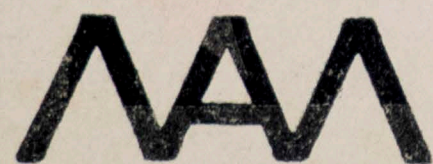


instituto de arte

contemporânea

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro expõe grande parte da vanguarda brasileira de 1967 nesta **Nova-Objetividade**, que reúne quase tudo que de rico e contraditório existe na formulação da jovem arte do país. A tendência à construção de coisas, o rigor dialético da manifestação crítico-visual-tátil, os elementos de gestação de uma linguagem de alto nível semântico, informativo e psicologicamente percutente, farão dessa mostra um centro vital e coerente da problemática e das estruturas estéticas do nosso tempo.

Hélio Oiticica divulga aqui texto especial, analisando as principais definições desse fenômeno criativo: a negação do quadro de cavalete; abordagem e tomada de posição em face a problemas políticos, sociais e éticos; tendência para proposições coletivas, entre outros aspectos. Reconhece inclusive a validade das experiências e realizações não-normativas de Duke-Lee, que para êle teriam sido uma das constituintes do processo que o levou à formulação recente da nova objetividade, concluindo que a posição esteticista — segundo o seu depoimento — seria insustentável. Também o que chama de “realismo carioca” e teria influenciado na eclosão do processo, seria — parece — a nova afirmação artística que se evidenciou e tornou consciência própria nas mostras OPINIÃO 65 e 66 efetuadas neste Museu.



museu de arte moderna do rio de janeiro

de 6 a 30 de abril de 1967

De São Paulo, Waldemar Cordeiro envia precisa análise em que utiliza correlatos aos da **teoria da informação** para fixar os dados e contribuições de grupo representativo, matéria que integrará as manifestações que serão divulgadas no decurso da mostra.

Com depoimentos autênticos e surgindo sobretudo graças a iniciativa de artistas, **Nova Objetividade** assume — como se verá no seu contexto, através das obras expostas — um papel importante na concentração e na dialética dos impulsos e intuições criadoras, estruturais, construtivas, semânticas ou comunicantes da vanguarda atual no país. Ela representa uma nova consciência do movimento estético, consciência em patamar superior, pela auto-reflexão e pela participação no mundo exterior, a par do singular domínio e eficácia no tratamento formal da mecânica ou economia dos meios e fatores técnicos do operar ou do **faber** artístico, isto é, da elaboração da obra.

Formula-se e concretiza-se aqui um estágio elevado, qualitativamente, da vida artística brasileira, que surpreenderá a muita gente pelo fato de resultar de um salto quase inesperado. As pesquisas e os encontros dessa geração criadora, não partem só ou mórmente de conceitos, mas também de impulsos ou necessidades vitais, e não se encaram como elementos adversos no plano estético, sendo demarches acumulativas ou passos de experiências. O processo complexo de que resulta **Nova-Objetividade** supera conciliações, mas ultrapassa antíteses. Subindo a novo plano, prepara novas sínteses e fecundas contradições, através do reconhecimento dos valores e inter-relações múltiplas, que tão bem Oiticica reconhece, e que são contribuições positivas dêsse **in atto**, na progressão de nossa estética.

Mediante êsse novo plano do agir artístico, a visão, e a participação do espectador, isto é, do público, atuarão mais diretamente e melhor compreenderão o significado lingüístico e simbólico desta arte, mesmo nos seus momentos de antiarte.

Cumprida ao Museu, que já expôs **Opinião** em 1965 e 1966, trazer ao público esta nova manifestação coletiva, mais concentrada e desta vez com caráter nacional. Se aqui não se acha presente toda a vanguarda, está ao menos um seu momento decisivo, dotado de alta eficácia técnica, beleza e informação.

Objetividade implica nova-objetividade

Passado-recente implica por sua vez, no presente-futuro: sem dependências para a arte nova.

Tradição viva.

Criação = criação.

Invenção conhece re-conhece a invenção.

Coincidências e analogias das atitudes tornam indispensável a revisão de valores

A vanguarda histórica não é igual, diferente maior ou menor do que a vanguarda atual.

Concepção clássica e metafísica da evolução diferente da concepção dialética.

Coerência formalista (= desenrolamento de um estilo em si), diferente da coerência histórica (= situação + criação artística + modelo ideal).

Arte concreta = poética do desenvolvimento provável do futuro = comunicação intersubjetiva pela redução física da mensagem mediante novos canais artificiais (= novos suportes materiais inventados pela técnica). Provável + realidade implica novas hipóteses: néo-concreto (imagem da pragmática brasileira); arte concreta semântica (1964, depois de abril).

O fluxo não para: pioneiros + jovens (nas condições da industrialização & urbanização + subdesenvolvimento): nova-objetividade — 1967.



ALBERTO ALIBERTI
 ALOISIO CARVÃO
 ANA MARIA MAIOLINO
 ANTONIO DIAS
 AVATAR MORAIS
 CARLOS VERGARA
 CARLOS ZILIO
 EDUARDO CLARK
 FERREIRA GULLAR
 FLAVIO IMPERIO
 GASTÃO MANOEL HENRIQUE
 CLAUCO RODRIGUES
 GERALDO DE BARROS
 HANS HAUDENSCHILD
 HELIO OITICICA
 IVAN SERPA
 JUVENAL HAHNE
 LIGIA CLARK
 LIGIA PAPE
 LUIS GONZAGA R. LEITE
 MARCELO NITSCHÉ
 MARIA HELENA CHARTUNI
 MARIA DO CARMO SECCO
 MAURICIO NOGUEIRA LIMA
 MONA GOROVITZ
 NELSON LEIRNER
 PEDRO ESCOSTEGUY
 RAIMUNDO COLLARES
 ROBERTA OITICICA
 ROBERTO LANARI
 ROBERTO MAGALHÃES
 RUBENS GERCHMAN
 SAMI MATTAR
 SAMUEL SZPIEGEL
 SERGIO FERRO
 SOLANGE ESCOSTEGUY
 TERESA SIMÕES
 VERA ILCE
 WALDEMAR CORDEIRO
 WALTER SMETACK

EQUIPE ORGANIZADORA

Hélio Oiticica
Rubens Gerchman
Pedro Escosteguy
Mauricio Nogueira Lima
Hans Haudenschild

EQUIPE GRÁFICA

Hans Haudenschild
Rubens Gerchman
Glauco Rodrigues

CAPA-CATÁLOGO

Hans Haudenschild

EQUIPE DE MONTAGEM

Ligia Clark
Ligia Pape
Hélio Oiticica
Sami Mattar
Kiki Basilio

COLABORADORES

Waldemar Cordeiro
Carlos Vergara
Luiz Gonzaga
Mario Pedrosa
Mario Barata
Frederico Moraes
Tempo Brasileiro
G. Vergara dos Santos

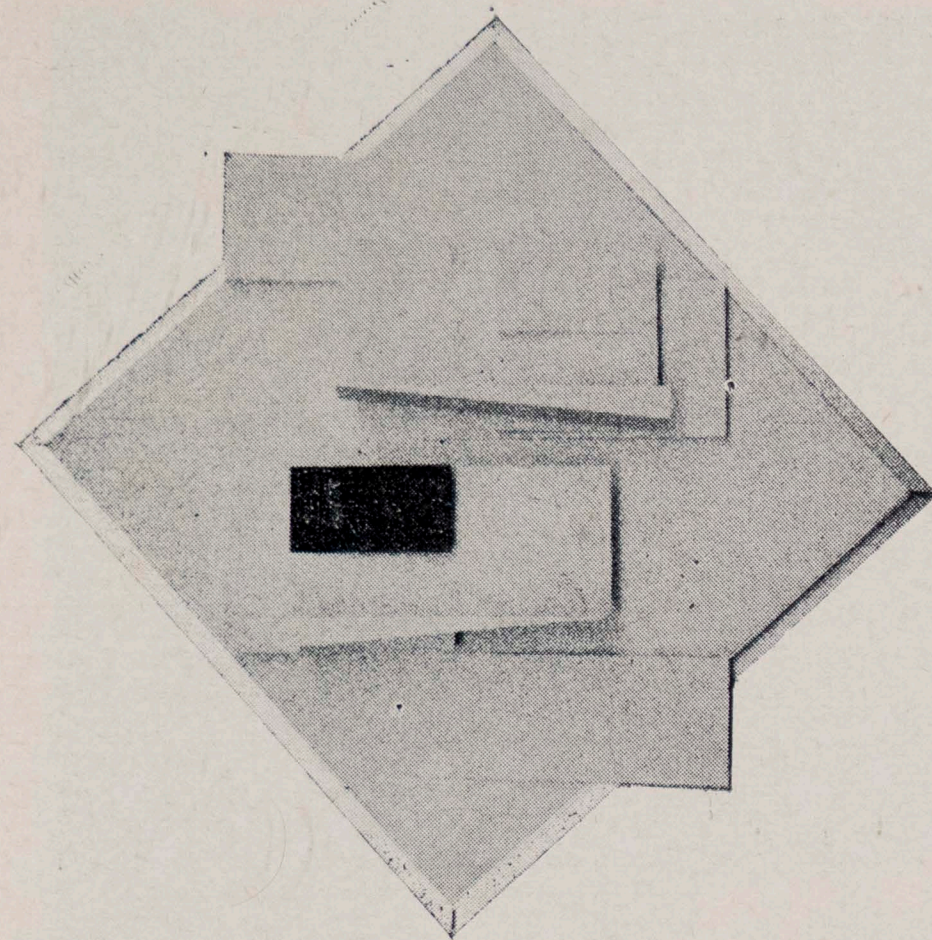
GRÁFICA

A Cruz

**AGRADECIMENTO
ESPECIAL**

Museu de Arte Moderna do Rio de
Janeiro.

