

MATERIAL DIDÁTICO

Programa Educativo Fundação Iberê Camargo

ZERO

Com 24 artistas da Europa e da América Latina, a exposição *ZERO* apresenta pela primeira vez no Brasil uma visão geral com enfoque temático dessa vanguarda internacional que, no final da década de 1950 e início da década de 1960, por meio de arranjos pictóricos dispostos em série e estruturas de luz vibratórias, alterou de forma decisiva a arte do período pós-guerra. A mostra reflete ainda a mútua tomada de influências de artistas de ambos os continentes e amplia o diálogo em torno de abordagens sul-americanas selecionadas que se aproximam formalmente do ZERO.

Em torno de Heinz Mack e Otto Piene, que em 1958 fundam o grupo ZERO em Düsseldorf, posteriormente integrado também por Günther Uecker, forma-se um cenário dinâmico que transcende as fronteiras. Na intensa rede de relações de artistas, que organizam coletivamente exposições históricas e editam publicações, como ZERO (Düsseldorf), Azimuth (Milão) e Nul (Holanda) a exposição *ZERO* enfoca as relações entre artistas alemães e sul-americanos.

Sem dúvida influenciado pelos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial, o ZERO almeja, segundo Otto Piene, “rearmonizar as relações entre ser humano e natureza”. Os artistas experimentam novas técnicas e materiais, deixam-se levar pelo acaso e pelas forças da natureza para dinamizar a superfície da imagem. Com os cortes e rupturas da tela, assim como o uso de pregos, rolhas, algodão, esponjas e outros materiais cotidianos, a imagem torna-se não apenas um lugar de ação física. A imagem transforma-se em um objeto: o próprio espectador pode pôr em movimento o objeto da imagem ou mudar sua estrutura por meio de contato. *Dynamo! Dynamo! Dynamo!* é a divisa onipresente; vibração torna-se sinônimo do tempo ZERO e de uma linguagem voltada para futuro, que se define a partir da pureza da luz.

Na exposição, os modernos modos de pensamento e de trabalho do ZERO, não apenas são apresentados por meio de representativas obras individuais. Históricos espaços centrais de luz estão sendo reinstalados especialmente para a exposição itinerante.

A exposição se concentra, com algumas exceções, no início da formação do ZERO, no final da década de 1950, até a sua dissolução, em meados da década de 1960.

A exposição itinerante de grande amplitude é realizada no âmbito da “Temporada Alemanha + Brasil 2013-2014” e conta com o decisivo apoio do Goethe-Institut. Depois de estar instalada no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba (de 1º de agosto a 3 de novembro de 2013), ficará em cartaz na Fundação Iberê Camargo em Porto Alegre (de 5 de dezembro de 2013 a 4 de março de 2014) e depois na Pinacoteca do Estado de São Paulo (de 3 de abril a 15 de junho de 2014).

Heike van den Valentyn
Curadora da exposição

ZERO

A produção dos artistas envolvidos com ZERO anunciou a grande expansão pela qual as artes visuais passariam na segunda metade do século XX. A atuação do grupo constituiu uma virada na arte europeia do final dos anos 50 ao propor uma linguagem que integrava elementos da natureza como a luz, o fogo e a água a novos materiais – alumínio, pregos e espelhos –, tornando a arte uma questão de movimento e tecnologia. Suas experimentações podem ser vistas como uma retomada das proposições de movimentos de vanguarda do início do século, como o dadaísmo, o construtivismo e a Bauhaus, cujo desenvolvimento havia sido interrompido pelo desastre da guerra. Em meio à transição do pessimismo do pós-guerra para um ambiente de entusiasmo com mudanças econômicas e políticas, uma nova geração desejava uma reconstrução não apenas financeira, mas também cultural e espiritual. Diante do predomínio de uma arte de caráter subjetivo que, por meio da abstração informal, expressava as angústias da primeira metade do século, estes novos artistas procuraram um recomeço, um novo campo de atuação para a arte, rompendo com categorias tradicionais como o quadro e a escultura.

ZERO não foi um grupo formalmente organizado, funcionando antes como uma rede de trocas entre artistas de diversas nacionalidades com pesquisas variadas, mas também com interesses em comum. “O primeiro motivo pelo qual algo semelhante a um grupo se formou foi a integração do ideário de artistas de diferentes partes da Alemanha (e, depois de algum tempo, do mundo todo) que, após terem se conhecido, tornaram-se amigos. [...] Não há membros, e sim ‘relações humanas entre vários artistas’”, como explicou Piene.¹ Ao mesmo tempo, o ideário de ZERO manteve espaço para as questões individuais dos envolvidos: “a essência do trabalho em equipe é a oportunidade de uma síntese de ideias pessoais diferentes – síntese esta que poderá ser mais rica do que as poucas ideias que um único artista geralmente consegue investigar”.² Os integrantes variavam conforme a exposição e não havia compromisso em participar de todas as atividades. Entre os participantes, destaca-se a atuação de Yves Klein, Lucio Fontana e Piero Manzoni, três importantes artistas da época, que ajudaram a consolidar um novo eixo artístico-geográfico que ligou Düsseldorf a Paris e Milão.

As atividades do grupo tiveram início com as seis *Abendausstellung* (Exposições noturnas) que Heinz Mack e Otto Piene organizaram em seu ateliê, em Düsseldorf, Alemanha, ao longo de 1957. Com apenas uma noite de duração, os eventos exibiram inicialmente trabalhos de artistas alemães. Um ano depois, a 7ª *exposição noturna* marcou a internacionalização do movimento, apresentando nomes como Klein, Almir Mavignier e Günther Uecker, que mais tarde se juntaria a Mack e Piene no núcleo central de ZERO. A exposição foi acompanhada pela revista-catálogo *ZERO 1* que, com textos de críticos e artistas envolvidos na mostra, funcionou como um fórum de discussão sobre os rumos da arte da época.

Foi ao decidir o título da revista que o grupo ganhou nome, após vários meses de pesquisa. O termo não era visto de forma negativa, mas como “uma palavra que denotava uma zona de silêncio e de puras possibilidades de recomeço, tal como na contagem regressiva de decolagem de foguetes”.³ “ZERO”, portanto, também remetia ao começo da corrida espacial, a disputa iniciada na época entre os Estados Unidos e a União Soviética pela supremacia na exploração do espaço. A 9ª *exposição noturna*, realizada em 1960 na Galerie Schmela, em Düsseldorf, marcou o fim dos eventos em ateliê e uma maior projeção das propostas do grupo. A partir de então, ZERO organizaria e participaria de grandes exposições em espaços institucionais de diferentes cidades,

entre elas Amsterdã, Bruxelas, Berlim e Filadélfia. *ZERO 3*, a última edição da revista do grupo, foi lançada durante a mostra ZERO - EDITION, DEMONSTRATION, EXPOSURE (ZERO - EDIÇÃO, DEMOSTRAÇÃO, EXPOSIÇÃO), na Galerie Schmela, em 1961. O caráter festivo da abertura, que contou com roupas especiais, bolhas de sabão e música, demonstrava o elemento performático característico do movimento.

Ao longo de seus quase dez anos de existência, ZERO integrou diferentes artistas e também estabeleceu relações com outros grupos, como NUL (Holanda), Gruppo T e Gruppo N (Itália), Groupe de Recherche d’Art Visuel (França), Nove Tendencije (Croácia), GUTAI (Japão) e Equipo 57 (Espanha), em um crescimento exponencial. ZERO encerrou suas atividades em 1966, festivamente, com a manifestação *ZERO ist gut für Dich* (ZERO é bom para você), na estação Rolandseck, em Düsseldorf, na presença de mais de duas mil pessoas. O final foi motivado tanto por divergências no rumo que seus integrantes queriam dar a seus trabalhos quanto por uma institucionalização do movimento: “no momento em que ZERO passou a ser definido como uma linguagem artística do século XX, isto se tornou um estilo, ou seja, justamente o que queríamos evitar, porque, como tantos outros estilos, ele também iria se imobilizar”.⁴ Em 2008, Mack, Piene e Uecker, como o apoio da prefeitura de Düsseldorf e a Stiftung Museum Kunstpalast Foundation, criaram a Fundação Internacional ZERO, com o intuito de preservar, pesquisar e divulgar a memória dessa época de intensa renovação.

