações orgânicas sugeridas pelas formas inorgânicas empregadas.

Desse modo, os artistas de ambos os países, de modo consciente ou inconsciente, acolhem a proposta internacional e a transformam em um dialeto particular que, ao mesmo tempo em que se adapta às necessidades locais, também as reflete.

Luis Camnitzer

*Curador Pedagógico
Programa Educativo
Fundação Iberê Camargo*

O percurso do abstracionismo brasileiro: do abstracionismo geométrico ao neoconcretismo

O final da década de 40 e a primeira metade da década de 50 foram marcados por fortes transformações na realidade das artes visuais brasileiras, as quais tiveram suas raízes na movimentação artística e intelectual que envolveu a Semana de Arte Moderna no país, em 1922. A fase de mudanças foi marcada pela efervescência de ideias de um grupo de artistas que buscavam romper com os padrões estéticos vigentes na arte brasileira, tirando-a do figurativo nacionalista e alinhando-a aos padrões dos movimentos artísticos de vanguarda que fervilhavam em grandes centros culturais do mundo, especialmente na Europa.

Nos anos 20, a produção abstracionista ressoava com força em diversos países europeus, dentre eles França, Alemanha e Rússia. O movimento, que se baseava no reducionismo de formas e cores, na arte como construção – e não como representação –, e na produção artística como uma ciência exata, demorou para instalar-se na arte brasileira. A ressonância das matrizes geométricas que vinham do velho continente, sobretudo de artistas da Bauhaus, Kazimir Malevich e do neoplasticismo de Piet Mondrian e Theo van Doesburg, ganhou um número discreto de adeptos nos anos 40 – Abraham Palatnik, Ivan Serpa, Loio-Pérsio, Luiz Sacilotto, Antônio Bandeira, Regia Marinho e Manabu Mabe, para citar alguns – cuja produção não poderia ser apenas delimitada sob o denominador de movimento abstrato.

Em meio à realidade trazida pela vanguarda internacional, São Paulo e Rio de Janeiro seriam os epicentros das mudanças que estavam por ocorrer, estimuladas pelas aberturas dos Museus de Arte Moderna (MAM) nos dois Estados, nos anos de 1948 e 1949, respectivamente, e pela comoção pública causada pela realização da I Bienal de São Paulo, em 1951. Ainda em 49, a exposição inaugural do MAM-SP, intitulada *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, composta em sua maioria por obras de artistas europeus, e por alguns precursores do abstracionismo brasileiro, dentre eles Cícero Dias, Waldemar Cordeiro e Samson Flexor – este fundaria, no mesmo ano, o Atelier Abstração – foi a primeira de uma série de mostras que ganhariam força nos anos que se seguiram.

A Bienal de São Paulo surge como uma continuidade da busca por inserir o Brasil no circuito internacional da arte moderna, trazendo ao Brasil obras de alguns dos maiores expoentes das artes no país e no mundo, dentre eles Picasso, Di Cavalcanti, Lasar Segall, Cândido Portinari, Léger, Alexandre Calder e Brecheret. Na mesma mostra, o prêmio da Bienal de escultura é concedido ao artista suíço Max Bill – um dos promotores dos ideais concretistas – com a obra *Unidade Tripartida*, fato que marcou o início da influência construtivista frente aos artistas brasileiros.

Surgia um espírito de quebra dos padrões já estabelecidos, à contramão da figuração e da reprodução de imagens que pertenciam à realidade e à condição humana; uma formalização da arte como técnica exata e matemática, composta de uma estética puramente plástica, calcada na exploração de planos e cores.

O programa concreto parte de uma aproximação entre trabalho artístico e industrial. Da arte, é afastada qualquer conotação lírica ou simbólica. Não se buscava mais representar a realidade, mas, sim, evidenciar estruturas e planos relacionados, formas seriadas e geométricas, que falam por si mesmas. A veia construtivista do novo movimento viria a influenciar não só a produção artística dos anos 50, mas a arquitetura e o *design* industrial até então vigentes. Como afirmou o crítico e artista Frederico Moraes, em depoimento de 1987, a década de 50 começa com a Bienal de São Paulo e termina com a inauguração de Brasília. É a década construtiva por excelência.

Nos anos que sucederam a Bienal, a formação de grupos como o *Ruptura*, em São Paulo, e o *Grupo Frente*, no Rio de Janeiro, legitimou as tendências concretistas e deu vulto ao movimento. Na capital paulista, liderado pelos artistas Waldemar Cordeiro e Geraldo de Barros, o grupo – do qual faziam parte os artistas estrangeiros Lothar Charoux, Féjer, Luiz Sacilotto, Anatol Wladyslaw e Leopoldo Haar e, mais tarde, nomes como Hermelindo Fiaminghi e Judith Lauand – lançaria o *Manifesto Ruptura*, no qual afirmavam que a arte foi grande, quando foi inteligente. Contudo, a nossa inteligência não pode ser a de Leonardo. A história deu um salto qualitativo: não há mais continuidade!

No Rio de Janeiro, do atelier de Ivan Serpa criou-se o *Grupo Frente*, formado pelos artistas Aluísio Carvão, Décio Vieira, Lygia Pape, Lygia Clark, Franz Weissmann e Hélio Oiticica, entre outros. Apesar das divergências conceituais entre os dois grupos, a participação ativa desses artistas na divulgação do movimento rendeu exposições de grande repercussão no país. O movimento encontra apoio em intelectuais e críticos da época, como Mário Pedroso e Ferreira Gullar e os poetas concretos Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari. Apesar de uma pauta geral partilhada pelo concretismo no Brasil, é possível afirmar que a investigação dos artistas paulistas enfatiza o conceito de pura visualidade da forma, da qual o grupo carioca diverge na articulação forte entre arte e vida – afastando a consideração da obra como “máquina” ou “objeto” –, e dando ênfase maior à intuição como requisito fundamental ao trabalho artístico. As divergências entre Rio e São Paulo se explicitam na *Exposição Nacional de Arte Concreta*, em São Paulo, em 1956, e no Rio de Janeiro, em 1957.

Ao final da década de 50, a construção e a inauguração de Brasília, em 1960, davam à arquitetura modernista uma de suas mais grandiosas obras, fortemente influenciada pelo caráter concretista de seu projeto-piloto, assinado pelo arquiteto Lúcio Costa. Assim como o concretismo significou um sopro de modernização e mudanças na arte brasileira, Brasília também era um ousado e moderno projeto, que alavancava o sonho de desenvolvimento do país frente ao resto do mundo.

Foi neste mesmo período que novas transformações artísticas aconteceram, quando artistas integrantes do concretismo brasileiro rompem com os grupos aos quais pertenciam, e divergem diretamente de seus preceitos, publicando no *Jornal do Brasil*, em março de 1959, o *Manifesto Neoconcreto*, lançado em razão da inauguração da *I Exposição Neoconcreta*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). Assinado por Ferreira Gullar, Reinaldo Jardim, Theon Spanudis, Amílcar de Castro, Franz Weismann, Lygia Clark e Lígia Pape, o manifesto ia contra as ortodoxias construtivas e o dogmatismo geométrico, defendendo a liberdade de experimentação, o retorno à expressão criativa do artista, e o resgate da subjetividade.

A expressividade do artista e a incorporação efetiva do observador – que ao tocar e manipular as obras torna-se parte delas, como na série *Bichos*, de Lygia Clark – apresentam-se como tentativas de eliminar a força técnico-científico concretista. “É porque a obra de arte não se limita a ocupar um lugar no espaço objetivo – mas o transcende ao fundar nele uma significação nova – que as noções objetivas de tempo, espaço, forma, estrutura, cor etc, não são suficientes para compreender a obra de arte, para dar conta de sua ‘realidade’”, afirmavam os neoconcretos em seu manifesto. A arte reintegra o mundo, a vida e também o corpo, a exemplo do *Ballet Neoconcreto*, de Lygia Pape e os *Penetráveis*, *Bólides* e *Parangolés* criados por Hélio Oiticica nos anos 1960. A cor, recusada por parte do concretismo, invade as pesquisas neoconcretas, nas obras de Alúcio Carvão, Hércules Barsotti e Willys de Castro, que se uniriam ao movimento.

Enquanto isso, o país mergulhava em uma crise política do populismo de João Goulart, que culminaria no golpe militar de 1964. O acontecimento deflagrou um longo período de instabilidade, censura e repressão para a classe intelectual e artística no país, e uma busca por renovação do posicionamento político por parte dos artistas. Nos anos que antecederam o golpe, e nos que vieram a seguir, intelectuais e artistas passaram a discutir a necessidade do engajamento social da arte. Era preciso manifestar-se para a criação de uma arte verdadeiramente brasileira, em contraponto à pretensão de “universalidade” das vanguardas internacionais que chegavam ao Brasil, como foi o caso do concretismo.

Apesar dos grupos paulista e carioca terem-se dissolvido no início dos anos 60, a produção neoconcreta seguia sendo experimentada ao extremo, extrapolando limites de suportes, especialmente nas produções de Lygia Clark e Hélio Oiticica, em obras como *Caminhando* e *Parangolés*, respectivamente. Em 67, a *Declaração de Princípios Básicos de Vanguarda*, defendida pelos críticos Mário Pedrosa e Frederico Moraes, e também por Oiticica, propunha não um retorno à arte nacionalista, mas a reflexão de que esta não poderia estar desvinculada do lugar onde é concebida. A vanguarda da arte brasileira seguiria sendo vista como internacionalista, porém os modelos internacionais nunca deveriam ser cegamente explorados e copiados.

Na mesma época, a série de exposições *Opinião 65*, *Propostas 65* e *Nova Objetividade Brasileira* formalizava uma nova experimentação artística, através do debate e da criação comprometida com a realidade em que estava inserida. Artistas como Sérgio Ferro, Rubens Gerchman e Antonio Dias, além de Hélio Oiticica e Waldemar Cordeiro, participaram das exposições. Nos anos que se seguiram, o abstracionismo brasileiro perde sua força como movimento, mas segue sendo produzido livremente por uma série de artistas, entre eles Amílcar de Castro, Tomie Ohtake, Manabu Mabe e Iberê Camargo. Após as experimentações concretas e neoconcretas no país, algo havia mudado na arte brasileira, que ressurgia em seu período pós-modernista.

Renata Peppi

*Jornalista
Para Fundação Iberê Camargo*

Notas sobre o desenvolvimento histórico da abstração geométrica e cinética venezuelana

No final dos anos quarenta do século passado, a cena venezuelana das artes plásticas encontrava-se dividida em quatro correntes que respondiam, em parte, às necessidades simbólicas de uma nação em vias de consolidação.

A primeira corrente, majoritária, era representada por uma pintura paisagista de corte impressionista. A segunda, correspondia ao que poderíamos chamar de tendências nativistas: pintores, escultores e fotógrafos empenhados em capturar e construir certa beleza crioula, produto, em grande medida, da mestiçagem racial, e característica distintiva da nação e da América. Uma terceira tendência, frequentemente próxima das ideias do nativismo, e fortemente influenciada pelo muralismo mexicano, orientava-se cada vez mais para uma pintura de denúncia política. Uma quarta, e menos influente, focava o indigenismo.

A corrente impressionista teve seu ponto mais alto com a pintura de Armando Reverón, que culminou no seu *Período Blanco*, no qual representa a luz iluminando em lugar da realidade iluminada. Enquanto figuras menos proeminentes e conservadoras governavam a Escola de Belas Artes, foi a figura de Reverón que aportou o nexos com a geração rebelde de jovens estudantes que sonhava com ideias de modernidade e de progresso.

Alejandro Otero foi o primeiro desses jovens a ir para França, em 1945, onde começa sua série *Cafeteras* influenciado pela obra de Picasso. A série foi exposta em Caracas, em 1948, pouco depois de uma mostra dos artistas argentinos da Asociación Arte Concreto-Invencción en el Taller Libre de Arte (Associação Arte Concreto-Invenção no Atelier Livre de Arte). Ambas as mostras conduziram à abstração geométrica venezuelana. Outros colegas de Otero radicaram-se em Paris e criaram o grupo e a revista dos *Disidentes*, que promoveu a corrente abstrata que dominaria amplamente a arte venezuelana até os anos setenta.

O arquiteto Carlos Raúl Villanueva convidou os jovens abstratos para participarem do projeto de integração entre as artes e a arquitetura, que vinha desenvolvendo, desde 1944, na Cidade Universitária de Caracas. Entre os jovens, destacam-se Alejandro Otero, Mateo Manaure, Omar Carreño e Víctor Valera, os quais foram colocados, por Villanueva, ao lado dos europeus Jean Arp, Henri Laurens e Antoine Pevsner, e do norte-americano Alexander Calder, entre outros. A experiência abriu o caminho para que, no final dos anos cinquenta, e durante a década de sessenta, fosse desenvolvido o cinetismo, principalmente com artistas como Jesús Soto e Carlos Cruz-Diez, surgindo artistas como Gego.

Jesús Soto foi o primeiro desses artistas a abandonar o plano pictórico para abrir-se ao espaço com suas *Estructuras Cinéticas* em acrílico. É com peças dessa série que participou de uma exposição intitulada *Le Mouvement*, na galeria Denise René, em Paris, em 1955. Pode-se dizer que essa mostra assinalou o surgimento histórico do cinetismo na Europa, e marcou o início de um importante movimento nacional na Venezuela, graças a essa participação de um artista venezuelano no nascimento de um movimento artístico europeu. Seguindo o exemplo de Soto, Carlos Cruz-Diez iniciou sua obra abstrata em 1954, e logo depois, em 1959, aproximou-se dos postulados do cinetismo com sua primeira *Fisicromía*. Com esses artistas, foi sendo criada uma escola nacional venezuelana durante os anos sessenta e setenta.

Gego, proveniente da Europa, estabeleceu um diálogo com as artes plásticas nacionais da Venezuela, e complementou o panorama de uma abstração aberta ao diálogo, progressista e decididamente urbana.

Resumido a partir do texto original de Ariel Jiménez

Curador da exposição
Desenhar no espaço – Artistas abstratos do Brasil e da Venezuela
na Coleção Patricia Phelps de Cisneros

Biografias

Alejandro Otero (El Manteco, 1921 – Caracas, 1990)

Insatisfeito com as tradições pictóricas paisagísticas vigentes na Venezuela, Otero dedicou-se a investigar a linha, a cor e os efeitos luminosos, em busca da depuração e valorização dos meios plásticos enquanto temas artísticos. Entre 1939 e 1945, frequentou a Escuela de Artes Plásticas de Caracas, e depois recebeu uma bolsa que lhe permitiu fazer sua primeira viagem a Paris. Sua série *Cafeteras* (1949), exposta no Museo de Bellas Artes de Caracas, contribuiu para despertar o interesse de um grupo de jovens artistas pelo abstracionismo, os quais romperiam com a escola paisagística venezuelana e com a tradição figurativa do século XIX. Em 1950, Otero assumiu a liderança do grupo *Los Disidentes* (1950), formado por artistas venezuelanos que defendiam a abstração geométrica. Inspirado no neoplasticismo de Piet Mondrian, criou as séries *Collages ortogonales* (1951) e *Coloritmos* (1955). Em 1958, obteve o Prêmio Nacional de Pintura, no XIX Salón Oficial venezuelano, com o *Coloritmo no. 35*. No final da década de 1960, Otero passou a se dedicar a projetos monumentais de esculturas públicas, como *Rotor* (1967), *Delta solar* (1976), *Torre solar* (1986), *Abra solar* (exposta na Bienal de Veneza de 1982). Em 1975, como convidado especial da XIII Bienal de São Paulo, apresentou um audiovisual com filmes, slides e telas sobre as suas investigações artísticas. Por decreto presidencial, e como homenagem póstuma, em 14 de agosto de 1990, a Fundación Museo de Arte La Rinconada passou a ser chamada de Fundación Museo de Artes Visuales Alejandro Otero.

Carlos Cruz-Diez (Caracas, 1923)

Um dos artistas mais representativos do movimento cinético venezuelano e internacional, Cruz-Diez dedicou-se ao estudo sistemático da fenomenologia da cor, e desenvolveu uma teoria que propõe “lançar a cor no espaço”, libertando-a da forma e de toda conotação simbólica preestabelecida. Depois de se formar pela Escuela de Artes Plásticas de Caracas, em 1945, estudou design gráfico em Nova York e trabalhou como artista plástico e artista gráfico. A partir de 1950, começou a questionar a sua obra figurativa e a se interessar pela abstração geométrica. Em 1955, mudou-se para Barcelona, de onde viajava regularmente a Paris, onde manteve encontros proveitosos com Jesús Rafael Soto e com os abstracionistas de vanguarda associados à galeria Denise René. Em 1959, realizou as primeiras *Fisicromías* e, mais tarde, as *Inducciones cromáticas* (1963). Dois anos depois, concluiu o protótipo da série *Cromosaturación*, que inclui as obras que mais se aproximam do objetivo de lançar a cor no espaço, libertas de toda amarra formal. Em 1967, recebeu o Prêmio Internacional de Pintura da IX Bienal de São Paulo e, em 1971, o Prêmio Nacional de Artes Plásticas da Venezuela. Em 1987, fundou a Unidad de Arte del Instituto de Estudios Avanzados, na Universidad Simón Bolívar, em Caracas, e, dois anos depois, publicou o livro *Reflexión sobre el color*, em que expõe as suas teorias. Em 1997, colaborou na criação do Museo de la Estampa y del Diseño Carlos Cruz-Diez. Atualmente com 87 anos de idade, continua a manter intensa atividade produtiva em seus ateliês em Paris e Caracas.

Gego (Hamburgo, 1912 – Caracas, 1994)

O protagonismo da linha, a projeção no espaço e a estética da transparência são alguns dos conceitos explorados por Gego, nome artístico de Gertrud Goldschmidt, venezuelana nascida na Alemanha. Entre 1932 e 1938, Gego formou-se em arquitetura, mas em 1939 foi obrigada, para fugir do nazismo e do antissemitismo, a emigrar para a Venezuela. Entre 1940 e 1944, trabalhou como arquiteta e desenhista industrial e, em 1956, começou a explorar questões relativas ao espaço, convertendo planos em volumes. Por volta de 1967, a artista afirmava ter eliminado por completo a forma e o volume. A partir de 1969, abandonou o esquema de linhas paralelas, e passou a fazer desenhos com linha entrecruzadas que formavam redes planas e moduladas, sistema que lhe permitiu iniciar a série *Reticuláreas*. Além desta, várias outras séries refletem o desenvolvimento de seu processo criativo: *Chorros* (1971), *Cuerdas* (1973), *Troncos* (1974), *Esferas* (1975), *Dibujos sin papel* (1976), *Bichos* (déc. de 1980), *Tejeduras* (1988), assim como importantes estruturas integradas à arquitetura (desde a década de 1960). Ao mesmo tempo, foi professora na Universidad Central de Venezuela, no Instituto de Diseño Newmann-Ince e na Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas. Em 1979, obteve o Prêmio Nacional de Artes Plásticas da Venezuela. Em 1996, com o objetivo de preservar e divulgar a sua obra, a família da artista cria a Fundación Gego. Neste mesmo ano, uma seleção de seus trabalhos foi apresentada em uma das salas especiais da XXIII Bienal Internacional de São Paulo; em 2000, o Museo de Bellas Artes de Caracas organizou a mostra retrospectiva *Gego 1955-1990*.

Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, 1937-1980)

Um dos artistas mais inovadores de sua geração, e figura crucial no desenvolvimento da arte contemporânea brasileira, Oiticica estudou no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1954, sob a orientação de Ivan Serpa, um dos pioneiros da abstração geométrica no Brasil. Em 1955-57, participou das exposições de arte concreta organizadas pelo *Grupo Frente*. Em 1959, insurgiu-se contra a estética matemática do concretismo e participou da *I Exposição Neoconcreta*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. No ano seguinte, Oiticica abandonou a bidimensionalidade da tela, a fim de realizar experimentos que estabelecessem relações de interatividade entre a obra e o público. Seguindo nesta direção, criou várias séries de obras: as *Bilaterais* e os *Relevos espaciais*; em seguida, os primeiros *Núcleos* ou *Penetráveis*, e também os *Bólides*; depois, em 1964, viriam os *Parangolés*, que são capas, telas ou estandartes, de algodão ou náilon, inscritos com poemas, para serem vestidos pelos participantes. No final

da década de 1970, criou as chamadas *Manifestações ambientais*, como *Tropicália* (1967), *Apocalypse* (1968) e *Éden* (1969). Em 1970, mudou-se para Nova York, graças a uma bolsa da Fundação Guggenheim, e ali viveu durante oito anos. Importantes mostras retrospectivas de sua obra foram realizadas no Rio de Janeiro (1986), São Paulo (1987), Roterdã, Paris, Barcelona, Lisboa, Minneapolis (1992) e Londres (2007). Com o objetivo de preservar a sua obra, foram criados o Projeto Hélio Oiticica (1981) e o Centro de Artes Hélio Oiticica (1996).

Hércules Barsotti (São Paulo, 1914)

Designer gráfico, industrial e têxtil; pintor; gravador; e programador visual, Barsotti iniciou sua formação artística em 1926, no Colégio Dante Alighieri, em São Paulo, sob a orientação do pintor Enrico Vio. Após graduar-se em química industrial, seguiu carreira nesta profissão. Por volta de 1940, começou a se interessar por arte, e descobriu a pintura. Em 1954, juntamente com Willys de Castro, fundou o Estúdio de Projetos Gráficos, onde realizou suas primeiras obras concretas. Alguns anos depois, associou-se ao grupo neoconcreto carioca e participou da II e da III Exposições de Arte Neoconcreta, realizadas nos Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1960) e de São Paulo (1961), assim como da mostra *Konkrete Kunst* (1960, em Zurique), organizada por Max Bill, artista suíço vinculado à tradição abstrato-geométrica europeia. Barsotti sempre trabalhou no plano bidimensional, empregando diversos suportes com formatos inusitados (hexágonos, círculos, pentágonos e, sobretudo, quadrados, mas pendurados em um dos vértices). A partir do formato, elaborava suas composições com precisão e clareza, elegendo poucas cores, dispostas de tal modo que os campos de cor dessem a ilusão de profundidade e a sensação de volume e movimento. Participou de várias edições da Bienal de São Paulo e, em 2004, por ocasião de seu nonagésimo aniversário, o Museu de Arte Moderna de São Paulo organizou a primeira grande retrospectiva de sua obra. Hoje, com 96 anos de idade, Barsotti mora em São Paulo.

Jesús Rafael Soto (Ciudad Bolívar, 1923 – Paris, 2005)

Um dos mais importantes artistas latino-americanos do século XX, Soto foi um dos pioneiros da arte cinética, ou cinetismo. Seu processo criativo teve como foco a busca de soluções novas para questões artísticas cruciais: o espaço e o tempo como “qualidades” fundamentais para além de sua representação pictórica, e a interação entre a obra e o espectador. Em 1942, uma bolsa permitiu-lhe estudar arte e ensino artístico na Escuela de Artes Plásticas de Caracas; mais tarde, foi nomeado diretor da Escuela de Bellas Artes de Maracaibo, cargo que exerceu até 1950, quando se radicou pela primeira vez em Paris. Dentre as diversas séries que realizou, destacam-se as *Progresiones e Repeticiones* (1951-53), as *Estructuras cinéticas* (1956-57), os *Pre-penetrables* e as *Vibraciones* (1957), *Leños viejos* (1960-62), *Escrituras*, *Varillas vibrantes* e *Cuadrados vibrantes* (1962). A acumulação de varetas opostas aos seus fundos, o levou à criação, a partir de 1967, de sua obra mais conhecida: os *Penetrables*, ambientes espaciais suspensos de uma grade, “ativados” quando o espectador neles entrava. Desde 1970, o artista realizou monumentais ambientações arquitetônicas, penetráveis e volumes suspensos, instalados em locais abertos ou fechados na Venezuela, França, Coreia do Sul, Suíça, Brasil, Japão, Alemanha e Canadá. Em 1973, participou da fundação do Museo de Arte Moderno Jesús Soto, em Ciudad Bolívar. Em 1995, recebeu o Prêmio Nacional de Escultura da França.

Judith Lauand (Pontal, 1922)

Pintora e gravadora, uma das pioneiras do concretismo carioca, Judith Lauand formou-se em 1950 pela Escola de Belas Artes de Araraquara, onde estudou pintura com Mario Ybarra de Almeida, Domenico Lazzarini e outros artistas da geração moderna. Em 1955, foi a única mulher incluída no movimento concreto e, juntamente com os artistas do *Grupo Ruptura*, participou da *I Exposição Nacional de Arte Concreta*, nos Museus de Arte Moderna de São Paulo (1956) e do Rio de Janeiro (1957). Com exceção de um breve período, na década de 1960, em que fez experimentos no campo da arte pop, sua obra caracterizou-se por seguir os princípios da arte construtiva, a teoria visual da *Gestalt* baseada na psicologia do espectador, e também pelo uso restrito das formas e cores. Não obstante, a artista introduziu sutis interferências que conferiam certa poética à sua produção, o que permite associá-la aos fundamentos do neoconcretismo. Com Hermelindo Fiaminghi, Luís Sacilotto e outros artistas, críticos e intelectuais paulistas, Lauand foi uma das fundadoras do *Grupo Novas Tendências* e de sua galeria (1963-65). Participou da *Konkrete Kunst* (1960), mostra organizada por Max Bill em Zurique, e de várias edições da Bienal de São Paulo (1955, 1963, 1965, 1967, 1969 e 1994). Sua obra também figurou na I Bienal do Mercosul (1997), em Porto Alegre, e em 2006 foi incluída na exposição *Concreta 56. A Raiz da Forma*, organizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, em comemoração dos cinquenta anos da primeira exposição de arte concreta. Com 88 anos de idade, a artista hoje vive afastada dos círculos artísticos.

Lygia Clark (Belo Horizonte, 1920 – Rio de Janeiro, 1988)

Após iniciar-se na atividade artística em 1947, sob a orientação do arquiteto e paisagista Roberto Burle-Marx, Lygia Clark instalou-se em 1950-52 em Paris, onde frequentou os ateliês de Arpad Székely, Isaac Dobrinsky e Fernand Léger. De volta ao Brasil, participou, em 1954, da fundação do *Grupo Frente*, empenhado na promoção da arte concreta no Rio de Janeiro; nessa altura, já abandonara a figuração de suas primeiras obras, em favor de experiências de caráter abstracionista. Em 1959, porém, afastou-se do concretismo, firmou o *Manifesto Neoconcreto* e participou da *I Exposição Neoconcreta*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. No mesmo ano, iniciou a série dos *Contra-relevos*, que depois se “abririam”, dando origem aos *Casulos*, dos quais, por sua vez, surgiram, já libertos das paredes, os primeiros *Bichos*, que podem ser manipulados pelos espectadores. Após realizar uma retrospectiva de seu trabalho na Bienal de Veneza de 1968, estabeleceu-se em Paris, até 1976. Ali, deu aulas na Sorbonne e

promoveu exercícios experimentais de sensibilização e criatividade com seus alunos. Desde o regresso ao Brasil, em 1978, até a sua morte, Clark dedicou-se exclusivamente à exploração das possibilidades terapêuticas da arte, desenvolvendo uma metodologia própria, entre a psicanálise e a expressão artística, na qual o “paciente” trabalhava com os *Objetos relacionais*, concebidos para tocar o corpo e nele ativar diferentes canais perceptivos. Na década de 1980, sua obra alcançou reconhecimento internacional em mostras retrospectivas e antológicas, bienais e importantes exposições coletivas em diversas capitais pelo mundo.

Mira Schendel (Zurique, 1919 – São Paulo, 1988)

A exploração da transparência, o empenho para sondar as relações de tempo e espaço, assim como para imortalizar e conferir sentido ao efêmero em suas obras, asseguraram a Mira Schendel um lugar próprio no contexto do concretismo brasileiro. Mudando-se com a família, em 1929, para Milão, ali estudou arte na Escola de Arte (1936) e filosofia na Universidade Católica (1938). Em 1941, as medidas antisemitas a levaram a se refugiar em Sarajevo. Em 1949, emigrou para o Brasil, iniciando sua carreira artística em Porto Alegre. Já radicada em São Paulo, Schendel abandonou a pintura tradicional e aproximou-se, em 1959, dos poetas e artistas neoconcretos, o que a estimulou a experimentar amplamente com letras e símbolos gráficos enquanto corpos com espacialidade própria, sobre papel transparente, como na série *Monotipias* (1964-66). Com o mesmo papel-de-arroz, criou, em 1966, as *Droguinhas* e os *Trenzinhos*. Em 1968, deu início à investigação da transparência como qualidade e a acentuação desta com o emprego de lâminas de acrílico, que resultaria nas séries *Objetos gráficos*, *Discos*, *Toquinhos* e *Transformáveis*. Nos anos 1970-71, realizou a série *Cadernos* e, na década de 1980, os *Sarrafos*. A XII Bienal de São Paulo, em 1994, dedicou uma sala especial à obra da artista.

Willys de Castro (Uberlândia, 1926 – São Paulo, 1988)

Desconsiderando as fronteiras entre arte, *design*, poesia, música e teatro, Willys de Castro desenvolveu uma linha de investigação particular, na qual explorou os limites do objeto com o objetivo de alcançar a continuidade do plano e reconfigurar a noção de espaço real. Mudando-se para São Paulo aos quinze anos, ali se formou em química e desenho industrial em 1948. Elaborou suas primeiras obras abstrato-geométricas em 1950 e, três anos depois, adotou os critérios do concretismo. Após viagem de estudos à Europa, alinhou-se, em 1959, ao movimento neoconcreto do Rio de Janeiro. A partir desse ano, e até 1962, sua produção estabeleceu um diálogo harmônico entre pintura e escultura com os *Objetos ativos*, sem dúvida a sua principal contribuição para a arte construtiva brasileira. Na mesma linha de pesquisa, criou, em 1983, os *Pluriobjetos*. Presente em diversas Bienais de São Paulo (1957, 1961, 1987), também participou da *Bienal Brasil Século XX* (1994) e do núcleo de arte contemporânea da *Mostra do Redescobrimento* (2000). Em 2001, foi inaugurada a sala permanente Willys de Castro, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, com 43 obras do artista, incluindo desenhos, gravuras e pinturas.

Exercícios

Gego: Quando se desenha e se muda a direção do traço, muitas vezes se interrompe o desenho para se acomodar a mão. O desenho, assim, pode ser considerado como um conjunto de traços interrompidos. Em um desenho representativo, estes traços estão a serviço da imagem que se quer representar. Em um desenho não representativo, o tema pode ser o traço interrompido em si mesmo e suas mudanças de direção. **Exercício 1:** Crie um desenho onde o assunto será a linha. Procure explorar toda a superfície do papel, tensionando o desenho com os limites da folha. Explore diferentes direções e conexões entre as linhas, construindo uma malha. Observe o desenho que você criou e imagine como transporia as linhas para o espaço da sala de aula. Como tornaria o desenho concreto? Que materiais utilizaria?

Gego e Mira Schendel: Gego, em *Reticularia*, e Schendel, em *Droguinhas*, trabalham com redes visuais. O interesse de Gego é criar estruturas que se instalam no espaço e respiram com ele. Schendel acentua os nós e as instalações. Gego literalmente desenha no ar. Schendel tece objetos que afirmam sua própria identidade. **Exercício 1:** Criar uma rede de correspondência postal na sala de aula, buscando formar uma figura (quadrados, hexágonos, etc.). Em um papel se faz um mapa com os nomes dos participantes, marcando a sua posição na sala de aula e a ordem de envio da mensagem, a fim de que se alcance o desenho desejado. Quem receber a mensagem, passa-a adiante conforme a ordem estabelecida no mapa. Pode-se também criar um desenho aleatório. Sugere-se introduzir um rolo de barbante ao exercício. Ao recebê-lo com a mensagem, cada mensageiro segura a parte do fio que lhe foi alcançada e passa o rolo adiante: o desenho se tornará concreto a medida em que a mensagem circula. **Exercício 2:** Gego entende a linha como um segmento de reta que liga pontos no espaço. Tome páginas de jornais. Observe os textos e procure reconhecer categorias de palavras. Elas podem ser gramaticais (adjetivos, substantivos etc.) ou conceituais (elogios, distorções, verdades, informação úteis ou inúteis etc.). Marque os elementos correspondentes a cada categoria com uma mesma cor. Ligue os elementos que pertencem à mesma categoria com uma linha. Surgirá uma rede caótica, mas que segue os critérios estabelecidos para as conexões. Em um segundo momento, as palavras podem ser recortadas e coladas nos objetos e paredes da sala de aula. A trama será traçada no próprio espaço, usando fios, do mesmo modo como se fez anteriormente.

Gego e Lygia Clark: Ambas as artistas, em momentos distintos, deram o título de “bicho” a suas obras. No caso de Lygia Clark é uma construção geométrica tocável que ganha “vida” quando a manipulamos e mudamos sua configuração. No caso de Gego, a forma enrugada da rede metálica expressa o traço vital de um ato prévio. Em ambos os casos é o título que nos leva a ler a obra como algo vivo. **Exercício 1:** Escolha um objeto qualquer e dê-lhe um nome que sugira que este é “vivo”. Complete o objeto com alguma marca ou sinal para dar-lhe uma expressão vital: um ponto que atua como olho etc. **Exercício 2:** Escolher um objeto de acordo com as suas características e atribuir-lhe uma atividade dinâmica que expresse vida: um livro aberto que pode ser convertido em asas que voam etc.

Mira Schendel: a) Em *Droguinhas*, Schendel explora as mudanças estéticas que pode sofrer um material ao transformar a sua apresentação convencional. Espera-se de uma folha de papel que seja plana, enrugada ou dobrada. Schendel as enrola e faz nós, levando o papel ao seu limite. **Exercício 1:** Fazer uma torre, o mais alta possível, usando folhas de papel, sem as colar e sem tocar as folhas face a face. **Exercício 2:** Tomar outros materiais, como tecidos, plásticos etc. Pensar sobre sua função e sobre suas propriedades de uso. Buscar conceber um trabalho que faça com que o uso do material seja distinto do que lhe é usual, buscando atribuir-lhes outras propriedades e formas de apresentação. b) Na série *Sarrafos* há uma tensão entre os espaços bidimensional e tridimensional. **Exercício 3:** De que maneiras se pode fazer com que a linha de um desenho adquira corpo e interaja com o espaço ao seu redor? Que materiais poderíamos utilizar para que se agregassem, ao plano da tela ou de uma folha de papel, a materialização das linhas? Tente realizar um trabalho que tenha tanto aspectos bidimensionais quanto tridimensionais.

Alejandro Otero, Jesus Soto e Carlos Cruz-Diez: Alejandro Otero, em seus *Coloritmos*, Soto, em *Doble transparencia*, e Cruz-Diez, em *Fisiocromías*, trabalham com linhas paralelas, que lembram grades ou códigos de barras. Porém, todos utilizam as barras para vislumbrar ou ver coisas que de outras maneiras não se veriam. Em Otero, convertem-se em marcos de cor; em Soto, aludem a espaços e movimentos virtuais; e, em Cruz-Diez, se incorporam o movimento do espectador, que ativa a obra ao ver as mudanças de cor. O três artistas, de formas distintas, trabalham com os verbos ocultar e revelar. **Exercício 1:** Selecionar várias imagens de revistas e ocultar partes delas com o propósito de sugerir coisas que não estavam na imagem original. Esconder elementos da primeira imagem colando fragmentos da segunda, mudando o sentido da imagem. Exemplo: mostrar somente parte de um objeto e sugerir que é outro; ocultar parte de uma imagem de forma que não a reconheçamos de imediato.

Wyllis de Castro: Castro rompe com a convenção da tela pictórica retangular como suporte de uma pintura e explora a relação de sua intervenção com o objeto sobre o qual pinta. **Exercício 1:** Tome um objeto qualquer e pinte formas sobre ele até que ele claramente seja visto como uma obra de arte e não mais como o objeto que era inicialmente.

Hélio Oiticica: Oiticica, em *Metaesquema* (1959), intercala ordem e desordem. Os quadrados grandes estão ordenados; os pequenos, não, ou respondem a uma ordem não perceptível na obra. Em termos visuais, os quadrados pequenos estão introduzindo um acidente ou cometendo um delito. **Exercício 1:** Ordenar uma série de objetos com um critério claro (classe, tamanho, cor, materiais etc.). Mantendo estes critérios de ordenamento, sobrepor ou intercalar um outro conjunto de objetos ao primeiro. Exemplo: em uma série de garrafas, intercalar uma série de sapatos, ou em uma série de garrafas vermelhas, intercalar garrafas verdes.

Carlos Cruz-Diez e Hélio Oiticica: Para Cruz-Diez, a cor sempre esteve vinculada a uma forma, como preenchimento e informação qualitativa das figuras, como na imagem de uma maçã vermelha. O artista buscou, então, dar autonomia à cor, desvinculando-a da função de representação descritiva. Para Oiticica, a cor também é fundamental. Ele procurou dar corpo às cores, libertando-as do plano da pintura, tornando-as tangíveis. **Exercício 1:** Releia os textos sobre Oiticica e Cruz-Diez, procure refletir sobre o trabalho e as soluções que os artistas encontraram para o problema da cor. A seguir, concentre-se em conceber um trabalho no qual o assunto seja a cor em si mesma, sem que esta esteja vinculada a uma forma ou à representação de alguma coisa que não seja ela mesma? Discuta o assunto com os seus colegas e procurem criar um trabalho que tenha por objetivo dar autonomia à cor. **Exercício 2:** Pensem agora em como dar corpo, ou seja, tornar tangível uma cor?