Artistas convidados: Frans Weissman, Amilcar de Castro, Antonio Carlos Fon-
toura, Fernando Goldgaber, Arnaldo Jabour, Davi Usurpator Pedro Moraes.



ivan serpa

nasceu em 1923 — guanabara
reside no rio de janeiro — guanabara
1 — construções — 1967
2 — construções — 1967



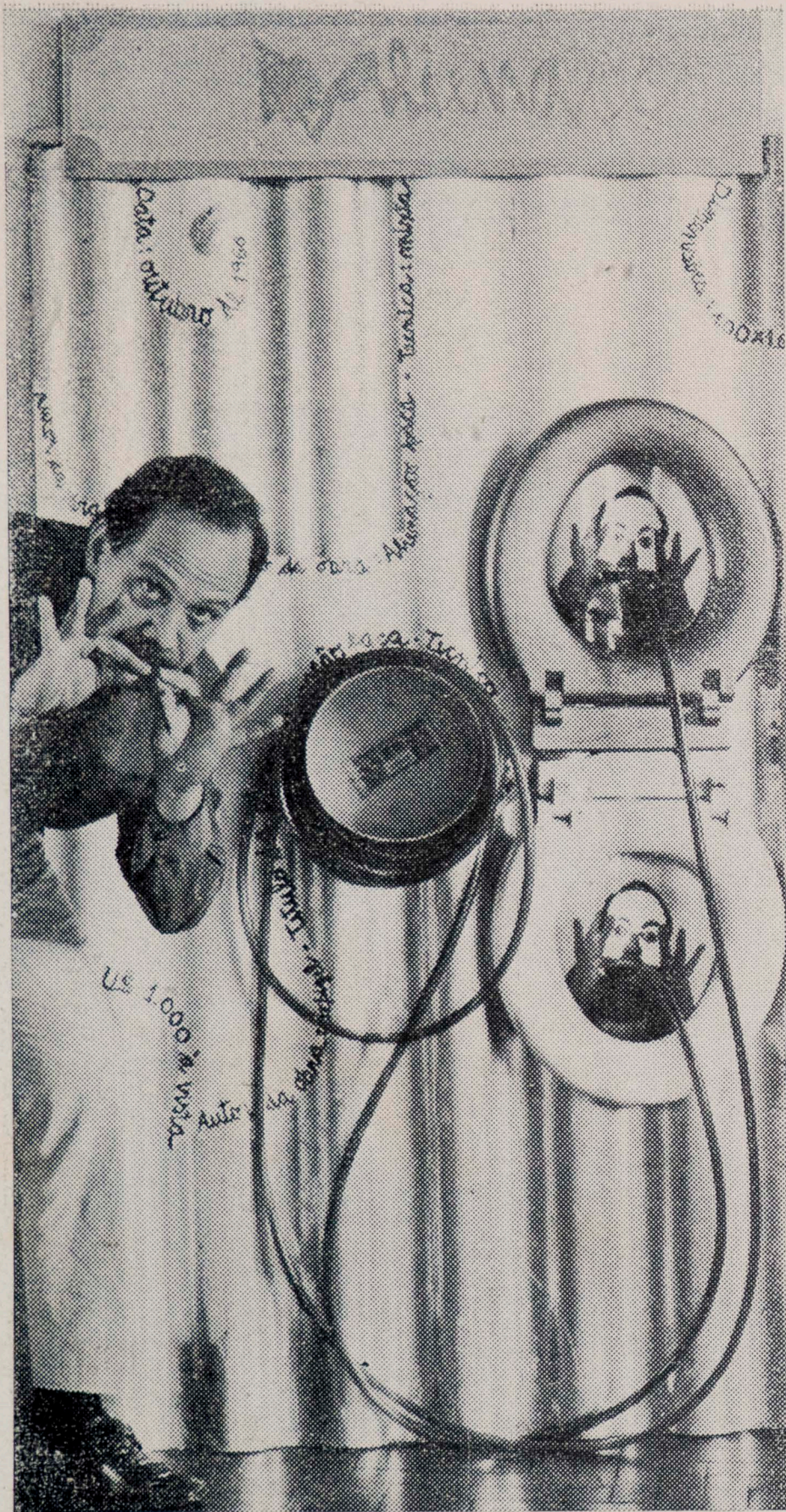
walter smetack

nasceu em 1913 — suíça
reside em salvador — bahia
1 — instrumento — 1966
2 — instrumento — 1966

waldemar cordeiro

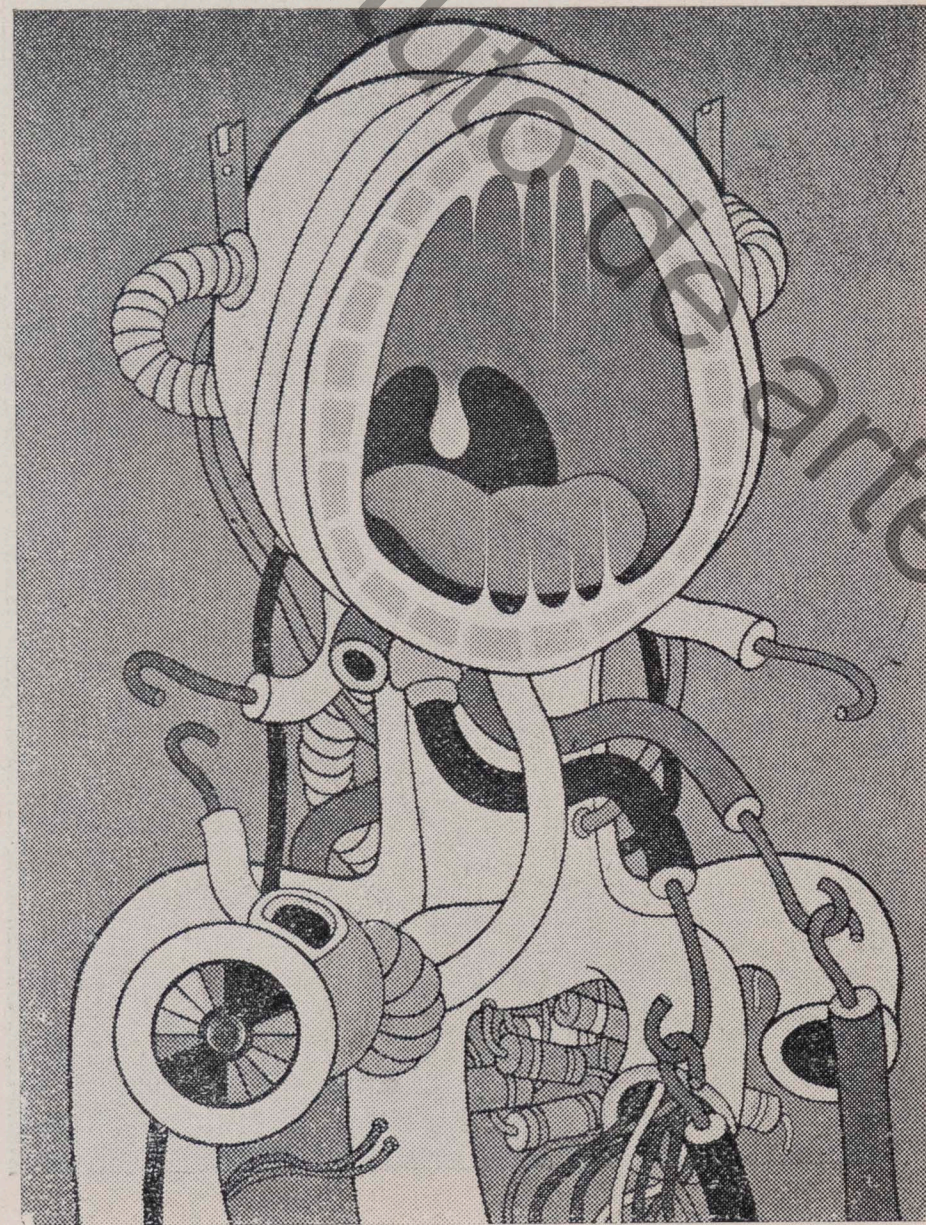
nasceu em 1925 — roma
brasileiro por opção
reside em são paulo
1 — estrutura — 1950
2 — círculos simultâneos — 1952
3 — objeto — 1962
4 — aleatório — 1963
5 — ponto-de-vista — 1965
6 — texto-3-D — 1966
7 — texto aberto — 1966
8 — instrumento semântico — 1966





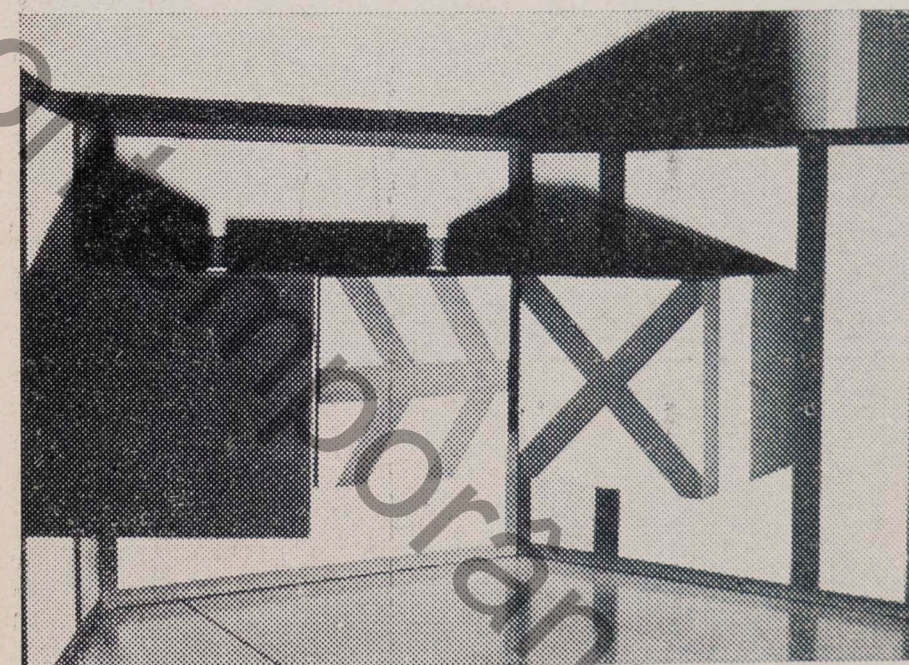
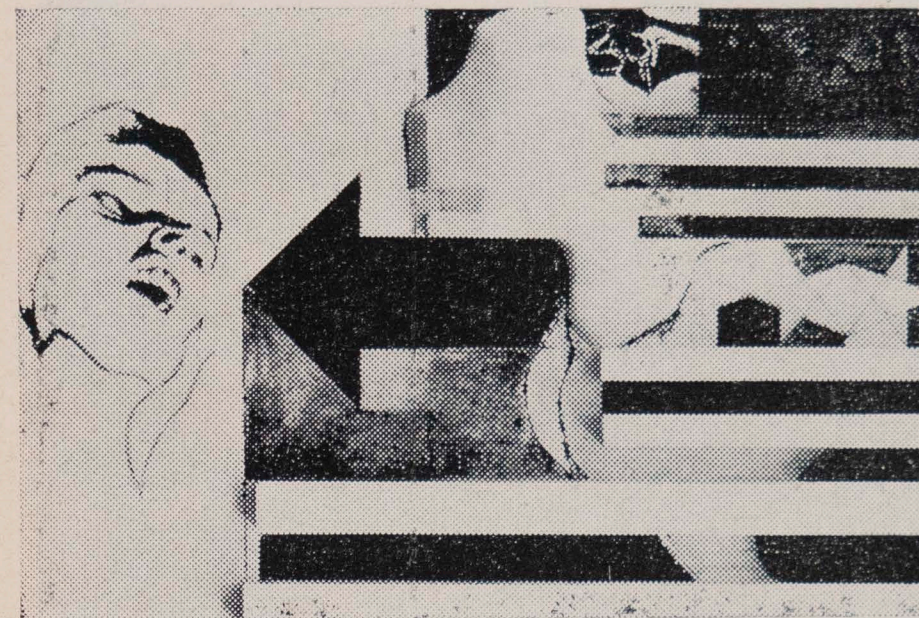
samuel szpigel
nasceu em 1936 -- são paulo

reside em são paulo
1 — em berço esplêndido — 1966
2 — pensa e cava — 1967
3 — maré baixa — maré alta — 1967



sami mattar
nasceu em 1930 — líbano
reside no ric de janeiro — guanabara
1 — m-006 — 1967
2 — m-007 — 1967

sergio ferro
nasceu em são paulo, onde reside
1 — sem título — 1966
2 — sem título — 1967



sclange escosteguy
nasceu em 1945 — pôrto alegre — rgs
reside no rio de janeiro — guanabara
anticaixa n.º 1, n.º 2 e n.º 3 — 1967