1 PIENE, Otto. “A trajetória do grupo ZERO”. In: VAN DEN VALENTYN, Heike. ZERO. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013, p. 35-37.

2 Idem, p. 37.

3 PIENE, Otto. “A trajetória do grupo ZERO”. In: VAN DEN VALENTYN, Heike. ZERO. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013, p. 35-37.

4 PIENE apud JOCKS, Heinz-Norbert. “ERRO ou a estética do ainda-não-ser de luz e movimento”. In: VAN DEN VALENTYN, Heike. ZERO. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013, p. 54.

Atividades

Sugerimos aqui algumas atividades a partir da exposição “ZERO”. As propostas não estão organizadas por faixa etária, cabendo ao professor escolher aquelas que julgar mais adequadas ao grupo com o qual irá trabalhar.

1. Comportamento da luz

Um dos principais temas abordados pelo grupo ZERO foi o comportamento da luz em diversos ambientes e objetos. A partir desta observação, os artistas passaram a considerar a luz não somente um aspecto do espaço em interação com as obras, mas sim o próprio material constituinte de seus trabalhos.

Construa com a turma pequenos observatórios de luz espalhados pelo espaço da escola. Recolha objetos como papel alumínio, peças metálicas, objetos de plástico colorido, objetos de vidro transparentes ou foscos. Disponha o material em diversos pontos da escola. Peça que os alunos façam anotações, fotografias ou esboços registrando, em diferentes horários, a interação da luz com esses objetos. De que forma ela é refletida, filtrada ou absorvida por eles? Como a luz se comporta em diferentes períodos do dia?

2. Do plano para o espaço

Lygia Clark foi uma das fundadoras do Neoconcretismo, grupo de produção abstrata que se afastou do caráter racional e matemático do Concretismo em favor da subjetividade e da liberdade de experimentação do artista. Uma das formas encontradas por Clark para dar vazão a essas ideias foi abandonar o plano da tela e levar suas obras para o espaço tridimensional, envolvendo a participação do espectador.

Distribua aos alunos recortes de papel em formatos geométricos, como círculos, quadrados e retângulos. Os pedaços devem ter espessura suficiente para permitir a criação de uma ‘escultura’ a partir da junção desse material. Após a produção das peças, questione-os sobre as dificuldades encontradas ao usar formas planas na construção de um objeto tridimensional. Que soluções cada um conseguiu encontrar a partir das mesmas formas geométricas? A seguir, peça que eles troquem de trabalho com um colega e realizem uma interferência sobre ele, deslocando, subtraindo ou agregando algum elemento de forma a transformar a produção original.

3. Trabalho efêmero

Uma das características das *Exposições Noturnas* organizadas pelo grupo ZERO era o fato de durarem apenas uma noite. A arte já não era vista como um objeto de caráter único e eterno e os visitantes tinham apenas uma oportunidade para ver as obras. Esses artistas também utilizaram elementos da natureza na realização de seus trabalhos, fazendo com que seu resultado final não pudesse ser totalmente controlado. Para ZERO, a arte já não deveria ser eterna, mas existir em ação.

Divida a turma em pequenos grupos e peça que eles realizem suas próprias obras efêmeras. Os trabalhos podem ser feitos com materiais intangíveis, como a luz ou o ar; com elementos da natureza, como areia, terra, e água; com materiais orgânicos, como alimentos, e até mesmo o próprio corpo dos alunos. Após cada grupo planejar e apresentar sua criação, discuta com a turma sobre as relações entre objetos artísticos tradicionais, como desenho, pintura e gravura, e as experiências realizadas por eles. Que motivos podem ter levado os artistas de ZERO a trabalhar com o imaterial e o efêmero? Como podemos registrar e compartilhar obras fadadas ao desaparecimento?

Referências

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006.

FILHO, Paulo Venancio (Org.). *Soto: a construção da imaterialidade*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005.

KOSICE, Gyula. *Arte Madí*. Buenos Aires: Arte Gaglianone, 1982.

FIGUEIREDO, Luciano (Org.). *Lygia Clark, Hélio Oiticica: cartas, 1964-1974*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

HUIZI, María Helena; MANRIQUE, Josefina (Orgs.). *Sabiduras y otros textos de Gego*. Caracas/Houston: Fundación Gego/The Museum of fine Arts, 2005.

JIMÉNEZ, Ariel. *Desenhar no espaço*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2010.

NAME, Daniela. *Almir Mavignier*. Rio de Janeiro: Memória Visual, 2013.

VAN DEN VALENTYN, Heike. *ZERO*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013.

WALTHER, Ingo (Org.). *Arte do Século XX*. Lisboa: Taschen, 2012.

WEITEMEIER, Hannah. *Yves Klein*. São Paulo: Paisagem, 2005.

WHITFIELD, Sarah. *Lucio Fontana*. University of California Press, 1999.

WIESE, von Wiese (Ed.) *Schriften. Gedichte – Projektbeschreibungen – Reflexionen*. St. Gallen: Erker-Verl, 1979.

ZERO: *Internationale Künstler-Avantgarde der 50er/60er Jahre*. Düsseldorf: Hatje Cantz Verlag GmbH, 2006.

ZERO: *Mack, Piene, Uecker*. Hannover: Kestner-Gesellschaft, 1965.

Internet

www.fondazione-luciofontana.it

www.itaucultural.org.br

www.kosice.com.ar

www.lygiaclark.org.br

www.mac.usp.br

www.pieromanzoni.org

www.yveskleinarchives.org

www.zerofoundation.de

Material Didático ZERO **Concepção** Camila Monteiro Schenkel e Michel Flores **Textos** Camila Monteiro Schenkel, Maria Teresa Weber, Michel Flores, Paola Mayer Fabres **Projeto Gráfico e Diagramação** Claudio Filus **Impressão** Algo Mais **Tiragem** 300 unidades



Fundação **Iberê Camargo**

Fundação Iberê Camargo

Conselho Superior

Beatriz Johannpeter
Bolívar Charneski
Christóvão de Moura
Cristiano Jacó Renner
Eduardo Haesbaert
Istelita da Cunha Knewitz
Jayme Sirotsky
Jorge Gerdau Johannpeter
Justo Werlang
Lia Dulce Lunardi Raffainer
Maria Coussirat Camargo
Mariza Fontoura Carpes Asquith
Renato Malcon
William Ling

Presidente do Conselho Superior

Maria Coussirat Camargo

Vice Presidente do Conselho Superior

Jorge Gerdau Johannpeter

Diretoria

Carlos Cesar Pilla
Felipe Dreyer de Ávila Pozzebon
José Paulo Soares Martins
Rodrigo Vontobel
Tulio Milman

Comitê Curatorial

Fábio Coutinho
Icleia Borsa Cattani
Jacques Leenhardt
José Paulo Soares Martins
José Roca

Conselho Fiscal (titulares)

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

Conselho Fiscal (suplentes)

Gilberto Schwartzmann
Ricardo Russowski
Volmir Luiz Giglioli

Superintendente Cultural

Fábio Coutinho

Gestão Cultural

Pedro Mendes

Equipe Cultural

Adriana Boff
Carina Dias de Borba
Laura Cogo

Equipe Acervo e Ateliê de Gravura

Eduardo Haesbaert
Alexandre Demetrio
Gustavo Possamai
José Marcelo Lunardi

Equipe Educativa

Camila Monteiro Schenkel
Michel Flores

Mediadores

Ana Carolina Klacewicz
Bruno Salvaterra Treiguer
Carolina Bouvie Grippa
Caroline Cantelli
Chana de Moura
Denise Walter Xavier
Fernanda Bastos Vieira
Luiza Bairros Rabello da Silva
Mailson Fantinel D'ávila
Maria Teresa Almeida Weber
Matheus dos Santos Araujo
Paola Mayer Fabres
Tomás Culleton