Hélio Oiticica e Jesús Soto: Algumas das obras de Oiticica são colocadas em posições e alturas não usuais em relação ao espectador, obrigando-o a uma relação corporal com a obra. Para Soto, a noção de espaço na arte tradicional não continha o homem, que se via sempre fora dele. Ele percebe que hoje temos consciência de estarmos mergulhados no espaço e, portanto, não podemos mais ser apenas meros observadores, mas parte integrante do real. **Exercício 1:** Tome o mobiliário da sala de aula, abstraindo a sua função. Junto com os seus colegas, rearranje os móveis de forma a criar um espaço capaz de envolver e provocar uma nova experiência a quem o penetre. **Exercício 2:** Pense em outros materiais que colocados ou suspensos na sala sejam capazes de provocar uma experiência semelhante à proposta anteriormente. Exemplo: a) Alterar o marco de uma porta criando uma “cortina” para que, ao entrar, se criem distintos contatos com o corpo; b) Criar um túnel ou uma cabine onde serão dispostos materiais/objetos de diferentes densidades, texturas e características táteis, a fim de provocar experiências sensoriais às pessoas que o penetrarem. Os participantes devem entrar neste espaço desconhecido, experimentando o incerto, sem que de pronto identifiquem o que há em seu interior. Antes que o conteúdo “túnel” seja revelado, pode-se propor aos participantes que desenhem de memória os objetos com os quais tiveram contato tátil.

Judith Lauand: Para realizar sua obra, Lauand toma como ponto de partida o uso de relações matemáticas que aplica segundo sua noção pessoal de ordem. As relações matemáticas se expressam na natureza como obra dela mesma, e não de uma máquina; no entanto, os ritmos matemáticos estabelecidos pelas leis naturais parecem ser casuais. **Exercício 1:** Crie uma coleção de objetos encontrados na natureza (folhas de árvores, conchas do mar, etc.) que evidenciem relações matemáticas em seus desenhos. Ordene-os por similaridade de formas e crescimento, por tamanho ou por outro tipo de relação que for possível identificar como critério. **Exercício 2:** Crie um sistema de padrão de crescimento de linhas ou figuras geométricas. Represente-o sobre uma folha de papel. Exemplo: fazer linhas paralelas bastante próximas entre si. Se uma linha chega a tocar a outra, mude a direção da linha etc. Siga as regras estabelecidas até considerar o trabalho completo.

Arte abstrata: Corrente estética, surgida na Europa no começo do século XX, que privilegia o uso de elementos formais, cor, estrutura e proporção em detrimento da representação de pessoas, ideias ou objetos conhecidos.

Abstração geométrica: Variante da *arte abstrata* que organiza os elementos formais com base em composições matemáticas. Suas obras iniciais remontam às vanguardas europeias do início do século XX: o construtivismo russo, as experiências da *Bauhaus*, o suprematismo de Kazimir Maliévitch, o neoplasticismo de Piet Mondrian e Theo van Doesburg. Entrou em evidência no Brasil durante a década de 1950 graças ao movimento concretista.

Arte cinética (cinetismo): Corrente artística abstrato-geométrica baseada no movimento sugerido por meio de experiências com a fenomenologia da cor, composições dinâmicas ou estruturas interativas. Suas obras requerem uma postura ativa do espectador a fim de gerarem uma sensação de movimento mediante efeitos de ilusão óptica. A expressão aparece pela primeira vez em 1920, no *Manifesto Realista* de Naum Gabo (1889-1977), mas considera-se como início oficial do movimento a data de 1955, quando a galeria parisiense Denise René organizou a exposição *Le Mouvement* [O Movimento], da qual participaram vários artistas, entre os quais o venezuelano Jesús Soto.

Arte concreta: Tendência na pintura abstrata que segue a tradição construtivista e busca erradicar toda representação e subjetividade na arte. Desenvolveu-se na década de 1930 em torno do pintor suíço Max Bill (1908-94) e do grupo *Abstraction-Création*, empenhados em colocar em prática as questões colocadas pelas teorias de Theo van Doesburg. Em 1930, na única edição publicada da revista *AC*, Doesburg cunhou o conceito de “arte concreta”, que servirá de emblema ao abstracionismo posterior. “Não há nada mais concreto do que uma linha, uma cor, um plano”, afirmou no manifesto em que estabeleceu os princípios da pintura concreta: a arte é universal, e a obra deve ser concebida antes de ser executada, construída apenas com elementos plásticos, ter um significado “em si mesma”, apresentar uma construção simples e controlada visualmente, com base em técnicas de produção mecânicas. Posteriormente, no Brasil da década de 1950, os grupos vanguardistas *Ruptura* (São Paulo) e *Frente* (Rio de Janeiro), inspirados em Max Bill, adotaram o termo “concretismo” para designar uma arte objetiva e abstrata, estreitamente vinculada à teoria matemática, e que considerava o artista não mais como artesão, e, sim, como máquina objetiva.

Arte neoconcreta: Em 1959, liderados por Ferreira Gullar, os artistas concretos do Rio de Janeiro recusaram o excesso de racionalismo vigente no grupo paulista e se declararam “neoconcretos”. Estes defendiam a liberdade de experimentação, a retomada das intenções expressivas e o resgate da subjetividade. Viam como inovador o reconhecimento de que, na arte, os conceitos de forma, espaço, tempo e estrutura não podiam ser separados dos âmbitos existencial, emotivo e afetivo do artista, e que, por outro lado, cabia ao espectador uma postura ativa diante da obra.

Bichos: Em português e espanhol, “bicho” significa animal, inseto ou monstro fantástico. Em 1960, Lygia Clark (1920-88) batizou de *Bichos* uma série de obras tridimensionais em metal, cujas articulações lhes permitem assumir formas diversas. Em meados da década de 1970, a artista venezuelana Gego (1912-94) também recorreu ao termo para designar as obras que realizou com arame, tramas de plástico e objetos achados.

Bienal de São Paulo: Exposição internacional de arte contemporânea que vem se realizando a cada dois anos desde 1951. Na primeira Bienal, montada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, Max Bill, o mestre europeu da arte abstrato-geométrica, recebeu o Primeiro Prêmio de Escultura. Atualmente a mostra é realizada num dos pavilhões do parque do Ibirapuera, sob a direção da Fundação Bienal de São Paulo.

Cafeteiras: Série de quadros abstrato-geométricos criados pelo artista venezuelano Alejandro Otero (1921-90) em Paris, entre 1946 a 1950, que visa libertar a cor e a forma de seus liames com a representação. A exibição das *Cafeteiras* no Museu de Belas-Artes de Caracas, em 1949, teve grande impacto entre os jovens artistas, e a mostra foi crucial para dar impulso à abstração na Venezuela.

Colorritmos: Série de quadros realizados entre 1955 e 1960 pelo artista venezuelano Alejandro Otero, inspirada na obra do fundador do neoplasticismo, o pintor holandês Piet Mondrian (1872-1944). São composições rítmicas de faixas e planos coloridos sobre pranchas de madeira, pintadas com laca nitrocelulose e compressor.

Construtivismo: Movimento artístico de vanguarda baseado em princípios matemáticos que incorpora à obra de arte os conceitos de espaço e tempo visando a obtenção de formas dinâmicas. Surgido na Rússia, seus princípios foram expressos no *Manifesto Realista*, lançado em 1920 por Naum Gabo e por seu irmão, Antoine Pevsner: “Nós proclamamos: o espaço e o tempo nasceram hoje...”. Para o construtivismo, a obra de arte é uma construção, organizada como uma edificação e elaborada por métodos análogos. Na tradição latino-americana, “construtivo” e “construtivismo” são termos associados à abstração geométrica e à arte concreta.

Droguinha: Em português, “coisa pequena e insignificante”. O termo foi usado pela artista brasileira Mira Schendel para designar as estruturas frágeis e efêmeras que fez com papel-arroz torcido e trançado.

Estrutura: Articulação, distribuição e ordenamento dos elementos que compõem uma casa ou um corpo. Aquilo que dá sustentação a uma coisa. O termo refere-se à maneira de organizar os elementos que compõem uma obra de arte, assim como às relações entre eles, ou, ainda, à armação que sustenta uma escultura ou peça tridimensional.

Figuração: Em oposição à corrente abstrato-geométrica da arte, a figuração é uma tendência expressiva que busca reproduzir ou representar – a partir de diversos enfoques plásticos e conceituais – a realidade circundante. É uma tendência que existe desde a origem da humanidade.

Fisicromia: Termo cunhado pelo artista venezuelano Carlos Cruz-Diez para designar um conjunto de estruturas tridimensionais que tentam modular a cor-luz, ou a cor refletida no espaço, a partir da seleção das cores, das condições ambientais de luminosidade e do deslocamento do espectador. Realizada a partir de 1959, essa série de obras é resultado de uma investigação sobre a fenomenologia da cor, e fez de seu autor um dos principais representantes do movimento cinético internacional.

Formas básicas: No plano bidimensional, são o ponto, a linha e todas as formas que podem ser criadas com estes, como círculos, quadrados e triângulos. No plano tridimensional, são o cilindro, o cubo e o prisma. Em suma, são as figuras elementares usadas na elaboração de uma obra. No caso das obras abstrato-geométricas, empregam-se apenas as formas básicas.

Manifesto: É uma declaração pública de princípios e intenções. Na história da arte contemporânea e moderna (primeira metade do século XX), grupos de artistas associados a vários movimentos assim divulgaram os seus objetivos: o *Manifesto Futurista*, de Filippo Tommaso Marinetti, publicado em 20 de fevereiro de 1909, no jornal *Le Figaro*; o *Manifesto Neoplasticista*, de Piet Mondrian (1917, em *De Stijl*); o *Manifesto Dadá*, de Tristan Tzara (1918); e o *Manifesto Surrealista*, de André Breton (1924). Também pode ser uma obra, quando se torna emblema e resumo das propostas de um movimento, como o quadro *Déjeuner sur l'herbe* (1862), de Manet, no caso do impressionismo, ou *Les Femmes d'Alger (O Jovem Ovídio)* (1907), de Picasso, no caso do cubismo.

Metaesquemas: Série de quadros concretos realizados por Hélio Oiticica entre os anos 1956 e 1959, quando contava apenas vinte anos de idade e participava do *Grupo Frente* no Rio de Janeiro. São composições espelhadas que desestabilizam o plano pictórico por meio de estruturas dinâmicas e rítmicas compostas de figuras geométricas básicas sobre fundos claros.

Movimento artístico: Tendência no campo das artes com filosofia ou conjunto de princípios comuns, adotada por um grupo de artistas em momento e local específicos. Ela expressa, por meio da produção desses artistas, uma maneira particular de entender a arte e de abordar os processos criativos.

Objetos ativos: Série de obras abstrato-geométricas que deslizam entre os limites da escultura e da pintura ao incluírem o plano e o volume como elementos plásticos. Tratam-se de volumes policromados, pintados em três de seus lados com composições abstrato-geométricas. A série foi realizada, entre 1959 e 1962, pelo artista e *designer* gráfico brasileiro Willys de Castro.

Óptico: Termo em geral relacionado à visão e aos fenômenos da luz e da cor. Na arte, “óptico” remete àquelas obras que criam uma ilusão ou deformação visual, como no caso dos efeitos produzidos pelas pinturas da *Op art*. Também se refere à natureza estritamente visual das obras abstratas puras.

Penetrável: Uma obra é penetrável quando o espectador pode entrar fisicamente em seu interior. Em 1967, Jesús Soto criou os seus *Penetrables*, constituídos de tubos de plástico coloridos pendurados de uma tela metálica. No início da década de 1960, Hélio Oiticica também produziu uma série de obras

denominadas *Núcleos ou Penetráveis*, estruturas ou labirintos, montados com pedaços de madeira coloridas, que podiam ser percorridos pelos espectadores.

Representação: Ação e efeito de representar ou representar-se, de expressar o conhecido. No âmbito das artes visuais, consiste em tornar presente uma coisa, ideia ou pessoa real. É um signo, símbolo, figura, imagem ou ideia que substitui a realidade percebida ou mantém com esta algum vínculo.

Reticula: Trama de linhas ou pontos, plana ou volumétrica. As retículas e as superfícies quadriculadas são um dos fundamentos estruturais da arte abstrata moderna. O termo “reticular” abrange todas as variações possíveis da retícula, desde as estritamente geométricas, como nos quadros de Mondrian, até as mais orgânicas e deliberadamente imprecisas, como nas entramados parecidos com redes das *Reticuláreas*, de Gego.

Série: Conjunto ordenado e sequencial de elementos que mantêm relação entre si devido a uma característica ou padrão comum. Diz-se da fabricação mecânica de objetos iguais ou similares. Muitos artistas trabalharam com séries, como os cinéticos venezuelanos e os concretistas e neoconcretistas brasileiros, que repetiam esquemas similares de composição em conjuntos de obras, e em geral o mesmo título era atribuído às peças com características similares.

Teoria do Não-Objeto: Proposta em 1959 pelo poeta brasileiro Ferreira Gullar, ela confere um sentido novo à obra de arte. Segundo Gullar, esta não é “um antiobjeto, mas um objeto especial no qual se pretende realizada uma síntese de experiências sensoriais e mentais”. A obra de arte deixa de ser objeto de contemplação e torna-se objeto de uso estético, o que pressupõe uma mudança no papel do artista e do espectador: o primeiro passa a ser o gerador dessas experiências vivenciais, e o segundo torna-se um sujeito ativo, cujas novas práticas de participação vão contribuir para a conclusão da obra.

Vanguarda: No campo artístico, as vanguardas históricas abrangem uma série de movimentos ocorridos no início do século XX. Estes buscavam inovar a prática artística, visavam a uma renovação radical em termos de forma e conteúdo, exploravam as relações entre a arte e a vida, e, por fim, queriam reinventar a arte no confronto com os movimentos anteriores.

Bibliografia

- AMARAL, Aracy A. **Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)**. Rio de Janeiro, São Paulo: MEC-Funarte, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.
- BALZA, José. **Alejandro Otero**. Caracas: Ernesto Armitano Editor, 1982.
- BARSOTTI, Hércules. **Obras recientes de Hércules Barsotti**. Convite da exposição. São Paulo: Gabinete de Arte Raquel Arnaud, 1993.
- CASTRO, Willys de. *Objeto ativo*. **Habitat**, n.64, p.50, 1961.
- CLARK, Lygia. **Pensamento Mudo**. Cat. exp. São Paulo: Dan Galeria, 2004.
- CLARK, Lygia. Cat. exp. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona; MAC, Galeries contemporaines de Musées de Marseille; Fundação Serralves, Porto; Société des expositions du Palais de Beaux-Arts; Paço Imperial, Rio de Janeiro. 1998.
- CONDURU, Roberto. **Willys de Castro**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- Cruce de Miradas. Visiones de América Latina. Colección Patricia Phelps de Cisneros**. Cat. exp. Ciudad de México, México: Museo del Palacio de Bellas Artes, 2006.
- CRUZ-DIEZ, Carlos. **Reflexión sobre el color**. Caracas: Fabriart Ediciones, 1989.
- FUNARTE. **Projeto Arte Brasileira. Abstração Geométrica 1: Concretismo e Neoconcretismo**. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.
- GULLAR, Ferreira. *Diversificação da experiência neoconcreta*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 04 dez.1960.
- HERKENHOFF, P. *Judith Lauand, Arte de Delicadezas Concretistas* In: **Judith Lauand: Obras de 1954-1960**. Cat. exp. São Paulo: Sylvio Nery da Fonseca Escritório de Arte, 1996.
- HUIZI María Elena; MANRIQUE, Josefina (orgs.). **Sabiduras y otros textos de Gego**. Caracas/Houston: Fundación Gego/The Museum of Fine Arts, 2005.
- INOCENTE, Palacios. **Alejandro Otero**.Venezuela: Instituto Nacional de Cultura y Belas Artes, 1967.
- JIMÉNEZ, Ariel. **Desenhar no Espaço – Artistas abstratos do Brasil e da Venezuela na Coleção Patrícia Phelps de Cisneros**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2010.
- JIMÉNEZ, Ariel. **Conversaciones con Jesús Soto**. Caracas: Fundación Cisneros, 2005.
- MARCEL, Joray. **Soto**. Neuchâtel, Suiza: Editions du Griffon, 1984.
- MENDONÇA, Casimiro Xavier de. *Entrevista a Hércules Barsotti*. **Revista Veja**, n. 826, 04 jul. 1984.
- MORAES, Angélica de. *Pele de Areia*. In: **Hércules Barsotti. Obras Recentes**. Cat. exp. São Paulo: Galeria Sylvio Neri, 2002.
- OITICICA, Hélio. **Hélio Oiticica: museu é o mundo**. Cat. exp. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.
- PÉREZ-BARREIRO, Gabriel (org.). **The Geometry of Hope Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection**. Cat.exp. Texas, USA: Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, 2007.
- PÉREZ-ORAMAS, Luis. *Venezuela, anacronismo e modernidade: artes sem lugar, artes do lugar*. In: ANJOS, Moacir dos. **Zona Franca**. Porto Alegre: Fundação Bienal do MERCOSUL, 2007.
- PÉREZ-ORAMAS, Luis. **León Ferrari e Mira Schendel: o alfabeto enfurecido**. São Paulo: Cosac Naify; Nova York: Museu de Arte Moderna, 2010.
- PONTUAL, Roberto. **Arte/Brasil/hoje: 50 anos depois**. São Paulo: Collectio, 1973.
- SCHENDEL, Mira. **No vazio do mundo**. Cat. exp. São Paulo: Galeria de Arte do Sesi, 1996.
- SOTO, Jesus Rafael. **Soto: Cuarenta años de creación 1943-1983**. Cat. exp. Museo de Arte Contemporáneo. Caracas: El Museo, 1986.

Curador Pedagógico Luis Camnitzer **Concepção** Luis Camnitzer, Ariel Jiménez, María del Carmen González, Luciano Laner e Sofía Quirós **Pesquisa** Laura Herrera (Fundación Cisneros), María del Carmen González e Sofía Quirós (Setor Educativo Fundación Cisneros), María Esther Pino (Coordinadora de Centro de Documentación, Colección Patricia Phelps de Cisneros), Carolina Mendoza, Cristina Morassutti, Iliriana Rodrigues, Luciano Laner, Juliana Mülling e Juliana Pepl, Marcela Lirio Campo, Marina Jerusalinsky e Sílvia Pires (Programa Educativo Fundação Iberê Camargo) **Textos Para pensar:** Luis Camnitzer; **Pranchas:** María del Carmen González, Sofía Quirós e Luciano Laner; **Caderno de textos:** Luis Camnitzer, Ariel Jiménez, María del Carmen González, Laura M. Herrera Stone, Sofía Quirós e Renata Pepl **Redação final** Luciano Laner **Revisão** Maria Esther Pino e Giovanni Petroni **Projeto Gráfico, Produção Gráfica e Diagramação** Gabriel Netto **Impressão** Gráfica Trindade **Tiragem** 700 unidades **Colaboração** Ariel Jiménez, Adriana Boff, Carina Dias e Elvira Fortuna.