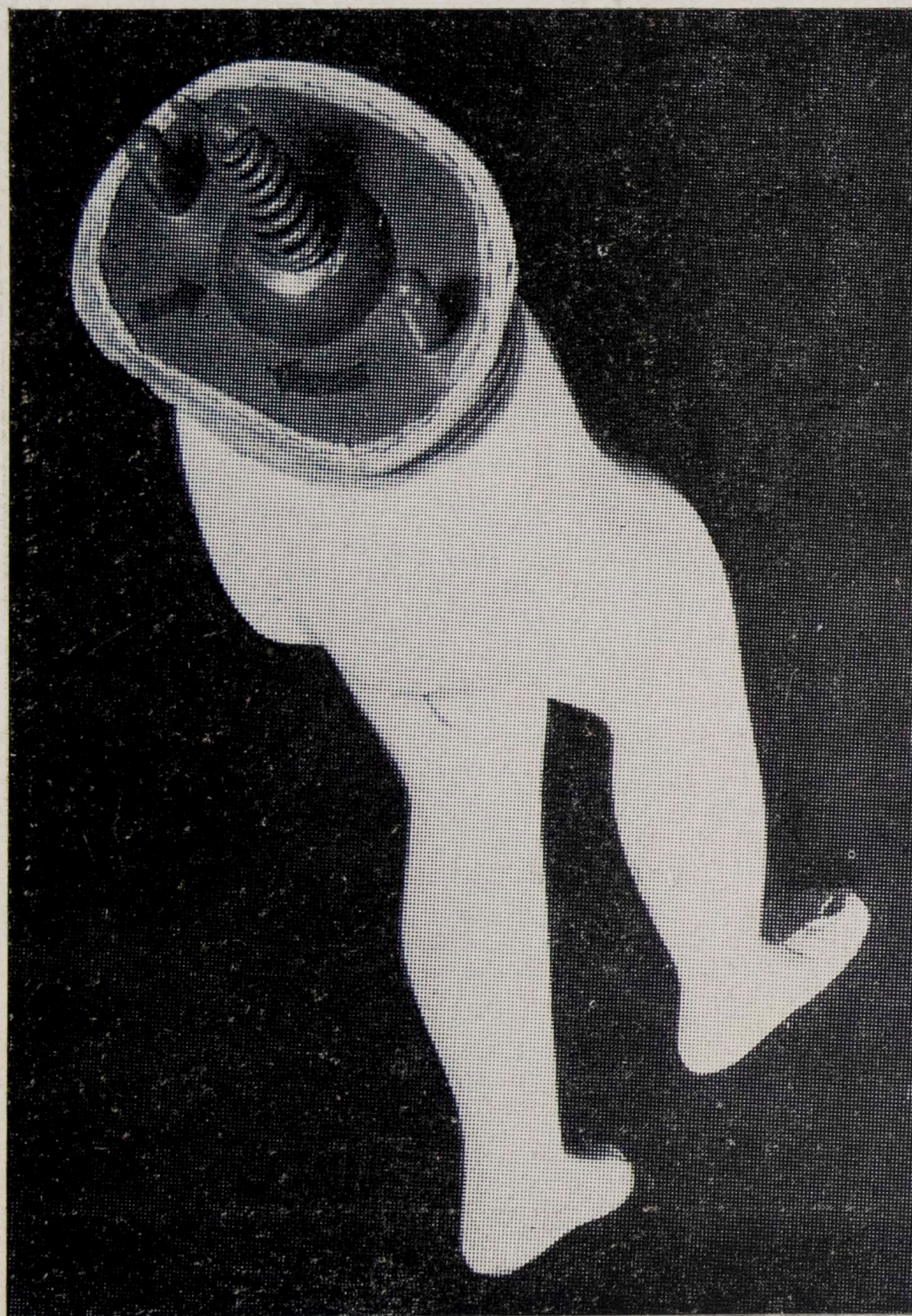
vera ilce
nasceu em 1942 — são paulo
reside em são paulo
1 — o artista e sua obra — 1967
2 — o homem e suas imposições — 1966
3 — também pensei que fôsse — 1966

tereza simões
nasceu em 1941 — guanabara
reside no rio de janeiro — guanabara
1 — "67-14" — 1967
2 — "67-106" — 1967

mona gorovitz

nasceu em 1937 — rio grande do sul
reside em são paulo

- 1 — oh-oh-oh — 1966
- 2 — ai-ai-ah — 1966
- 3 — ah-ah-ah — 1966



pedro escosteguy

nasceu em 1916 — livramento — rgs
reside no rio de janeiro — guanabara

- 1 — totem — 1967
- 2 — operação tartaruga — 1967
- 3 — torre da reflexão — 1967
- 4 — pintura tátil — 1964



roberto magalhães

nasceu em 1940 — ilha do governador
reside no rio de janeiro — guanabara
revolver — 1965

nelson leirner

nasceu em 1932 — são paulo
reside em são paulo

- 1 — a duração — 1966
- 2 — abra a porta j. c. — 1964



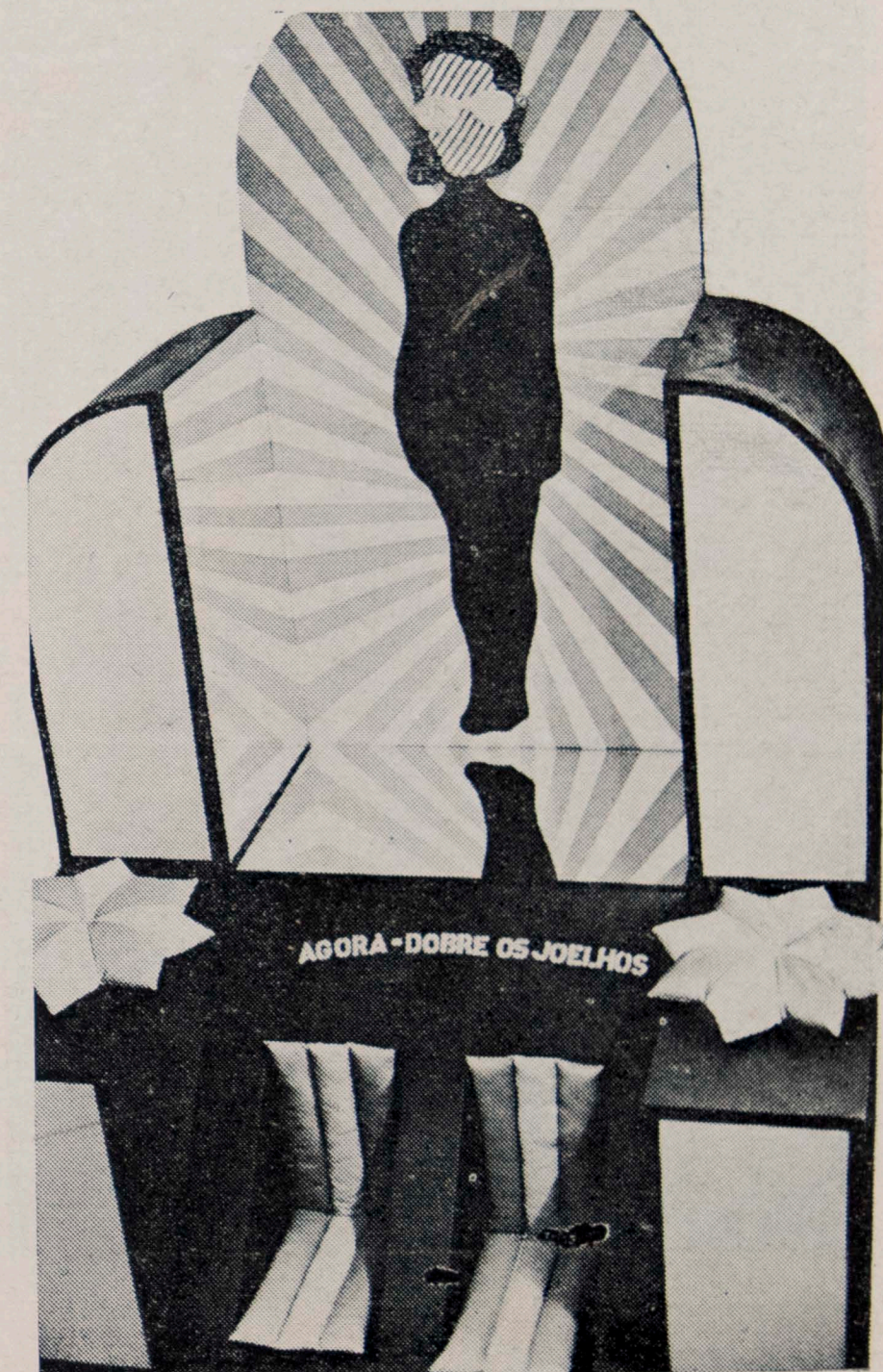
roberto amaro lanari

nasceu em 1945 — guanabara
reside no rio de janeiro — guanabara
caixa brasileira do prazer — 1966

rubens gerchman

nasceu em 1942 — guanabara
reside no rio de janeiro — guanabara

- 1 — altar — 1967
- 2 — novas caixas de morar — 1966



marcelo nitsche

nasceu em 1942 — são paulo

reside em são paulo

1 — bum — 1966

2 — superman — 1967

3 — pátria amada — 1966



maria do carmo secco

nasceu em 1933 — são paulo

reside no rio de janeiro — guanabara

a face do amor — 1 — 1967

a face do amor — 2 — 1967



maria helena chartuni

nasceu em 1942 — são paulo

reside em são paulo

1 — dístico de pelé e roni fon — 1966

2 — dístico erasmo carlos e ringo — 1966

3 — sem título — 1967

ligia clark

nasceu em 1920 — belo horizonte

reside no rio de janeiro — guanabara;