Equipe de Catalogação e Pesquisa

Mônica Zielinsky
Clarissa Reschke Martins
Lucia Marques Xavier

Equipe de Comunicação

Elvira T. Fortuna
Thaís Leidens

Website

Lucianna Silveira Milani
Laura Schuch

Superintendente Administrativo | Financeiro

Rudi Araujo Kother

Equipe Administrativo-Financeira

José Luis Lima
Carlos Huber
Carolina Miranda Dorneles
Joice de Souza
Margarida Aguiar
Maria Lunardi
Pedro Fanti
Ricardo Pfeifer Cruz
Roberto Ritter

Assessoria de Imprensa

Neiva Mello Assessoria em Comunicação

Consultoria Jurídica

Ruy Remy Rech

TI Informática

Jean Porto

Manutenção Predial

TOP Service

Segurança

Elio Fleury
Gocil Serviços de Vigilância e Segurança

Estacionamento

Safe Park

Cafeteria

Press Café

Loja

D'arte

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

Acesse via smartphone



Patrocínio da exposição



Apoio



Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen



fundação suíça para a cultura
prohelvetia

Realização

Fundação **Iberê Camargo**

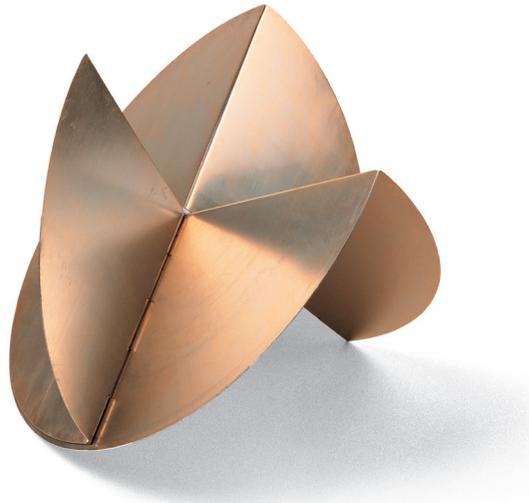


Ministério da Cultura



Lygia Clark (1920-1988)

◀ Paul Keeler e David Medalla instalando *Bichos* de Lygia Clark na Signals, Londres, Inglaterra, 1965 Photo: Clay Perry
Agradecimento: Associação Cultural "O Mundo de Lygia Clark"
© Associação Cultural "O Mundo de Lygia Clark", Rio de Janeiro, e Clay Perry, England & Co Gallery, London



Bicho - Relógio do sol, 1960
alumínio
Ø ca. 50 cm
Coleção Fundação José e Paulina Nemirovsky

ZERO

Lygia Clark nasceu em Belo Horizonte e estudou pintura no Rio de Janeiro com Burle Marx e Zélia Salgado. Em 1950, frequentou os estúdios de Arpad Szenes, Dobrinsky e Léger em Paris. De volta ao Brasil, participou do grupo Frente e foi uma das fundadoras do grupo Neoconcreto.¹ Sua obra inicial já questionava os limites da obra de arte reduzida ao retângulo da tela como, por exemplo, o trabalho com relevos em madeira que desenvolve a partir de meados da década de 50. Com a série *Bichos*, iniciada em 1960, o movimento de experimentação da artista em direção ao espaço tridimensional torna-se mais radical.

Os *Bichos* são estruturas transformáveis compostas por chapas metálicas em formatos de triângulos, quadrados, círculos e secções desses círculos articuladas por dobradiças. Com a obra, a artista convida o espectador a estabelecer uma relação mais próxima e ativa com a arte – os *bichos* podiam ser manipulados, assumindo formas diferentes conforme a experiência do visitante.² Assim, podemos associar os *Bichos* a uma ideia de organicidade, de elementos vivos, que partem do que a artista chama de “vazio pleno” para tomar forma apenas quando em contato com o espectador.

Como aponta a curadora Heike van den Valentyn, apesar de Lygia Clark não ter participado diretamente das exposições de ZERO, é possível estabelecer diversas relações entre ZERO e o neoconcretismo, movimento também integrado por Hércules Barsotti. Ambos os grupos percebiam a obra de arte como um “organismo vivo” e acreditavam que o gesto subjetivo da pintura informal (no caso de ZERO) e as fronteiras estreitas do racionalismo da arte concreta (no caso do Neoconcretismo) não conseguiam fazer jus à “realidade complexa do ser humano moderno”.³

Para pensar

Em carta enviada a Hélio Oiticica em 06/02/1964,¹ Lygia Clark relata um evento ocorrido com seus *Bichos* por ocasião de uma exposição sua realizada em Stuttgart. Ao chegar à exposição, a artista se deparou com quase todas as peças dependuradas pela sala de exposição por meio de fios de nylon. Clark protestou na mesma hora e retirou todas as peças do teto, apresentando-as acessíveis ao público para manipulação. Relate esse fato aos seus alunos. Por que eles acham que a artista não deixou que suas obras fossem expostas dependuradas? Percebemos um objeto de forma diferente quando ele é apresentado de forma fixa em uma parede, como um quadro, ou colocado sobre uma base, como uma escultura?

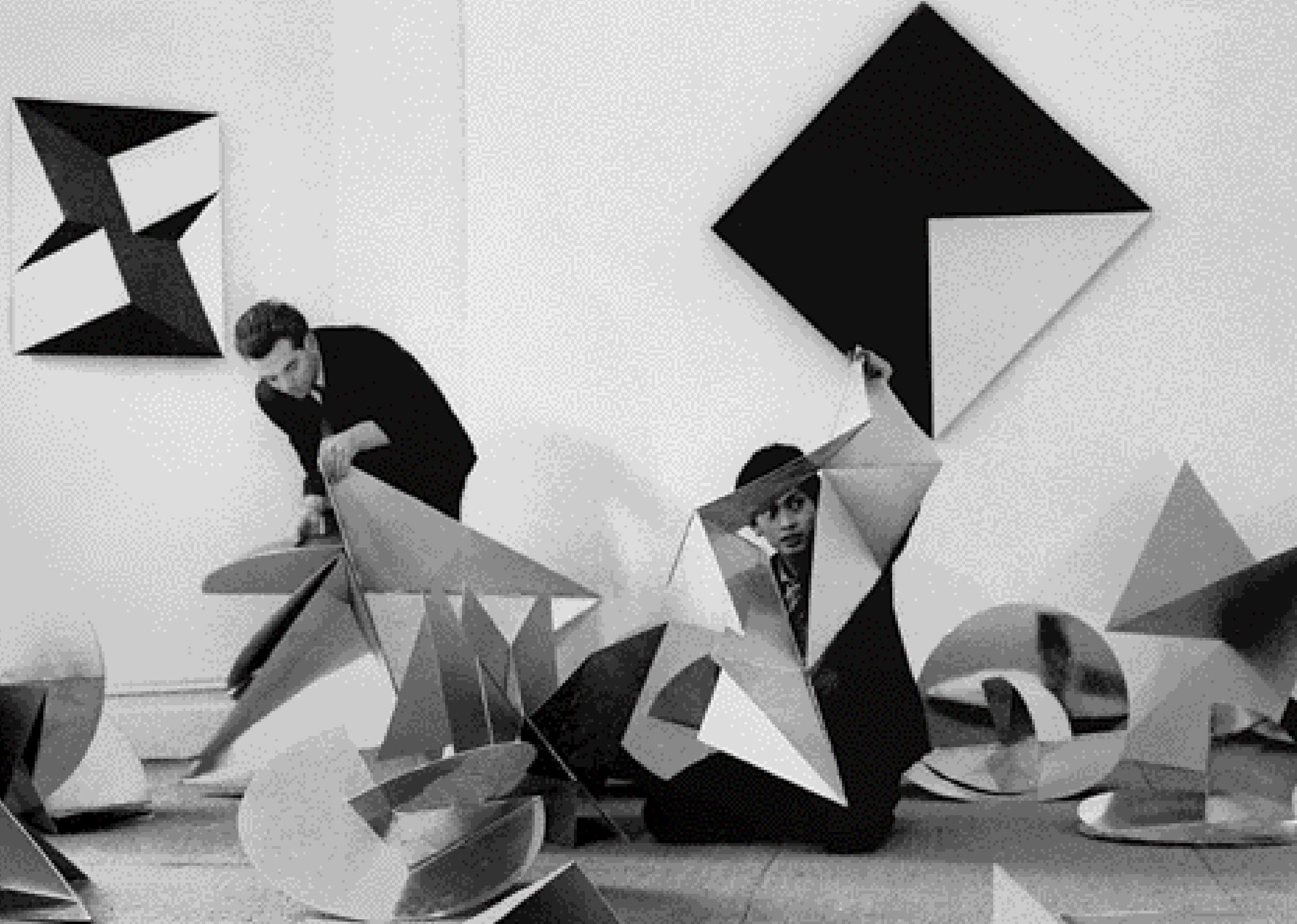
1 FIGUEIREDO, Luciano (Org.). *Lygia Clark, Hélio Oiticica: cartas, 1964-1974*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996, p.26.

