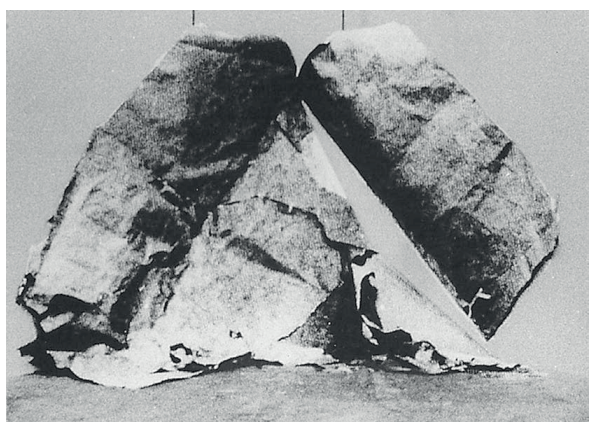
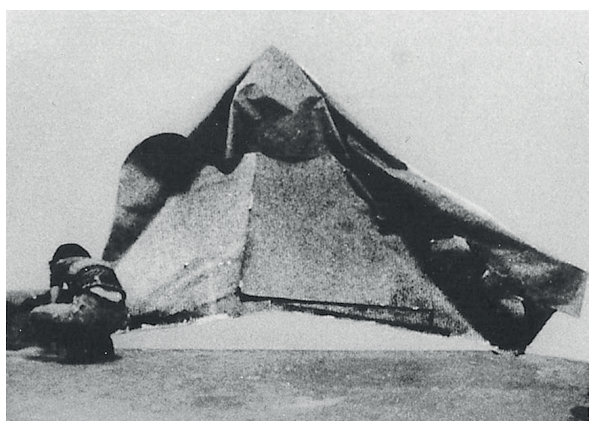




Lydia Okumura

Diferentes Dimensões da Realidade

Sergio Marques Costa
2021

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
COGEAE - Pós-Graduação - Lato Sensu
Arte: Crítica e Curadoria

Sergio Marques Costa

Lydia Okumura: Diferentes Dimensões da Realidade

Monografia apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Coordenação Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão - COGEAE, como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Arte: Crítica e Curadoria.

Orientador: Professor Dr. Fabio Cypriano

São Paulo
2021

COSTA, Sergio Marques.

Lydia Okumura: Diferentes Dimensões da Realidade - São Paulo, PUC-SP, 2021, 124 p.

Monografia apresentada no âmbito da Especialização em Arte: Crítica e Curadoria.

Palavras-chave: Lydia Okumura, Equipe3, arte conceitual, Jovem Arte Contemporânea.

Resumo

A presente monografia tem como objeto de estudo a produção de Lydia Okumura, artista nipo-brasileira Lydia Okumura (1948-) conhecida por obras que trabalham a construção de geometrias a partir dos espaços bidimensionais e tridimensionais. O trabalho busca percorrer a sua trajetória a partir de três recortes: os anos de sua formação, no início dos anos 70, marcada pela sua atuação dentro do contexto do recém-inaugurado Museu de Arte Contemporânea da USP, como parte de uma geração de jovens artistas experimentando com novas linguagens artísticas e formas coletivas de produção; em seguida, a partir de 1974, como busca de uma aprimoração e melhor inserção no cenário internacional, a artista passa a fazer parte do grupo de artistas contemporâneos brasileiros que viverão em Nova Iorque, movimento denominado por Dária Jaremtchuk como exílio artístico, o qual busca-se observar as implicações específicas em sua linguagem artística, à luz também das reflexões sobre exílio e expatriação de Edward Said. Por fim, à luz de referências teóricas como “Partilha do Sensível”(2000) de Jacques Rancière e “A Poética do Espaço”(1957) de Gaston Bachelard, analisa-se a totalidade do corpo de obras da artista a partir de suas qualidades fenomenológicas e a dimensão filosófica das metáforas arquitetônicas que a artista cria, a partir da leitura de diferentes categorias.

Palavras-chave: Lydia Okumura, Equipe3, arte conceitual, Jovem Arte Contemporânea.

Abstract

This monograph has as its object of study the production of Lydia Okumura, Japanese-Brazilian artist Lydia Okumura (1948-) known for works with the construction of geometries from two-dimensional and three-dimensional spaces. The work seeks to trace its trajectory from three perspectives: the years of its formation, in the early 70s, marked by its performance within the context of the recently opened Museum of Contemporary Art (MAC-USP), as part of a generation of young artists experimenting with new artistic languages and collective forms of production; then, from 1974 onwards, in search of better insertion in international scene, the artist becomes part of the group of contemporary Brazilian artists who will live in New York, a movement named by Dária Jaremtchuk as artistic exile, which is observed through its specific implications in Okumura's artistic language, and also in the light of Edward Said's reflections on exile and expatriation. Finally, in the light of theoretical references such as “The Distribution of the Sensible”(2000) by Jacques Rancière and Gaston Bachelard's “The Poetics of Space”(1957), the entire body of the artist's works is analyzed based on their phenomenological qualities and the philosophical dimension of the architectural metaphors that she creates, from the reading of works of different categories.

Key words: Lydia Okumura, Equipe3, conceptual art, Young Art Exhibition.

Lista de Figuras

Figura 1 – Acontecimentos, 1972, instalação no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo	19
Figura 2 – Ofício MAC 610/67. Relato da proposta para a realização da JAC	21
Figura 3 – Catálogo V Jovem Arte Contemporânea, 1971	25
Figuras 4 e 5 – Genilson Soares, Lydia Okumura, Francisco Iñarra e Carlos Asp, “A cerca da natureza”, 1971. Documentação fotográfica de instalação	26
Figura 6 – Catálogo V Jovem Arte Contemporânea, 1971	27
Figura 7 – Página do catálogo da V Jovem Arte Contemporânea, 1971 ...	28
Figura 8 – C1, C2 e C3. Genilson Soares Silva. Catálogo V Jovem Arte Contemporânea, 1971	28
Figura 9 – Acontecimentos [<i>Current Events</i>], 1972, instalação / installation view, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo	30
Figura 10 - Trabalho de Lydia Okumura para o evento Acontecimentos, 1972 .	31
Figuras 11 e 12 – Páginas do catálogo da VI Jovem Arte Contemporânea, 1972, Museu de Arte Contemporânea da USP	35
Figuras 13 e 14 – Páginas do catálogo da VI Jovem Arte Contemporânea, 1972, Museu de Arte Contemporânea da USP	36
Figura 15 – Foto da execução da proposta de Jannis Kounellis, dentro de Incluir os Excluídos, durante a VI JAC	40
Figura 16 e 17 – Foto da obra <i>Pontos de Vista</i> , do coletivo Arte3, durante a XII Bienal De São Paulo. Foto de Gerson Zanini.	42
Figuras 18 e 19 – Capa e contracapa da exposição <i>Prospectiva’74</i> , realizada entre 16 de agosto e 16 de setembro de 1974, no MAC-USP	48
Figura 20 - Trabalho “Processo angular – situação moirée” de Lydia Okumura apresentado na exposição <i>Perspectiva’74</i>	48
Figura 21 – A instalação “Reconhecimento de Formalidade”, exposta na Bienal Internacional de 1983	54
Figura 22 – Registro da instalação realizada na Galeria São Paulo, em 1984	55
Figura 23 – A artista durante a montagem da instalação “Labirinto”, exibida na ocasião de sua exposição realizada no MAM-SP, em 1984	55
Figura 24 – Reprodução de página do catálogo da exposição “Lydia Okumura: Instalação”, realizada no MAM-SP, em 1984	57

Figura 25, 26 e 27 – Vistas das obras da exposição “Lydia Okumura: Instalação”, realizada no MAM-SP, em 1984	58
Figura 28 – Lista de artistas brasileiros que residiam em Nova Iorque entre os anos 60 e 70, elaborada pela prof. ^a Dr. ^a Dária Jaremtchuk. Reprodução / Revista ARS	61
Figura 29 – Obras da artista exibidas durante a XIV Bienal de São Paulo, 1977	70
Figura 30 – Lista de obras dos artistas da Equipe3 no catálogo da II Bienal Nacional de São Paulo, em 1972	77
Figuras 31, 32 e 33 – As obras Frases, a instalação Diferentes Dimensões da Realidade II e a gravura "Situation"	83
Figura 34 – <i>Em frente a luz [In front of light]</i> , 1977-2019, Lydia Okumura	84
Figura 35 – <i>PS1</i> , 1981-2020, Lydia Okumura	85
Figura 36 e 37 – Imagens da obra <i>Pontos de Vista</i> , realizada pela Equipe3 na ocasião da Bienal Internacional de São Paulo, em 1973	86
Figura 38 – Imagens das obras <i>Projects for Corner Pieces</i> , 1975-2017, na ocasião da exposição "Dentro, o que existe fora", realizada na Galeria Jaqueline Martins, em fevereiro de 2017	87
Figura 39 e 40 – <i>Acerca da Natureza</i> , Equipe3, 1971. Fotografias de Gerson Zanini	88
Figuras 41, 42 e 43 – <i>Untitled GSP</i> , Lydia Okumura, 1984-2021. Vistas da instalação da artista Lydia Okumura na Nobe Gallery, 1979	90
Figuras 44 – Vista das obras <i>Registro Vivencial/Cartão de Ponto</i> (1971), na exposição “Contra o estado das coisas – anos 70”	93
Figuras 45 e 46 – <i>Registro Vivencial/Cartão de Ponto</i> , Lydia Okumura, 1971	93
Figuras 47 e 48 – <i>The Appearance</i> , 1975 - Série de silkscreens e vista da instalação	94
Figuras 49 e 50 – Detalhes da instalação <i>The Appearance</i>	95
Figuras 51, 52 e 53 – <i>Metaesquema, Relevô Espacial A17 e NC6 Núcleo Médio 3</i> de Hélio Oiticica	96
Figuras 54, 55, 56 – Série Espaços virtuais: cantos de Cildo Meireles: serigrafia, nanquim sobre papel e instalação Espaços virtuais: Cantos IV A, 1967/1968-2008	97
Figuras 57 e 58 – Instalação <i>Desaparecimento da Perspectiva</i> , 1972, no Museu de Arte Contemporânea de Campinas (MACC-SP)	98
Figuras 59 a 74 – Trabalhos do conjunto "Vértices/Vetores" : <i>Passageway VI</i> e <i>Passageway VII</i> , 1986. <i>Diagram of the dream in evolution</i> , 1981. <i>Evolving Parallels</i> , 1976. <i>Project for Corner Piece II</i> , 1977. Instalação site-specific na Nobe Gallery, em Nova Iorque, NY, 1979. Técnica mista. <i>Luz Diagonal [Diagonal Light]</i> , Caracas, 1975. <i>Luz Diagonal</i> , 1977-2016.	