1 — livro de sentir — 1967; 2 —

roupa-corpo-roupa — 1967; 3 —

o eu e o tu — 1967; 4 — invita-

tion au voyage — 1967; 5 — al-

fabeto do corpo — 1967; 6 — des-

carregue — 1967; 7 — o momen-

to — 1967 e 8 — natureza — 1967

maurício negueira lima

nasceu em 1930 — recife

reside em são paulo

1 — splashh! — 1967

2 — oahhh! — 1967

3 — pshiii! — 1967

roberta citicica

nasceu em 1938 — belém do pará

reside no rio de janeiro — guanabara

poema-objeto 1 — 1966

poema-objeto 2 — 1967

raimundo colares

nasceu em 1947 — minas gerais

reside no rio de janeiro — guanabara

1 — ônibus — 1967

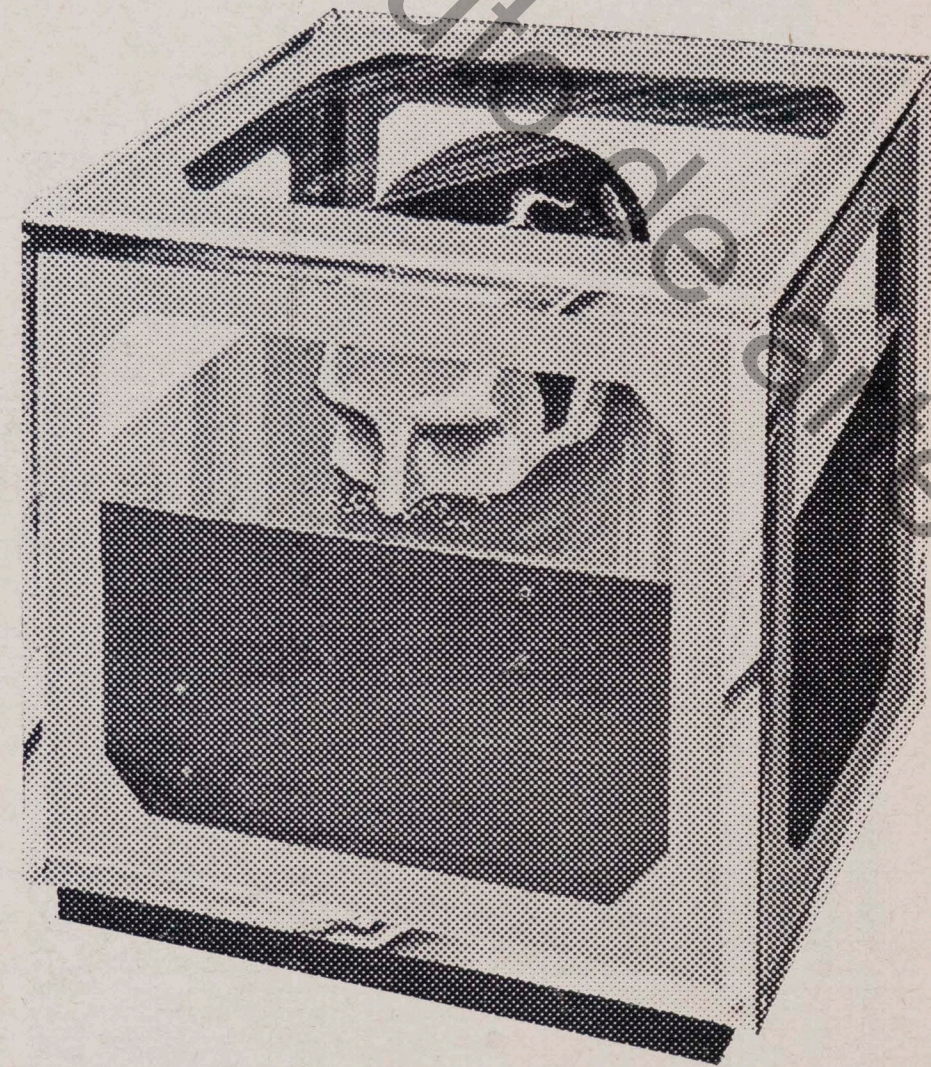
2 — ônibus — 1967





hans haudenschild

nasceu em 1940 — tatuí — são paulo
reside no rio de janeiro — guanabara
1 — “desta água não beberei” — 1967
2 — “apague a luz” — 1967
3 — “...e deus fez o homem” — 1966



hélio oiticica

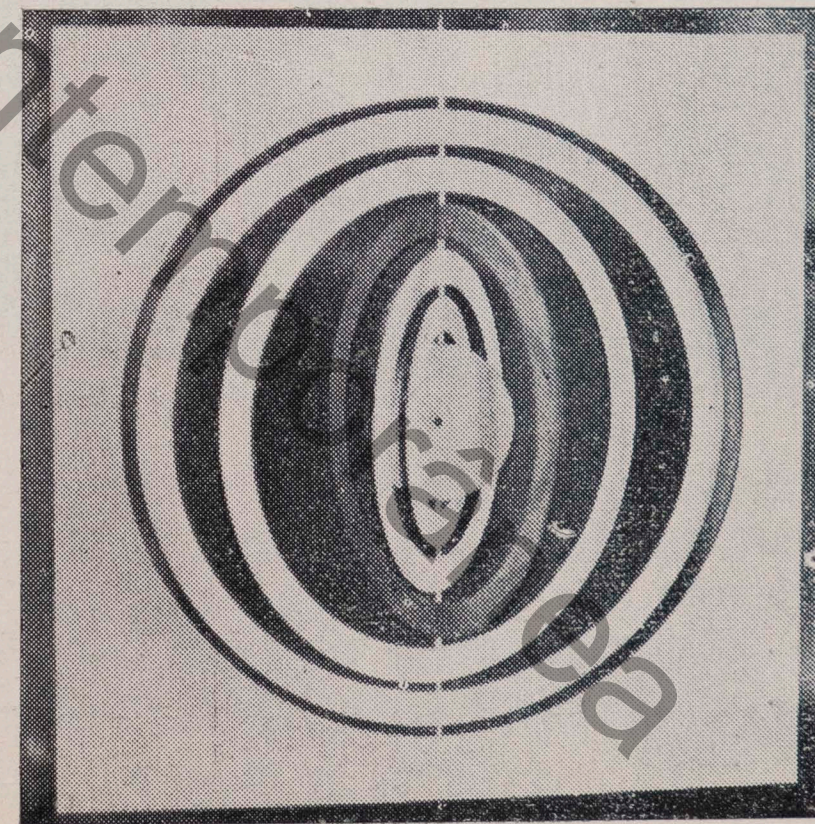
nasceu em 1937 — guanabara
reside no rio de janeiro — guanabara
tropicalia — 1967

luís gonzaga rocha leite

nasceu em 1944 — são paulo
reside em são paulo
1 — sem título — 1966
2 — sem título — 1966
3 — varig... varig... varig... — 1966

ligia pape

nasceu no estado do rio
reside no rio de janeiro — guanabara
1 — livro da criação — 1961
2 — a gula — 1967
3 — maa...rivilhoso — 1967
4 — antienigma — 1966