1 O grupo Frente se organizou em torno do artista Ivan Serpa, no Rio de Janeiro, no início da década de 50, propondo uma arte pautada na abstração geométrica. Ao longo do tempo, seus integrantes flexibilizam cada vez mais os princípios de objetividade e rigor geométrico proposto pela arte concreta do suíço Max Bill. Em 1959, alguns de seus integrantes, como Ferreira Gullar, Lygia Pape e Lygia Clark, organizam o grupo Neoconcreto, que recusa o excesso de racionalismo vigente ao defender a liberdade de experimentação, a retomada das intenções expressivas, o resgate da subjetividade na arte e a participação ativa do espectador.

2 Por motivos de preservação, hoje não é mais possível manipular a peça.

3 VAN DEN VALENTYN, Heike. *ZERO*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013, p. 30-31.





◀ *Concetto Spaziale, Natura (N 17)*
[Conceito espacial, Natura (N 17)], 1959–60
bronze
41 x 49 x 46 cm
Fondazione Lucio Fontana, Milão, Itália

Para pensar

O período da guerra marcou a vida de Fontana de diversas formas. Antes do exílio na Argentina e da destruição de seu ateliê, o artista havia lutado na Primeira Guerra Mundial, sendo ferido em batalha. Discuta com os alunos o impacto que essas experiências podem ter tido na obra do artista. Seu trabalho refere-se à violência de forma explícita? Para complementar a discussão, apresente aos alunos obras como a *Guernica* (1937), de Picasso, produzida após o bombardeio da cidade espanhola, ou as pinturas de Frida Kahlo que se referem explicitamente a acontecimentos da vida da artista.

Filho de pais italianos, Lucio Fontana se dividiu, ao longo de sua carreira, entre a Itália e a Argentina. Após estudar engenharia civil em Milão, reside na Argentina de 1922 a 1928, onde começa a trabalhar com escultura no ateliê de seu pai. Ao retornar a Milão, completa seus estudos na Academia de Brera. Nesse período, começa a produzir obras abstratas, aproximando-se do grupo parisiense *Abstraction-Création*.¹ Durante a Segunda Guerra, Fontana retorna à Argentina, onde atua como professor. É lá que começa a formular o conceito de *spazialismo*, que propunha a integração de elementos como o espaço, o tempo e o movimento às artes visuais.

O artista retorna a Itália em 1947, aos 48 anos, quando descobre que seu ateliê e as obras neles guardadas haviam sido destruídos durante os bombardeios. Ao recomeçar do zero, Fontana aproxima, então, suas pesquisas dos interesses de uma geração mais nova que procurava se libertar da herança do pós-guerra e trilhar novos caminhos para a arte. Os *ambientes espaciais* que desenvolveu no final dos anos 40, integrando movimento, luz e espaço tridimensional, anteciparam muitas das preocupações dos artistas de ZERO.²

Lucio Fontana tornou-se conhecido, principalmente, pelas telas cortadas ou perfuradas que desenvolveu a partir desse mesmo período, misturando o bidimensional com o tridimensional. Romper com a superfície da tela representava uma maneira de levar o espectador para além da pintura. Como o artista explica, “os cortes, ou melhor, o buraco, os primeiros buracos, não significavam a destruição da tela [...] eles introduziam a dimensão para além da pintura, a liberdade de produzir arte a partir de qualquer meio, a partir de qualquer forma”.³ Essa ruptura da forma aparece também na série *Conceito Espacial: natureza*, na qual o artista cria aberturas em bolas de terracota cruamente esculpidas, posteriormente fundidas em bronze. As formas indefinidas, nas quais exterior e interior se misturam, podem evocar tanto os orifícios do corpo humano quanto formações geológicas como meteoritos ou planetas.

1 Associação fundada por Auguste Herbin e Georges Vantongerloo em Paris, em 1931, com o objetivo de divulgar a arte abstrata. Reuniu muitos artistas europeus e americanos, entre eles Piet Mondrian, Alexander Calder e Max Bill.

2 O artista é homenageado com a obra que Uecker, Piene e Mack desenvolveram em conjunto para apresentar na Documenta 3, em Kassel, em 1964. A obra chamava-se *Espaço de luz: homenagem a Fontana*.

3 In: WHITFIELD, Sarah. *Lucio Fontana*. University of California Press, 1999, p. 122.





Yves Klein (1928 – 1962)

Yves Klein | Jean Tinguely

◀ *Excavatrice de l'espace (S 19)*,
[Escavadora do Espaço (S 19)], 1958
pigmento puro e resina sintética sobre disco de metal
acoplado a um motor eléctrico
20 x 35,5 cm
col. particular



Yves Klein

Relief planétaire "Région de Grenoble" (RP 10),
[Relêvo planetário "Região de Grenoble (RP 10)], 1961
pigmento puro e resina sintética sobre bronze
86 x 65 cm
col. particular

Filho de um casal de artistas franceses, Yves Klein começou a trabalhar com pintura em meados da década de 40. Aos dezenove anos, conheceu Arman e Claude Pascal na escola de judô de Nice, artistas com os quais, em um dia de verão na praia, resolveu "dividir" o mundo. A Klein coube o céu, o espaço etéreo e vazio que circunda o planeta, assinado imaginariamente por ele. "Naquele dia [...] comecei a odiar os pássaros que voavam em meu puro céu azul sem nuvens, porque eles tentavam cavar buracos em minha maior e mais bela obra".¹

O contato de Klein com os artistas que formaram o núcleo de ZERO se deu em 1957, quando seus trabalhos foram expostos na inauguração da galeria de Alfred Schmela em Düsseldorf. Suas ideias exerceram forte impacto sobre Mack e Piene, que o convidaram a participar da 7ª *exposição noturna* e a colaborar com um texto para o primeiro número da revista ZERO. Klein também esteve associado ao grupo dos novos realistas.²

A partir dessa mesma época, o artista começou sua pesquisa em pintura monocromática. O uso de apenas uma cor por tela representou um desafio às convenções pictóricas, como a representação, a perspectiva, a composição e a técnica do artista, em prol da exploração da energia da cor pura. Em 1956, após um ano de pesquisas em conjunto com o químico Edouard Adam, Klein chegou à fórmula do International Klein Blue (IKB), um tipo de azul-ultramar extremamente saturado e luminoso, de efeito mate, capaz de proporcionar uma sensação de imersão e profundidade. O artista explorou a invenção em pinturas sobre tela, esponja e objetos cotidianos. No final dos anos 50, começou a pintar com 'pincéis vivos', dirigindo a ação de modelos nus que imprimiam o movimento de seus corpos cobertos com IKB em grandes superfícies de papel ou tecido. Essa cor também aparece na série de relevos desenvolvidos por Klein a partir de mapas geofísicos do território francês. No auge da corrida espacial, o artista acreditava na potência da arte em romper as barreiras do universo conhecido "Nem mísseis, nem foguetes, nem sputniks vão fazer do homem o 'conquistador' do espaço, [...] O homem só chegará a habitar o espaço por meio da terrível, mas pacífica, força da sensibilidade".³

1 KLEIN, Yves. "Manifesto do Hotel Chelsea". In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritas de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006, p. 65.