Fundação Iberê Camargo

Fundação Iberê Camargo

Conselho de Curadores

Bolivar Charneski
Carlos Augusto da Silva Zílio
Carlos Cesar Pilla
Christóvão de Moura
Cristiano Jacó Renner
Domingos Matias Lopes
Felipe Dreyer de Avila Pozzebon
Jayme Sirotsky
Jorge Gerdau Johannpeter
José Paulo Soares Martins
Justo Werlang
Lia Dulce Lunardi Raffainer
Luiz Fernando Cirne Lima
Maria Coussirat Camargo
Renato Malcon
Sergio Silveira Saraiva
William Ling

Presidente de Honra

Maria Coussirat Camargo

Presidente

Jorge Gerdau Johannpeter

Vice-Presidente

Justo Werlang

Diretores

Carlos Cesar Pilla
Felipe Dreyer de Avila Pozzebon
José Paulo Soares Martins
Rodrigo Vontobel

Conselho Curatorial

Fábio Coutinho
Gabriel Pérez-Barreiro
Maria Helena Bernardes
Moacir dos Anjos

Conselho Fiscal (titulares)

Anton Karl Biedermann
Carlos Tadeu Agrifoglio Vianna
Pedro Paulo de Sá Peixoto

Conselho Fiscal (suplentes)

Cristiano Jacó Renner
Gilberto Bagaiolo Contador

Superintendente Cultural

Fábio Coutinho

Equipe Cultural

Adriana Boff (Coord.)
Caio Yurgel
Carina Dias de Borba

Equipe Acervo e Ateliê de Gravura

Eduardo Haesbaert (Coord.)
Elisa Malcon
Lisiane Antunes Cardoso
José Marcelo Lunardi

Equipe Educativa

Luis Camnitzer (Curador)
Luciano Laner (Coord.)

Mediadores

Carolina Mendoza
Cristina Morassutti
David Cunha
Eduardo Engers
Flavia Scalon Fogliato
Iliriana Rodrigues
Juliana Maffeis
Juliana Mülling
Juliana Peppl
Luise Malmaceda
Marcela Lirio Campo
Marina Jerusalinsky
Víctor Geuer

Equipe de Catalogação e Pesquisa

Mônica Zielinsky (Coord.)
Gabriela de Almeida Malafaia
Gustavo Possamai

Superintendente Administrativo

Rudi Araujo Kother

Equipe Administrativo-Financeira

José Luis Lima (Coord.)
Ana Paula do Amaral
Carolina Miranda Dorneles
Igor Monteiro Bulow
Joice de Souza
Juliana Bagetti
Rafaela Félix
Maria Lunardi
Roberto Ritter

Equipe de Comunicação

Elvira T. Fortuna (Coord.)

Website

Camila Gonzatto
Luisa Fedrizzi
Bruno Mattos

Assessoria de Imprensa

Neiva Mello Assessoria em Comunicação

Consultoria Jurídica

Ruy Rech

Exposição

Desenhar no espaço – Artistas abstratos do Brasil e da Venezuela na Coleção Patricia Phelps de Cisneros

Curadoria

Ariel Jiménez

Museografia

Ceres Storchi
Roberta Guerra

Identidade Visual

Marília Ryff-Moreira Vianna

Av. Padre Cacique 2.000
90810-240 | Porto Alegre RS Brasil
tel [55 51] 3247-8000
www.iberecamargo.org.br
Agendamento: [55 51] 3247-8001
educativo@iberecamargo.org.br

Saiba como patrocinar a
Fundação Iberê Camargo,
entre em contato:
(51) 3247.8000
institucional@iberecamargo.org.br

Patrocínio



Apoio

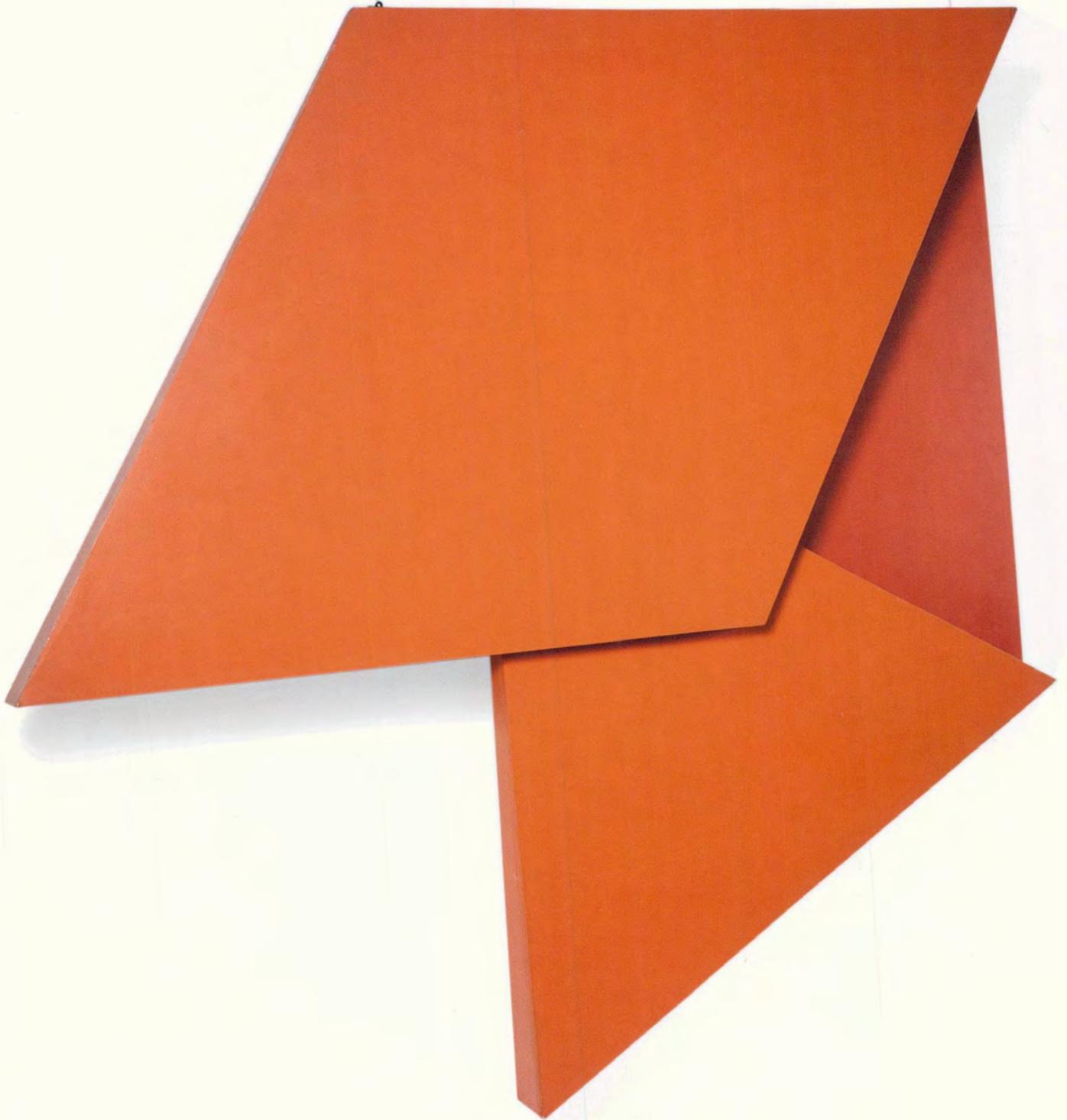


Financiamento



Parceria





Hélio Oiticica

Sem título (Relevos espaciais), 1959, reconstrução 1991
Acrílico sobre compensado
104 x 118 x 12,7 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros
Foto: Gregg Stanger
© 2010 Projeto Hélio Oiticica



“Sinto que o quadro não satisfaz de forma alguma as formas de expressão do nosso tempo. A eliminação do quadro é a continuação, de certo modo, da eliminação da figura. Isto porque o quadro é um espaço a priori – um retângulo, um suporte para a contemplação. [...] No quadro, o sentido do espaço (e em arte espaço e tempo são sempre metafóricos) está limitado ao retângulo. [...] O espaço, pois, era um espaço de ficção. Durante séculos, a pintura não influenciou na forma do quadro. Entende-se, pois, que não tomo a pintura por sinônimo de quadro.”¹

Para Pensar

1. Nos *Metaesquemas*, Oiticica explora o espaço e o modo como este é ocupado pelas formas. Com suas regras, o artista com frequência joga com a ordem e a desordem, fazendo com que uma cancele a outra. Como você acha que o artista cria a ordem na desordem nessas obras? Ou a desordem na ordem?
2. Observe um quadro ou uma pintura tradicional: de que elementos ela é composta fisicamente? Observando a obra *Sem título* (da série *Relevos Espaciais*), de 1959, que atributos ou legados da pintura e do quadro podemos perceber neste trabalho? Quais as semelhanças e diferenças que há entre ambos?

Nascido no Rio de Janeiro em 1937, Hélio Oiticica era filho de um entomologista (especialista em insetos), que também se dedicava à pintura e à fotografia, e neto de um filólogo (estudioso de uma língua em todos os seus aspectos, e também dos escritos que a documentaram) e líder anarquista. Em 1954, começou a estudar pintura com Ivan Serpa no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Nos dois anos seguintes, Oiticica participaria da segunda, terceira e quarta exposições coletivas do *Grupo Frente*, liderado por Serpa. Ao lado de outros destacados artistas da modernidade brasileira, foi um dos participantes da Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada nos Museus de Arte Moderna de São Paulo (1956) e do Rio de Janeiro (1957). Neste mesmo ano, apresentou-se na IV Bienal de São Paulo. Até 1959, Oiticica trabalhava com a pintura através dos meios convencionais. Começou, então, a trabalhar com a geometria e a cor, criando uma intenção de superar o plano bidimensional. Em 1959, Oiticica rompeu com o *Grupo Frente* e expôs juntamente com artistas neoconcretos. A partir de então, abandona a pintura convencional bidimensional e passa a criar obras tridimensionais que incentivam a participação dos espectadores.

Em sua trajetória, Hélio Oiticica demonstra um foco poético que se desdobra do moderno ao contemporâneo, dentro da experiência da sua própria obra. Oiticica fez uma progressiva substituição do binômio obra/contemplação estética pela relação entre espaço e participação ambiental do espectador. Seus trabalhos foram experimentais ao longo de toda a sua carreira, rompendo com o conceito de obra de arte. Para Hélio, “museu é o mundo; é a experiência cotidiana.”² Sua obra passou a propor cada vez mais relações sensoriais e corpóreas por parte do espectador, gerando uma nova percepção da obra de arte.

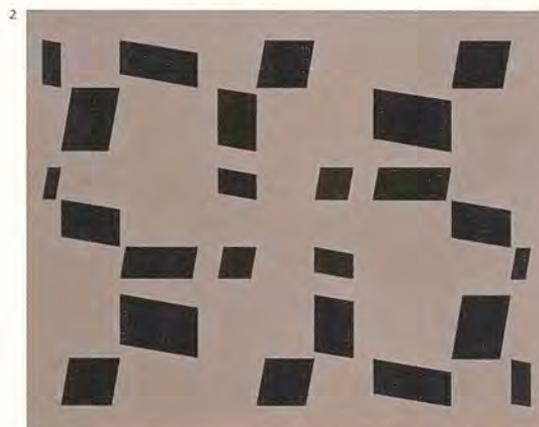
Desde o período inicial de sua produção, já está presente a busca de um novo espaço para a pintura, alternativo ao quadro. Nos seus *Metaesquemas* – composições dinâmicas e rítmicas com figuras geométricas (sobretudo retângulos e quadrados) sobre fundos claros que produzem uma sensação de movimento no plano pictórico – Oiticica sinaliza que, já ali, ainda nos anos 50, está a chave para a desintegração do quadro.

O desmantelamento começa a acontecer ainda na fase final dos *Metaesquemas*, em 1958. Embora o plano pictórico ainda persista, são geralmente pintados com uma única cor, sugerindo o esfacelamento iminente de sua superfície. Em seguida, surgem os *Monocromáticos* (1959), que são pequenos quadrados de cor, colocados diretamente sobre a parede, fazendo desta o fundo sobre o qual são vistos, como uma composição fora do quadro. Esses trabalhos, porém, ainda mantêm o plano pictórico e a relação de frontalidade com o espectador, como faz o quadro na pintura tradicional.

A seguir, Oiticica cria os *Bilaterais* (1959), os *Relevos Espaciais* (1960) e os *Núcleos* (1960). Estes marcam definitivamente a saída do quadro para o espaço, representando a libertação da forma e da cor da superfície do quadro. É como se Oiticica tivesse recortado, metaforicamente, os módulos dos *Metaesquemas* e os lançado no espaço como corpos de cor: é a passagem da cor para o espaço. De certa forma, o artista mantém a espessura da superfície pictórica, porém abre-a como um corpo opaco suspenso no espaço real. Aqui o espectador não está mais frontalmente situado ante um campo destinado à contemplação estética, enquadrado e separado do espaço real pela moldura. É suscitada uma nova atitude no público, que pode circular entre essas “pinturas” de modo semelhante ao que fazia em relação às esculturas.

1 Hélio Oiticica
Sem título (Grupo Frente), 1955
Guache sobre cartão
37 x 36 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros
Foto: Gregg Stanger
© 2010 Projeto Hélio Oiticica

2 Hélio Oiticica
Metaesquema, 1957
Gouache sobre cartão
41,9 x 49 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros
Foto: Carlos Germán Rojas
© 2010 Projeto Hélio Oiticica

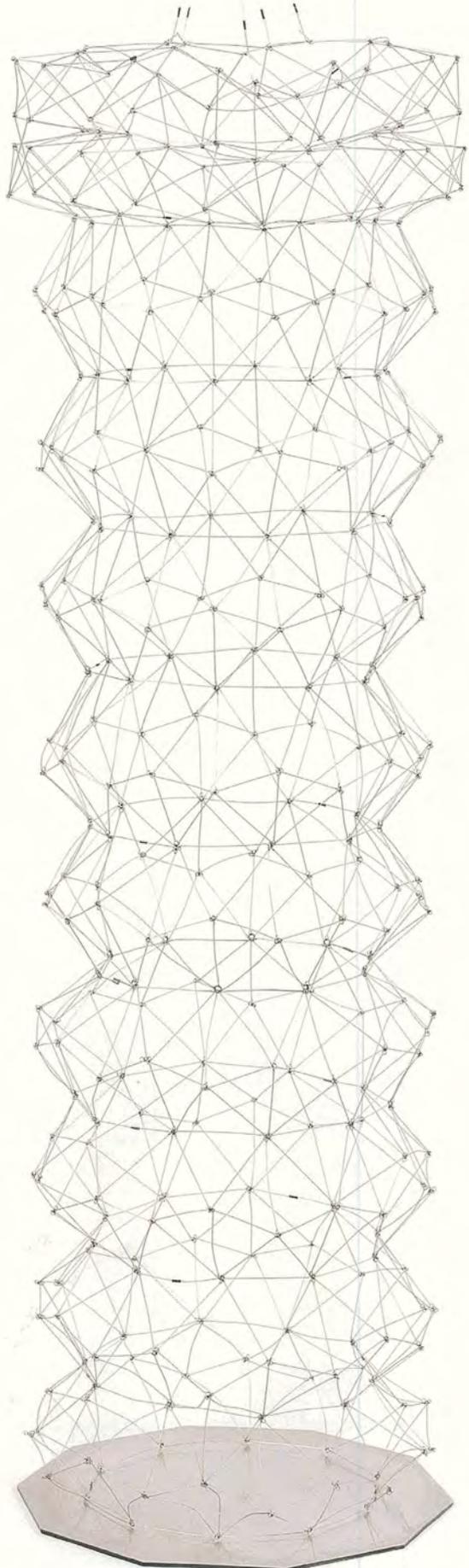


¹ OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica: museu é o mundo*.

Cat. exp. São Paulo: Itaú Cultural, 2010, p.52.

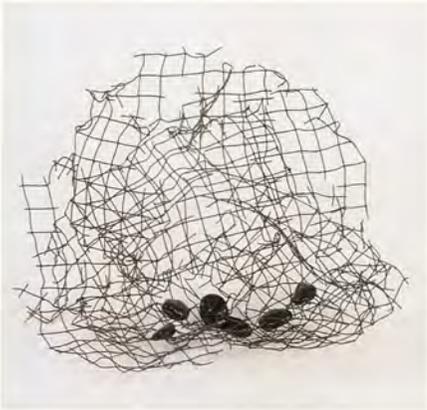
² Id., p.21.





Gego

Tranca Nº. 4, 1976
Aço inoxidável e chumbo
215 x 56 x 58 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros
Foto: Carlos Germán Rojas
© 2010 Fundación Gego



Nascida em Hamburgo, na Alemanha, no dia 1º de agosto de 1912, Gertrude Luise Goldschmidt, mais conhecida como Gego (apelido formado com as sílabas iniciais de seu nome e sobrenome), estudou arquitetura e engenharia, entre 1932 e 1938, na Technischen Hochschule, hoje Universität Stuttgart. Foi arquiteta, escultora, desenhista e gravadora. Devido às medidas antissemitas do regime nazista na Alemanha, em 1939 ela emigra para a Venezuela, estabelecendo-se em Caracas. Em 1952, a artista adota a nacionalidade venezuelana. Em 1953, muda-se para um refúgio rural na localidade de Tarma, no estado Vargas, e volta a morar em Caracas, em 1956. Falece em Caracas, no ano de 1994, deixando uma série de escritos que revelam suas ideias sobre arte.

Gego é uma artista que explora a dualidade em seus trabalhos: vazio/cheio, transparente/opaco, côncavo/convexo. As obras abstratas da artista criam uma tensão entre uma geometria rigorosa e estruturas construídas à mão. Os trabalhos mais famosos de Gego foram produzidos entre as décadas de 60 e 70, no auge da arte geométrico-abstrata e da arte cinética. A artista, embora influenciada por essas escolas, desenvolveu um estilo próprio, destacando-se no cenário venezuelano.