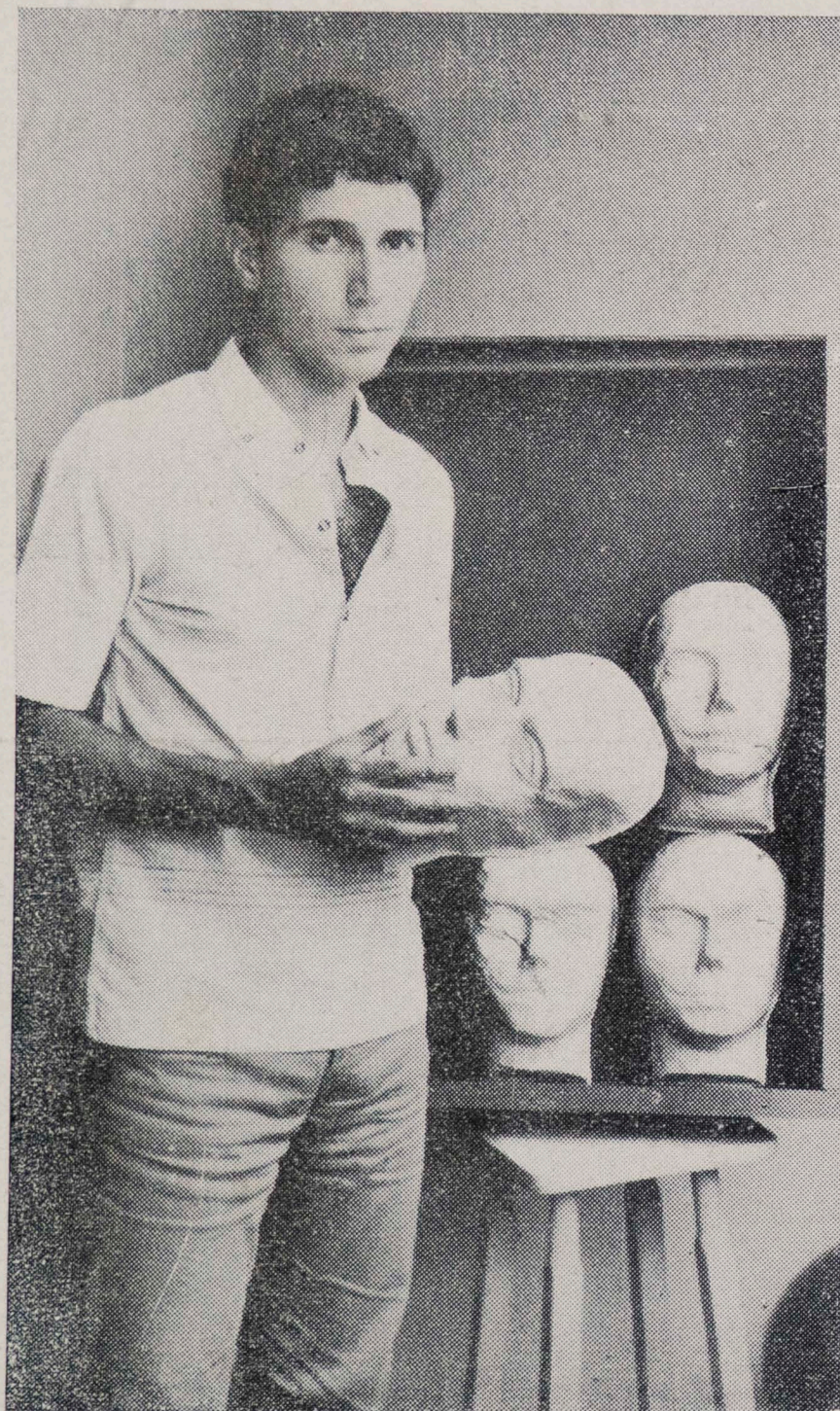
carlos zilio

nasceu em 1944 — rio de janeiro
reside no rio de janeiro — guanabara

1 — coisificação — 1967

2 — visão total — 1967

3 — reina tranqüilidade — 1967

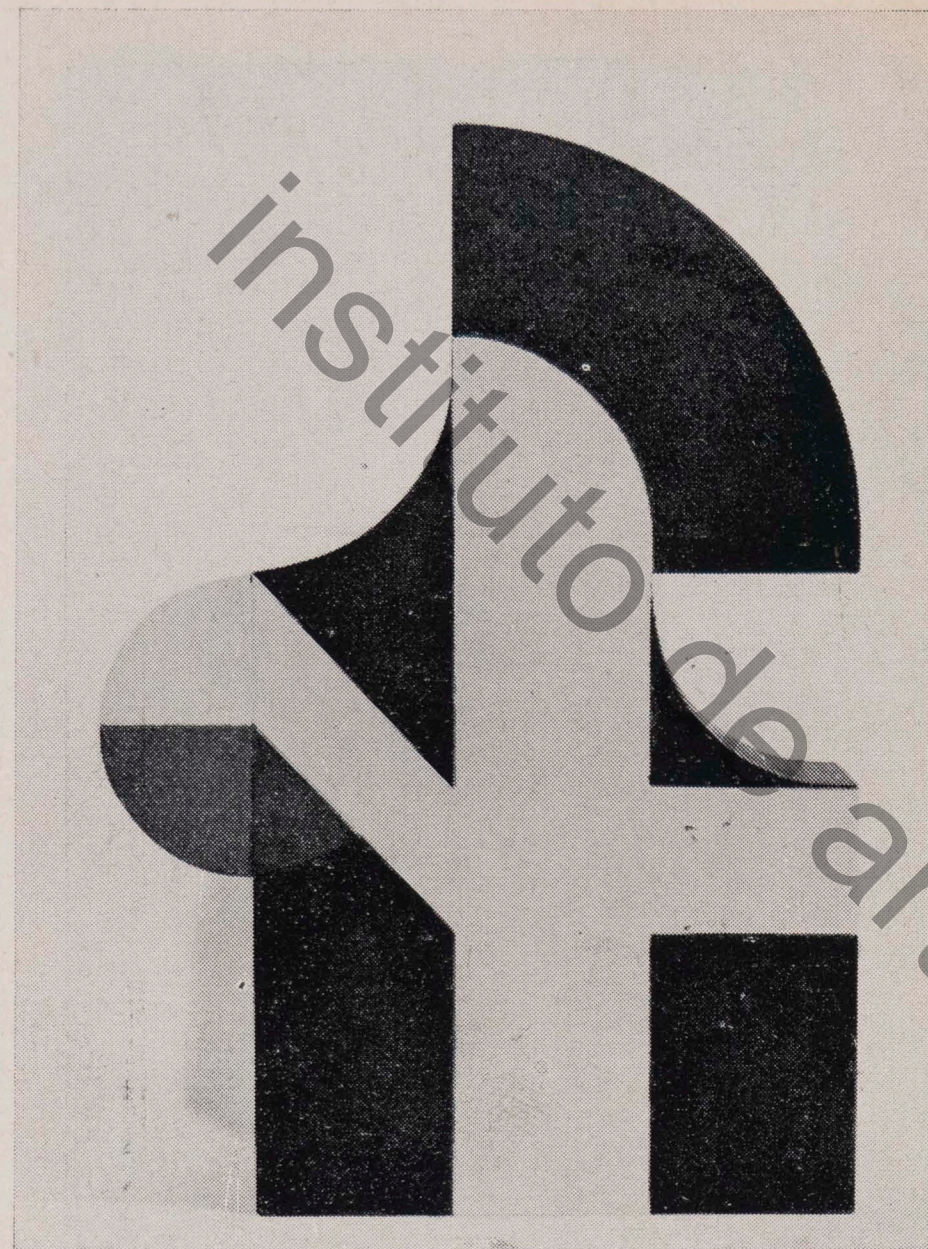


gastão mancel henrique

nasceu em 1933 — s. paulo
reside em niterói — estado do rio
forma 1 — 1966
forma 2 — 1966

ferreira gullar

nasceu em 1930 — guanabara
reside no rio de janeiro — guanabara
1 — não-objeto — 1960
2 — não-objeto — 1960
3 — poesia participante



flávio imperio

reside em são paulo
2 obras

glauco rodrigues

nasceu em 1929 — bagé — rgs.
reside no rio de janeiro — guanabara

1 — “cântico dos cânticos”

2 — “cântico dos cânticos”



gerald de Barros

nasceu em 1923 — xavantes — são paulo

reside em são paulo

1 — “ah!” — 1966

2 — “tragic glub glub”