2 O novo realismo é um movimento francês que surgiu a partir da produção de artistas como Yves Klein, Jean Tinguely e Arman que, de formas diferentes, propuseram uma nova abordagem do real em suas obras. O grupo foi oficializado em 1960 por meio de um manifesto elaborado pelo crítico Pierre Restany. A obra *Excavadora do Espaço*, reproduzida nesta lâmina, é um exemplo da colaboração entre Klein e Tinguely, artista que também participou de diversas exposições de ZERO.

3 KLEIN, op. cit., p. 65.

ZERO

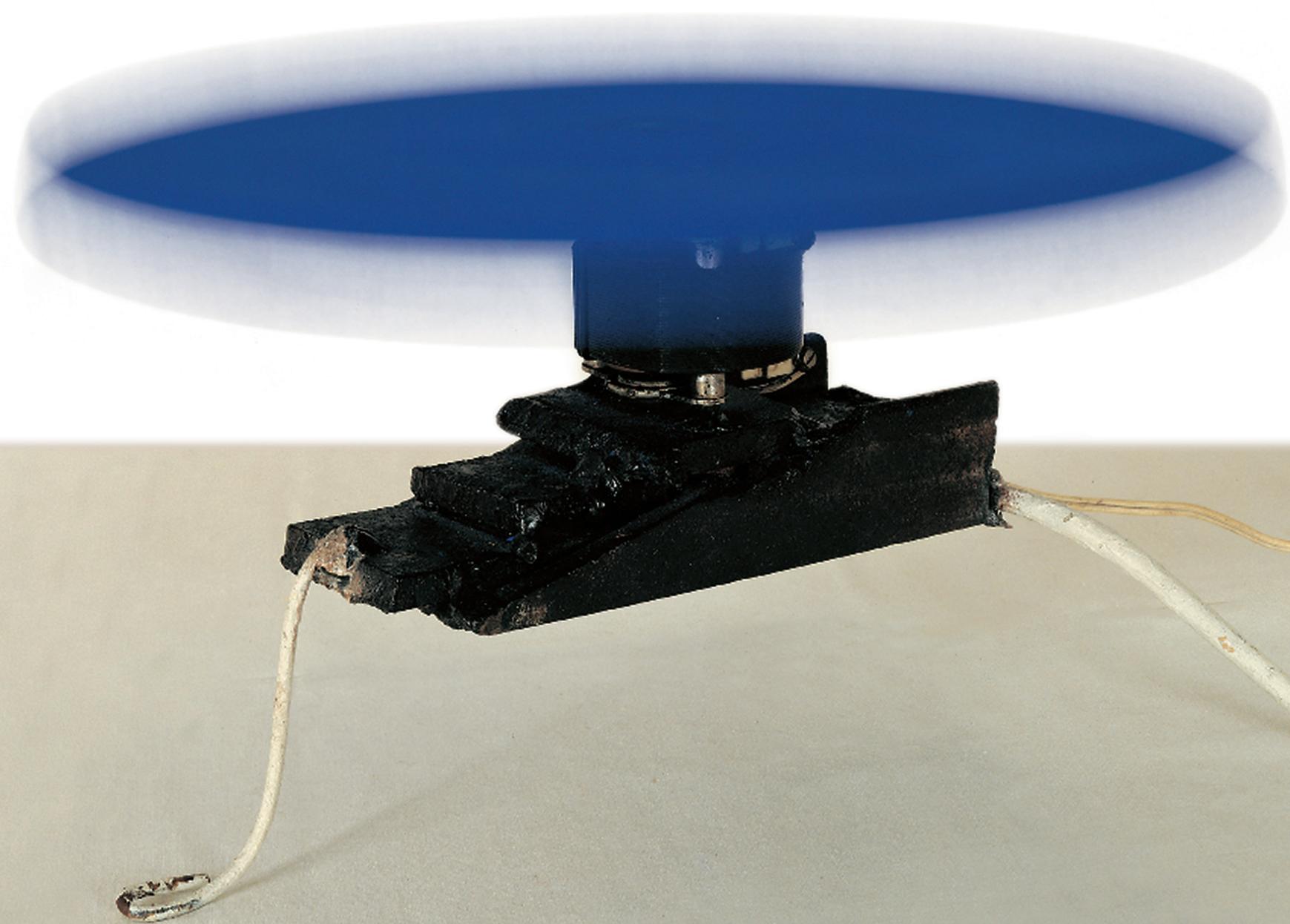
Para pensar

"Para mim, as cores são seres vivos, indivíduos extremamente evoluídos que se assemelham a nós e a todo o resto. [...] Existem cores alegres, majestosas, vulgares, doces, violentas e tristes",¹ afirmou Klein em uma de suas primeiras exposições. O artista desenvolveu obras monocromáticas especialmente com o azul por ele inventado, mas também em dourado e cor-de-rosa. Discuta com a turma sobre possíveis motivos para a escolha dessas cores. Onde podemos encontrá-las? Que significados e sensações elas podem evocar?

Apesar de ser um artista visual, a obra de Klein aponta para um interesse não só por aquilo que é material e visível, mas pelo mental e espiritual. Mesmo sabendo que é algo impossível de ser realizado, no momento em que o artista afirma assinar o céu, sua extensão infinita se torna, simbolicamente, parte de sua obra. Que objeto, lugar, pessoa ou sensação os alunos escolheriam como sua obra de arte? Por quê?

1 In: WEITEMEIER, Hannah. *Yves Klein*. São Paulo: Paisagem, 2005, p. 15.





◀ *Estructura Madí Neón nº2*
[Estructura Madí Neón nº 2], 1946/2001
neón e madeira,
70 x 50 x 13 cm
col. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), Brasil,
Patrocínio White Martins
edição com autorização do autor

Sin título [Sem título], 1957
metal, acrílico e motor
Ø 47 cm
Coleção Jones Bergamin



Resumindo, a arte antes de Madí:
Um historicismo escolástico, idealista.
Uma concepção irracional.
Uma técnica acadêmica.
Uma composição unilateral, estática, falsa.
Uma obra carente de verdadeira essencialidade.
Uma consciência paralisada por suas contradições sem solução;
impermeabilizada à renovação permanente da técnica e do estilo.
Contra tudo isso se alça Madí, confirmando o desejo fixo, absorvente do
homem de inventar e construir objetos dentro dos valores absolutos do eterno,
junto à humanidade em sua luta pela construção de uma nova sociedade sem
classes, que libere a energia e domine o espaço e tempo em todos os seus
sentidos e a matéria até suas últimas consequências.

Kosice, 1946¹

Para pensar

Um espelho não é somente uma superfície capaz de reproduzir a imagem de um objeto material, é também uma forma de relacionar o que vemos com nós mesmos, ao mesmo tempo sujeitos e espectadores. Posicione dois espelhos frente a frente e exponha-os à turma.

Os alunos conseguem contar o número de imagens refletidas? Quantas imagens são necessárias até que se torne impossível compreender as formas geradas?

Nascido no ano de 1924, Gyula Kosice é um artista de origem húngara, porém nacionalizado argentino. Escultor, poeta, teórico e artista plástico, Kosice é um dos precursores da arte cinética e luminosa a nível mundial. Enquanto, na Europa, o Grupo ZERO dava seus primeiros passos, na América do Sul – principalmente na Argentina – os caminhos da arte já alcançavam novas fronteiras. Um dos principais expoentes destes novos paradigmas da arte contemporânea foi o Movimento Madí, fundado por Gyula Kosice no ano de 1946, englobando não só as artes plásticas como qualquer outra forma de expressão artística (literatura, dança, teatro, desenho, pintura, música etc.). Já neste momento, o grupo procurava romper com os limites da tela, recortar a superfície tridimensional do quadro criando suportes móveis e articulados. Respondendo às rupturas provocadas nos anos 20 por movimentos como a Bauhaus e o construtivismo russo, Madí procurava, por meio de uso de novas técnicas, extremar os conceitos de “criação” e “invenção”, dando total liberdade à produção artística.

Deste modo, além de ser um dos primeiros artistas a criar uma escultura articulável com a participação do público no continente sul-americano, Kosice também foi pioneiro ao utilizar gás néon e água como elementos constitutivos de sua obra. “O mundo não necessita de mim, mas para a arte contemporânea, eu sou inevitável”,² afirma Kosice, de forma a reconhecer sua contribuição à História da Arte.