Para Gego, a luz e a transparência adquirem uma importância crucial. A artista estabelece, assim, um diálogo significativo com as tradições abstracionistas da Venezuela, ainda que de maneira tangencial. Nele, a transparência não resulta de uma estrutura com materiais transparentes, tal como em Soto e Cruz-Diez, e sim do fato de suas obras serem a tal ponto aéreas e tênues que se deixam penetrar pelo espaço e pela luz, os quais integra.

Gego utiliza-se da linha como elemento formal e estrutural capaz de estabelecer uma relação entre o desenho e o espaço real. Para a artista, “enquanto conceito humano, a linha expressa a relação entre pontos.”¹ Gego vê a linha como um índice material da relação entre estes pontos, e é capaz de expressar visualmente o pensamento humano descritivo. Desta forma, os desenhos de linhas sobre papel são substituídos por “desenhos” estruturais reticulares, onde a linha ganha corpo e se projeta no espaço, “sem papel e, em consequência, sem enquadramentos.”² Esta operação tem por objetivo “obter a transparência e integrar o espaço.”³

*Faz trinta anos que me formei como arquiteta, comprometida em desenhar linhas com sentido definido, linhas que sempre delimitam formas ou espaços, como símbolos do limite, nunca com vida própria. Muitos anos depois descobri o encanto da linha em si mesma, a linha no espaço tal como a linha desenhada em uma superfície, assim como o vazio entre as linhas e o clarão quando se cruzam, quando são interrompidas, quando são de cor ou tipo diferentes. Descobri que algumas vezes a entrelinha é tão importante quanto a própria linha.*⁴

Por isso, para ela, foi tão significativo o emprego da palavra “reticular”, pois indicava uma estrutura que, de certo modo, anexa e dá forma à área, à região do espaço onde a obra se inscreve.

*Ainda fico chocada com o [uso do] termo escultura em relação à minha obra. Esta não é escultura no sentido tradicional, ainda que hoje existam dicionários que associem o construtivo e o ensamblado à escultura, e chegam até a usar a palavra escultura. [...] Para mim, contudo, a escultura sempre evoca a noção de algo material maciço, não transparente. E também a forma fechada [...] não me interessa apenas a forma ou o volume, mas também a estrutura, a transparência.*⁵

1 Gego
Bicho 87-11, 1987
Aço pintado e pedras
28,6 x 45,7 x 33,3 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros
Foto: Rodrigo Benavides
© 2010 Fundación Gego

2 Gego
Dibujo sin papel 85/16 [Desenho sem papel 85/16], 1985
Aço inoxidável e ferro
55,9 x 53,3 x 12,7 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros
Foto: Carlos Germán Rojas
© 2010 Fundación Gego

Para Pensar

1. Muitos artistas dos séculos XX e XXI contestaram a noção tradicional de que apenas alguns materiais deveriam ser empregados em arte. Eles ampliaram a gama de materiais possíveis e expandiram os limites da arte. De que modo Gego contestou a noção tradicional de arte?
2. Grande parte do trabalho de Gego desenvolve-se em três dimensões. Não obstante, ela não achava adequado usar o termo “escultura” em relação ao que fazia. Como podemos nos relacionar com a obra de Gego independentemente das categorias tradicionais de escultura, pintura ou desenho?
3. Se o material utilizado por Gego para realizar suas obras tridimensionais é opaco, como Gego incorpora a transparência em seu trabalho? Que papel pensa que poderia ter o peso do material na obra de Gego?
4. Que relações são possíveis estabelecer entre o desenho e as obras tridimensionais de Gego?
5. Pode-se dizer que as constelações estelares tem uma certa relação com a forma de pensar de Gego. Como você descreveria uma constelação estelar? Como compararia as palavras de Gego com uma constelação?

¹ GEGO apud HUIZI Maria Elena; MANRIQUE, Josefina (orgs.) **Sabiduras y otros textos de Gego**. Caracas/Houston: Fundación Gego/The Museum of Fine Arts, 2005, pp.50-51.

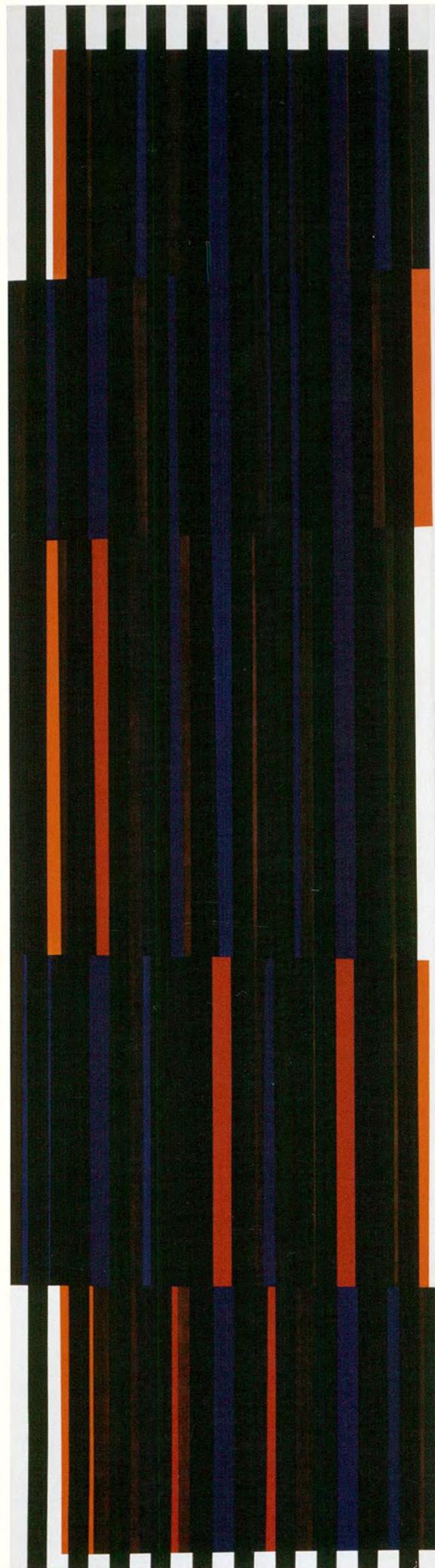
² Id., p. 151.

³ Id., p. 151.

⁴ Id., p. 169.

⁵ Id., p. 191.





Alejandro Otero

Coloritmo 62 [*Coloritmo 62*], 1960
Esmalte industrial sobre madeira
200 x 54,6 x 2,7 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros
Foto: Carlos Germán Rojas
© 2010 Fundación Alejandro Otero



[...] Essa série de cores poderia ser definida como um conjunto de experiências – no sentido de aventura expressiva –, cujo maior interesse está no ritmo e na cor, no poder da forma-cor associada ao dinamismo visual do ritmo [...] Ao contrário do que poderia pensar quem olha superficialmente tais composições, [elas] não são o resultado de um cálculo nem o fruto de uma teoria concebida a priori. [...] No mesmo instante que realizava os esboços prévios de cada uma delas, ritmos e tensões, formas e cores acompanhavam o livre curso da minha intuição. Não houve neles a intervenção de nenhum julgamento ou controle alheio à unidade do ato mesmo de criar. Em cada esboço a obra buscou, quase por si mesma, o seu início e a sua conclusão [...].¹

Para pensar

1. A arte geométrica geralmente é considerada racional e pensada, produto de um plano estrito. Otero, entretanto, afirma o oposto em relação à sua obra. Afora a razão, que outras faculdades ou habilidades um artista pode utilizar para assegurar a qualidade de sua obra?
2. Como o gosto pessoal do artista afeta o processo de criação de uma obra?
3. Como os gostos pessoais do público podem afetar o que se pensa sobre a obra de um artista?

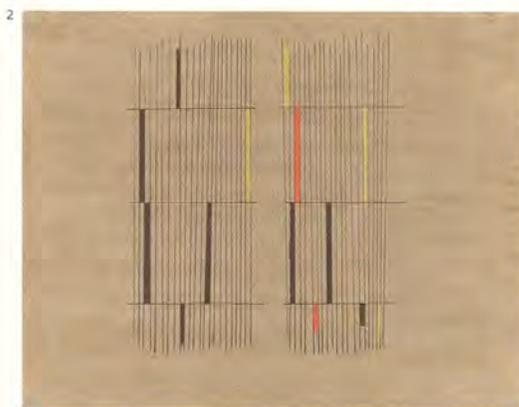
Nascido em 7 de março de 1921, na Venezuela, Alejandro Otero encarnou o artista polemista e moderno por excelência. Estudante da Escola de Artes Plásticas e Artes Aplicadas de Caracas, entre os anos de 1939 e 1945, iniciou sua trajetória artística com retratos e paisagens.

Frequentou espaços de formação tradicionais da Venezuela e realizou uma viagem de estudos a Paris, em 1945. Otero foi um artista que transitou do figurativo ao abstrato. A mudança é demonstrada em uma série de naturezas mortas chamadas *Cafeteras*. Ao longo destas obras, abandona progressivamente a pintura como representação em favor de figuras autônomas, libertando a forma e a cor de seus vínculos como representação. Gradualmente, desloca a ênfase no uso mais violento da textura e da cor para uma organização mais sistemática de áreas de cor, alinhadas na superfície bidimensional da tela.

Em 1950, juntamente com outros artistas venezuelanos, Otero cria o grupo *Los Disidentes*, que se manifesta através da edição de uma revista polêmica, que leva o mesmo nome do grupo. Nela, defendem a abstração geométrica, explicitando conflitos com os ideais da arte venezuelana, ainda presa aos cânones do século XIX. É diante deste contexto que Otero inicia, a partir de 1955, a sua mais celebrada série de pinturas abstratas, os *Coloritmos*. Produzidos em retângulos de madeira, sem rastro algum de execução manual, apresentam variações cromáticas sob uma estrutura repetida de linhas paralelas.

Os coloritmos eram simplesmente umas tábuas largas atravessadas de um lado ao outro por faixas paralelas brancas e escuras, cujos interstícios eu ocupava com formas de cores puras e brilhantes. O objetivo de tais linhas era assegurar o dinamismo total da superfície, estabelecendo um ritmo direcional aberto, tanto para os lados como para as extremidades das tábuas. As cores moviam-se entre as linhas criando um contraponto de dimensões e espaços a partir da vibração das paralelas e das cores [...].²

Otero afina-se com as tradições abstracionistas venezuelanas quanto à leitura que estes artistas fizeram de Mondrian e de Malevitch, bem mais próximos do que se poderia chamar de tradição impressionista da pintura, ou seja, de uma pintura centrada na luz. Em uma tradição deste tipo, como a venezuelana, o corpo material da obra estaria ali apenas como condição necessária para o jogo iridescente da luz no espaço e no tempo. É por esse motivo que, no final da década de 1950, quando Otero chega a essas depuradas telas nas quais algumas linhas de cor flutuam sobre o fundo branco, o que se percebe é antes de tudo uma estrutura capaz de conter essas linhas coloridas de maneira eloquente e concreta. E quando ele descreve as primeiras obras realizadas após o seu encontro com Mondrian, o que enfatiza são as faixas de cor entretecidas, esses interstícios – essas luzes, como se diz em espanhol – que surgem entre elas. No caso de Otero, portanto, o corpo concreto da obra é essa estrutura na qual a cor se mostra com eloquência e a forma se dá como consequência; a ênfase não está nesse corpo, mas no que ocorre sobre ele ou diante dele.³



1 Alejandro Otero
Candelero (de la serie *Cafeteras*)
[*Candelabro* (da série as *cafeteras*)], 1947
Óleo sobre tela
64,8 x 54 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros
Foto: Carlos Germán Rojas
© 2010 Fundación Alejandro Otero

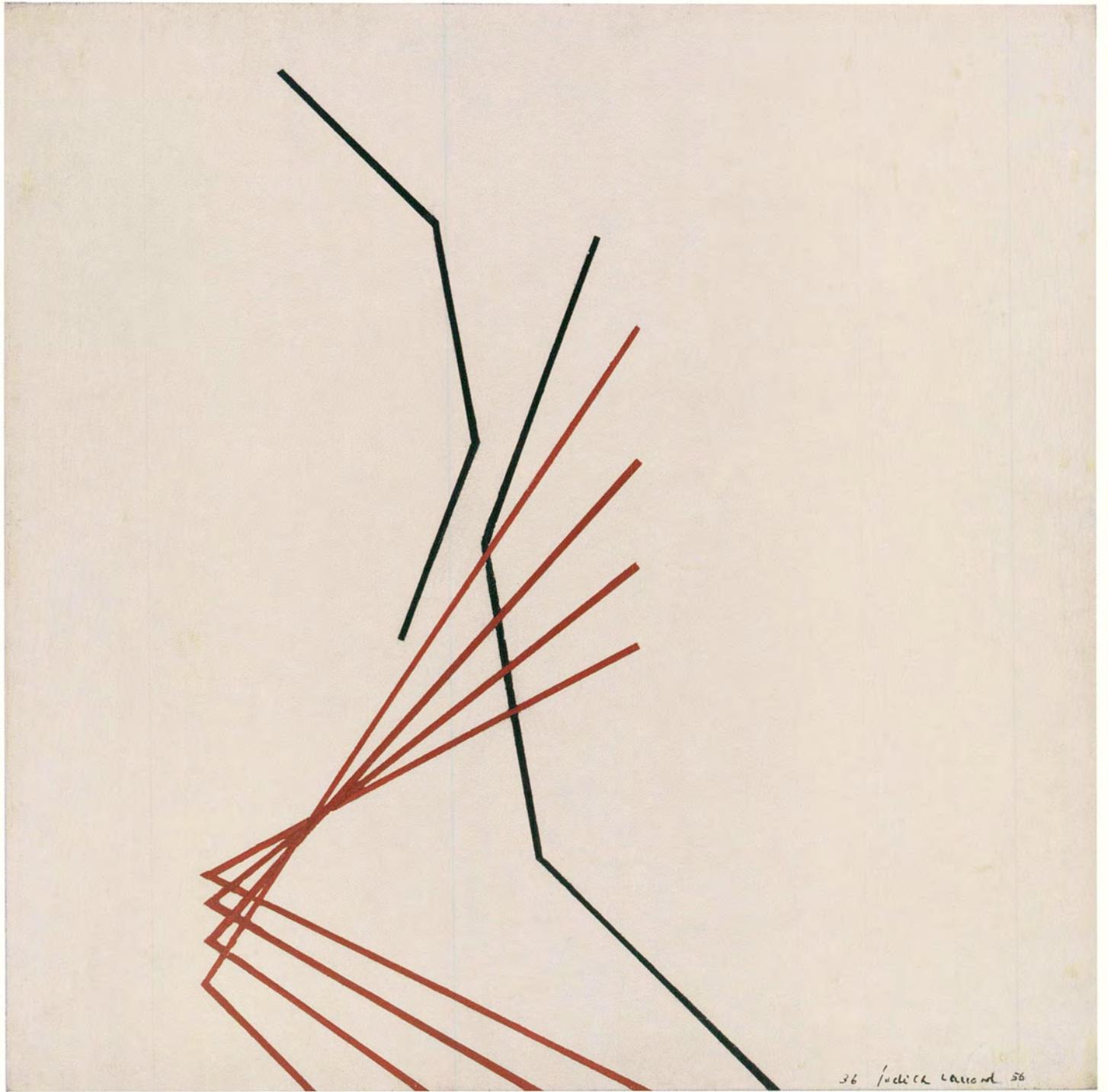
2 Alejandro Otero
Estudio 4 [*Estudo 4*], 1952
Guache, tinta e grafite sobre papel
19,5 x 25 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros
Foto: Carlos Germán Rojas
© 2010 Fundación Alejandro Otero

¹ BALZA, José. **Alejandro Otero**. Caracas: Ernesto Armitano, Editor, 1982, p.54.

² Id., p.54.

³ JIMÉNEZ, Ariel. **Desenhar no Espaço – Artistas abstratos do Brasil e da Venezuela na Coleção Patricia Phelps de Cisneros**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2010.





36 / uelick lasso 36

Judith Lauand

Concreto 36, 1956
Pintura sintética sobre compensado
30,5 x 30,5 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros
Foto: Mark Morosse



Um quadro não se explica. Um quadro se vê. As palavras não substituem a visão direta da estrutura formal, das relações das cores, dos espaços, da plasticidade.

O quadro – organização de elementos semelhantes.¹

Para pensar:

1. Os resultados matemáticos associam-se com o inevitável, com o seguro. Ex.: $2+2=4$. Como poderia uma composição baseada em princípios matemáticos manter uma aparência de casualidade?
2. Compare o caos e a ordem. Que possíveis diferenças e semelhanças há entre ambos?
3. Agora compare a ordem e a matemática. Que possíveis relações há entre estes termos?

¹ LAUAND, Judith apud AMARAL, Aracy A. **Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)**. Rio de Janeiro, São Paulo: MEC–Funarte, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p. 214.

² LAUAND, Judith apud KLEIN, Paulo. **Judith Lauand**. Entrevista realizada por Paulo Klein, no verão de 2007. Disponível em <http://www.pauloklein.art.br/zine/zine1.php> “\<HYPERLINK “http://www.pauloklein.art.br/zine/zine1.php” \<“r3”http://www.pauloklein.art.br/zine/zine1.php#r3>. Acesso em: 07 mai. 2010.

³ LAUAND, Judith apud MOLINA, C. *As ousadias e delicadezas de uma concretista*. O Estado de São Paulo, edição on-line, 01 ago. 2007, p. D2. Disponível em <<http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,judith-lauand-as-ousadias-e-delicadezas-de-uma-concretista,28221.0.htm>>. Acesso em: 07 mai. 2010.

⁴ Id., *ibid*.

⁵ LAUAND, Judith apud HERKENHOFF, P. *Judith Lauand, Arte de Delicadezas Concretistas* In: **Judith Lauand: Obras de 1954-1960**. Cat. exp. São Paulo: Sylvio Nery da Fonseca Escritório de Arte, 1996.

⁶ LAUAND, Judith apud MOLINA, C., *loc. cit*.

⁷ FUNARTE. **Projeto Arte Brasileira. Abstração Geométrica 1: Concretismo e Neconcretismo**. Rio de Janeiro: Funarte, 1987, p. 42.

⁸ Id., *ibid*.

⁹ LAUAND, Judith apud HERKENHOFF, P., *loc. cit*.