<i>Técnica Mista. A Simultaneidade [The Simultaneity]</i> , 1975. <i>Diagram of the Expansion I</i> , 1981. <i>Metamorphosys II</i> , 1981. <i>Diagram of Dimension C</i> , Tokyo. 1979-2017. <i>Situation</i> , 1974, Silkscreen, 76×56 cm. <i>Standing Points (Díptico)</i> , 1978. <i>Project for Corner Piece X</i> , 1977. <i>For the double image</i> , 1973.	100 e 101
Figura 75 – <i>Relocation of the Cube, Equipe3</i> , 1972	102
Figuras 76 – <i>Positivo/Negativo, Equipe3</i> , 1972	102
Figuras 77 a 79 – Vista da série de trabalhos <i>Diferentes Dimensões da Realidade I, II e III</i> , 1971-2021	103
Figuras 80 – <i>Diagram of Dimension C, Tokyo</i> , 1979-2017	104
Figuras 81 e 82 – Obras <i>Sem título</i> , Lydia Okumura, 1971-1972. Estruturas metálicas, algodão e poliéster. Dimensões variadas.	104
Figuras 83 – <i>Volume Branco</i> , Lydia Okumura, 1984	104
Figura 84 – <i>Tribeca</i> , 1984-2021	105
Figuras 85 a 99 – Trabalhos do conjunto "Volumes" : <i>Project for Corner Piece IV</i> , NY, 1977-2017. <i>Project for Corner Piece</i> , NY, 1976-2017. <i>M</i> , 1984-2016. <i>Curve</i> , 1976-2017. <i>Diagram of the Cubicle Parallelogram</i> , 1980-2018, AIR Gallery, Nova Iorque. <i>The Appearance</i> , 1975-2021. <i>Cube 1, 2, 3</i> , 1984-2016. <i>Diferentes Dimensões da Realidade</i> , 1972-2021. <i>Volume Branco</i> , 1984. <i>Untitled</i> , 1971-2016. <i>Em Frente a Luz [In Front of Light]</i> , 1977-2017. <i>Positivo/Negativo</i> , 1972, Equipe 3. <i>PS1</i> , Nova Iorque, 1981-2020. <i>Relocation of the Cube, Equipe3</i> , 1972. <i>Impressão Prismática [Prismatic Appearance]</i> . Caracas, 1975.	106 e 107
Figura 100 – <i>Vistas das obras de Lydia Okumura na XIV Bienal de São Paulo</i>	109
Figura 101 – <i>Em frente a luz [In front of light]</i> , 1977-2017	109
Figura 102 – <i>String Corner</i> , 1975, <i>Estúdio Actual</i> , Caracas, Venezuela	109
Figuras 103 a 116 – Trabalhos do conjunto "Ambientes" : <i>Em frente a luz [In front of light]</i> , 1977-2017. “ <i>Lanchonarte</i> ”, 1970. Instalação <i>Pontos de Vista</i> , 1973. Instalação, Espaço Arena, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1981. Fios e pintura sobre painéis. <i>Eu, o Sol e MAC</i> , 1971. Reconhecimento de Formalidade, 1983. Cinco Painéis [Five Panels], 1984-2016, painéis de madeira e tinta acrílica. <i>Labirinto</i> , Museu de Arte Moderna, São Paulo, 1984-2016. <i>Módulo Objeto-1mm3 [Object Module-1mm3]</i> , 1972-2016. <i>Espelho imaginário (anulação do espaço)</i> , 1972. “ <i>Acerca da Natureza</i> ”, 1971. <i>String Corner</i> , 1975, Caracas, Venezuela.	110 e 111

Sumário

Introdução 13

1. Contexto: a formação de um novo sistema 16

1.1. A passagem do MAM ao MAC 16

1.2. Laboratório: “MAC do Zanini” 18

1.3. As operações dos jovens artistas 22

1.4. XII Bienal de São Paulo: a obra Pontos de Vista 39

2. Afinidades conceituais 46

2.1. Parte pelo todo – Da artista e os fins do museu-laboratório 46

2.2. Artista em trânsito 54

2.3. A vida da artista e as noções de exílio e expatriação 63

3. Fortuna crítica: Exercícios para se habitar diagramas: vetores, volumes e ambiências 74

3.1. Poéticas do Invisível 74

3.2. Metáforas arquitetônicas 81

3.3. Dos agrupamentos possíveis — vetores, volumes e ambiências 92

4. Conclusão 112

Agradecimentos..... 117

Referências Bibliográficas 119

Introdução

A primeira vez que pude ver uma obra de Lydia Okumura foi durante a ocasião de uma visita guiada à exposição coletiva “Comigo Ninguém Pode” - curada pela professora e pesquisadora Mirtes Marins, realizada na Galeria Jaqueline Martins, em novembro de 2019. Nesta ocasião, duas obras dela estavam montadas, e a comoção causada pelo par de trabalhos permanece comigo e se traduz no ímpeto de conhecer a história da figura por trás de tais invenções.

Nesta ocasião, estavam presentes duas obras: *Em frente à luz [In front of light, 1977]*, e *Untitled I*, localizada entre as paredes de um canto da galeria. Cada uma à sua maneira, provocam a sensação de geometrias que se deslocam do plano da parede e se lançam para fora, ou o inverso, saem do ar até se chocarem contra a arquitetura daquele espaço. Logo, permeado por essa incerteza, a obra impele a circular o corpo, de forma que a cada passo, se abra um novo ângulo pelo qual se pode enxergar esse encontro, a fim de desvendar como a partir de elementos geométricos aparentemente simples, a artista consegue manipulá-los a fim de criar estruturas complexas. Os olhos percorrem, ciclicamente, as linhas que se estendem sobre as paredes, circulam, voltam a parede, se tornam riscos, encontram a ponta de um plano, este mesmo plano sai da parede, vai para o piso, e retorna a parede em outro sentido. Provocam uma reação, e entendo que a cada pessoa, sejam outras as percepções, de forma que da estaticidade e do equilíbrio inerentes à obra, desencadeia-se um evento, um acontecimento.

Desta percepção, nasceu o desejo de me aprofundar acerca da vida e obra da artista por trás, sobretudo buscando investigar a relação entre arte e arquitetura na obra de Okumura, e como a artista trabalha no limiar entre essas duas disciplinas.

Para além dos aspectos sensíveis acarretados pela experiência, esta monografia se direciona também a compreender melhor o contexto no qual se insere a obra de Okumura, dentro da geração paulistana de jovens artistas dos anos 70. Aprofundar-se em sua trajetória torna oportuno poder observar sua produção de formas macro e micro.

De forma ampla, deseja-se relacionar a sua prática conceitual, e de seus contemporâneos, dentro do contexto histórico das transformações ocorridas nas instituições artísticas na cidade de São Paulo, a partir do fim dos anos 60, com o encerramento das atividades do Museu de Arte Moderna de São Paulo, e a formação do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, a partir da doação do antigo acervo para a Universidade de São Paulo, que seria dirigido por Walter Zanini em seus anos inaugurais. Para além da preservação das obras modernas, sua direção será marcada pelo engajamento e radicalidade de jovens alunos e estudantes, experimentando com novas linguagens dentro desse “laboratório”, em pleno regime ditatorial militar, período no qual Lydia era uma das mais ativas participantes.

Assim, analisar o “MAC de Zanini” estabelece a matriz sobre a qual desenvolverá

suas habilidades artísticas, individual e coletivamente, quando ainda era parte da Equipe3, junto a Genilson Soares e Francisco Iñarra. A importância da relação entre artista, diretor/curador e instituição se evidencia a partir da participação da artista em algumas das exposições mais marcantes deste período, as mostras “Jovem Arte Contemporânea”(JACs), em suas quinta e sexta edições, eventos marcantes dentro da historiografia da arte contemporânea brasileira.

Em segundo momento, passado um olhar para os anos de sua formação, o trabalho se volta para a fase de seu amadurecimento enquanto artista, quando emigra para os Estados Unidos, com uma bolsa de pós-graduação no Pratt Graphic Center em Nova Iorque, onde também fará parte de uma geração de artistas que se mudam para a cidade americana como forma de continuarem a desenvolver sua prática fora das dificuldades do contexto nacional. Na pesquisa da professora Dária Jaremtchuk, este grupo viria a ser denominado como *exilados artísticos*.

Interessa procurar estabelecer relações entre esse fenômeno do exílio com mudanças que ocorrem na forma de trabalhar destes artistas. No caso de Okumura, os trabalhos passariam a se descolar do suporte institucional, aprofundando-se na desconstrução geométrica, tanto em trabalhos espaciais como também em trabalhos gráficos, como gravuras, litografias e pinturas. A pesquisadora irá ainda tratar do *fracasso profissional* ocorrido para muitos desses artistas, pela dificuldade em sua adaptação ao cenário internacionalizado, no qual eram marginalizados, assim como no seu retorno ao Brasil, já na época da redemocratização, onde também terão dificuldades de se reinserir em um novo sistema das artes que se formava.

Mesmo antes de sua mudança para Nova Iorque, Lydia já ocupava esse entremeio entre culturas, como mulher, nipo-brasileira, nikkei, e para entender os efeitos desses fatores contribuem a sua arte, vale retomar as distinções que o escritor Edward Said entre exílio e a expatriação, e como esse não pertencimento vem, por vezes, a se tornar uma potência para o trabalho de intelectuais, que sem um lugar próprio na cultura que se inserem, criam o seu próprio. As estruturas espaciais de Lydia se tornam abstrações da criação desse lugar próprio, feito em cada contexto onde são instalados.

Feita a contextualização histórica de sua produção, a partir de trabalhos acadêmicos, registros e documentações, a última parte do trabalho compreende um estudo aprofundado de alguns dos seus trabalhos mais relevantes, com descrição e análises de algumas de suas obras. Essa leitura é efetuada através da aproximação entre as obras e conceitos pensados por Jacques Rancière em *A Partilha do Sensível* (2000) e por Gaston Bachelard, nos textos de *A Poética do Espaço* (1957), evidenciando dois aspectos complementares dos trabalhos: o rearranjo da arquitetura dos espaços através de ficções e metáforas, como na leitura de Bachelard sobre os *cantos* e as *miniaturas*, e a dimensão dialógica e política que essas metáforas abrem, a partir do estabelecimento do lugar-comum nas trocas realizadas entre os espectadores e obras, e, como por muito tempo,

esta apreensão do espaço/tempo compartilhado desencadeado pelo contato com as obras esteve presente em sua produção quando ainda era aluna, e com o coletivo Equipe3, evidenciando a inquietude com que pensavam a arte de forma não conformativa, mas como instrumento de questionamento, expansão e contestação dos seus próprios limites.

Por fim, a partir desta conjuntura, o trabalho acaba por elencar alguns dos diferentes categóricos possíveis para que possa se aproximar os trabalhos uns dos outros, para além de uma divisão cronológica, mas como temas inerentes às obras são trabalhados em diferentes suportes artísticos, atravessando limitações de escala, partindo da representação até se tornarem objetos e instalações ocupando espaços, ou vice-versa, como trabalhos instalativos eram sintetizados para que a ideia por trás fosse também perceptível através de uma fotografia, um registro ou um desenho.

Separam-se as obras por *vetores*, *volumes* e *ambientes*, como forma de amarrar alguns conjuntos de obras que apresentam questões similares, para que logo em seguida se torne claro como a artista trabalha essas limitações de forma difusa e fluída, demonstrando sua destreza no uso de diferentes materiais e em diferentes formatos e formas de se trabalhar, mas como artista conceitual, para além do método, há uma condução sobretudo através das ideias de Okumura acerca do tempo e do espaço, aproximando o sensível e o inteligível, o imaterial e o invisível. Esclarece-se como a geometria é apenas o código, a linguagem, escolhida para que tais ideias possam ser apreendidas de forma universal, para além de barreiras idiomáticas, mas como a cada novo contexto de atuação, surjam novos contextos ocupados pela imaginação; como a cada arquitetura existente, a artista se ocupa em sobrepor ao real uma nova camada, confrontando os limites, em novas formas de se apreender o espaço/tempo e então, atravessando paredes.

1. Contexto: A formação de um novo sistema

Para ir além de uma análise superficial da linguagem artística das obras de Lydia Okumura (Osvaldo Cruz, 1948), o trabalho se desdobra para entender também em qual contexto são feitas as suas primeiras formulações, e como as soluções empregadas em sua produção advêm das respostas que são dadas dentro do contexto social mais amplo, no que se refere a nova geração de jovens artistas dos anos 60 e 70, que passam a pensar novos códigos, empregar novas linguagens, outros modos de expor, outras materialidades e relacionar outras temporalidades as obras de arte. Neste caso, parte-se da relação do trinômio definido por:

Instituição ---- Curador ---- Artista

Parte de seus principais trabalhos são realizados dentro do espaço do “MAC do Zanini”, aonde sobre a direção do curador Walter Zanini, entre 1963 e 1978, se inicia o estabelecimento do campo curatorial brasileiro, dentro de uma instituição recém-inaugurada, e de onde emerge uma vanguarda artística vinculada a novos formatos artísticos, experimentações com novas tecnologias e outros aspectos da arte contemporânea.