1 Trecho do Manifesto Madí. In: KOSICE, Gyula. *Arte Madí*. Buenos Aires: Arte Gaglianone, 1982, p. 37.

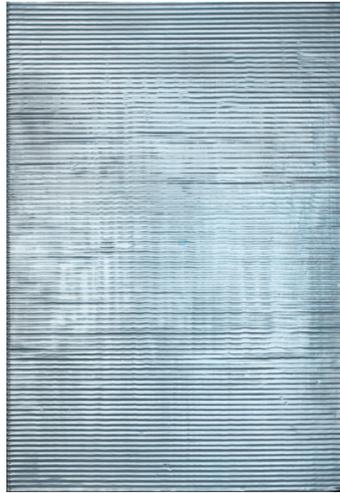
2 <http://www.kosice.com.ar>





Heinz Mack (1931)

◀ *Interferenzen – Integrale Elemente für einen virtuellen Raum*
[Interferências – Elementos integrantes de um espaço virtual] (réplica 2004), 1966
painéis de plástico sobre madeira, espelhos de Plexiglas,
dispositivos elétricos
elemento de parede, 126 x 240,5 x 6 cm
instalação de dimensões variáveis
coleção Heinz Mack?



Vibration des Lichts [Vibração da luz], 1958
alumínio sobre madeira, 140 x 97 cm
Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf, Alemanha –
Stiftung Sammlung Kemp

Heinz Mack nasceu em 1931 na cidade de Lollar, na Alemanha. Estudou pintura na Escola Municipal de Arte de Düsseldorf e filosofia na Universidade de Colônia. Ainda quando estudava arte, Mack conheceu o também artista Otto Piene, com quem futuramente formaria o grupo ZERO.

Antes das esculturas luminosas que o consagram na época de ZERO, em meados da década de 50 Heinz Mack dedicava a maior parte de seus estudos à pintura monocromática em variações de preto ou branco. O artista acreditava na redução como princípio artístico, uma forma de revelar as sutilezas do mundo real. Suas *Estruturas dinâmicas* eram pinturas a óleo ou resina que exploravam linhas paralelas para criar uma vibração rítmica. Mack pretendia causar um esvaziamento da percepção capaz de provocar, através do olhar, um compromisso com a sensibilidade. No primeiro número da revista ZERO, em 1958, apresenta seu novo conceito de pintura: “Superar o policromatismo por meio da própria cor significa que devemos abrir mão da composição em prol de uma zona estrutural simples. [...] A cor só pode ser desmaterializada, trazendo sua pureza à luz, por meio de disciplina estritamente pictórica”.¹

Os fenômenos de oscilação luminosa observados em obras como *Vibração da luz*, contudo, fez com que o artista escapasse à bidimensionalidade da tela e começasse a explorar as possibilidades oferecidas pelo espaço. Afinal, a realidade do dia-a-dia não é plana, e sim tridimensional. Assim, na obra *Interferência – elementos integrantes de um espaço virtual*, composta por painéis de plástico e espelhos que giram delicadamente sobre si, Heinz Mack não só captura e reflete a luz do ambiente como também envolve o público e o faz parte integrante da obra, uma vez que sua própria imagem está contida na realidade alternativa que o jogo de espelhos cria.

¹ MACK, Heinz. “The New Dynamic Structure”. In: *ZERO 1*, Düsseldorf 1958. Disponível em: <http://www.zerofoundation.de/statements.html>

ZERO

Para pensar

Um espelho não é somente uma superfície capaz de reproduzir a imagem de um objeto material, é também uma forma de relacionar o que vemos com nós mesmos, ao mesmo tempo sujeitos e espectadores. Posicione dois espelhos frente a frente e exponha-os à turma. Os alunos conseguem contar o número de imagens refletidas? Quantas imagens são necessárias até que se torne impossível compreender as formas geradas?





◀ *Linea m 9,87* [Linha m 9,87], outubro de 1959
tinta sobre papel em tubo de papelão
23,8 x Ø 5,8 cm
col. particular
foto:

Corpo d'Aria 44 [Corpo de ar 44], 1959/60
caixa de madeira, balão de borracha, bocal e base
4,8 x 12,13 x 42,5 cm
Fondazione Piero Manzoni, Milão, em colaboração com
Gagosian Gallery
foto:



Para pensar

O sistema da arte, composto pelos agentes envolvidos na produção, avaliação, circulação e conservação da arte, até os anos 50 contava com a lógica de que fazer arte significava produzir objetos únicos e duráveis para que estes pudessem ser vendidos ou conservados em acervos de museus e colecionadores. Artistas como Manzoni criticaram e desafiaram esse sistema criando obras compostas com materiais cotidianos e efêmeros, até então não associados à produção artística. Converse com seus alunos sobre essa ampliação dos limites da arte. Dê exemplos de artistas que trabalham com a Internet, ações na rua, performances, som, vídeo, etc. Que tipo de manifestações eles observam em exposições de arte atualmente? Só podemos encontrar arte em museus?

1 Manzoni também realizou obras com suas impressões digitais e seu excremento, transformando-os em espécies de relíquias. Na performance *Consumação da Arte*, realizada em Milão em 1960, o artista imprimiu a digital de seu polegar em ovos cozidos e depois entregou esses ovos ao consumo dos espectadores. No ano seguinte, produziu seu trabalho mais provocador: 90 latas contendo "Merda de artista", todas numeradas e colocadas à venda a peso de ouro, conforme a cotação do dia.

Piero Manzoni nasceu em Soncino, um vilarejo em Cremona, Itália. Iniciou sua carreira artística em meados dos anos 50, como pintor, mas logo procurou expandir sua linguagem. Em 1957, após contato com a obra de Lucio Fontana e Yves Klein, deu início a série de *acromos*, quadros produzidos inicialmente com tecidos embebidos em cola e sulfato de cálcio e, mais tarde, com outros materiais brancos como fibra sintéticas, algodão, pele de coelho e até mesmo pão. Livre das convenções da cor, da composição e da representação, a tela se tornava, para Manzoni, uma zona de liberdade. Por meio das relações com o grupo ZERO, o artista contribuiu para a formação de um eixo de comunicação entre a produção alemã e a italiana. Junto com Enrico Castellani, manteve entre 1959 e 1960 a Galeria Azimut, espaço em Milão dedicado à produção experimental. A iniciativa foi acompanhada por duas edições da revista *Azimuth* e contou com a participação de artistas como Lucio Fontana, Dadaimano, Heinz Mack, Jean Tinguely, Yves Klein e Robert Rauschenberg.

Linea m 9,87 faz parte da série de desenhos produzidos por Manzoni entre 1959 e 1961. Trata-se de linhas solitárias pintadas em grandes extensões de papel, chegando a 7.200 metros de comprimento, apresentadas ao público dentro de cilindros lacrados. As linhas, portanto, não podem ser vistas, apenas imaginadas a partir das informações apresentadas na etiqueta de cada cilindro: autor, data e comprimento. Paralelamente a esses trabalhos, Manzoni também explorou os vestígios de seu próprio corpo em sua produção.¹ As esculturas pneumáticas, por exemplo, são constituídas por materiais elementares como um balão, um tripé e uma caixa de madeira. A obra só toma forma de fato quando o balão é inflado, seja pelo próprio comprador, seja com o sopro do artista, vendido a um custo extra.

A produção de Piero Manzoni é marcada por uma crescente valorização da ideia em detrimento da produção de objetos tradicionais como a escultura e a pintura, questionando a natureza da arte e seu sistema de valorização e legitimação. Seu mais ambicioso projeto, *Base do mundo, homenagem a Galileu* (1961), é formado por um simples pedestal de ferro e bronze com a inscrição "base do mundo". Ao ser instalado de cabeça para baixo na cidade de Herring, Dinamarca, ele automaticamente transforma em obra de arte tudo o que está abaixo dele, isto é, o globo terrestre.