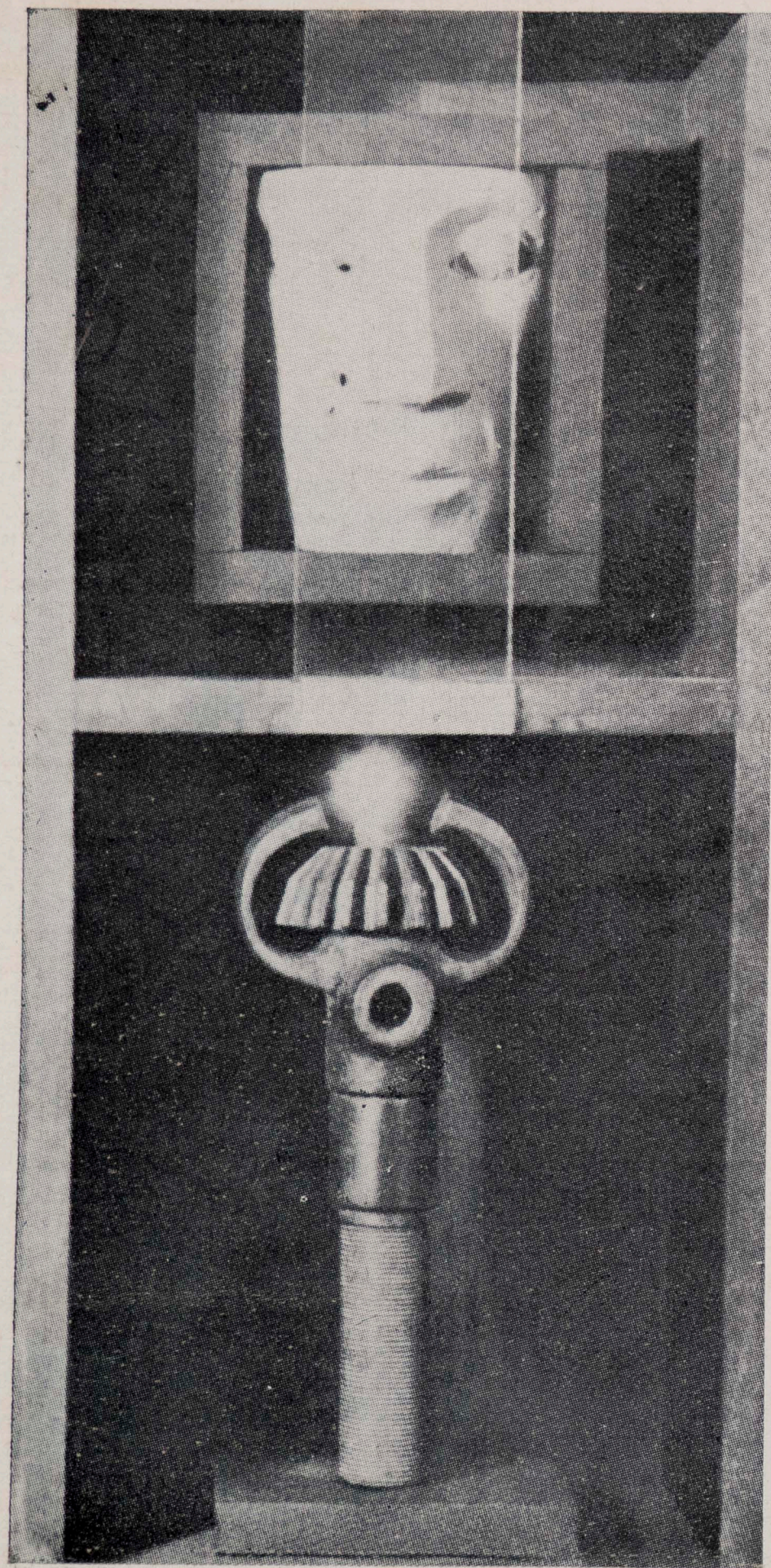
juvenal hahne junior

nasceu em 1933 — são paulo

reside no rio de janeiro — guanabara

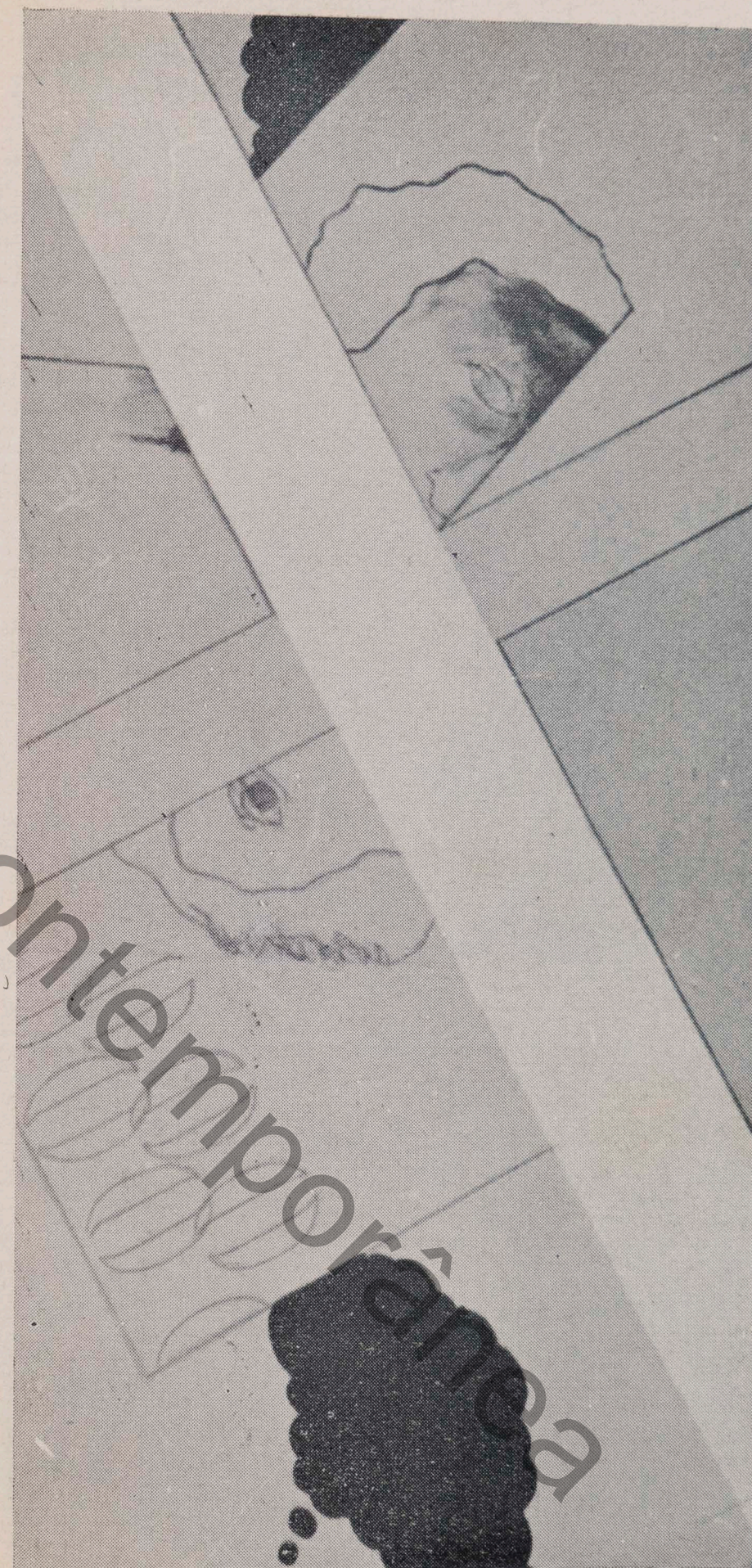
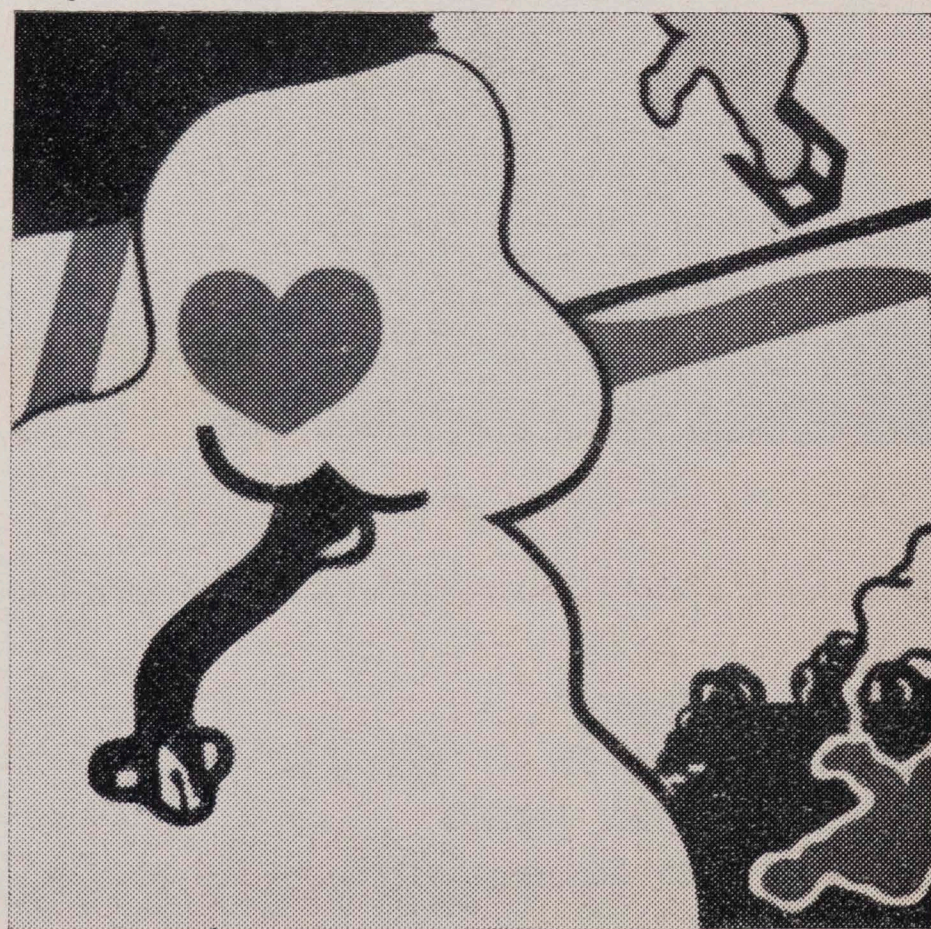
1 — garôta propaganda — 1967

2 — berlim — 1967



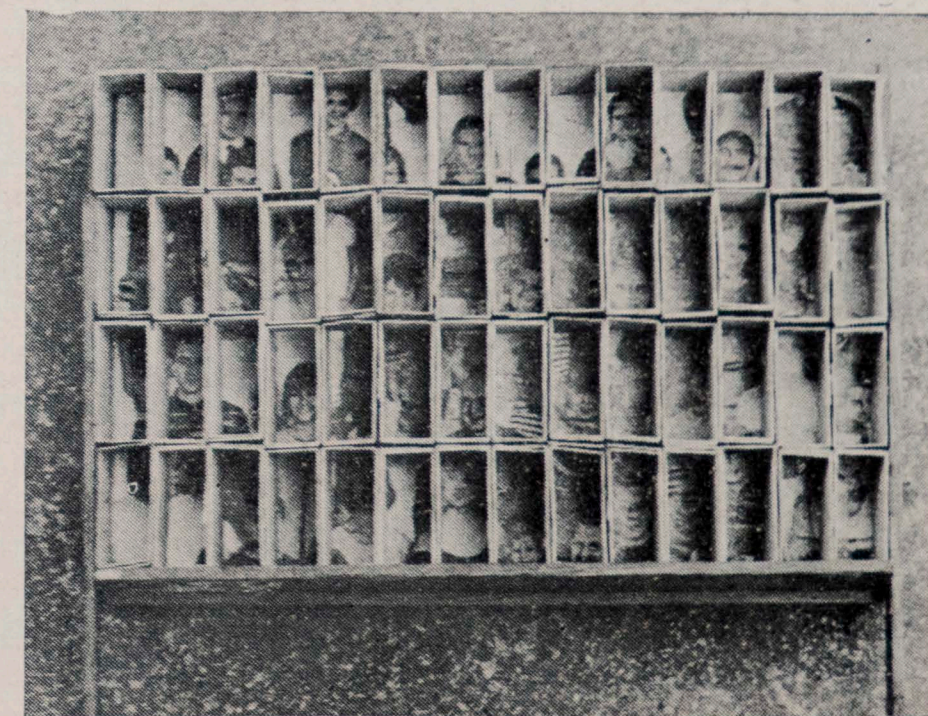
avatar moraes
nasceu em 1933 — bagé — rgs
reside em pôrto alegre — rgs
caixa n.º 1 — 1966
caixa n.º 2 — 1966

antonio dias
nasceu em 1944 — campina grande —
paraíba
reside temporariamente em paris
“restos do herói” — 1966



carlos vergara
nasceu em 1941 — santa maria — rgs
reside no rio de janeiro — guanabara
1 — indícios do medo — 1967
2 — minha herança são os plásticos
— 1967
3 — auto-retrato — 1967

eduardo lins clark
nasceu em 1947 — rio de janeiro
reside no rio de janeiro — guanabara
obras sem título — 1966



instituto de arte co

aloisio carvão

nasceu em 1920 — guanabara
reside no rio de janeiro — guanabara
1 — laranja (cubo) — 1953
2 — construção — 1952



alberto aliberti

nasceu em 1935 — são paulo
reside em são paulo
1 — objeto 14 — 1967
2 — objeto 15 — 1967

anna maiolino

nasceu em 1942 — itália
reside no rio de janeiro — guanabara
1 — psiuu! — 1967
2 — glu glu glu — 1967



não apenas martelar contra a arte do passado ou contra os conceitos antigos (como antes, ainda uma atitude baseada na transcendentalidade), mas criar novas condições experimentais, em que o artista assume o papel de "proposicionista", ou "empresário" ou mesmo "educador". O problema antigo de "fazer uma nova arte" ou o de derrubar culturas, já não se formula assim — a formulação certa seria a de se perguntar: quais as proposições, promoções e medidas a que se devem recorrer para criar uma condição ampla de participação popular nessas proposições abertas, no âmbito criador a que se elegeram esses artistas. Disso depende sua própria sobrevivência e a do povo nesse sentido.

Conclusão:

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

Dos críticos brasileiros atuais, 4 influenciaram com seus pensamentos, sua obra, sua atuação em nossos setores culturais, de certo modo a evolução e a eclosão da "nova objetividade" que já vinha eu, há certo tempo, concluindo de pontos objetivos na minha obra obra teórica (Teoria do Parangolé) — são eles: Ferreira Guller, Frederico Moraes, Mário Pedrosa e Mário Schemberg.

Neste esquema sucinto da "nova objetividade" não nos interessa desenvolver a fundo todos os pontos, mas apenas indicá-los. Para finalizar quero evocar ainda uma frase que, creio, poderia muito bem representar o espírito da "nova objetividade", frase esta fundamental e que, de certo modo, representa uma síntese de todos esses pontos e da atual situação (condição para ela) da vanguarda brasileira; seria como que o lema, o grito de alerta da "nova objetividade" — ei-la: **DA ADVERSIDADE VIVEMOS!**

guarda no Brasil não é mais hoje questão de um grupo provindo de uma elite isolada, mas uma questão cultural ampla, de grande alçada, tendendo às soluções coletivas.

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

Vem aí a pergunta crítica: quantos o fazem?

Ítem 5: tendência a um arte coletiva.

Há duas maneiras de propor uma arte coletiva: a 1.^a seria a de jogar produções individuais em contato com o público das ruas (claro que produções que se destinem a tal, e não produções convencionais aplicadas dêsse modo) — outra a de propor atividades criativas a êsse público, na própria criação da obra. No Brasil essa tendência para uma arte coletiva é a que preocupa realmente nossos artistas de vanguarda. Há como que uma fatalidade programática para isto. Sua origem está ligada intimamente ao problema da participação do espectador, que seria tratado então já como um programa a seguir, em estruturas mais complexas. Depois de experiências e tentativas esparsas desde o grupo Neoconcreto (Projetos e Farangolés meus, “caminhandô” de Clark, “happenings” de Dias, Gerchman e Vergara, projeto para parque de diversões de Escosteguy), há como que uma solicitação urgente, no dia de hoje, para obras abertas e proposições várias: atualmente a preocupação de uma “seriação de obras” (Vergara o Glauco Rodrigues), o planejamento de “feiras experimentais” de outro grupo de artistas, proposições de ordem coletiva de tôdas as ordens, bem o indicam.

São, porém, programas abertos a realização, pois que muitas dessas proposições só aos poucos vão sendo possibilitadas para tal. Houve algo que, a meu ver, determinou de certo modo essa intensificação para a proposição de uma arte coletiva total: a descoberta de manifestações populares organizadas (Escolas de Samba, Ranchos, Frevos, Festas de

tôda ordem. Futebol, Feiras), e as espontâneas ou os “acazos” (“arte das ruas” ou antiarte surgida do acaso). Ferreira Gullar assinalara já, certa vez, o sentido de arte total que possuiriam as Escolas de Samba onde a dança, o ritmo e a música, vêm unidas indissolúvelmente à exuberância visual da côr, das vestimentas, etc. Não seria estranho, então, se levamos isso em conta, que os artistas em geral, ao procurar à chegada dêsse processo uma solução coletiva para suas proposições, descobrissem por sua vez essa unidade autônoma dessas manifestações populares, das quais o Brasil possui um enorme acêrvo, de uma riqueza expressiva inigualável. Experiências tais como a que Frederico Moraes realizou na Universidade de Minas Gerais, com Dias, Gerchman e Vergara, qual seja a de procurar “criar” obras de minha autoria, procurando, “achando” na paisagem urbana elementos que correspondessem a tais obras, e realizando com isso uma espécie de “happening”, são importantes como modo de introduzir o espectador ingênuo no processo criador fenomenológico da obra, já não mais como algo fechado, longe dêle, mas como uma proposição aberta à sua participação total.