1.1 Do MAM ao MAC

A pesar de desde sua formação o MAC ser categorizado como contemporâneo, sua origem se dá através da doação à USP das coleções de arte moderna pertencentes a Francisco “Ciccillo” Matarazzo e Yolanda Penteado, somadas as obras de arte que compunham o acervo do antigo Museu de Arte Moderna (MAM-SP).

É devido a uma crise dentro do antigo museu que a USP é escolhida como salvaguarda para as coleções de arte, permitindo assim que o MAC reconfigurasse a relação entre arte moderna e sua natureza universitária. Como relata a pesquisadora Ana Gonçalves Magalhães (2016):

“- [...] a proposta inicial era que a USP assumisse a gestão do museu, separando-o em definitivo da função de organizar as edições da Bienal de São Paulo, que ao longo dos anos 1950 tinham consumido esforços e recursos da instituição.”¹

No período anterior ao seu fechamento, o MAM seria responsável pela realização da primeira Bienal de artes de São Paulo, em 1951, nos moldes das exposições realizadas pela Bienal de Veneza.

São as responsabilidades da realização de um evento do porte da Bienal, que acabam por fim na separação entre as duas entidades, juntamente a problemas financeiros, o que leva Ciccillo Matarazzo a decretar a diluição da instituição, em assembleia de seu conselho em dezembro de 1962.

Ao todo, 419 obras de propriedade de Matarazzo, e outras 19 sendo de sua guarda compartilhada com Penteado são doadas à Universidade de São Paulo (ZANINI apud FREIRE, 2013). Em texto, Mário Pedrosa (1962) (o último diretor do MAM) discorre sobre as atribuições da nova instituição de arte, em continuidade ao projeto do museu moderno, tido essencialmente como um espaço ativo na civilização contemporânea, catalisador de experiências e *pesquisas culturais e artísticas*:

[...]. Um tal museu dinâmico, atuante, vivo, tem de se inspirar, tomar consciência das tendências criadoras do homem de hoje (tanto no domínio artístico como no científico), se quer cumprir sua missão educacional de catalisador de todos os fatores que, estimulando ou determinando os impulsos criativos, formam ou transformam a sensibilidade contemporânea. (PEDROSA, 1962, p.72)

O crítico também enfatiza o vínculo entre o museu e os aspectos de sua importância como ferramenta de educação social e formação artística:

Com efeito, o traço distintivo único desse papel educador é que, por suas coleções, suas exposições, seu apelo constante, ininterrupto, a todo o complexo sensorial do visitante, o museu dá primazia ou prioridade absoluta ao contato real do homem com os objetos, as coisas. A experiência do aprendizado é assim necessariamente ativa, viva. (PEDROSA, 1962, p.70)

Ainda no texto do parecer, o autor propõe que a natureza do museu é promover a convivência entre as obras do seu tempo, ocupando os espaços expositivos, e sendo ativados e vivenciados por aqueles que estariam vinculados ao instituto de arte, do contrário, sem a convivência com obras, o ensino de artes estaria fadado a um congelamento. Pedrosa elabora que “[...] as noções abstratas, as palavras, as teorias e explicações intelectuais ou conceituais vêm a posteriori, isto é, após experiência sensorial, vivencial, consumada” (1962, p.72), de forma que o museu era o espaço responsável dentro da sociedade moderna de um processo educacional ativo, responsável também por influenciar e fazer desembotar as sensibilidades (1962, p.73).

Conclui de forma a ressaltar a importância do core moderno como ferramenta de educação e preparação artística, aliando teoria e prática, em sua atualidade, no contexto de um país jovem como o Brasil – sem sedimentação cultural, aberto ao futuro, segundo

¹ MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Classicismo moderno: Margherita Sarfatti e a pintura italiana no acervo do MAC USP*. São Paulo: Alameda, 2016. P. 25

o autor. A importância de estudar a produção artística do tempo presente “[...] significa precisar de um convívio permanente e perene com os produtos criados e fabricados hoje, com os meios, as possibilidades e os talentos de hoje” (Idem, p.73).

Segundo relato de Zanini, o nome escolhido para o novo museu é sugerido por Sérgio Buarque de Hollanda, em reunião do conselho deliberativo do antigo museu, devido a impossibilidade da Universidade de São Paulo incorporar a pessoa jurídica do MAM-SP. Constata-se que a própria definição de “contemporâneo” do museu não advém de uma sistematização conceitual prévia, o que contribui para que a cada direção do museu essa semântica seja reformulada para que o museu responda a arte contemporânea de seu tempo em cada dado momento.

O projeto moderno cujo as bases foram estabelecidas por Mário Pedrosa não fôra levado em frente pelo crítico e último diretor do MAM antes de seu fechamento. Seria levado a cabo então pelo historiador de arte e professor da universidade Walter Zanini (1925-2013).

Sua direção da instituição é importante para a história por desde o princípio, visionar o museu como espaço de formação de toda uma geração de artistas que obtiveram na instituição espaço para praticarem um discurso crítico e experimental do papel da arte frente aos processos de industrialização, globalização, meios de comunicação em massa; tudo isso sob a ordem de um aparato de repressão e vigilância social violento.

1.2. O “MAC do Zanini”

Recém retornado da Europa, o historiador de arte Walter Zanini (1925-2013) é indicado pelo reitor da universidade como o responsável pela preservação do novo acervo, assumindo, em 1963, o cargo de “conservador e supervisor” do MAC.

É sobre a sua direção, entre os anos de 1963 e 1978, que o museu estabelece suas bases, ao mesmo tempo que formula através de suas propostas qual seria a função de um curador de um museu de arte contemporânea, inserido dentro de uma cena artística crescente. Seu trabalho como curador será responsável tanto pela valorização do acervo da instituição, através de sua catalogação e preservação, quanto pela circulação das obras em uma rede de museus de arte moderna que se formavam após o pós-guerra, através de projetos de exposições que circulavam, em conjunto com programas de educação artística. Em entrevista a Hans Ulrich Obrist, o curador cita alguns artistas dos quais pertencentes ao acervo, participaram das exposições circulantes:

Acho que uma boa iniciativa para um museu num país como o Brasil, que à época tinha poucos museus de arte moderna, foi montar exposições itinerantes do acervo, com um programa educacional. A partir de 1963, por vários anos, o acervo foi

exibido em muitas cidades do país. Um exemplo foi Meio Século de Arte Nova, em 1966, formada por obras de Wassily Kandinsky, Fernand Léger, Umberto Boccioni, Jean Metzinger, Marc Chagall, Max Ernst, Alberto Magnelli, Sophie Taeuber-Arp, Cesar Domela, Graham Sutherland, Fritz Hundertwasser e outros, além de brasileiros como Emiliano Di Cavalcanti, Cicero Dias, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Ernesto de Fiori, Alfredo Volpi, Iberê Camargo e artistas da geração mais jovem. (OBRIST, 2018, p.51)

Para além da revisitação do museu e sua integração dentro de uma rede de museus nacionais e internacionais, o segundo aspecto mais relevante do MAC de Zanini é o espaço dado, desde sua formação, a exibição e a promoção do trabalho de jovens artistas. É através do incentivo a pesquisa de artistas em formação de sua linguagem que se estabelece a relação entre a atuação de Walter Zanini e a artista Lydia Okumura, tema do presente trabalho, onde as primeiras incursões da artista pelos temas da arte conceitual são respostas às premissas curatoriais estabelecidas durante a sua direção da instituição, atrelando a herança dos artistas modernos, coabitando o mesmo espaço de experimentações em novas linguagens, novos formatos artísticos, e novas tecnologias. Acerca dessa dualidade, a pesquisadora Cristina Tejo (2015) discorre:

From the outset, Zanini questioned the role of the museum in the contemporary world and its function in relation to the art of its time. The fact that the MAC was located inside a university reinforced its educational character, but the director took this peculiarity as an invitation to experiment and provide new readings. With a highly important collection of work by modernist artists, the MAC combined the functions of reviewing history (with retrospective shows of artists who had still not been the subject of monographic exhibitions) and projecting the future (by organizing shows of the work of emerging artists).²

Isto é, o museu se organiza através de diálogos, entre a continuidade dos preceitos da instituição da qual se origina (e o acervo que possibilita se constituir), ao mesmo tempo que se torna palco de experimentações da vanguarda artística emergente. Segundo as definições do próprio diretor, a instituição assume o papel de “laboratório experimental”

² TEJO, Cristina. *On limits and experimentations: Walter Zanini and the invention of the curatorial field in Brazil*, 2015. Disponível em <<https://terremoto.mx/article/walter-zanini/>>. Acesso em 05 de setembro de 2020.

(ZANINI, 1973, apud FREIRE, 2014, p. 107).

Tal experimentalidade é exercida pelo curador através daquilo que viria a chamar de *espaço operacional*, uma museologia que fosse capaz de integrar o seu funcionamento não somente as obras, mas aos processos criativos, gerando um novo regime de temporalidade, em que exibição e criação se tornam uma experiência unificada, o que por sua vez, estabelece um diálogo distinto entre o espaço institucional, artista e público. Tal definição, segundo Zanini, se traduz em um museu de arte contemporânea que deveria ser dinâmico, em que

[...] cessa de entrar em cena depois da obra, tornando-se concomitantemente à obra, e assumindo uma posição atuante: deixando de ser um órgão expectante e exclusivo armazenador de memórias, para agir no núcleo mesmo das proposições criadoras. (ZANINI, 1976, apud SULZBACH, 2010, p.57)

No “Programa de Necessidades do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo” (1973), onde se relatam as diretrizes para a construção de um novo projeto arquitetônico para um espaço próprio do museu dentro do campus da universidade, projeto nunca realizado por Paulo Mendes da Rocha, é outra vez evidenciado a relação entre o espaço museológico e os acontecimentos artísticos, e sua concomitância dentro das artes conceituais:

“O próprio sentido processual que marca importantes tendências da arte do presente, de similaridade evidente com a pesquisa científica induz a instituição museológica a um comportamento revolucionário, não sendo mais a [à?] espera dos fatos, o museu deve envolver-se no ato criador, sem contudo assumir qualquer atitude protetora”. (ZANINI, 1973 apud FREIRE, 2014)

Embora nunca realizado, e o MAC só tenha ganhado uma sede fixa a posteriori, sob a direção de Zanini, a museologia concebida permitiu que dentro de seus espaços fossem construídas diferentes *temporalidades*, através das pesquisas e investigações propostas pelas novas linguagens artísticas. Assim, segundo a pesquisadora Tatiana Sulzbacher, o MAC exemplifica uma nova tipologia para os museus de arte:

“[...] um museu de arte que não apenas tivesse as funções de mostrar, guardar e conservar obras-primas. Os artistas deveriam estar vinculados diretamente ao museu, trabalhando e construindo juntos um novo espaço flexível que atendesse à demanda das transformações das práticas artísticas e das ‘realidades transitórias’ ”. (SULZBACHER, 2010, p.57)



Figura 1 - Acontecimentos, 1972, instalação., Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Reprodução / FREIRE, 2014. Acervo MAC-USP.

Assim o curador exemplifica como as novas tendências artísticas exigiam uma reformulação dos espaços expositivos, para além da configuração moderna de um espaço de alienação das obras e a configuração de uma coleção fixa de obras. O MAC, desde o seu princípio, inaugura uma nova configuração, onde, para além do acervo e da fixação, o museu se torna um espaço de programas, eventos e acontecimentos, como expressa em entrevista³, “[...] a necessidade de o museu de arte do século XX ser um espaço de encontro, de brigas, até onde devem se focalizar as questões que interessam com maior profundidade à cultura de hoje”. (SULZBACHER, op. cit., p.58).