LONGUE LIGNE LONGUE MT

11,1

PIERO MANZONI LE

10/50

A LINE 11,1

METRES

PIERO MANZONI THE

10/50

Almir **Mavignier** (1925)
Abraham **Palatnik** (1928)

Almir **Mavignier**
◀ *Forma*, 1963/2010
serigrafia sobre papel
cada uma 119 x 47 cm
instalação de dimensões variáveis
cortesia do artista



Abraham **Palatnik**
Sequência Vertical S-30, 1965
madeira, náilon, metal, lâmpadas e circuito elétrico
113 x 71 x 22 cm
col. do artista

Almir **Mavignier** e Abraham **Palatnik**, nascidos no Rio de Janeiro em 1925 e em Natal, 1928, respectivamente, lidaram em suas produções com questões muito próximas das que motivaram os trabalhos de ZERO. Com passagem pela arte concreta que marcou o cenário brasileiro nos anos 50, ambos defenderam arte como um transformador social, procurando levá-la para outros espaços além de galerias e museus.

Mavignier foi aluno e professor de arte e design da escola de Ulm,¹ o que atribuiu a seu trabalho uma relação com o campo da comunicação visual. Em 1957, o artista desenvolve seu primeiro quadro monocromático no qual se destaca a relação entre luz e sombra. Um ano depois, é convidado por Piene e Mack para participar da 7ª *Exposição Noturna*, em Dusseldorf. Desde então, intensifica seu contato com o grupo participando de várias outras exposições, assim como de edições da revista Zero. Na obra *Forma*, de 1963, Mavignier revela sua aproximação do universo gráfico dos cartazes ao mesmo tempo em que discute questões da *Gestalt* e da fenomenologia da forma². O trabalho desenvolvido em serigrafia questiona a relação que uma forma pode estabelecer com a outra e também a leitura que o espectador faz da imagem. Seus retângulos positivos e negativos, apesar de possuírem o mesmo tamanho e formato, acabam sendo percebidos de maneira diferente.

Palatnik, embora não tenha participado efetivamente das exposições de Zero, aproxima-se da linguagem do grupo por meio de seus experimentos com a cor, a matéria e o movimento. Seus *Cinematogramas* (1949-1951) colocam o artista como um dos pioneiros no uso da luz em movimento. A obra *Sequência vertical S-30*, constituída por lâmpadas posicionadas atrás de uma tela de nylon, é fruto dessa investigação sobre objetos cinéticos. Por meio de um circuito elétrico, as cores se alternam enquanto as chapas metálicas se movem, criando novos espaços de luz.

1 Sucessora da Bauhaus, a Escola Superior da Forma de Ulm, centro de ensino e pesquisa em design, funcionou na Alemanha entre 1952 e 1968.

2 Estudo que surge no início do século XX sobre a psicologia da forma com o intuito de analisar o comportamento espontâneo do cérebro durante o processo de percepção. Criada por Fritz Perls e posteriormente estudada por Max Wertheimer, a Gestalt influenciou estudos da psicologia, da publicidade, da comunicação, do design e das artes visuais.

ZERO

Para pensar

Proponha à turma um exercício de conscientização e análise de produtos da comunicação visual. Peça que os alunos observem seu entorno e escolham algum exemplo de peça gráfica – uma ilustração na capa de um caderno, um *flyer* publicitário ou até mesmo uma placa de sinalização. Qual é o primeiro elemento dessa peça que mais chama atenção para cada aluno? Que caminho eles imaginam que o olho percorra ao perceber esse material? De que forma fatores como dimensão, cor e composição podem ajudar a captar a atenção de cada observador?



forma

forma

forma

forma

forma

forma

é gestalt . gestalt não é forma . é relação

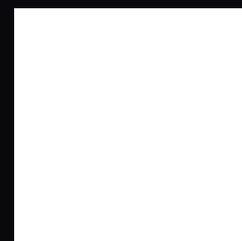
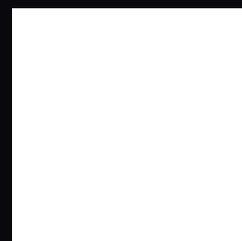
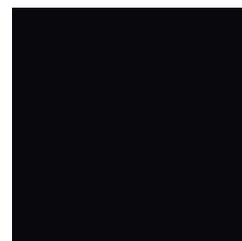
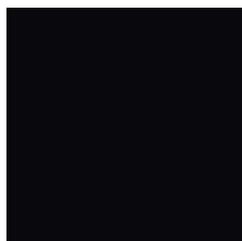
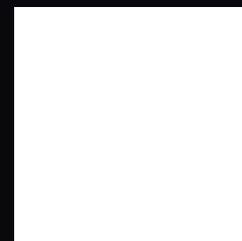
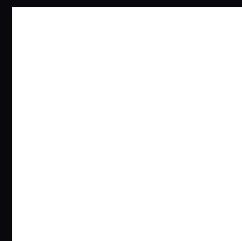
é gestalt . gestalt não é forma . é relação

é gestalt . gestalt não é forma . é relação

é gestalt . gestalt não é forma . é relação

é gestalt . gestalt não é forma . é relação

é gestalt . gestalt não é forma . é relação



◀ *Lichtballett (Lichtkugel)* [Balé de luz (Esfera de luz)], 1961
instalação de luz (plástico, metal, motor elétrico)
178 x 155 x 80 cm
Foundation MUSEION. Museum of Modern and
Contemporary Art Bolzano



Licht im August, [Luz de agosto], 1958
óleo sobre tela
147 x 98 cm
Märkisches Museum Witten

Para pensar

Os trabalhos desenvolvidos pelos artistas do grupo ZERO indicam um afastamento da ideia tradicional de pintura em prol da exploração da luz e da cor. Converse com seus alunos sobre essa ampliação das linguagens artísticas. Pinturas e desenhos só podem ser realizados com tinta, lápis e papel? O caminho que percorremos de casa até a escola pode ser considerado um desenho? Uma mancha de café pode ser vista como uma pintura?

Otto Piene nasceu em Laasphe, na Alemanha. Ao longo de sua formação, frequentou a Escola Superior de Artes Plásticas de Munique e a Academia de Arte de Düsseldorf, além de graduar-se em filosofia pela Universidade de Colônia. Em 1957, ano das primeiras *Exposições noturnas*, Piene começa a explorar a luz em suas obras por meio da criação de relevos pontuais em superfícies monocromáticas, gerando um jogo de sombras. Um exemplo desse tipo de experimento é *Luz de Agosto*, obra na qual as elevações aparecem em uma tela que vai do branco ao amarelo aludindo, como o próprio título sugere, à luz do mês de agosto, auge do verão na Alemanha.

Pouco tempo depois, Piene começa a produzir os *Balés de luz*, utilizando inicialmente superfícies perfuradas de papelão e o manuseio de lanternas. A luminosidade que atravessava os furos constituía, assim, uma espécie de “pintura” de luz. Mais tarde, graças ao contato com Heinz Mack e Jean Tinguely, o artista passa a utilizar em suas obras fontes de luz motorizadas. Em tais trabalhos, o que entra em jogo é a criação de uma imagem imaterial. Com as projeções de luz, Piene consegue fazer com que sua obra se propague pelo espaço: “em vez de estreitar o campo de visão, em vez de absorção, uma visão de algo em fluxo e pulsante. Em vez de limitar o mundo às células da imaginação humana, expansão por todos os lados, arremessando o espectador no espaço [...]”.¹

Além do trabalho com fontes luminosas, Piene também explorou a dualidade entre luz e escuridão em suas pinturas feitas com fumaça e fogo. Não só para esse artista, mas também para outros em torno do grupo ZERO, a arte deveria ser uma articulação das forças naturais: luz, fogo, fumaça, vento.²

1 PIENE, Otto. “Paths to paradise”. In: *ZERO 3*, Düsseldorf, 1958. Disponível em: <http://www.zerofoundation.de/statements.html>

2 RUHRBERG, Karl. “Meditação e movimento – Reações europeias ao Expressionismo Abstrato”. In: WALTHER, Ingo (Org.). *Arte do Século XX*. Lisboa: Taschen, 2012.