Ítem 6: o ressurgimento do problema da antiarte.

Por fim devemos abordar e delinear a razão do ressurgimento do problema da **antiarte**, que a nosso ver assume hoje papel mais importante e sobretudo nôvo. Seria a mesma razão porque de outro modo Mario Pedrosa sentiu a necessidade de separar as experiências de hoje sob a sigla de “arte pós-moderna” — é, com efeito, outra a atitude criativa dos artistas frente às exigências de ordem ético-individuais, e as sociais gerais. No Brasil o papel toma a seguinte configuração: como num país subdesenvolvido, explicar o aparecimento de uma vanguarda e justificá-la, não como uma alienação sintomática, mas como um fator decisivo no seu progresso coletivo? Como situar aí a atividade do artista? O problema poderia ser enfrentado com uma outra pergunta: para quem faz o artista sua obra? Vê-se pois que sente êsse artista uma necessidade maior, não só de **criar** simplesmente, mas de **comunicar** algo que para êle é fundamental, mas essa comunicação teria que se dar em grande escala, não numa elite reduzida a “experts” mas até **contra** essa elite, com a proposição de obras não acabadas, “abertas”. É essa a tecla fundamental do nôvo conceito de antiarte:

vez mais abertas no sentido dessa participação, inclusive as que tendem a dar ao indivíduo a oportunidade de "criar" a sua obra. A preocupação também da produção em série de obras (seria o sentido lúdico elevado ao máximo) é uma desembocadura importante desse problema.

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

Há atualmente no Brasil a necessidade da tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos, necessidade essa que se acentua a cada dia e pede uma formulação urgente, sendo o ponto crucial da própria abordagem dos problemas no campo criativo: artes ditas plásticas, literatura, etc. Nessa linha evolutiva da qual surgiu, ou melhor que eclodiu no objeto, na participação do espectador, etc., o chamado grupo "realista" segundo Schemberg (no Rio), no campo plástico (incluindo aí as experiências de Escosteguy), conseguiu a primeira síntese de idéias nêsse sentido aqui verificadas. Aí, a primeira obra plástica propriamente dita com caráter participante no sentido político, foi a de Escosteguy em 1964, que, surpreendido por gestões políticas de vulto na época, criou uma espécie de relêvo para ser apreendido menos pela visão e mais pelo tato (aliás chamava-se "Pintura Tátil", e teria sido então a primeira obra nesse sentido aqui — mensagem político-social em que o espectador teria que usar as mãos como um cego para desvendá-la).

Essas idéias, ou linha de pensamento no sentido de uma "arte participante", porém, já há alguns anos vinham germinando de maneira clara e objetiva na obra de alguns poetas e teóricos, que pela natureza de seu trabalho possuíam maior tendência para a abordagem do problema. A polêmica suscitada aí tornou-se como que indispensável àqueles que em qualquer campo criativo estão procurando criar uma base sólida para uma cultura tipicamente brasileira, com características e personalidade próprias. Sem dúvida a obra e as idéias de Ferreira Gullar, no campo poético e teórico, são as que mais criaram nêsse período, nêsse sentido. Tomam hoje uma importância decisiva e aparecem como um estímulo para os que vêm no protesto e na completa reformulação político-social uma necessidade fundamental na nossa

atualidade cultural. O que Gullar chama de participação, é no fundo essa necessidade de uma participação total do poeta, do artista, do intelectual em geral, nos acontecimentos e nos problemas do mundo, conseqüentemente influenciando e modificando-os; um não virar as costas para o mundo para restringir-se a problemas estéticos, mas a necessidade de abordar êsse mundo com uma vontade e um pensamento realmente transformadores, nos planos ético-político-social. O ponto crucial dessas idéias, segundo o próprio Gullar: não compete ao artista tratar de modificações no campo estético como se fôra êste uma segunda natureza, um objeto em si, mas sim de procurar, pela participação total, erguer os alicerces de uma totalidade cultural, operando transformações profundas na consciência do homem, que de espectador passivo dos acontecimentos passaria a agir sôbre eles usando os meios que lhe coubessem: a revolta, o protesto, o trabalho construtivo para atingir a essa transformação, etc. O artista, o intelectual em geral, estava fadado a uma posição cada vez mais gratuita e alienatória ao persistir na velha posição esteticista, para nós hoje ôca, de considerar os produtos da arte como uma segunda natureza onde se processariam as transformações formais decorrentes de conceituações novas de ordem estética. Definitivamente é esta posição esteticista insustentável no nosso panorama cultural: ou se processa essa tomada de consciência ou se está fadado a permanecer numa espécie de colonialismo cultural ou na mera especulação de possibilidades que no fundo se resumem em pequenas variações de grandes idéias já mortas. No campo das artes ditas plásticas o problema do objeto, ou melhor da chegada ao objeto ao generalizar-se para a criação de uma totalidade, defrontou-se com êsse fundamental, ou seja, sob o perigo de voltar a um esteticismo, houve a necessidade dêsses artistas em fundamentar a vontade construtiva geral no campo político-ético-social. É pois fundamental à "nova objetividade" a discussão, o protesto, o estabelecimento de conotações dessa ordem no seu contexto, para que seja caracterizada como um estado típico brasileiro, coerente com as outras demarches. Com isso verificou-se, acelerando o processo de chegada ao objeto e às proposições coletivas, uma "volta ao mundo", ou seja, um ressurgimento de um interêsse pelas coisas, pelo ambiente, pelos problemas humanos, pela vida em última análise. O fenômeno da van-

soluções que se afinam com o que os americanos definem como “primary structures”, o que aliás acontece com as de Serpa e muitas obras da época neoconcreta como as de Carvão (tijolo de côr) e as de Amílcar de Castro, que também mostraremos aqui nesta exposição. São experiências muito atuais, que tendem a uma busca de estruturas básicas para o objeto, fugindo a seu modo dos conceitos velhos de escultura ou pintura. Isto se aplicaria também a experiências como as de Hércules Barsotti e de Aliberti, do grupo visual de São Paulo, e em outro sentido às de Maurício Nogueira Lima. Um desenvolvimento independente, mas fundamental, é o do grupo do Realismo Mágico de Wesley Duke Lee, centrado na Galeria Rex. Por incrível que pareça, apesar de sabermos da sua importância (que nesse processo descrito teria papel semelhante ao do Grupo Realista do Rio), pouco d’ele conhecemos. É um grupo fechado, extremamente sólido, mas do qual não podemos avaliar tôdas as conseqüências por desconhecermos sua totalidade. Apenas vamos anotar aqui, além do de Wesley Duke Lee (nome já conhecido fora do Brasil plenamente, e cuja experiência abarca várias ordens estruturais, desde as pictóricas às ambientais), os nomes de Nelson Leirner, Rezenue, Pajaro, e Geraldo Barros cujo desenvolvimento infelizmente desconhecemos mas que sabemos interessantíssimo. Esta mostra servirá também para nos confirmar o que prevíamos: as premissas teóricas do Realismo Mágico como uma das constituintes principais nesse processo que me levou à formulação da “nova objetividade”. Apesar de não pertencer a êsse grupo junto aqui o nome de Tomoshige Kusuno, que a meu ver possui algo que seria um realismo mágico nas suas ótimas proposições. Eis, por fim, o esquema geral da “nova objetividade”, das principais correntes, grupos ou individualidades que colaboraram no seu processo constitutivo, aqui descrito neste item fundamental, ou seja, o da “passagem” e “chegada” às estruturas objetivas, considerando periféricas as mais gerais de ordem cultural, que interessam aqui como processo desta ordem e que, de um modo e de outro, influenciaram a eclosão do processo:

PERIFÉRICAS

Neoconcreto	}	Poesia Participante	Lígia Clark	}	Nova Objetividade
		(Gullar)	Realismo Carioca		
Grupo		Grupo Opinião	Popcrete		
		(Teatro)	Realismo Mágico		
		Cinema Nôvo	Parangolé		

Item 3: participação do espectador.

O problema da participação do espectador é mais complexo, já que essa participação, que de início se opõe à pura contemplação transcendental, se manifesta de várias maneiras. Há, porém, duas maneiras bem definidas de participação: uma é a que envolve “manipulação” ou “participação sensorial-corporal”, a outra que envolve uma participação “semântica”. Êsses dois modos de participação buscam como que uma participação fundamental, total, não-fracionada envolvendo os dois processos, significativa, isto é, não se reduzem ao puro mecanismo de participar, mas concentram-se em significados novos, diferenciando-se da pura contemplação transcendental. Desde as proposições “lúdicas” às do “ato”, desde as proposições semânticas da “palavra pura” às da “palavra no objeto”, ou às de obras “narrativas” e as de protesto político ou social, o que se procura é um modo objetivo de participação. Seria a procura interna fora e dentro do objeto, objetivada pela proposição da participação ativa do espectador nesse processo: o indivíduo a quem chega a obra é solicitado à completção dos significados propostos na mesma — esta é pois uma obra aberta. Êsse processo, como surgiu no Brasil, está intimamente ligado ao da quebra do quadro e à chegada ao objeto cu ao relêvo e anti-quadro (quadro narrativo). Manifesta-se de mil e um modos desde o seu aparecimento no movimento Neoconcreto através de Lígia Clark e tornou-se como que a diretriz principal do mesmo, principalmente no campo da poesia, palavra e palavra-objeto. É inútil fazer aqui um histórico das fases e surgimentos de participação do espectador, mas verifica-se em tôdas as novas manifestações de nossa vanguarda, desde as obras individuais até as coletivas (“happenings” p. ex.). Tanto as experiências individualizadas como as de caráter coletivo tendem a proposições cada

maior importância na nossa arte. Paralelamente, intensificando esse processo, nascem as formulações teóricas de Frederico Morais sobre uma “arte dos sentidos”, com a consciência, é claro, dos perigos metafísicos que a ameaçam.