3 Artigo “Walter Zanini, diretor do MAC/USP discorre sobre as funções do museu”, publicado no Jornal Correio do Povo, Porto Alegre, em 1978. [Encontra-se disponível na biblioteca do MAC/USP]

1.3. Das Operações de Jovens Artistas

Logo em seu ano de abertura, o MAC se abre para a recepção do trabalho de jovens artistas, através da mostra *Jovem Desenho Nacional*, ocorrida entre 25 de setembro e 20 de outubro. Reproduzindo os modelos dos salões de artes, com participantes, de até 35 anos, selecionados por um júri e com obras premiadas através da distribuição de prêmios de aquisição. Junto à mostra de Jovem Gravura Nacional, ocorrida no ano seguinte, as exposições de jovens artistas seguiriam restringidas às linguagens gráficas, alternando ano a ano entre a JDN e a JGN.

Segundo Cristiana Tejo (2018, p. 190), ao fim dos anos 1960 e início dos 1970, o MAC-USP vai se tornar um espaço correspondente às vertentes de arte contemporânea, e a resposta dada a essa erupção foi a abolição da distinção entre a JDN e JGN, unificando-as, em um programa anual no qual se aboliriam as distinções linguísticas entre trabalhos aceitos, abrindo o espaço para a inscrição de obras como pinturas, esculturas e objetos.

Segundo o diretor do museu, a exposição de jovens artistas é um espaço para a apreciação da continuidade da sensibilidade moderna, através do alcance e das *distintas intenções das proposições artísticas* diversas que eram feitas no país. Uma produção que atendesse a necessidade de uma “imagem válida para estes finais do século”. Tendo o evento como uma continuidade das diretrizes educacionais do MAC, Zanini (1967) afirma no catálogo da primeira mostra:

*À diferença do espírito do “Salon” [sic] tradicional, com sua hierarquia de prêmios, suas medalhas, seus fins predominantemente consagratórios, as exposições do MAC procuram desempenhar um papel estimulante e seu objetivo é antes o de despertar e revelar, embora também seja um certame em que os melhores valores podem encontrar a oportunidade da afirmação e da ratificação de suas qualidades.*⁴

As mostras se tornam, dentro da história da arte brasileira, um repositório de registros do início da produção de artistas que viriam a definir a arte conceitual paulista durante as décadas de 60 e 70, com sua gênese a partir das confluências permitidas pelo laboratório operacional do MAC, entre a manutenção do léxico moderno e o fluxo de vanguardas experimentais estrangeiras, possibilitadas pela direção de Zanini. Alguns exemplos dos colaboradores frequentes do curador são: Ana Maria Maiolino, Carmela Gross, Donato Ferrari, Francisco Iñarra, Gabriel Borba, Gastão Magalhães, Júlio Plaza, Lydia Okumura, Regina Silveira, Tomoshigue Kusuno entre outros.

4 ZANINI, Walter. *1ª Exposição Jovem Arte Contemporânea*. São Paulo, 1967. Catálogo de Exposição. 24p. 20 set.-19 out. 1967. MAC-USP

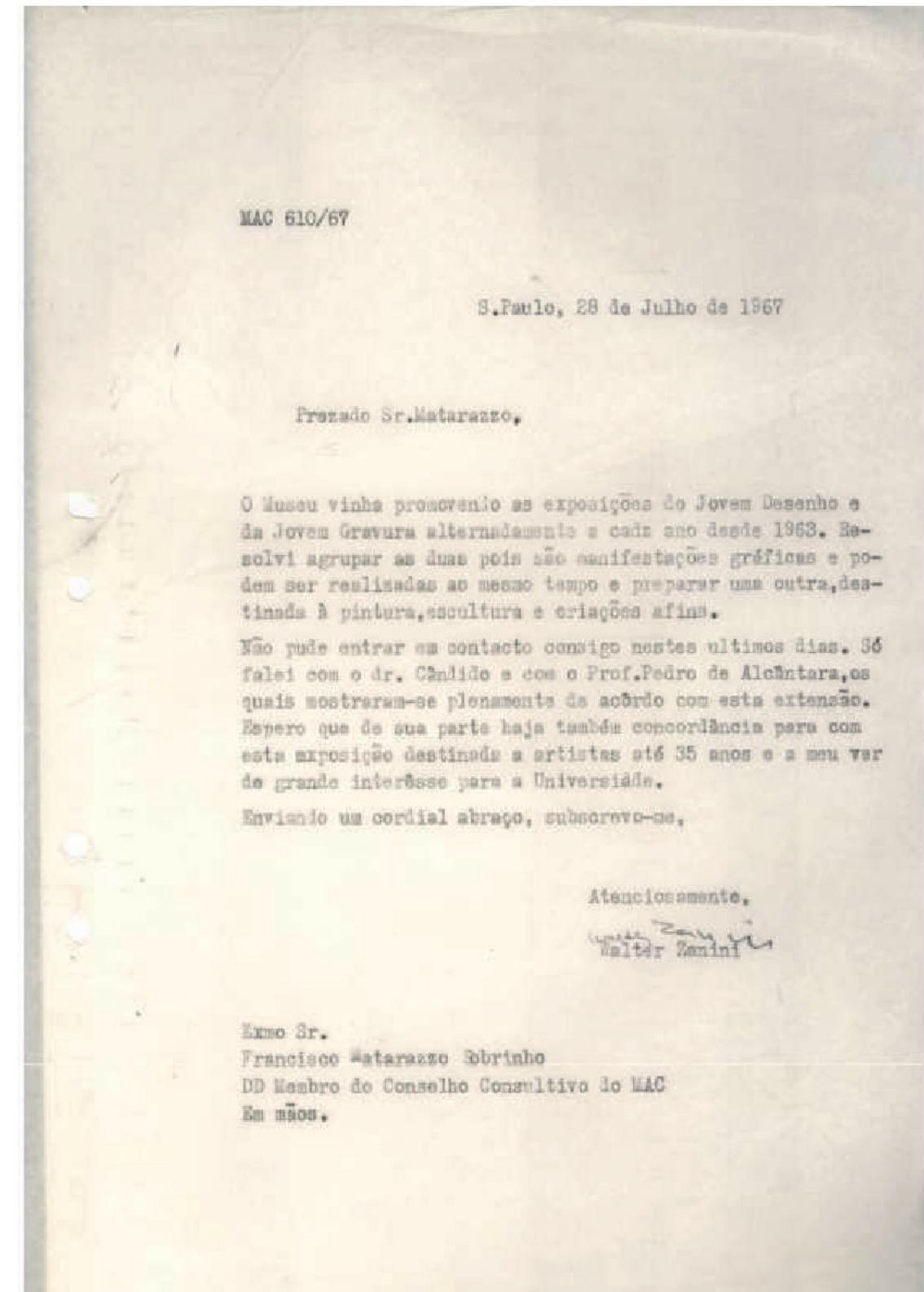


Figura 2 – Ofício MAC 610/67. Relato da proposta para a realização da JAC. Reprodução / Acervo MAC-USP.

Entre os anos de 1967 a 1974, as Jovens Arte Contemporânea ocorriam, alternando entre trabalhos somente gráficos, aos moldes das extintas JDN e JGN, nos anos pares (edições II e IV) e nas demais edições, se aceitariam trabalhos de distintas linguagens artísticas, isto é, esculturas, objetos e múltiplos, performances, *happenings*, instalações, artes postais (edições I, III, V). Até que nas últimas três edições, alteram-se os critérios de seleção, abolindo a presença de um júri de seleção, alteram-se os formatos de premiação e se extinguem as distinções de linguagens. Cronologicamente, os eventos das JACs foram realizados nas seguintes datas:

- I JAC – 20 de setembro a 19 de outubro de 1967.
- II JAC – 19 de novembro a 20 dezembro de 1968
- III JAC – 27 de novembro a 23 de dezembro de 1969
- IV JAC – 18 de novembro a 20 de dezembro de 1970
- V JAC – 25 de agosto a 26 de setembro de 1971
- VI JAC – 14 a 28 de outubro de 1972
- VII JAC – 28 de novembro a 12 de dezembro de 1973
- VIII JAC – 5 a 22 de novembro de 1974

Ao longo dos anos de sua realização, as JACs foram os acontecimentos que melhor exemplificam o MAC de Zanini como instituição comprometida com a confluência entre artistas, intelectuais, tanto de São Paulo, especialmente com os alunos e professores da USP e FAAP, como de outras cidades do país. Ainda que o projeto do Instituto de Artes concebido junto ao *core* idealizado por Mário Pedrosa, ainda assim, as realizações de tais mostras são essenciais para se entender a instituição como formativa de atores importantes do campo artístico paulistano contemporâneo.

O vínculo entre instituição – curador – artista é mantido ao longo do período de realização das mostras pelas diretrizes definidas desde a sua primeira realização⁵ (1967): a circulação do conjunto de obras em outras cidades, como política de fomento educativo e fortalecimento de demais instituições de artes (artigo 10); o intermédio de vendas das obras – sem porcentagem própria direcionada ao museu –, como forma de estimular a continuidade da produção dos artistas participantes e promover uma maior integração dos mesmos ao circuito artístico consolidado (artigo 11); promoção de prêmios-aquisição para obras selecionadas pelo júri, integrando-as ao acervo do museu (artigo 9)⁶.

Da mesma forma, os critérios de participação são definidos na JAC I e apesar

das alternâncias entre formatos artísticos, são mantidos nas edições seguintes. Para participar: os artistas deveriam ser brasileiros, ou estrangeiros residentes no país há pelo menos um ano, com um limite de idade de até 35 anos (artigo 3); inscrição de três obras necessariamente inéditas (artigo 4); júri de seleção-premiação composto por um representante do museu e dois outros críticos/artistas externos, escolhidos através de uma votação pelos artistas participantes (artigo 8).

Através desses princípios basilares, o MAC de Zanini afirma seu compromisso com sua atualidade, para além de uma museologia tradicional, mas se dispõe a abrigar as inquietudes de uma geração de artistas que buscavam se consolidar frente a um mercado pouco interessado nas novas poéticas, e a um aparelho de repressão arbitrária que restringia cada vez mais a liberdade de expressão, que teve como ápice a instituição do Ato Institucional nº 5 em 1968. O museu dialoga fortemente com o contemporâneo, atentando-se a questões estéticas, culturais e políticas do seu próprio tempo, se resignificando a partir das inquietudes poéticas de uma geração de artistas que buscava criar os seus próprios espaços de expressão e consolidação.

Confrontado com as questões levantadas pelas novas práticas artísticas, o crítico Mário Pedrosa cunharia, a expressão: *exercício experimental da liberdade* – ao falar sobre as produções que se elaboravam sobre uma “*permanente crítica da arte e das instituições de arte, que se desdobraria numa eterna busca do novo e do questionamento*”, segundo a pesquisadora Sabrina Sant’anna (2011). A pesquisadora Cristina Freire se apropria do termo para se referir às JACs como respostas ao seu contexto de uma crise institucional inserida em um contexto ditatorial militar, de forte cunho censurador e repressivo. Embora o termo da autora seja referente a VI JAC, é importante entender a edição anterior (1971), como antecessora das rupturas que viriam a ser trazidas somente no ano seguinte.

Se a autora defina a edição de 1972 como uma *exposição/manifestação*, é possível considerar a V JAC como uma *exposição/evento*, que para além da ocorrência de uma mostra, reconfigura o museu como um espaço como centro de uma profusão de eventos: mostra de arte, sarau, sala de concerto, fórum. Para além dos aspectos investigativos, a JAC revela a arte conceitual como uma produção crítica as próprias instituições que a cerceiam, às figuras envolvidas no funcionamento do sistema (curador, crítico, artista, espectador e o próprio museu). Crítica essa construída no tempo presente dos acontecimentos. O próprio subtítulo do evento, apresentado no catálogo, sumariza as colocações pertinentes ao evento: “*consumo de uma situação artística*”. Neste mesmo documento, a introdução feita por Zanini afirma:

A 5ª JAC revela uma coexistência hostil: posições conservadoras da arte representativa e apresentativa, que parecem delinear-se internacionalmente neste início de década, justapõem-se/antepõem-se aos novos processos explorativos da sensibilidade,

⁵ Regulamento, I Jovem Arte Contemporânea, 1967. (Catálogo). Acervo MAC USP.