Pintora e gravadora, Judith Lauand nasceu em Pontal, município do Estado de São Paulo, em 1922. Estudou pintura na Escola de Belas Artes de Araraquara, formando-se em 1950. Em São Paulo, estudou gravura com artistas como Lívio Abramo e Domenico Lazzarini. Entre 1950 e 1952, sua obra caracterizou-se por ser figurativa-expressionista, mas a partir de 1953-54, após o encontro com Geraldo de Barros e Alexandre Wollner, foi modificando-se para uma representação abstrata de formas naturais, como explica a artista:

Foi natural, foi muito natural. Aconteceu que eu estava fazendo uma natureza morta e tinha um prato visto de cima, e disso saiu um círculo, um círculo, sem mais nada. Quando eu me afastei pra ver melhor o que tinha feito, levei um susto, porque tinha abandonado a figura, a figura sumiu, ficou completamente abstrato, sem os elementos figurativos. Foi naturalmente, era uma coisa que não fiz procurando, saiu espontaneamente. Percebi então que tinha mudado.²

Achava a abstração muito mais interessante, uma pesquisa que não tinha fim, muito mais diversificada.³

Em 1955, a artista passa a integrar o *Grupo Ruptura*, promotor da arte concreta paulista, sendo sua única integrante feminina. A partir daí, adquire traços mais concretistas. Participa, então, da I Exposição Nacional de Arte Concreta, nos Museus de Arte Moderna de São Paulo (1956) e do Rio de Janeiro (1957).

Em 1956 e 1957, respectivamente, participou da I Exposição Nacional de Arte Concreta, nos Museus de Arte Moderna de São Paulo (1956) e do Rio de Janeiro (1957). Em 1960, participou da mostra *Konkrete Kunst*, organizada por Max Hill, em Zurique, na Suíça, e da mostra inaugural da Galeria NT-Novas Tendências, da qual foi uma das fundadoras. Sobre sua fase concreta, Lauand disse: “De 1954 a 1962, fui rigidamente concreta, me tornei mais geométrica”.⁴

A obra concreta de Lauand se caracteriza pelo uso rigoroso da geometria e pela ausência de cores brilhantes, ou mesmo pela não utilização de cores. Em relação à abolição das cores por parte dos artistas concretos, Lauand comentou:

Nos trabalhávamos com poucas cores. Era mais preto e branco ou então complementares. Poucas formas também. A superfície de cor preta usávamos para ter uma austeridade. Eram as complementares, preto e branco. Pouquíssima cor. Fazia parte das exigências da época. Abolir um pouco a quantidade de formas, cor. Tudo que fosse demais. Fazer uma síntese. Inverti. O fundo preto é atuante porque é espaço. A geometria é a arte do espaço, ciência do espaço.⁵

Cada forma pede sua cor. Gosto das cores que ficam no mesmo plano, que combinem, mas meu quadro não tem nada de perspectiva.⁶

Seus trabalhos apresentam uma base esquemática formal e têm como princípio de trabalho uma organização de elementos semelhantes, dinamizados no espaço por certas interseções que sempre indicam formas, em parte fechadas, em parte abertas. A relação entre os elementos no espaço acaba realizando uma estrutura global que repete e prolonga a forma singular e básica de onde partiu, num esquema de precisa e rigorosa formulação.⁷

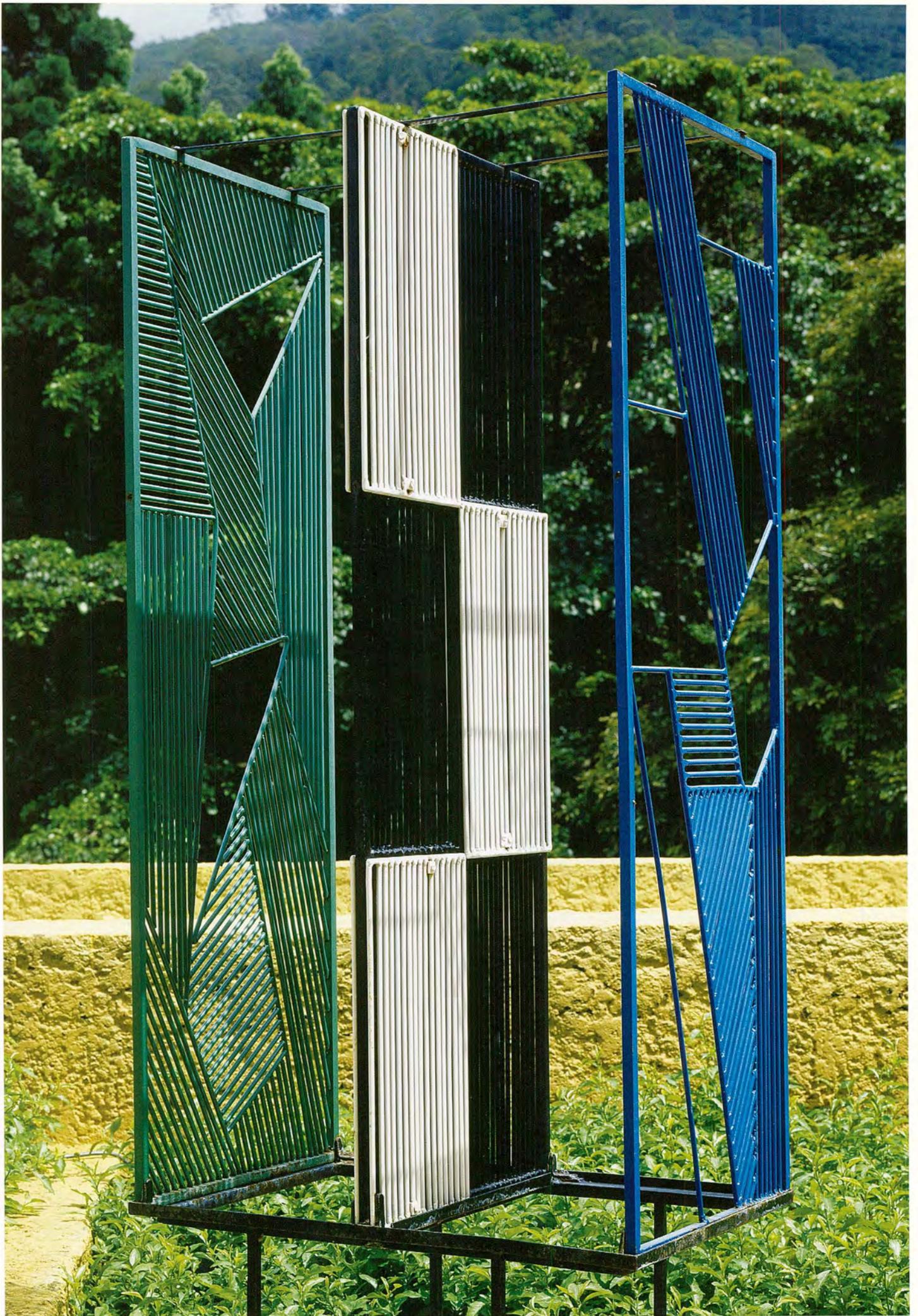
Entre 1969 e 1971, inicia uma fase de experimentação regida pelo rigor matemático, utilizando materiais inusuais – alfinetes, tachinhas, dobradiças etc. –, os quais, aplicados sobre a superfície bidimensional, nela geravam ritmos e ilusões óticas controladas, sem abandonar a racionalidade da construção. Em 1972, contudo, volta aos trabalhos da fase concreta inicial, em que o desenho e a organização das linhas prevalecia sobre a materialidade do suporte e sobre a cor, readquirindo a função total e estrutural do espaço.⁸

Se a obra concreta da artista se destaca por sua concepção matemática, ela mesma ressalta a importância de uma obra para mais além da matemática pura:

Gosto muito da matemática, do pensamento exato, do rigor. Da precisão de idéias. A arte, no entanto, não pode ser só intuição matemática e razão. Tem que haver algo mais.⁹

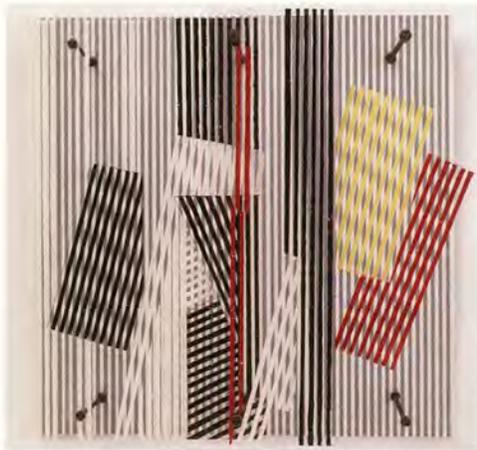
1 Judith Lauand
Concreto 37, 1956
Pintura sintética sobre compensado
30,5 x 30,5 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros
Foto: Mark Morosse





Jesús Soto

Pre-penetrable [Prê-penetrável], 1957
Ferro pintado
165 x 64,5 x 44 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros
Foto: Rodrigo Benavides
© 2010 Sucesión Jesús Soto



Ao longo de minhas pesquisas plásticas há algo que me persegue: [...] como fazer para que os elementos com que construo a minha obra sejam absorvidos por uma fusão espaço-temporal, na qual percam sua qualidade de solidez e se convertam em um estado aleatório de vibrações.¹

Para Pensar

1. Uma das preocupações de Soto é incorporar o movimento do espectador em suas obras. Para ele, o espaço entre e ao redor da obra também faz parte desta. Tente descrever em detalhes o modo como observou uma obra de Soto. Compare essa experiência com a de seus colegas. O que a gente aprende quando conhece as experiências dos outros? Compare essas experiências com o modo como convencionalmente observamos uma pintura.
2. Volte a ler o que Soto disse ao comentar o papel do artista, especialmente quando faz referência à “trindade do espaço-tempo-energia”. De que maneira o comentário do artista enriquece sua experiência?
3. Para Soto e outros artistas, as obras só ficam prontas quando há interação com o espectador. O que você acha dessa ideia? Como você a reconhece no contato com as obras de Soto?
4. Qual o entendimento que temos do espaço ao observar uma pintura de paisagem, por exemplo? Compare esta experiência à experiência de espaço que temos em uma obra de Soto.

Nascido em 1923, em Ciudad Bolívar, na Venezuela, Jesús Rafael Soto frequentou a Escuela de Bellas Artes de Caracas, entre 1942 e 1947, onde desenvolveu uma obra de caráter figurativo. Em 1949, foi nomeado diretor da Escuela de Bellas Artes de Maracaibo, que dirigiu até 1950, quando recebeu bolsa para continuar sua formação em Paris. Lá estudou a obra de Mondrian, Malevich e dos membros da *Bauhaus*, aproximando-se da arte abstrata geométrica, e dando início a suas *Estructuras cinéticas*, com as quais participou, em 1955, da exposição *Le mouvement*, que marcou o nascimento histórico da arte cinética na Europa, da qual foi um dos líderes internacionais. Faleceu em 2005.

Suas obras engendram a ilusão óptica de movimento por meio do uso da geometria, da reiteração e da combinação específica de cores e, também, em alguns casos, da incorporação de objetos que se movem fisicamente, como na obra *Vibración – Escritura Neumann* [Vibração – Escritura Neumann]. Em sua obra *Doble transparencia* [Transparência dupla], de 1956, Soto sobrepõe duas superfícies programadas, uma opaca e outra transparente, distantes entre si alguns centímetros; desse modo, incorpora o espaço que se revela entre esses planos, ao mesmo tempo em que convida a participação do espectador, que dinamiza a obra ao se deslocar diante dela.

Pre-penetrable [Prê-penetrável] dá início ao conjunto de obras descritas por Soto como “obras envolventes”, que ficaram conhecidas como *Penetrables* [Penetráveis] devido ao seu aspecto de interatividade com os espectadores. Os *Penetráveis* são ambientes espaciais construídos com materiais flexíveis ou rígidos, “linhas” ou elementos delgados que se superpõem no espaço, e cuja resistência material acaba reduzida à sua expressão mínima, em função das vibrações produzidas pelos corpos de quem neles penetra. Estas obras representam uma outra compreensão da relação da arte com o espaço, modificando o posicionamento dos artistas em relação a ele ao longo da história da arte:

Em outras épocas, o artista se via como uma testemunha externa ao mundo [...] de fora, criando relações de formas e cores sobre a tela. Em nossos dias, ao contrário, temos consciência de estarmos mergulhados no espaço. Não somos meros observadores, mas parte integrante do real. Não há mais essa separação entre o homem aqui e o mundo ali. O homem está no meio de tudo, e é essa plenitude o que gostaria de fazer sentir com minhas obras envolventes. É preciso dar a entender que nós estamos na trindade de espaço-tempo-energia.²

E assim descreveu o processo que o levou aos *Penetrables*:

Sentia fascínio por tudo o que se passava entre as lâminas de acrílico nas minhas obras iniciais. Sempre tive a vontade de me colocar ali dentro. Mais tarde, quando comecei a trabalhar com as varetas metálicas sobre fundo entramado, comecei a me perguntar o que aconteceria se me colocasse dentro dessa vibração. [...] Assim, pouco a pouco foi surgindo a ideia do penetrável.³

Soto buscava criar obras verdadeiramente envolventes. O que lhe interessava era a densidade do espaço e a sua plenitude: “é assim que as pessoas o sentem, quando entram em um penetrável sentem que é um outro espaço e começam a jogar, a se movimentar.”⁴ Para o artista, a obra de arte não existe independentemente do espectador. Com os *Penetráveis*, Soto tornou esta participação tátil e, muitas vezes, auditiva, fazendo do espectador um fato da obra. O artista descreve:

Ao entrar em um Penetrable, a sensação é de estar em um redemoinho de luz, uma plenitude total de vibrações. O Penetrable é uma espécie de concretização dessa plenitude, na qual faço com que se movam as pessoas, com que elas sintam o ‘corpo’ do espaço.⁵

1 Jesús Soto

Doble transparencia [Transparência dupla], 1956
Óleo sobre acrílico e madeira
55 x 55 x 32 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros
Foto: Carlos Germán Rojas
© 2010 Sucesión Jesús Soto

¹ MARCEL, Joray. *Soto*. Neuchâtel, Suíça: Editions du Griffon, 1984, p. 125.

² Id., p. 202.

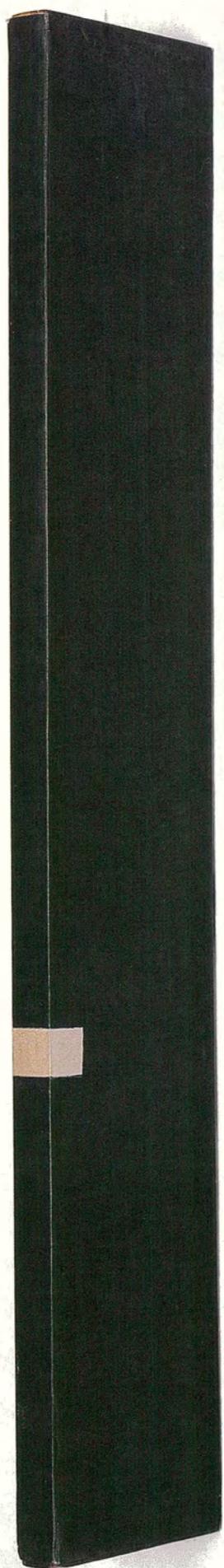
³ JIMÉNEZ, Ariel. *Conversaciones con Jesús Soto*. Caracas, Venezuela: Fundación Cisneros, 2005, p. 111.

⁴ Id., pp. 117-118.

⁵ SOTO, Jesus Rafael. *Soto: Cuarenta años de creación 1943-1983*. In:

Cat. exp. Museo de Arte Contemporáneo. Caracas: El Museo, 1986, p. 27.





Willys de Castro

Objeto ativo, 1959

Guache sobre papel sobre madeira

32,5 x 5,5 x 1 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros

Foto: Rodrigo Benavides

© 2010 Sucesión Willys de Castro



A nova obra não é estanque, ela translada os seus significados para o espaço circundante estabelecendo topicamente novas relações e concordâncias. Pois, sem recorrer às referências exteriores, ela coleta de si mesmo os dados necessários à sua comunicação, retirando-os parte do real e parte do virtual. Tal obra – realizada com o espaço e seu acontecimento – ao penetrar no mundo, perturba-o e, pelo seu surgimento, deflagra uma torrente de fenômenos perceptivos e significantes, portadores de novas revelações, até então inéditas nesse mesmo espaço. [...] A este ponto íntegro, emissor de formas auto-expressivas [sic.] significantes, colocado dentro do mundo sensível, denominamos, pois, de objeto ativo.¹



Nascido em Uberlândia (MG), em 1926, Willys de Castro mudou-se para São Paulo em 1941, onde iniciou seus estudos em desenho. Em meados da década de 1940, trabalhou como desenhista técnico enquanto estudava química e desenho industrial. Suas primeiras obras abstratas geométricas datam de 1950. Em 1954, abriu, juntamente com Hércules Barsotti, o *Estúdio de Projetos Gráficos*, dedicando-se às artes gráficas e à poesia concreta. Em 1958, viajou para a Europa a estudos, voltando, no ano seguinte, para juntar-se ao *Grupo Neoconcreto* ao lado de Barsotti, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark e Hélio Oiticica, entre outros. Entre 1966 e 1967, projetou estampas para a indústria de tecidos. Nos anos 80, iniciou nova pesquisa, explorando efeitos de cor e movimento com os *Pluriobjetos*. Faleceu em 1988.

Entre 1959 e 1962, o artista realizou a série de trabalhos intitulados *Objetos ativos*, em que explora questões a respeito do plano e do volume, da pintura e da escultura, do real e do ilusório, bem como reflete acerca da sobre temporalidade, da corporeidade da pintura e da relação com o espectador. A composição dos *Objetos ativos*, e o fato de poderem ser observados desde múltiplas perspectivas, produzem efeitos ópticos que “ativam” a superfície tradicional da pintura. Ou seja, faz com que a pintura crie uma ruptura em relação à bidimensionalidade, desvinculando-a da dimensão planar.

Partindo da visualização frontal e, a seguir, movimentando-se para as laterais, o espectador é instigado a realizar mais de uma leitura de uma mesma obra, a partir do momento em que se movimenta para alterar a configuração do mesmo objeto, criando um conflito entre tridimensional e o bidimensional. Ao observarmos frontalmente o *Objeto* (configuração original da pintura), o olhar busca um centro, que, não encontrado, será procurado no deslocamento do espectador em torno da obra. Com isso, o objeto se transfigura, tendo sua apresentação alterada, o que gera apreensão do espectador. Nesse deslocamento, revelam-se ilusões de ótica e distorções da perspectiva. Conforme Ferreira Gullar, “o problema colocado nessas obras é interessante e novo, porque repõe noutros termos o conflito entre a superfície bidimensional e o espaço de profundidade real: o tempo – o movimento do espectador – recupera a bidimensionalidade de espaço tridimensional”².

Os *Objetos ativos* são como planos pictóricos que se dobram para adquirirem corpo e lançarem-se ao espaço, valendo-se, para tanto, de tudo o que contém, ou seja, forma e cor em um todo inseparável, denso e opaco. No caso de Willys de Castro, a cor não se separa dos objetos em que está incorporada. Não é algo que flutua sobre a superfície, mas, sim, parte integral de um corpo, que é um de seus atributos. É que a cor tem como função principal dotar a superfície pictórica de uma força, uma tensão que a torna dinâmica, ativa e, sobretudo, psicologicamente eficaz.