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

Outra etapa, ligada em raiz e que incluo ao lado dos 3 primeiros realistas cariocas segundo Schemberg, seria caracterizada pelas experiências já conhecidas e admiradas de Roberto Magalhães, Carlos Vergara, Glauco Rodrigues e Zílio. Qual o principal fator que se poderia atribuir a estas experiências que as diferenciariam numa etapa? Seria este: são elas caracterizadas, no conflito entre a representação pictórica e a proposição do objeto, na abordagem do problema, por uma ausência de dramaticidade, fator positivo no processo, que confirma a aquisição de “handicaps” em relação às anteriores. Esses artistas enfrentam o quadro, o desenho, daí passam ao objeto (sendo que quadro e desenho são já tratados como tal), de volta ao plano, com uma liberdade e uma ausência de drama impressionantes. É porque nêles o conflito já se apresenta mais maduro no processo dialético geral. Sejam nos desenhos e nos macro e micro objetos de Magalhães, surpreendentemente sensíveis e sarcáticos, ou nas experiências múltiplas de Vergara desde os quadros iniciais para o relevo ou para os anti-desenhos encerrados em plástico, ou para a participação “participante” do seu “happening”, na G4 em 66), ou nas de Glauco Rodrigues com suas manifestações ambientais (balões e formas em plástico semelhantes a brinquedos gigantes), sólidos geométricos com colagens e anti-quadros, e ainda nas estruturas “participantes” de Zílio, em todos eles está pre-

sente esta ausência exemplar de drama — aí, as intenções são definidas com uma clareza matisseana, hedonista e nova neste processo. São artistas que ainda estão no comêço, brilhante sem dúvida, e que nos reconfortam com seu otimismo.

Se aqui o processo se torna veloz, imediato nas suas intenções, o que dizer então dos novíssimos e dos outros ainda totalmente desconhecidos que abordam, criam já o objeto sem mais toda essa dialética da “passagem”, do “turning point”, etc. Esta mostra, primeira da “nova objetividade”, visa dar oportunidade para que apareçam estes jovens, para que se manifestem inclusive as experiências coletivas anônimas que interessem ao processo (experiências que determinaram inclusive a minha formulação do Parangolé). Não adianta comentar, mas apenas anotar alguns desses novíssimos, abertos a um desenvolvimento: Hans Haudenschild com seus manequins de côm (seria o nosso primeiro “totemista”), Mona Gorivitz e os seus “underwears”. Solange Escosteguy com suas anti-caixas ou suprarelevos para a côm, Eduardo Clark (fotografias multidões e anti-caixas), Roberto Landim (relevos e caixas), Samy Mattar (objetos), Roberto Lanari, o baiano Smetak com seus instrumentos de côm (musicais).

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

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

Em São Paulo queremos ainda anotar a experiência importante de Willys de Castro, que desde a época Neoconcreta criou o “objeto ativo” e desenvolveu coerentemente esse processo até hoje, aproximando-se de

Gerchman centra-se no conteúdo social (quase sempre de constatação ou de protesto) e no de procurar novas ordens estruturais de manifestação de modo profundo e radical (no que se aproxima das minhas, em certo sentido): a caixa-marmitta, o elevador, o altar onde o espectador se ajoelha, são cada uma delas, ao mesmo tempo que manifestações estruturais específicas, elementos onde se afirmam conceitos dialéticos, como o quer seu autor. Daí surgiu a possibilidade da criação do "Parangolé" social (obras em que me propus a dar sentido social à minha descoberta do Parangolé, se bem que este já o possuísse latente desde o início, e que foram criadas por mim e Gerchman em 66, portanto mais tarde). Sua experiência também propagou-se neste curto período numa avalanche de influências.

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

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

Nesse período 1964-65 se processaram essas transformações gerais, de um conceito puramente estrutural (se bem que complexo, abarcando ordens diversas e que já e introduzira no campo tátil-sensorial em contraposição ao puramente visual, nos meus "Bólides" vidros e caixas, a partir de 1963), para a introdução dialética realista, e a aproximação participante. Isto não só se processou com Cordeiro em São Paulo, como de maneira fulminante nas obras de Lígia Clark e nas minhas aqui no Rio. Na de Clark com a demarche mais crítica de sua obra: a da descoberta por ela, de que o processo criativo se daria no sentido de uma imanência em oposição ao antigo baseado na transcendência, surgindo daí o "caminhando", descoberta fundamental de onde se desenvolveu todo o atual processo da artista que culminou numa "descoberta do corpo", para uma "reconstituição do corpo", através de estruturas supra e infra-sensoriais, e do ato na participação coletiva — é esta uma demarche impregnada, do conceito novo de antiarte (o último item descrito neste esquema) que culmina numa fase estruturacão ético-individual. É-nos impossível descrever aqui em profundidade todo o processo dialético deste desenvolvimento de Lígia Clark — assinalamos apenas a reviravolta dialética do mesmo, da

turalmente. Nesta tarefa aparece esta vontade construtiva geral como item principal, móvel espiritual dela.

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

O fenômeno da demolição do quadro, ou da simples negação do quadro de cavalete, e o conseqüente processo, qual seja o da criação sucessiva de relevos, antiquadros, até as estruturas espaciais ou ambientais, e a formulação de objetos, ou melhor a chegada ao objeto, data de 1954 em diante, e se verifica de várias maneiras, numa linha contínua, até a eclosão atual. De 1954 (época da arte "concreta") em diante, data a experiência longa e penosa de Lígia Clark na desintegração do quadro tradicional, mais tarde do plano, do espaço pictórico, etc. No movimento Neoconcreto dá-se essa formulação pela primeira vez e também a proposição de poemas objetos (Gullar, Jardim, Pape), que culminam na Teoria do "Não Objeto" de Ferreira Gullar. Há então, cronologicamente, uma sucessiva e variada formulação do problema, que nasce como uma necessidade fundamental desses artistas, obedecendo ao seguinte processo: da demarche de Lígia Clark em diante, há como que o estabelecimento de "handicaps" sucessivos, e o processo que em Clark se deu de modo lento, abordando as estruturas primárias da "obra", (...como espaço, tempo, etc.) para a sua resolução, aparece na obra de outros artistas de modo cada vez mais rápido e eclósivo. Assim na minha experiência (a partir de 1959) se dá de modo mais imediato, mas ainda na abordagem e dissolução puramente estruturais, e ao se verificar mais tarde na obra de Antônio Dias e Rubens Gerchman se dá mais violentamente, de modo mais dramático, envolvendo vários processos simultaneamente, já não mais no campo puramente estrutural, mas também envolvendo um processo dialético a que Mário Schemberg formulou como realista. Nos artistas que se poderiam chamar "estruturais", êsse processo dialético viria também a se processar, mas de outro modo, lentamente. Dias e Gerchman como que se defrontam com as necessidades estruturais e as dialéticas de um só lance. Cabe notar aqui que êsse processo "realista" caracterizado por Schemberg, já se havia manifestado no campo poético, onde Gullar, que na época Neoconcreta estava absorvido em problemas de

ordem estrutural e na procura de um "lugar para a palavra", até a formulação do "Não-Objeto", quebra repentinamente com tôda premissa de ordem transcendental para propor uma poesia participante e teorizar sobre um problema mais amplo, qual seja o da criação de uma cultura participante dos problemas brasileiros que na época afloravam. Surgiu aí então o seu trabalho teórico "Cultura posta em questão". De certo modo a proposição realista que viria com Dias e Gerchman, e de outra forma com Pedro Escosteguy (em cujos objetos a palavra encerra sempre alguma mensagem social), foi uma conseqüência dessas premissas levantadas por Gullar e seu grupo, e também de outro modo pelo movimento do Cinema Novo que estava então no seu auge. Considero então, o "turning point" decisivo dêsse processo no campo pictórico-plástico-estrutural, a obra de Antônio Dias — "Nota sobre a morte imprevista", na qual afirma êle, de sopetão, problemas muito profundos de ordem ético-social e de ordem pictórico-estrutural, indicando uma nova abordagem do problema do objeto (na verdade esta obra é um antiquadro, e também aí uma reviravolta no conceito de quadro, da "passagem" para o objeto e da significação do próprio objeto). Daí em diante surge, no Brasil, um verdadeiro processo de "passagens" para o objeto e para proposições dialético-pictóricas, processo êste que notamos e delineamos vagamente, pois que não cabe, aqui, uma análise mais profunda, apenas um esquema geral. Não é outra a razão da tremenda influência de Dias sobre a maioria dos artistas surgidos posteriormente. Uma análise profunda de sua obra pretendo realizar em outra parte em detalhe, mas quero anotar aqui neste esquema que sua obra é na verdade um ponto decisivo na formulação do próprio conceito de "nova objetividade" que viria eu mais tarde a concretizar — a profundidade e a seriedade de suas demarches ainda não esgotaram suas conseqüências: estão apenas em botão. Paralelamente às experiências de Dias, nascem as de Gerchman, que de sua origem expressionista, plasma também de sopetão problemas de ordem social, e o drama da luta entre plano e objeto se dá aqui livremente, numa seqüência impressionante de proposições. Seria também aqui demasiado e impossível analisá-la, mas quero crer seja sua experiência também decisiva nessa transformação dialética e na criação do conceito "realista" de Schemberg. A preocupação principal de

esquema geral da nova objetividade

Depoimento de Hélio Oiticica — Rio de Janeiro

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

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

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

Item 1: vontade construtiva geral.

No Brasil os movimentos inovadores apresentam, em geral, esta característica única, de modo bem específico, ou seja, uma vontade construtiva marcante. Até mesmo no movimento de 22 poder-se-ia verificar isto, sendo, a nosso ver, o motivo que levou Osvaldo de Andrade à celebre conclusão de que seria nossa cultura Antropofágica ou seja, redução imediata de tôdas as influências externas a modelos nacionais. Isto não aconteceria não houvesse, latente na nossa maneira de apreender tais influências, algo de especial, característico nosso, que seria essa vontade construtiva geral. Dela nasceram nossa arquitetura, e mais recentemente os chamados movimentos Concreto e Neoconcreto, que de certo modo objetivaram de maneira definitiva tal comportamento criador. Além disso, queremos crer que a condição social aqui reinante, de certo modo ainda em formação, haja colaborado para que este fator se objetivasse mais ainda: somos um povo à procura de uma caracterização cultural, no que nos diferenciamos do europeu com seu peso cultural milenar e o americano do norte com suas solicitações superprodutivas. Ambos exportam suas culturas de modo compulsivo, necessitam mesmo que isso se dê, pois o peso das mesmas as faz transbordar compulsivamente. Aqui, subdesenvolvimento social significa culturalmente a procura de uma caracterização nacional, que se traduz de modo específico nessa primeira premissa, ou seja nessa vontade construtiva. Não que isso aconteça necessariamente a povos subdesenvolvidos, mas seria um caso nosso, particular. A Antropofagia seria a defesa que possuímos contra tal domínio exterior, e a principal arma criativa essa vontade construtiva, o que não impediu de todo uma espécie de colonialismo cultural, que de modo objetivo queremos hoje abolir, absorvendo-o definitivamente numa Super-antropofagia. Por isto e para isto, surge a primeira necessidade da “nova objetividade”: procurar pelas características nossas, latentes e de certo modo em desenvolvimento, objetivar um estado criador geral, a que se chamaria de vanguarda brasileira, numa solidificação cultural (mesmo que para isto sejam usados métodos especificamente anticulturais); erguer objetivamente dos esforços criadores individuais os itens principais desses memos esforços, numa tentativa de agrupá-los cul-

1967



**NOVA
OBJETIVIDADE
BRASILEIRA**

MUSEU DE ARTE MODERNA
RIO DE JANEIRO

1967