⁶ Tais aspectos promovidos nas mostras sintetizam os dois pontos que constituem o aspecto dialético do museu, como conceituado por Cristina Freire: *o museu construído em rede, em vínculo com outros museus, instituições e associações culturais e como plataforma de experimentação para novas poéticas concebidas por artistas de vanguarda*. [Ver: FREIRE, Cristina. *Museus em Rede: A dialética impecável de Walter Zanini*. 2014, Art Journal, 73:2, 20-45, DOI: 10.1080/00043249.2014.949517]

a desvendamentos sensoriais, à atuação sociológica da arte, à implicação da existência, à incorporação da natureza e dos eventos urbanos, à comunicação/informação, envolvente do espectador. Discutir-se-á como anteriormente o porquê da entrada de certos artistas e da ausência de outros. Mas os juris são sempre o reflexo complexo de uma estatística de probabilidades pessoais. A tese de uma abertura a todos foi discutida: praça da Republica ou acolhida em base elitista? O tema será debatido amplamente com artistas, críticos e público durante os dias da exposição. (CATÁLOGO JAC V, 1971)

Ao longo do programa se realizam atividades como os concertos “I – eufonia, Tufonias e Antifonias” e “II – Improvisação Coletiva”, apresentação de grupos de alunos do Departamento de Música da ECA-USP orientados por Willy Corrêa; o 1º Mural da Poesia Jovem, com 21 jovens poetas, selecionados por Alfredo Bosi e José Paulo Paes. O espetáculo “Dramatizações”, de Carlos Trafic e Alicia Montero. Há ainda mostras de cinema experimental, espetáculos musicais, debates sobre a JAC e o curso “Situações”, com a proposta de se pensar a condição das diferentes linguagens artísticas naquele momento.

Como fator indicativo das mudanças, nesta edição da mostra aceitaram-se pela primeira vez trabalhos submetidos por coletivos de artistas. Junto a VI JAC, marca-se o início da intersecção entre as proposições curatoriais de Zanini e a produção da artista Lydia Okumura, tanto individualmente, como parte do coletivo Arte 3, atuante entre 1971 e 1974, junto aos membros Francisco Iñarra (1947) e Genilson Soares (1940).

Juntos a Carlos Asp (1949), o grupo apresenta o trabalho *Acerca da Natureza*, selecionado pelo júri a receber a premiação de uma bolsa de pesquisa. O trabalho se dava através da instalação de três painéis de madeira (2x4 metros de dimensão), em frente a cada patamar de acesso das rampas do edifício da Bienal. Cada painel apresentava a pintura de uma paisagem, e a medida que o percurso era realizado, a paisagem apresentada era reconfigurada e abstraída. No primeiro painel, se via a paisagem completa, no segundo, somente parte da mesma, e ao fim, se viam pintados apenas terra e céu. Os acessos do museu camuflaram-se nos painéis, cabendo ao visitante encontrar a porta e atravessar tal paisagem. A obra indicia alguns dos aspectos importantes da produção posterior dos artistas, como afirma a professora Mirtes Marins de Oliveira (2018), em “*Acerca da Natureza*”, “[...], algumas características de trabalhos posteriores dos artistas já se apresentam: a relação ambígua entre figuração e abstração, uma visão transcendente da atividade artística e um diálogo pautado pela ludicidade com a instituição museu” (OLIVEIRA, 2018, p. 3844-3855).

Paralelamente, a artista exibiu uma série de trabalhos próprios. São eles, *T1-14h* –



Figura 3 – Catálogo V Jovem Arte Contemporânea, 1971 / Acervo MAC/USP – Reprodução.



Figuras 4 e 5 - Genilson Soares, Lydia Okumura, Francisco Iñarra e Carlos Asp, "A cerca da natureza", 1971. Documentação fotográfica de instalação. Políptico de 8 partes, 7x9,5 cm. Reprodução/Lydia Okumura e Galeria Jaqueline Martins).

Eu e o sol e parte do MAC e a Sombra, T2-15:30 – Uma hora e meia para chegar na Coluna e T3:16:30 – E Agora Vamos Sair para Ver o Por do Sol; - contornos de fita crepe que marcam o perfil da sombra da artista no chão do museu, registradas em diferentes horas do dia. Se "Em Acerca da Natureza", são os painéis que incorporam a desconstrução figurativa de uma paisagem que se abstrai a medida que é conflitada com o próprio espaço que a insere, relacionando - a relação entre o espaço e a arquitetura do museu, o percurso e o olhar do público; na *série T1, T2 e T3*, a artista sem elementos construídos, evidencia a relação entre o corpo e o ambiente museológico, revelando fenômenos naturais (as mudanças de inclinação e tamanho da sombra), contido dentro de um intervalo de tempo. O trabalho volta sua atenção em revelar as transparências do edifício, a incidência da luz, mudando junto com o pôr do sol, produzindo um acontecimento artístico a partir de um

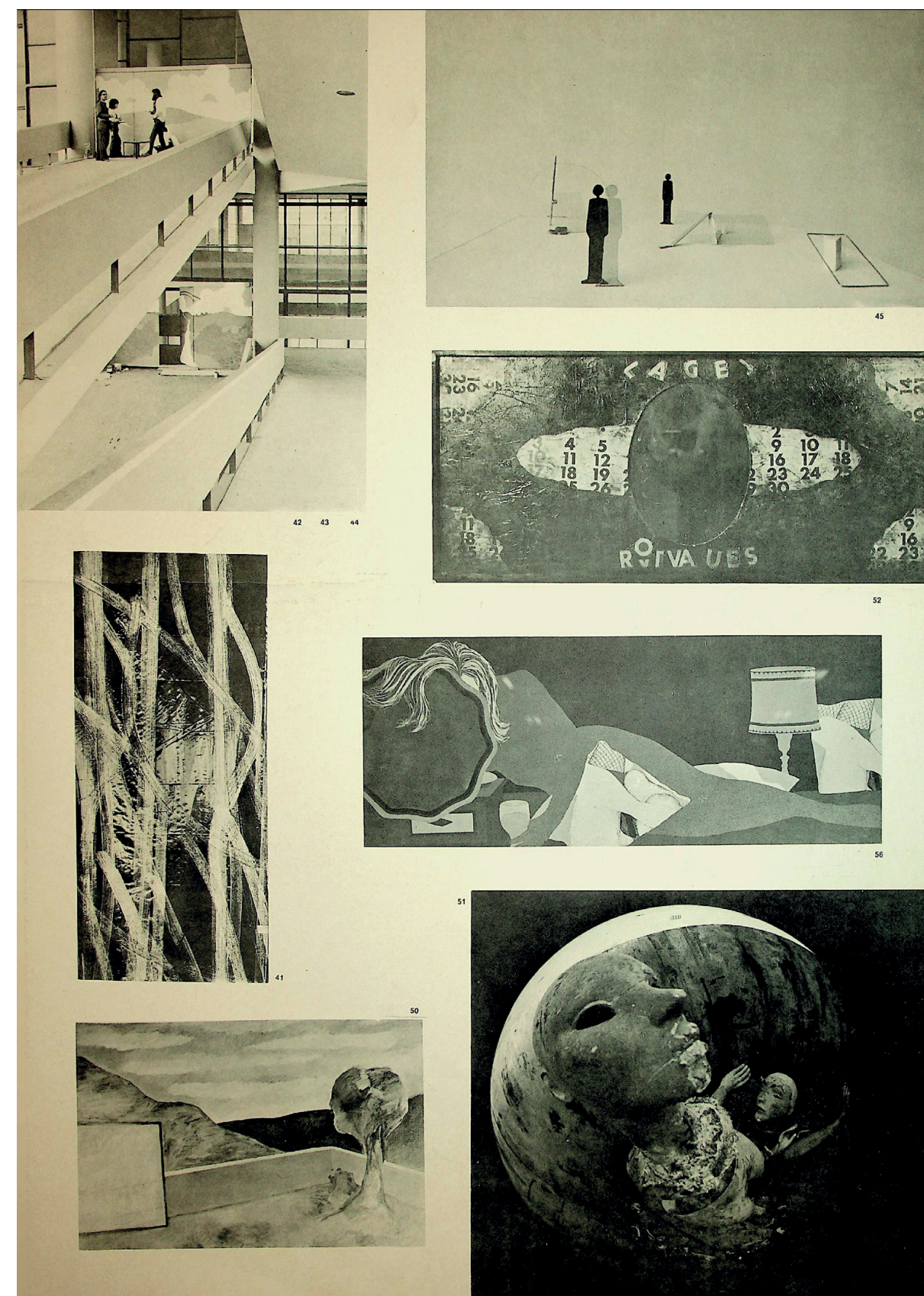


Figura 6 – Catálogo V Jovem Arte Contemporânea, 1971. Reprodução / Acervo MAC-USP.

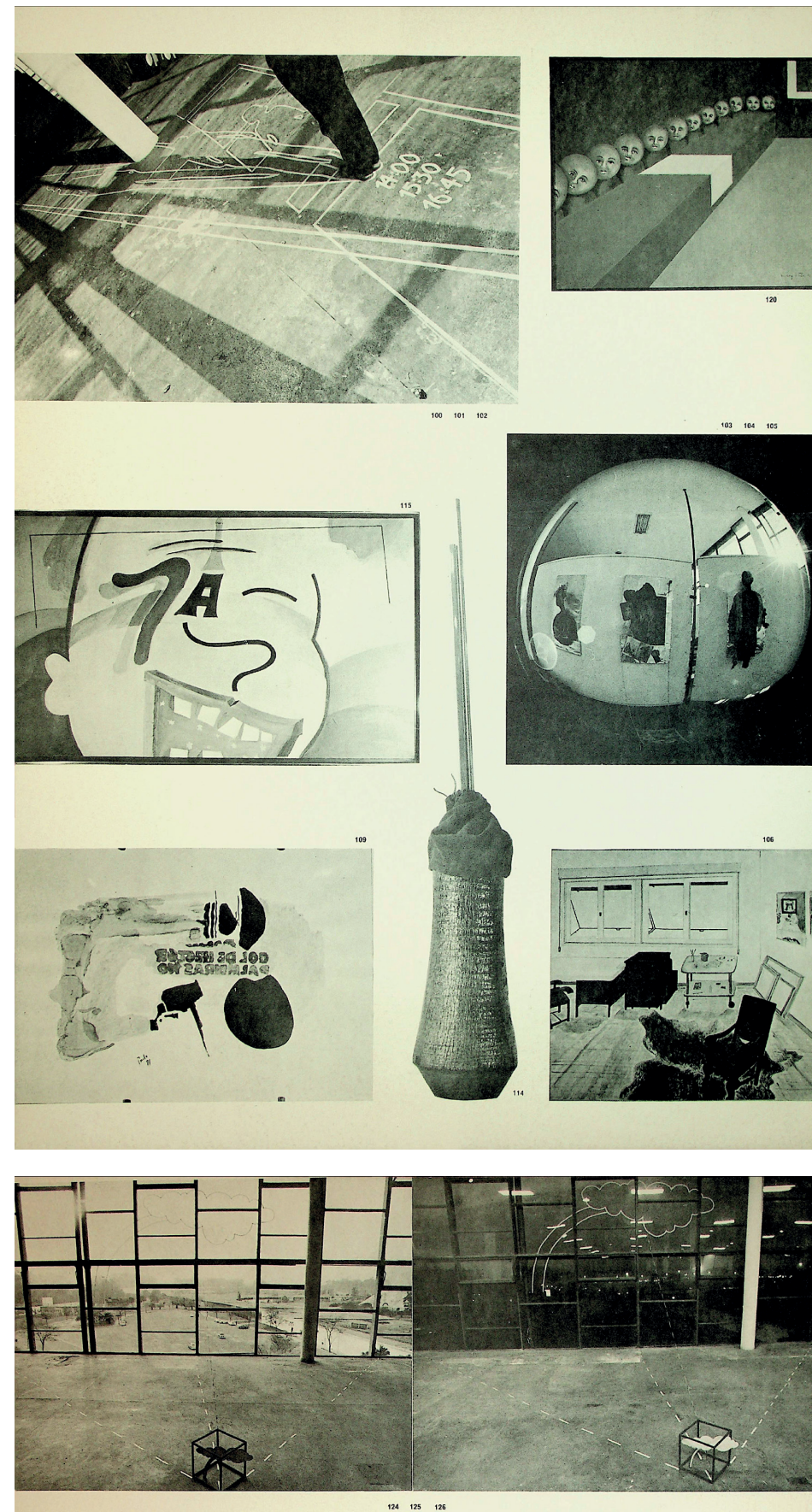


Figura 7 – Página do catálogo V Jovem Arte Contemporânea, 1971.