1 Willys de Castro

Objeto ativo (cubo vermelho/branco), 1962

Óleo sobre tela sobre compensado

25 x 25 x 25 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros

Foto: Mark Morosse

© 2010 Sucesión Willys de Castro

2 Willys de Castro

Objeto ativo, 1961

Óleo sobre tela sobre madeira

100 x 4,1 x 4,1 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros

Foto: Mark Morosse

© 2010 Sucesión Willys de Castro

Para Pensar

1. Sem abandonar a pintura como meio, Willys de Castro consegue transpor a fronteira entre a pintura e a escultura. Utilizando princípios de ambos os meios, coloca em jogo o modo como o espectador identifica suas obras. Em que medida é importante manter a diferença entre pintura e escultura para relacionar-se com a sua obra?
2. Como podemos comparar a forma como percebemos uma pintura que se apresenta como uma imagem de representação na superfície da tela e uma pintura que se apresenta como corpo, onde cor e “tela” são indissociáveis e interagem com o espaço a sua volta?
3. Como Willys de Castro incorpora a dimensão temporal aos seus *Objetos ativos*? O que esta dimensão tem a ver com a forma como o espectador se relaciona com estas obras?
4. O que muda na compreensão que temos da obra de Willys de Castro devido ao fato de podermos ver mais de um dos seus lados ao mesmo tempo?

¹ CASTRO, Willys de. *Objeto ativo*. *Habitat*, n.64, p.50, 1961.

² GULLAR, Ferreira. *Diversificação da experiência neoconcreta*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 04.12.1960.





Carlos Cruz-Diez

Psychromie N.º 21 [*Fiscromia* N.º 21], 1960
Pintura de caseína e cartão sobre compensado
103,4 x 106,4 x 6,5 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros
Foto: Mark Morosse
© 2010 Atelier Cruz-Diez



Através dos séculos A COR tem sido entendida e usada da mesma maneira:

Primeiramente A FORMA e depois A COR. Esse algo que vem preencher a forma. A cor foi e continua sendo, para muitos, um atributo anedótico da forma. Em termos gerais, esse conceito não se alterou e engendrou o binômio FORMA-COR. A maçã vermelha... a mesa branca¹.

Proponho...

A COR AUTÔNOMA. Sem anedotas, desprovida de simbologia, como um fato evolutivo que nos envolve. Em minha trajetória cromática, tento pôr em evidência a cor como SITUAÇÃO EFÊMERA E AUTÔNOMA.

A cor em contínua mutação criando "REALIDADES AUTÔNOMAS".²

Realidades,

pois esses acontecimentos ocorrem no tempo e no espaço.

Autônomas, pois não dependem do anedótico

que o espectador está acostumado a ver na pintura.

Assim se estabelece outra dialética entre o espectador e a obra, e outra relação de conhecimento.³

Nascido em 17 de agosto de 1923, em Caracas, Carlos Cruz-Diez estudou na Escuela de Bellas Artes entre 1940 e 1945. Também na capital venezuelana, foi diretor de arte da agência de publicidade McCann-Erickson (1946-51) e ilustrador do jornal *El Nacional* (1953-55). A partir de 1960, passou a viver entre Caracas e Paris. Interessado nos fenômenos da percepção da cor, investigou a física, a química e a fisiologia da visão e da óptica, desenvolvendo em seguida uma teoria própria da cor. Em 1959, Cruz-Diez criou a primeira obra da série *Fiscromia* ou *Psychromie*, após explorar os efeitos e as interações entre as cores e estudar as teorias do destacado teórico Johannes Itten (1888-1991), do artista alemão Josef Albers (1888-1976) e do cientista Edwin Land (1909-91), entre vários outros.

Cruz-Diez revela um interesse especial pelo contraste entre as cores e a percepção simultânea de cores distintas por parte do espectador, as quais podem se complementar a fim de produzir efeitos óticos de luminosidade. Para Cruz-Diez, a pintura que vem sendo feita há milênios resume-se assim: "uma forma colorida ao lado de outra forma colorida". Cruz-Diez percebe que no ponto de contato das zonas que limitam os planos coloridos cria-se vibração, uma zona perceptiva crítica que é produzida pela maneira como nosso olho prospecta as informações visuais que recebe, criando assim "um efeito de pós-imagem."⁴

Ao isolar o fenômeno que se produz nessa zona crítica, o artista obtém um elemento que chamou de *módulo de acontecimento cromático*. Assim, surgem as *Fiscromias*, onde as linhas não são elementos estéticos ou expressivos, mas sim o meio pelo qual o artista multiplica as zonas críticas de visão entre dois planos de cor, a fim de gerar gamas de cores novas e instáveis. Segundo o artista, "isto não impede que o resultado seja um fato expressivo, comunicativo e sensível."⁵ A justaposição destes fragmentos, os módulos de acontecimento cromático, dão origem a uma "terceira cor", "cambiante, instável e determinada pela distância, pelo ângulo de visão do espectador e pelas variações da luz ambiente."⁶

As *Fiscromias* são estruturas que revelam diferentes comportamentos e outras condições da cor. Elas se modificam de acordo com o deslocamento da luz ambiente e do espectador, projetando a cor no espaço e criando uma situação evolutiva. A acumulação de módulos de acontecimentos cromáticos fazem aparecer e desaparecer diversos "climas de cor", que se dão por adição, reflexão ou subtração de diferentes frequências cromáticas.⁷

Em sua trajetória cromática, o artista busca colocar em evidência a cor como situação efêmera e autônoma, desprovida de simbologia. Diz o artista: "A apreensão delas [as cores] é um fato fenomenológico que, como toda percepção elementar, sofre o processo cultural dos mitos, preconceitos, conveniências, referências etc. O contato com qualquer cor produz sentimentos de aversão ou afeição, tal como no caso da percepção sonora, tátil, olfativa ou gustativa."⁸

¹ Carlos Cruz-Diez

Psychromie N.º 467 [*Fiscromia* N.º 467], 1969
Pintura de caseína sobre PVC e lâminas de acetato sobre compensado
61,5 x 122,3 x 6,5 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros
Foto: Mark Morosse
© 2010 Atelier Cruz-Diez

Pensar

1. O que acontece com as cores nas obras de Cruz-Diez quando nos movimentamos diante delas? Como podemos relacionar nossa experiência com o que o artista disse a respeito de "pôr a cor em evidência como situação efêmera e autônoma"? Depois de termos visto as obras de Cruz-Diez, que novos significados podemos associar às suas palavras?
2. Como podemos relacionar as ideias de permanência e de efemeridade com a nossa percepção da cor?
3. De que modo, em sua opinião, poderíamos mudar a forma pela qual percebemos a cor? De que forma poderíamos conceber e obter uma cor "autônoma"? Como o artista resolveu esse problema em suas obras?

¹ CRUZ-DIEZ, Carlos. *Reflexión sobre el color*. Caracas: Fabriart Ediciones, 1989, pp. 55-56.

² Id., p. 59.

³ Id., p. 60.

⁴ Id., p. 80.

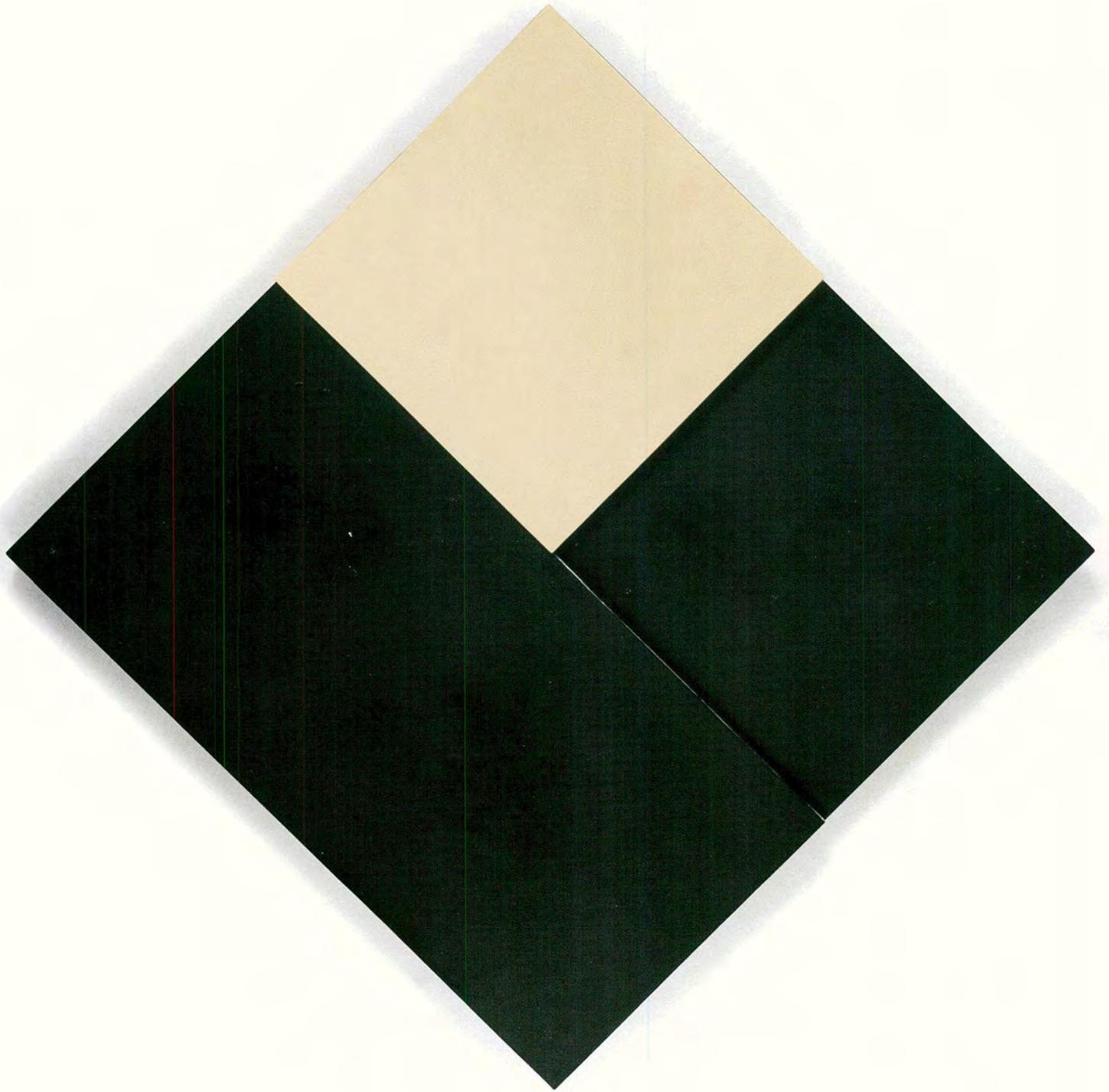
⁵ Id., p. 67.

⁶ Id., p. 85.

⁷ Id., p. 111.

⁸ Id., pp. 51-52.





Lygia Clark

Contra relevo N.º 7, 1958
Óleo sobre compensado
141 x 141 x 3,3 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros
Foto: Mark Morosse
© 2010 "The World of Lygia Clark" Cultural Association



1 Lygia Clark
Estudo para plano em superfície modulada, 1957
Colagem
30,5 x 26 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros
Foto: Carlos Germán Rojas
© 2010 "The World of Lygia Clark" Cultural Association

Lygia Clark nasceu em outubro de 1920, em Belo Horizonte, Minas Gerais. Mudou-se em 1947 para o Rio de Janeiro, onde iniciou seus estudos de arte com Roberto Burle-Marx. De 1950 a 1952 viveu em Paris, onde frequentou o ateliê de Fernand Léger. De volta ao Brasil, em 1952, Lygia integrou o *Grupo Frente*, de inspiração construtivista, junto com Ivan Serpa, Hélio Oiticica e Lygia Pape, entre outros. Em 1959, juntou-se ao *Grupo Neoconcreto* e participou de suas exposições. Expôs em várias bienais de São Paulo, e de Veneza. Em 1968, Lygia instalou-se em Paris, onde lecionou em um núcleo experimental da Sorbonne, permanecendo na cidade até o ano de 1976. Retornou ao Brasil no ano de 1977. Na década de 80, as obras da artista ganham reconhecimento internacional. Lygia faleceu no Rio de Janeiro, em 1988. Após a sua morte, multiplicaram-se as exposições com suas obras, no Brasil e no exterior.

Lygia Clark propõe uma ampla experimentação sensorial, "recusa a classificação em categorias estéticas ou estilísticas, porque incompatíveis com a sua poética de desrepresentação, de superação dos suportes, de deslocamento do privilégio do olhar para uma ampla percepção sensorial, de integração do corpo na arte e da arte no corpo coletivo"¹.

No período em que integra o *Grupo Frente*, entre 1954 e 1958, suas obras, como *Planos em Superfície Modulada*, demonstram a preocupação da artista em suprimir a moldura do quadro, integrando-o à própria pintura. Para Lygia, a moldura "atua como elemento de suspensão, ligando o espaço da obra com o espaço real"². Algumas obras desta época já são sugestões do rompimento com os limites do plano e da integração deste ao espaço.

As constantes observações de Lygia levaram-na ao que ela chamou de "linha orgânica"; a linha que aparece quando duas superfícies planas e da mesma cor são justapostas ou sobrepostas. Esta linha sugere uma continuidade que unifica o plano da tela ao plano da parede. Assim, "Lygia propõe vencer esse 'isolamento semântico' integrando-o à arquitetura. De fato, esse fragmento de superfície, livre

da limitação da moldura e de qualquer conteúdo representativo, torna-se forma inserida em espaço amplo. As relações figura/fundo se dão entre o quadro (figura) e a parede (fundo) em agenciamento arquitetônico"³.

Em 1959, Lygia realiza as obras intituladas *Casulos*. Nestas obras intermediárias entre a pintura e a escultura é possível perceber o desdobrar do plano da pintura. "A obra está presa ainda ao suporte vertical, donde se libertará com os 'bichos', pousados sobre o contínuo do horizonte. O processo se faz semelhante à natureza, os 'casulos' se rompem e assim surgem os 'bichos'"⁴.

Assim, na década de 60, Lygia Clark rompe com o plano e reforça sua ideia de integração arte e vida nas obras intituladas *Bichos*. Propondo uma interação e aproximação direta com o espectador, a artista traz esta "estrutura que solicita o gesto porque não é na permanência que se realiza, mas na mutação". Os *Bichos* querem "viver no fluxo das possibilidades"⁵ e é somente na atuação do homem que liberam suas potencialidades. São como protótipos "porque a intenção era produzi-los em série [...] romper a aura da obra única. Intenção voltada para o social como protesto contra o elitismo, contra o monopólio da arte". Hoje em dia, os *Bichos* que "remanescem estão paralisados numa solidão castrativa, respeitosamente contemplados – à distância. Fetichizados, são forçados a retroceder ao pedestal, negando a liberdade de origem"⁶.

Em 1964, Lygia Clark inicia uma nova fase, que irá se estender até a sua morte. Nela, "o espaço se amplia para o social, e a materialidade se reduz enquanto obra para ser desafio e estímulo à explicitação da imaginação. [...] Onde o monopólio da criação é intencionalmente superado pela interação coletiva, e o privilégio de criar deixa de ser exclusivo do artista para se tornar acessível a qualquer pessoa"⁷. Nas décadas seguintes, Lygia Clark passa por uma série de experiências sensoriais que a levam a se autodenominar "não-artista". O que Lygia nos lega é esse acordo entre corpo e mente, homem e mundo. Sentimento de provocação da participação do público, pois entende que esta participação é transformadora.

"Nós somos os propositores: nós somos o molde, cabe a você soprar dentro dele o sentido da nossa existência. Nós somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. [...] Nós somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e chamamos você para que o pensamento viva através de sua ação. Nós somos os propositores: não lhe propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora"⁸.

Para pensar

1. Ao escolher os títulos de seus trabalhos, a artista cria certas associações inesperadas. Que pensamentos/ideias lhe ocorrem diante de títulos como *Planos em superfície modulada*, *Estudo para obra mole*, *Casulo* ou *Bicho*?
2. Nas obras *Bichos*, Lygia Clark propôs uma interação direta com o espectador, que pode mexê-la e desdobrá-la em diversas formas. Qual a importância dessa convocação sensorial do espectador para a arte, para o artista e para o próprio espectador? Qual a diferença de uma obra feita somente para olharmos e outra que possamos, além de olhar, tocar, sentir e transformá-la a nosso gosto?
3. Tendo lido as palavras da artista, o que pensa sobre suas intenções em acabar com a moldura do quadro? Qual o efeito que a moldura exerce sobre nós e sobre o quadro?

¹ MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: Obra-trajeto*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992, p. 14.

² CLARK, Lygia. *Livro-obra*. Rio de Janeiro: Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark, 1983.

³ MILLIET, Maria Alice, op. cit., p. 52.

⁴ Id., p. 61.