Jesús Rafael **Soto** (1923 - 2005)

Gego (1912 - 1994)

◀ **Jesús Rafael Soto**

Spirale [Espiral], 1955/60
Edição MAT 1959/60
serigrafia sobre papel, compensado de madeira,
Plexiglas, parafusos
50 x 50 x 25 cm
Kunstmuseen Krefeld
foto:



Gego

Sin título - Dos Planos [Sem título - Dois Planos], 1965
construção em arame natural e pintado
(cobre e aço inoxidável sobre base de madeira)
29,5 x 18 x 17 cm
col. D.O.P. - Fundación D.O.P.
foto:

Jesús Rafael **Soto** nasceu em 1923, em Ciudad Bolívar, na Venezuela. Após completar seus estudos na Escola de Artes de Caracas, trabalhou como diretor da Escola de Belas Artes de Maracaibo. Em 1950, recebeu uma bolsa de estudos para continuar sua formação em Paris, onde produziu seus primeiros trabalhos baseados na repetição de figuras geométricas e na redução da cor. Impactado por uma das últimas pinturas de Mondrian, *Broadway boogie-woogie* (1942-43), Soto desejava fazer com que a imagem se mexesse óticamente, libertando-a dos limites da forma.

Spirale é uma das obras nas quais o artista explora a vibração visual causada pelos cruzamentos de linhas em planos diferentes. “Tenho buscado o movimento através da técnica da sobreposição, os elementos sobrepostos agem um sobre outro de uma forma que nega a distância entre eles,”¹ comentou o artista sobre esse tipo de produção. Inicialmente, o espaço de mobilidade criado por Soto era bidimensional, ainda associado à ideia de um quadro na parede. Ao longo de sua produção, no entanto, o artista avançou em direção à terceira dimensão. Os *penetráveis*, produzidos a partir do final dos anos 60, são ambientes constituídos por elementos suspensos, como fios de plástico, que podem ser percorridos pelo espectador. Soto desejava que aqueles que penetrassem nessas obras perdessem a noção de tridimensionalidade, imergindo em “um espaço-tempo completamente pleno”.²

Diferente de Soto, que esteve presente nas principais exposições de ZERO, **Gego**³ não participou diretamente do grupo. Mesmo assim, é possível traçar diversas relações entre esses artistas, especialmente pela questão da espacialização da linha. Sua obra estabelece uma relação entre desenho e o espaço real, produzindo volumes a partir de elementos mínimos, como hastes e tiras de metal. “Descobri o encanto da linha em si mesma [...] assim como o vazio entre as linhas e o clarão quando se cruzam, quando são interrompidas, quando são de cor ou tipos diferentes”. Para a artista, “algumas vezes a entrelinha é tão importante quanto a própria linha”.⁴

ZERO

Para pensar

A música teve um papel importante tanto na vida quanto na obra de Soto. Filho de um violinista, o artista aprendeu a tocar violão ainda criança e chegou a trabalhar como músico no início de sua carreira na Europa. Uma das referências para seu trabalho é o modo como a música serial propôs uma nova utilização do som: um código a ser repetidamente recombinao, independente de questões de gosto ou tradição.¹ Escute com a turma exemplos desse tipo de composição, como as músicas de Arnold Schoenberg e Karlheinz Stockhausen. Que relações eles percebem entre sua sonoridade e a obra de Soto? Como complemento, peça que os alunos escolham uma das obras do material didático e imaginem uma trilha sonora para ela.

1 JIMÉNEZ, Ariel; SOTO, Jesús Rafael. *Conversaciones con Jesús Soto*. New York/Caracas: Fundación Cisneros, 2005.

1 SOTO, Jesús. “Diálogo: Jesús Rafael Soto & Guy Brett”. In: FILHO, Paulo Venancio (Org.). *Soto: a construção da imaterialidade*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005, p. 41.

2 SOTO, Jesús. “Soto e a arte brasileira: um breve depoimento”. In: FILHO, Paulo Venancio (Org.). *Soto: a construção da imaterialidade*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005, p. 33.

3 Gertrude Luise Goldschmidt, mais conhecida como Gego, nasceu em Hamburgo, Alemanha. Devido à perseguição aos judeus durante o regime nazista, emigrou para a Venezuela em 1939, onde viveu até a morte.

4 GEGO apud HUIZI, María Helena; MANRIQUE, Josefina (Orgs.). *Sabiduras y otros textos de Gego*. Caracas/Houston: Fundación Gego/The Museum of fine Arts, 2005, p. 169.





Günter Uecker (1930)

- ◀ *Lichtregen* [Chuva de luz], 1966
Reconstrução 2013
tubos de alumínio, luzes de neon
instalação dimensões variáveis
cortesia do artista



Weißes Bild [Pintura Branca], 1959
pregos em madeira, pintura acrílica
55,5 x 60 x 6,5 cm
Kunstmuseen Krefeld

Günter Uecker, terceiro integrante do grupo Zero, nasceu em Wendorf, Alemanha, em 1930. Uecker conhece Heinz Mack e Otto Piene ainda em 1957, ano em que participa da 7ª *exposição noturna*, associando-se ao grupo três anos depois. Durante sua formação acadêmica em Düsseldorf, investigou técnicas e materiais que iam desde pintura e xilogravura até sucatas e pregos, elemento posteriormente utilizado para cobrir objetos como máquinas de costura, mesas e pianos. Com a criação de objetos táteis e cinéticos, o artista procurou romper com as convenções do quadro, opondo-se à ênfase gestual e subjetiva do abstracionismo informal.¹

Marcado pelo contexto do pós-guerra e pelas expectativas de um reerguimento econômico, político e cultural da Alemanha dos anos 50, Uecker explora em seus trabalhos a experiência da luminosidade. Ele percebe a luz como o “triunfo sobre o escuro”, simbolizando um “mundo branco, humano, no qual o indivíduo pode se articular livremente, no sentido de um espaço de experiência ética, livre de outras implicações.”² Por outro lado, o uso de materiais como pregos e lanças, que exigem do artista um grande esforço físico ao mesmo tempo em que ‘ferem’ o suporte, mantém um dado de violência em sua obra.

Na obra *Chuva de luz*, reconstrução do trabalho original concebido em 1966, o artista cria um espaço interativo que pode ser percorrido pelo visitante. Espécie de pintura na terceira dimensão, o trabalho possibilita a imersão do espectador em meio a uma chuva de matéria resplandecente. “Meus objetos são uma realidade espacial, uma zona de luz. Eu faço uso de meios mecânicos para superar o gesto subjetivo, para objetivar, para criar uma condição de liberdade”,³ explica o artista.

1 A pintura informal, disseminada pela Europa e Estados Unidos nos anos 40 e 50, representou um movimento de cunho abstrato que defendia a criação livre de maneira fluida, dando vazão à subjetividade e até mesmo ao inconsciente do artista, contrapondo-se ao rigor e cientificismo da abstração geométrica. Jean Dubuffet, Henri Michaux, Wols e Antoni Tàpies são alguns dos artistas que representam a tendência na Europa.
2 UECKER, Günther. Der Zustand Weiss, 1961. In: WIESE, von Wiese (ed.) *Schriften. Gedichte – Projektbeschreibungen – Reflexionen*, St. Gallen, 1979. p. 104.
3 13 Günther Uecker, in: ZERO 3, editado por Heinz Mack e Otto Piene. Düsseldorf, 1961. Apud: Mack, Piene, Uecker. Hannover: Kestner-Gesellschaft, 1965, p. 164.

ZERO

Para pensar

Pergunte a turma quais os possíveis significados ou atribuições para a palavra “zero”, tanto no campo da matemática, da história ou da física. O que “zero” pode significar para a arte? Relacione os trabalhos dos artistas com os significados que surgirão em aula, aproximando a produção do movimento com o conceito envolvendo o nome do grupo.

Em um documentário sobre o grupo ZERO,¹ Otto Piene relembra que os melhores dias durante o período da guerra eram aqueles de mau tempo, ou seja, os mais escuros, já que a falta de visibilidade dificultava os bombardeios. Converse com seus alunos sobre os significados usualmente atribuídos à luz e à escuridão. Procure relacioná-los às declarações de Piene e de Uecker e também aos trabalhos dos artistas de ZERO. Por que a luz ganha tanta importância em suas propostas? Como podemos percebê-la?

1 REF DOC