Figura 8 – C1, C2 e C3. Genilson Soares Silva. Catálogo V Jovem Arte Contemporânea, 1971. Reprodução / Acervo MAC/USP.

fenômeno cotidiano.

Outros trabalhos importantes dessa edição, são as obras de Genilson Soares, C1 – Paisagem Contida, C2 – Paisagem Contida e C3 – Paisagem imaginária (124, 125, 126), que também vão abordar a relação entre o edifício da Bienal, e abstrações de elementos da paisagem urbana a partir do ponto de vista do espectador. E também, os premiados pelo júri a serem incorporados ao acervo do MAC: “Objeto”, de Paulo de Andrade (7,8,9); “ID” – Irene Buarque de Gusmão (60); “Natureza Morta” – Gilda Graça Vogt (151); “English Heritage” – Aieto Manetti Neto (85); Hotel – Rafael Maia Rosa (116) e “Menphis Blues” – Victor Ribeiro (114).

Como parte dos questionamentos que acabam por respaldar nas formulações para se pensar a JAC-72, no catálogo da quinta edição, membros do júri⁷ sugerem – dentro da exposição como um ambiente crítico de sua própria instituição matriz - que todos os artistas inscritos fossem aceitos, devido as “*implicações subjetivas do julgamento e do seu dirigismo cultural*”. Para além de tal provocação, dentro do próprio debate ocorrido em 18 de setembro de 1971, outros participantes levantariam os mesmos questionamentos acerca da inadequação do modelo até então empregado nas JACs frente as emergências poéticas em um ambiente de forte contestação. Nos anais do debate, se registra a seguinte fala de um grupo desconhecido de estudantes⁸:

“Porque a exposição se chama Jovem Arte Contemporânea? É dedicada aos jovens? Para os jovens? Porque se é de jovens deveria ter também um júri jovem – ‘Um júri jovem para uma arte jovem. Em vez de comprar a obra do jovem não seria melhor dar o dinheiro para esse jovem pesquisar?’ O júri não poderia ser aberto, isto é, discutir com o artista o ‘por quê’ da sua inclusão ou não inclusão?” (MAC-USP, 1971)

Assim, têm-se que até a sua quinta edição, as JACs podem ser agrupadas dentro de uma estrutura reconhecível, um formato mais tradicional – limite de idade, nacionalidade, obras inscritas, júri de seleção e premiações – mesmo que a V JAC seja lida como ponto inicial das ebulições e rupturas que somente seriam concretizadas na edição seguinte.

No entanto, esta série de exposições até à sua quinta edição não escapou estruturalmente a um formato mais tradicional: limites de idade, nacionalidade, obras inscritas, júri de seleção

⁷ A sugestão é feita por Anésia Pacheco e Chaves (membro do conselho participativo do MAC) e Frederico Nasser (representante da AIAP). Compõem o restante do júri: José Geraldo Vieira, também do conselho participativo do museu, Théon Spanudis (indicado pela ABCA) e Walter Zanini (diretor do MAC).

⁸ Debate da V JAC, ocorrido em 18 de setembro de 1971. Arquivo MAC USP. 100/002 VI.



Figura 9 - Acontecimentos [Current Events], 1972, instalação / installation view, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Reprodução / Acervo MAC-USP.

e premiação. A radicalização dos objetivos, explicitados por Walter Zanini em 1966, aparecem de facto na sexta edição da mostra (1972), que a partir das sugestões de artistas, estudantes, intelectuais e críticos – dadas num debate no próprio museu – adotou um sistema de loteamento do espaço do museu e o sorteio entre artistas inscritos sem nenhuma restrição. (LOUZADA, 2015, p.4)

No entreposto entre as edições das mostras de jovem arte, outras duas exposições/manifestações ocorrem, como parte do comprometimento da instituição em se firmar como suporte aos processos artísticos de caráter efêmero, imateriais e informais: o evento *Acontecimentos*, e a exibição *Ambientes de Confrontação*.

Em comemoração ao nono aniversário do museu, ocorre o evento *Acontecimentos* que dura apenas uma noite, entre os dias 7 e 8 de abril de 1972, contando com a participação dos seguintes artistas: Nelson Leirner, Donato Ferrari, Amélia Toledo e Lydia Okumura. Sobre a ocasião, o diretor discorre:

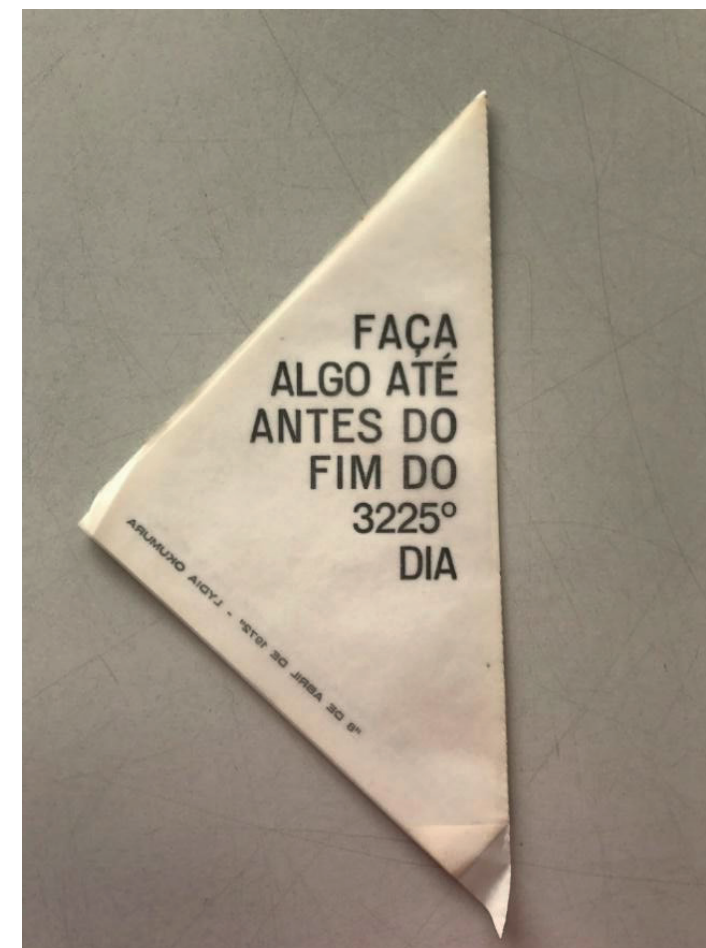


Figura 10 - Imagem do trabalho de Lydia Okumura para o evento Acontecimentos, 1972. Reprodução/Laís Rabello de Andrade.

O MAC acolheu o público numa atmosfera de silêncio na véspera do 9º aniversário. No grande espaço das exposições temporárias, a penumbra também excitava a atenção, enquanto era lido comunicado de Lydia Okumura, um de nossos jovens mais seriamente empenhados na arte conceitual: Faça algo antes do fim do 3225 dia. [...] Amélia Toledo e Nelson Leirner visavam ao simples engajamento do público na participação. Mas Donato Ferrari pensava no acontecimento e na provocação. (ZANINI, 1974 apud SULZBACH, 2010)

Sobre a obra que realiza, Lydia Okumura (2011) rememora a elaboração de sua proposta, em depoimento:

Tinha de pensar muito rápido no que apresentar, e eu resolvi escrever uma frase, era o nono aniversário [do MAC], quantos dias, tinha que fazer uma coisa antes do término daquela data. Era uma frase que eu fiz para aquela data, tinha que dar uma ideia de festa, e eu imprimir aquela frase em um guardanapo e distribuí dobradinho no coquetel. (OKUMURA, 2011, apud LOUZADA, 2011, p.80)

Se a atuação da artista se deu através de uma intervenção mínima, de múltiplos gráficos, de rápida permeabilidade entre objeto e público, os demais participantes apresentam construções mais elaboradas; como no caso da instalação desenvolvida por Amélia Toledo, onde um percurso labiríntico dentro de um cubo (2,5 x 5m) de paredes finas e translúcidas, provocavam a percepção visual e corporal do espaço interno; como também na instalação de Donato Ferrari, na qual um cubo ocupava um espaço central da galeria, e o seu conteúdo interno só seria revelado após a curiosidade do público levar ao rompimento das paredes da obra, soltando no espaço balões coloridos, também estourados pelos presentes; por fim, da mesma forma, a obra de Leirner se volta a relação

entre o corpo da obra e a visão do espectador, com um cubo preenchido por sonoridades eletrônicas, e feixes de luz que convidavam o público a explorar seu interior. O evento conta ainda com performances e intervenções não planejadas dos artistas Tomoshigue Kusuno, Circe Bernardes, Roberto Granados e Carlos Trafic.

Já apenas há um mês da VI JAC, em setembro, aconteceu a exposição/evento “Ambientes de Confrontação”, proposta por Gabriel Borba, colaborador frequente do museu. Inspirada na peça de teatro “Gracias Señor”, desenvolvida por José Celso Martinez Corrêa. Dentro do espaço da mostra cria-se um espaço cenográfico experimental, aonde os objetos da instalação eram incorporados a peça a medida da apropriação dos atores. Junto a mostra, realizou-se um debate público. Ponderando acerca da relação entre a VI JAC, e as mostras que a antecedem no museu, a professora Dária Jaremtchuk afirma que ambas as mostras

“[...] podem ser consideradas antecedentes diretas da VI JAC, também no sentido de terem marcado a abertura do MAC para a arte experimental. [...] As linguagens experimentais significavam para os conservadores um exercício e não uma atividade artística em si”. (JAREMTCHUK, 1999 apud GOMES, 2013)

No mesmo mês, Walter Zanini participa, junto a Donato Ferrari das reuniões do Comitê Internacional dos Museus de Arte Moderna (CIMAM), ocorridas em Varsóvia, Lodz e Cracóvia, Polônia, sob o tema “O museu de arte moderna e o artista”. É a partir das discussões acarretadas pelo evento que Ferrari idealizaria as bases conceituais para a realização da Jovem Arte Contemporânea de 1972 (ZANINI apud OBRIST, 2018, p. 54). Devido a esta ocasião, o diretor formularia, em boletim informativo, acerca das atribuições que melhor definiriam a relação entre os processos artísticos e as atribuições do museu, como espaço operacional:

“[...] o elemento que melhor exprime uma museologia revolucionária, ao nível de ênfase experimental das tendências conceituais’. Pelos espaços operacionais – afirma – o MAC cessa de entrar em cena depois da obra, tornando-se concomitante à obra, e assumindo uma posição atuante: deixando de ser um órgão expectante e exclusivo armazenador de memórias para agir no núcleo mesmo das proposições criadoras”.⁹

Já estabelecida a defasagem que representavam os júris, e a incapacidade dos critérios subjetivos de contemplarem as novas poéticas conceituais, tampouco fariam sentidos os critérios de seleção anteriores. Assim, nem idade, nacionalidade, nem

o formato artístico empregado, foram determinantes na escolha dos participantes. Concatenando os processos e as construções discursivas junto ao tempo da mostra, a participação dos artistas se daria através de propostas escritas sobre as intenções de cada trabalho, a serem debatidas publicamente entre os participantes.