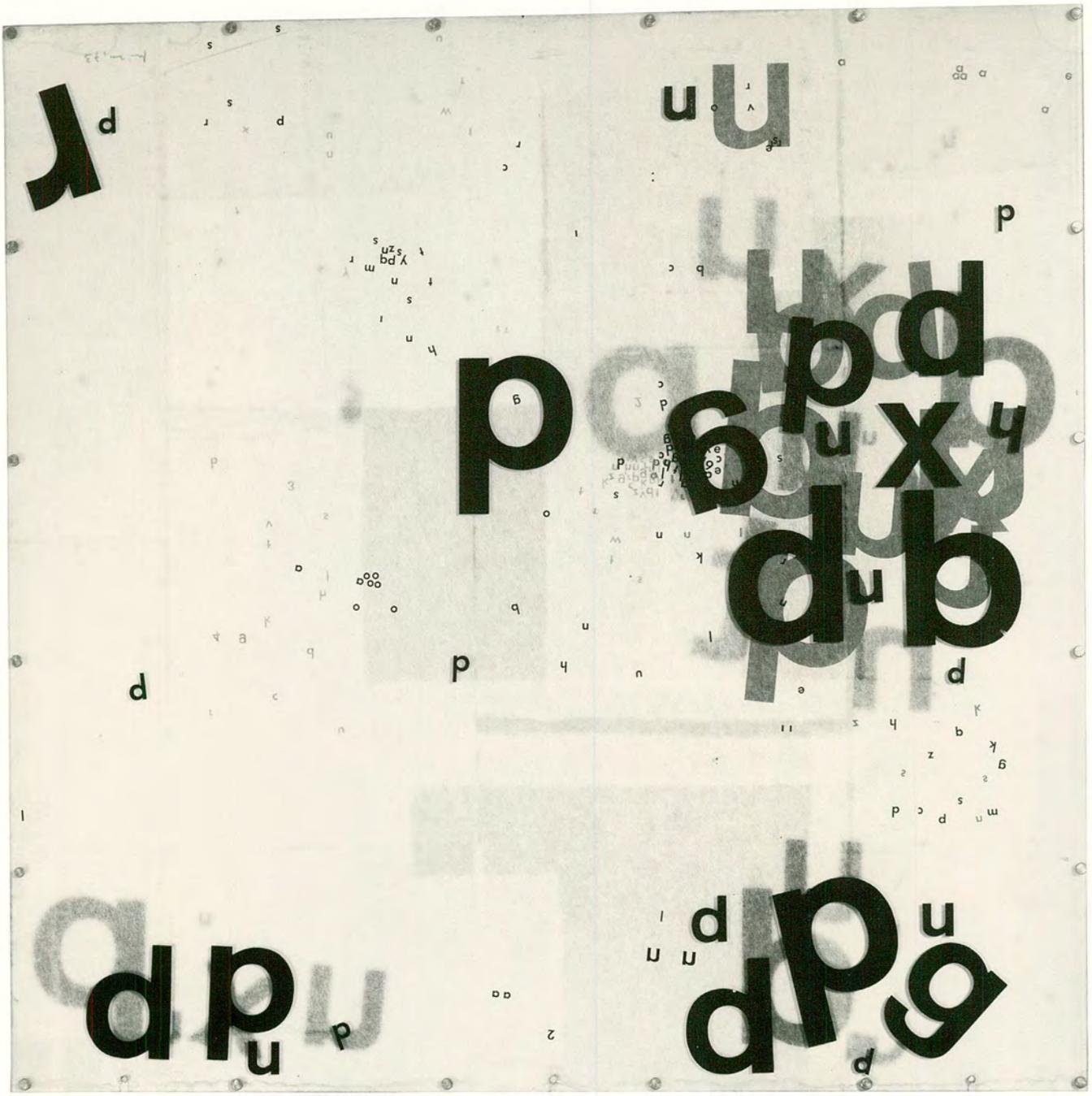
⁵ Id., p. 65.

⁶ Id., p. 79.

⁷ Id., p. 96.

⁸ CLARK, Lygia. *Nós somos os propositores*. Rio de Janeiro: Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark, 1968.





Mira Schendel

Sem título (*Objeto Gráfico*), 1973
Letraset sobre papel e lâminas de acrílico
55,9 x 55,9 x 1 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros
Foto: Gregg Stanger
© 2010 Espólio de Mira Schendel

*A seqüência [sic.] das letras no papel imita o tempo, sem poder realmente representá-lo. São simulações do tempo vivido, e não captam a vivência do irrecuperável, que caracteriza esse tempo. Os textos que desenhei no papel podem ser lidos e relidos, coisa que o tempo não pode. Fixam, sem imortalizar, a fluidez do tempo. Por isso, abandonei esta tentativa [...] porque descobri o acrílico, que parece oferecer as seguintes virtualidades: a. torna visível a outra face do plano, e nega portanto que o plano é plano; b. torna legível o inverso do texto, transformando portanto o texto em anti-texto; c. torna possível uma leitura circular; na qual o texto é centro imóvel, e o leitor o móvel. Destarte, o tempo fica transferido da obra para o consumidor; portanto o tempo se lança do símbolo de volta para a vida; d. a transparência que caracteriza o acrílico é aquela falsa transparência do sentido explicado. Não é a transparência clara e chata do vidro, mas a transparência misteriosa da explicação, de problemas.*¹



1 Mira Schendel

Sem título, 1964
Monotipia
47 x 22,9 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros
Foto: Rodrigo Benavides
© 2010 Espólio de Mira Schendel

2 Mira Schendel

Sem título, 1964
Monotipia
47 x 22,9 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros
Foto: Rodrigo Benavides
© 2010 Espólio de Mira Schendel

Nascida em Zurique, na Suíça, em 1919, Mira Schendel estudou arte e filosofia na Itália. Em 1939, fugindo da perseguição fascista, estabeleceu-se em Viena, Áustria. Migrou para o Brasil em 1949, e viveu em Porto Alegre antes de se estabelecer definitivamente em São Paulo, em 1953. Participou de várias bienais de São Paulo e de Veneza, além de mostras individuais e coletivas. A artista explorou diversos materiais ao longo de sua trajetória artística, testando e ultrapassando as propriedades desses. Faleceu em 1988, na cidade de São Paulo.

A artista desenvolveu uma nova forma de expressão, baseada em linguagem e vocabulário artísticos próprios, com os quais realizou experimentos e explorou as potencialidades plásticas dos elementos gráficos e dos materiais diversificados que usava em suas obras.

Na obra de Mira Schendel não se nota a rigidez formal e programática que encontramos entre os concretistas paulistas. Estes se opunham a qualquer índice que vinculasse a pintura à sua “antiga” função de representação, fazendo da obra um objeto plástico autônomo resultante de fórmulas matemáticas; empregavam técnicas e materiais que não exibissem a marca corporal e a dimensão subjetiva do artista. Schendel diferencia-se radicalmente destes procedimentos, pois mantinha uma relação sensual com os materiais e técnicas a que recorria em seus experimentos. Esse contato sensual – e, portanto, subjetivo – com os materiais e técnicas, a aproxima bastante dos neoconcretos cariocas. Em relação ao neoconcretos cariocas, Schendel se diferencia por abrir sua obra ao espaço através da transparência, enquanto os primeiros o fizeram através do corpo e da opacidade. Deste ponto de vista, Schendel se afasta dos neoconcretos e coloca-se como a artista brasileira mais próxima das práticas abstracionistas venezuelanas, pela importância que confere à luz e à transparência.

A constante busca de Mira Schendel por uma noção de transparência é explorada, talvez da forma mais contundente, na série intitulada *Objetos Gráficos*. É ela quem nos diz:

*[...] o acrílico me dava uma possibilidade fantástica de realizar aquilo de concretizar inclusive uma ideia, a ideia de acabar com o atrás e o à frente, com o antes, com o depois, uma certa ideia de simultaneidade ou menos discutível, o problema da temporalidade, da espaciotemporalidade etc.*²

Com os *Objetos Gráficos*, Mira Schendel rompe com a relação de frontalidade entre espectador e obra, libertando o plano da parede. A suspensão da obra por meio de fios presos ao teto, assim como o uso de papel-de-arroz e placas de acrílico transparentes, sugerem um ambiente aberto, onde a obra pode ser observada a partir de diversos pontos de vista. O trabalho, então, confunde-se com o espaço e incorpora os seus elementos. Ao lidar com materiais transparentes e translúcidos, Mira confere graus distintos de relações e hierarquias aos elementos sobrepostos; simultaneamente, vela e revela, num jogo que depende do ponto de vista do observador – que, com seu próprio corpo, decifrará a obra.

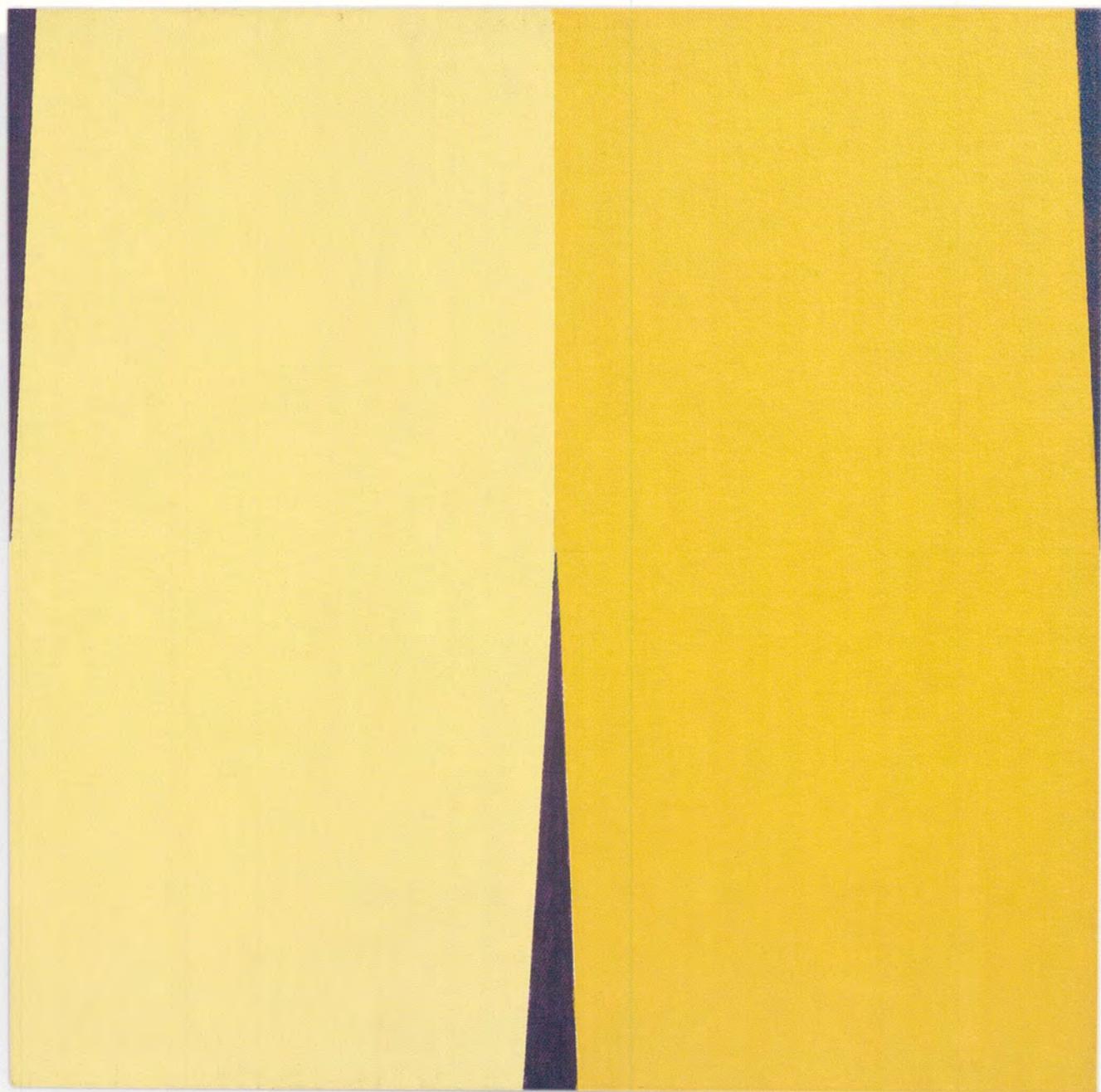
Para Pensar

1. A artista fala de capturar a “fluidez do tempo”. Como se dá isto quando se observa a obra *Sem Título (Objeto Gráfico)*?
2. Em sua obra, Schendel contesta a noção de anverso e reverso, permitindo que se vejam seus trabalhos a partir de diferentes perspectivas. A obra leva em conta o que está “ao seu redor”, incorporando o tempo e o espaço. Como a obra de Schendel se relaciona com os elementos do espaço circundante?
3. Numa obra de arte, geralmente consideramos que o ato artístico está no objeto que contemplamos. Schendel proporciona que o ato artístico seja ativado pelo espectador, ampliando o conceito tradicional de plano pictórico. De que maneira isto acontece na obra *Sem Título (Objeto Gráfico)*?
4. O que você pensa sobre o conceito de “anti-texto” que menciona Schendel? O que pode ser um “anti-texto” ou “outro” tipo de texto diferente do que habitualmente conhecemos? O que lhe ocorre ao observar *Sem título (Objeto gráfico)* em relação a esta ideia?

¹ SCHENDEL, Mira. *No vazio do mundo*. Cat. exp. São Paulo: Galeria de Arte do SESI, 1996, p. 256. (Texto original: fragmento de texto datilografado, sem data e assinatura, achado entre os papéis da artista; cortesia do Arquivo Mira Schendel).

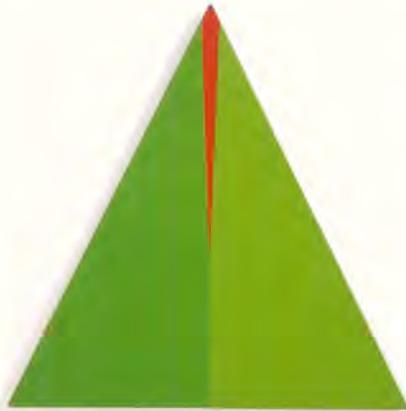
² NAVES, Rodrigo. *Mira Schendel: o mundo como generosidade*. In: PÉREZ-DRAMAS, Luis. *León Ferrari e Mira Schendel: o alfabeto enfurecido*. São Paulo: Cosac Naify, Nova York: Museu de Arte Moderna, 2010, p.60.





Hércules Barsotti

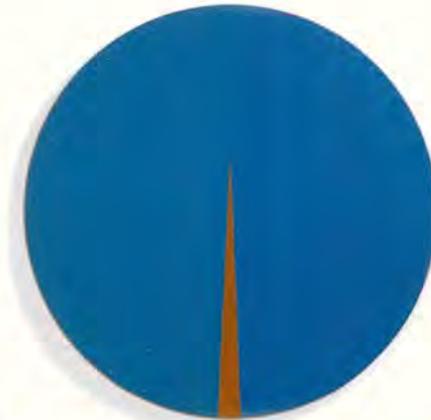
Nº. 26-1996 (*Quadrado amarelo*), 1996
Acrílico sobre tela sobre madeira aglomerada
40 x 40 x 2,8 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros
Foto: Gregg Stanger



1

Quando encosto uma cor na outra é que percebo relação entre elas. Nesse momento, é meu olho e não minha cabeça que decide.¹

A diagonal trabalha com o espaço. O que me interessa na cor é uma relação de harmonias.²



2

1 Hércules Barsotti

Nº. 27-1996 (*Triângulo verde*), 1996
Acrílico sobre tela sobre madeira aglomerada
39,7 x 39,7 x 2,8 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros
Foto: Gregg Stanger

2 Hércules Barsotti

Nº. 22-1996 (*Círculo azul*), 1996
Acrílico sobre tela sobre madeira aglomerada
40 x 2,8 cm
Colección Patricia Phelps de Cisneros
Foto: Gregg Stanger

Hércules Barsotti nasceu em São Paulo, em 1914. Iniciou sua formação artística em 1926, estudando desenho e composição. Entretanto, em 1937, graduou-se em química industrial, trabalhando nesta área durante dois anos. Em 1940, faz suas primeiras pinturas: naturezas mortas de tendência surrealista, aproximando-se da abstração geométrica a partir de 1950. Suas primeiras obras concretas datam de 1953. Em 1954, funda o *Estúdio de Projetos Gráficos*, junto a Willys de Castro. Além de produzir suas obras plásticas e trabalhar com design gráfico, também criou estampas para tecidos e figurinos para o teatro.

Em um período em que os artistas concretos se organizavam em grupos, Barsotti seguiu seu próprio caminho durante toda a década de cinquenta. Em 1958, viajou para Europa, onde conheceu Max Bill, artista concreto suíço que o havia influenciado desde a exposição que havia realizado no Brasil. Em 1960, Barsotti expôs na mostra *Konkrete Kunst*, organizada por Bill. Ainda em 1959, foi convidado por Ferreira

Gullar, que percebeu em sua obra uma estruturação orgânica que ultrapassava as reflexões óptico-visuais da arte concreta, para integrar as mostras do *Grupo Neoconcreto*. Barsotti e Willys de Castro são os únicos artistas paulistas a participarem do grupo carioca, que havia rompido com o movimento concreto de São Paulo. Entre 1963 e 1965, o artista colabora com a fundação e participa do *Grupo Novas Tendências*, gerido pelo grupo concreto de São Paulo. Contudo, no que diz respeito à filiação a determinadas agrupações disse:

Bom, eu não sei, concreto, neoconcreto, para mim é tudo a mesma coisa. Era uma briga entre os chefões [...] Não me considero de grupo nenhum, de Rio ou de São Paulo. Não tenho nada a ver com isso. Fui convidado para participar da exposição, só isso. Acho que não é problema de grupo é um problema de obra.³

Neste período, o artista explorava uma pintura de superfícies homogêneas (pretas ou brancas), com faixas em diagonal, que afinavam ou engrossavam as bordas da tela, sugerindo uma curvatura do quadro e criando um objeto ambíguo. A seguir, Barsotti começa explorar outras possibilidades cromáticas na sua pintura, sempre calculando meticulosamente as áreas de cor para criar uma sensação de volume e movimento. Tal sensação é reforçada com a utilização dos formatos não convencionais dos quadros: losangos, hexágonos e elipses. O uso das cores e as sugestões de volume aproximam estas obras da *Optical art*.

A exatidão matemática é muito importante no processo de execução de cada obra de Barsotti: primeiro ele cria um projeto sobre papel milimetrado e, ali, resolve os problemas de execução. "Meu pensamento é arquitetônico, o projeto já é a coisa pronta."⁴ Durante toda sua vida, manteve-se alheio aos diferentes modismos e fiel às reflexões originadas na arte concreta.

Para Pensar

1. Utilizando planos de cor e sem recorrer à perspectiva, Barsotti conseguiu sugerir espaços tridimensionais, procurando um equilíbrio entre a percepção da figura-fundo. Existem muitos exemplos de ilusões óticas que se baseiam em uma impossibilidade do olho, de decidir o que está na frente e o que fica atrás. Exemplo: duas silhuetas de rostos, frente a frente, que no fundo formam um vaso. No caso de Barsotti, a ambiguidade não responde às limitações físicas do olhar, e, sim, à decisão de como olhar a obra. Neste sentido as obras são interativas, deixando lugar à intervenção visual do espectador.
2. Como se afeta a percepção da tridimensionalidade quando há sombras? Como podemos distinguir entre uma sombra e uma cor?

¹ BARSOTTI, Hércules apud MORAES, Angélica de. *Pele de Areia*. In: **Hércules Barsotti**. Obras Recentes. Cat. exp. São Paulo: Galeria Sylvio Neri, 2002, p. 4.

² BARSOTTI, Hércules. **Obras recientes de Hércules Barsotti**. Convite da exposição. São Paulo: Gabinete de Arte Raquel Arnaud, 1993.

³ BARSOTTI, Hércules apud GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Seqüências das vanguardas*. In: **Relâmpago - Revista de Poesia**, n. 7, Lisboa, out. 2000. Disponível em <http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/a-/-/FCRB_JulioCastanon_Guimaraes_Sequencia_vanguardas.pdf>. Acesso em: 10 mai. 2010. Fonte original: Revista Museu de Arte Moderna, São Paulo, n. 2.

⁴ BARSOTTI, Hércules apud MORAES, Angélica de, op. cit., loc. cit.