A exposição/manifestação se dá entre os dias 14 e 28 de outubro.

Contando com um cronograma dividido em um dia de sorteio dos lotes entre os inscritos, seguido de oito dias de montagem dos trabalhos, nos respectivos lotes (dos quais nos cinco primeiros ainda era permitido a realização de trocas e permutas de lotes entre os artistas), um dia para a apresentação pública das propostas, *performances* e *happenings*, dois dias para a discussão das propostas e último dia para a atribuição de verbas para as pesquisas.

O sorteio correspondia aos lotes que dividiram os mil metros quadrados do espaço do MAC em 84 lotes designados a receberem os trabalhos. A subdivisão do espaço foi desenvolvida por Laonte Klaw, professor de design na Faculdade Armando Alvares Penteado (FAAP), junto aos seus alunos do curso de comunicação visual. Segundo a pesquisa de Louzada (2013):

Os 84 lotes tinham dimensões diversas e foram desenhados e agrupados em 10 blocos principais de formas também diversificadas, por vezes circulares, arredondadas e retangulares. Dentro desses blocos, alguns lotes possuíam “encaixes” entre si, outros tinham formas orgânicas que favoreciam uma integração ou um diálogo entre as propostas a serem realizadas, ou mesmo a produção coletiva entre os artistas no sentido da convivência e da problematização do próprio ambiente da exposição.

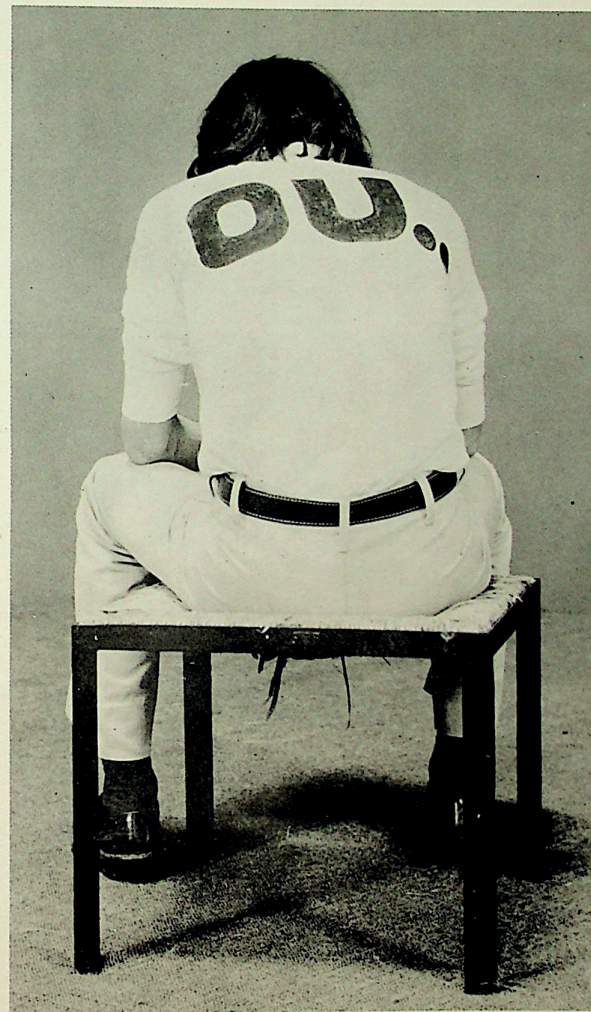
Alguns lotes tinham um formato ou uma posição muito peculiar, mais isolado – por exemplo, os lotes 13 e 78; em volta de uma coluna, ou sendo até a própria coluna no caso do lote 16. (2013, Op. cit., p.6)

De tal forma, o espaço do museu deveria ser incorporado aos processos de produção desde o início dos trabalhos. Subvertendo a lógica moderna de um museu que antecede a recepção das obras finalizadas, as propostas devem se adaptar ao espaço que lhes é designado, em diálogo com a arquitetura do museu. A disposição espacial dos lotes irregulares tornou-se “foco das discussões e objeto dos trabalhos desenvolvidos por vários dos artistas participantes” (LOUZADA, Op. cit., p.6).

Com um total de 210 inscrições, entre artistas brasileiros e estrangeiros, indivíduos e coletivos, encontravam-se artistas já reconhecidos como Hélio Oiticia, Janis Kounellis e Daniel Buren (não sorteados), professores como Donato Ferrari, Nicolas Vlavianos,

⁹ Boletim Informativo, São Paulo, (180): s.p., 15 de setembro de 1972. Acervo MAC-USP.

6.^a EXPOSIÇÃO JOVEM ARTE CONTEMPORÂNEA



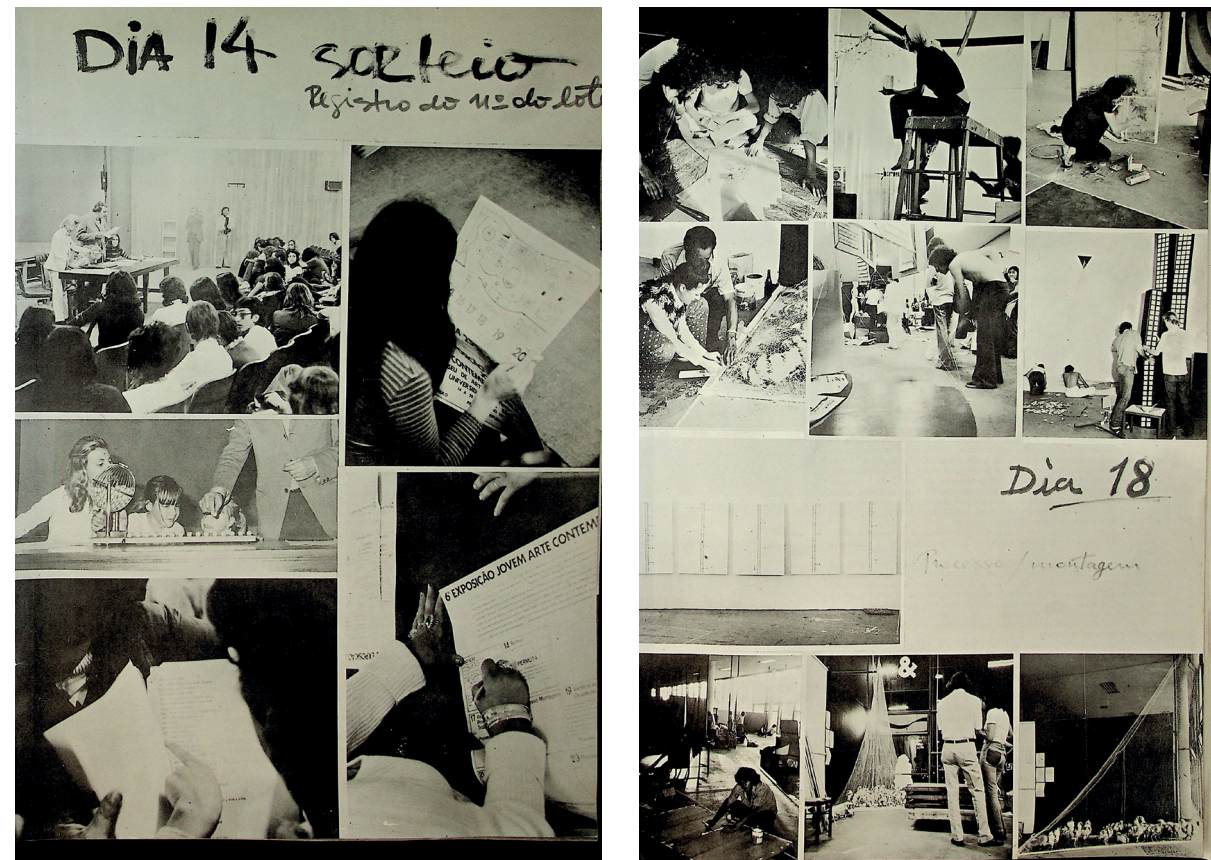
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
da Universidade de São Paulo

OUTUBRO

PROGRAMA	14	16	17	18	19	PROGRAMA
14	INAUGURAÇÃO: SORTEIO DOS LOTES 15 hs. PERMUTAS-1 das 16 às 18 hs.	PROCESSOS/MONTAGEM das 14 às 19 hs.	PROCESSOS/MONTAGEM das 14 às 19 hs. VERIFICAÇÃO DOS PRO- GRAMAS DE TRABALHO das 16 às 17 hs.	PROCESSOS/MONTAGEM das 14 às 19 hs.	PROCESSOS/MONTAGEM das 14 às 19 hs. APRESENTAÇÃO DE PROPOSTAS das 20 às 21 hs. VERIFICAÇÃO DE OCUPAÇÃO E EVENTUAIS CANCE- LAMENTOS DE LOTES das 21 às 22 hs.	20
21	PROCESSOS/ MONTAGEM das 14 às 19 hs.	PROCESSOS/MONTAGEM das 14 às 19 hs.	PROCESSOS/MONTAGEM (encerramento) das 14 às 19 hs. APRESENTAÇÃO DAS PROPOSTAS (encar- ramento) das 19 às 21 hs. VERIFICAÇÃO DOS LOTES	25	DISCUSSÃO PÚBLICA DAS PROPOSTAS das 19 às 23 hs.	28
23				26	DISCUSSÃO PÚBLICA DAS PROPOSTAS das 19 às 23 hs.	
24				27	DISCUSSÃO PÚBLICA DAS PROPOSTAS das 19 às 23 hs.	
26				28	ATRIBUIÇÃO DE VERBAS DE PESQUISA a partir das 15 hs. ENCERRAMENTO	

**6.^a EXPOSIÇÃO
JOVEM ARTE
CONTEMPORÂNEA**
**MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**
14 A 28 DE OUTUBRO DE 1972
PARQUE IBIRAPUERA
SÃO PAULO BRASIL

Figuras 11 e 12 – Páginas do catálogo da VI Jovem Arte Contemporânea, 1972, Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo. Reprodução / Acervo MAC-USP.



Figuras 13 e 14 – Páginas do catálogo da VI Jovem Arte Contemporânea, 1972, Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo. Reprodução / Acervo MAC-USP.

arquitetos como Isay Weinfeld e Márcio Kogan, além de artistas já atuantes dentro do museu como Gabriel Borba, Amélia Toledo, Tomoshigue Kusuno e o Grupo Conceitual: Lydia Okumura, Genilson Soares, Francisco Iñarra (Arte3), entre os demais jovens e estudantes.

1.4. Incluir os excluídos

A JAC VI pode ser bem definida pela imagem dada pela crítica Amélia Amorim Toledo (1973), “uma proposta de acontecimento que contém o germe para desencadear outros acontecimentos”¹⁰. Reafirma-se essa edição do evento como uma evolução das tendências apontadas pela quinta edição, da insuficiência dos modelos de salões e exposições tradicionais solapadas por uma *exposição-experiência*, um evento.

Segundo o professor Waldemar Cordeiro¹¹ (1973), os movimentos artísticos atuais correspondiam a abstrações segundo dois vetores dicotômicos: comunicação pelos comportamentos, ou comunicação pelos sistemas cibernéticos. Em ambos os casos, de acordo com Cordeiro,

Em ambos os endereços, a obra-coisa deixou de ter importância.

Agora o projeto substitui o objeto.

A obra objeto físico da representação – totem da sociedade de consumo – é substituída por eventos programados de acordo com a estratégia última.

É através desses aspectos das obras ali propostas que Toledo enxerga as JACs o sorteio de lotes, e o acaso de cada proposta, como uma antítese dos júris e comissões de seleção, como ferramentas de uma *confortável ordem estética das aparências*, o que enxerga como um retrato falso e superficial da situação do mundo, isto é, idealista. A perplexidade do conjunto plural e difuso de propostas impedia uma “unidade harmoniosa”, e, portanto, ao contrário dos salões e bienais, caracterizadas como mansas, decorativas e comportadas, é o valor de choque do evento que o leva a ser recebido pela crítica como “ruidoso”, “lixos”, “confusão”, e os participantes, segundo o olhar moralista, “meninos mal-educados”.

Frente a censura ou ao saudosismo, a JAC-VI é uma afirmação política, elaborada tanto à revelia da repressão ditatorial – gozando do âmbito *low-profile* do MAC-USP, como uma instituição de visibilidade pequena frente às prioridades dadas ao AI-5 em perseguir artistas atuantes dentro da cultura de massa – como também, através da definição de Toledo (1972) de um “documento significativo de uma situação” – com propósitos de crítica aos *systems* e aos *establishments* comparáveis aos protestos dos *provos*, dos *angry men* e dos *zazus*”, como afirmaria José Geraldo Vieira (1973) – logo, uma “manifestação criativa” combativa a dormência das instituições artísticas, críticas e acadêmicas, propondo em sua própria realização, um novo modelo novo.

Novos categóricos entre a relação entre obra e público, novos modos de

¹⁰ “Meu ângulo de observação sobre a JAC-1972” In: 6ª Exposição Jovem Arte Contemporânea, São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1972 (catálogo de exposição).

¹¹ “JAC 72 Modos e Modelos” In: Idem.

produção coletiva e convivência entre propostas artísticas heterogêneas, da duração do objeto artística, do fim dos suportes e novas materialidades, novas temporalidades museológicas. É o acontecimento, ao invés de produtos acabados, que se faz superar a relevância de premiações, e da aquisição de obras para serem integradas ao acervo do museu. Do contrário, a verba é destinada a realização do catálogo, onde para além da simples montagem, sejam exibidas as propostas, as descrições dos projetos enviados, e o registro fotográfico dos eventos que se sucediam no museu, ao invés de uma montagem acabada. Na incapacidade de os trabalhos serem reconstituídos, a JAC permanece nos seus subsequentes registros – nas fotografias de Gerson Zanini, o catálogo, que compreende tanto as propostas de projetos, quanto aos artigos críticos publicados sobre o evento em jornais, e aos levantamentos realizados pelas pesquisas de Jaremtchuck (1999) e Freire (1999).

Em seu texto “Novas Potencialidades”, no catálogo da mostra, Walter Zanini (1972, apud FREIRE, 2013), afirma encontrar em sua realização alguns dos paradigmas que vinham sendo levantados nos encontros do ICOM (dos quais participa entre os anos de 1969 e 1972), onde os museus saíam de sua posição clássica de espaço expectante e contemplativa dos objetos artísticos. Para além de um *órgão técnico de apropriação*. Em seu texto, o autor ainda afirma:

Outros elementos despontaram no dia a dia do museu impelido em um primeiro tempo a tomar consciência da explosão das categorias técnico-estilísticas tradicionais e a seguir a fazer face à multiplicidade de proposições que se definem como realidades transitórias, ou seja, fora do sentido individual e permanentemente visado como regra na dialética anterior da expressão artísticas.

(ZANINI, 1972 apud FREIRE, 2013, p. 238)

Como exemplo que sintetiza as questões levantadas pelo diretor, busca-se aprofundar no trabalho feito pelo grupo conceitual, o coletivo Arte 3, intitulado *Incluir os excluídos*.

Se realizando no lote 50, sorteado a Lydia Okumura¹², e posteriormente, apropriando-se de lotes vizinhos não ocupados, os artistas se propuseram em representar os processos fragmentários, tanto da apreensão sensorial do espaço expositivo, quanto das relações temporais entre processo criativo, obra artística, espaço e evento.

12 Dos membros do coletivo, a artista é a única contemplada pelo sorteio dos lotes realizado ao início da mostra. Posteriormente, o coletivo se apropria dos lotes 24 e 52 para a realização das propostas, vagando o lote 50, contendo somente uma pasta onde se guardavam os registros das atividades realizadas pelo grupo durante a montagem dos trabalhos. [Ver: PONTES, Maria Adelaide. *A documentação artística nas práticas artísticas dos grupos 3NÓS3 e Arte/Ação*. Dissertação (Mestrado). UNESP, São Paulo, 2012]

A proposta parte de um questionamento da própria lógica estruturante da mostra. Se as JACVI se diferencia das anteriores pela dissolução do júri de seleção e abolição de critérios estéticos de seleção de obras, o trio aprofunda o questionamento, instigando uma crítica sobre a arbitrariedade das propostas que são ou não escolhidas em um sorteio, como também sobre as noções de autoria individual em um contexto primordialmente voltado para uma construção coletiva de sentidos, resultando em uma proposta que incorpora em si projetos de outros artistas que foram apresentados e não selecionados – um grupo de seis artistas, em grande parte estrangeiros, que não estando presentes no evento, não foram contemplados pelo sorteio de lotes.

Com as propostas enviadas pelos artistas cedidas ao trio por Walter Zanini após a reunião de sorteios, o coletivo Arte3 se propõe ao longo da duração do evento, realizar em seu lote a proposta dos seguintes artistas: Daniel Buren (Boulogne-Billancourt, França, 1938), Erika Steinberger (Debrecen, Hungria, 1937), Jannis Kounellis (Pireu, Grécia, 1936), Jaques Castex (Paris, França, 1927), e os brasileiros Arthur Luiz Piza (São Paulo, 1928) e Sérvulo Esmeraldo (Crato, 1929).

Pelas suas características, parte das propostas executadas pelo Arte3 se davam fora dos espaços designados pelos lotes. Jannis Kounellis propõe “Execução Contínua”, uma performance em toda a duração do evento com um piano e pianista tocando de tempo em tempo “Va Pensiero” da ópera *Nabucco*, de Giuseppe Verdi – o grupo conceitual se encarrega da contratação dos músicos Carole Gubenikoff e Manuel Paiva¹³ para revezarem a execução da peça. A obra de Piza era constituída por “Um cubo de 2 x 2 m, construído em madeira e pintado de branco, com uma abertura quadrada com grades pretas. No interior, um espelho reflete o espectador que olha do exterior do cubo e que se vê simultaneamente entre os barrotes e usufruindo uma paisagem do litoral”. O artista ainda indica que a obra se complementa com uma mixagem sonora da canção “O mar” de Dorival Caymmi e o quebrar de ondas. Segundo a proposta, a experiência é “para mostrar a relatividade de ‘estar na praia e ao mesmo tempo ‘não estar’. Eu queria com isso provar que às vezes a gente pode estar num lugar sem estar e vice-versa” (PIZA, 1973). Por fim, o artista Jacques Castex propõe a pintura “Refraction Purple”, uma pintura composta de duas telas e acrílico transparente, dimensionado em 130x194x25cm. O único dos trabalhos que integra hoje o acervo do MACUSP, segundo Louzada (2016).

Já em espaços internos, dentro do lote 52 realizam a proposta de Érika Steinberg, “Introdução de flores nas perfurações de um motor velho”, 60x10x50cm – pela qual o trio trabalha para encontrar o motor necessário e também montam o arranjo floral com flores de plástico. No lote 24, originalmente não-ocupado, montam “Eu, você, eu...” de Sérvulo Esmeraldo, cinco painéis de 100x150cm, pintados de branco fosco, onde “o texto seja pintado em preto com letras de 25m/m de altura pelo processo de pochoir”.

13 Segundo a prof. Dra. Almerinda S. Lopes, no artigo “A Sexta Edição da Jovem Arte contemporânea: do incentivo às novas poéticas experimentais à inconsistência do discurso crítico” (2017, p.169).



Figura 15 – Foto da execução da proposta de Jannis Kounellis, dentro de Incluir os Excluídos, durante a VI JAC. Foto/Gerson Zanini (Acervo MAC-USP).

A última das propostas, do francês Daniel Buren, nunca recebida pelo grupo, apresenta no lugar da execução da obra apenas um aviso “*Título para o projeto ausente na expectativa da chegada do projeto que não chegou*”.¹⁴

Segundo a professora Mirtes Marins de Oliveira (2018):

“A singularidade de ‘Incluir os Excluídos’ está fundamentada em procedimentos como o coletivismo - portanto discussões sobre a autoria -, interpretação conceitual/material de um projeto de outro artista, a compreensão do projeto como obra que pode ser interpretada, como uma partitura”. (OLIVEIRA, 2018, p. 3844-3855).

A obra é uma reprodução em menor escala da experiência do próprio laboratório conduzido dentro do MAC-USP. Como uma metonímia, a proposta sintetiza o caráter geral da mostra, incorporando uma multiplicidade e coletividade, atravessando noções para além de autorias singulares e obras como objetos únicos. O espaço se torna âmbito de realização, não mais de exibição, abrigando em seu interior distintas poéticas

concorrentes e simultâneas. Os limites se tornam difusos, os trabalhos coexistem e se contaminam, abrindo a experiência para distintos pontos de vista, diferentes percursos e narrativas dentro do mesmo espaço.

A notoriedade do trabalho executado durante a JAC/72 garante ao grupo a participação na Bienal Nacional do mesmo ano, recomendados por Walter Zanini à Bienal, preâmbulo para que em 1973, apresentassem seus trabalhos na XII Bienal de São Paulo, quando apresentam a obra *Pontos de Vista*. A obra se tratava de uma instalação *site-specific*, aonde empregavam técnicas mistas – pintura, fotografia, escultura – onde um único espaço continha proposições individuais de cada integrante, que em momentos específicos, eventualmente criavam pontos de tangência e contato. Em entrevista, a artista Lydia Okumura (1980) reafirma como as investigações realizadas pelo coletivo tratavam da diluição da noção de autoria, e de ações individuais que trespassando seus limites, e interagindo com os outros corpos presentes, se transforma, sendo incorporado a um espaço de coletivismo: “*esse trabalho foi uma experiência onde três artistas ganharam um espaço só. Então o problema era como utilizar o espaço, três artistas, compondo um campo visual, sem perder a individualidade e ao mesmo tempo conquistar uma harmonia no ambiente*” (OKUMURA, 1980, in PONTES, 2012).

O trabalho se compôs por ocupações do espaço de forma a reestruturar sua percepção, seja através da inserção de novos objetos, distorções na geometria dos elementos arquitetônicos, criação de novos eixos visuais, deslocando o cartesianismo ótico por uma necessidade de se circular pelo espaço para uma real apreensão e reorientação.

A obra recebe o Prêmio Secretaria de Esporte Cultura e Turismo, e a participação na bienal consolida a atuação do coletivo dentro de um circuito ainda incipiente para obras de cunho conceitual, frente a uma reorganização do papel das instituições no seu diálogo com as novas correntes artísticas e com o contexto sociopolítico da época.

Na ocasião da Bienal, através de sugestão do artista Klaus Rinke¹⁵, Lydia Okumura seria recomendada a se mudar para a cidade de Nova Iorque, viajando em maio de 1974, onde ainda vive e trabalha até hoje. Com a ajuda do crítico estadunidense Gregory Battcock, ingressaria como estudante no Pratt Graphic Center, em Manhattan. Já, Soares e Iñarra, em São Paulo, manteriam uma produção conjunta até 1977, sob o novo nome do coletivo Arte/Ação.

Mesmo após a separação formal do grupo, a Bienal serviu como uma forma de articulação dos artistas frente a um circuito internacional de instituições, onde se reencontrariam, remontando suas investigações coletivas. A convite de Clara Diemont Sujo, produziram a exposição coletiva “*El es-pacio no es*”, em seu centro de arte *Estudio Actual*, em 1974 na cidade de Caracas, Venezuela. As obras do Arte3 foram também tema da exposição “*Three Brazilian Artists: Francisco Iñarra, Genilson Soares and Lydia*

14 A descrição dos trabalhos é fornecida pelo catálogo da mostra, publicado em 1973.

15 Lydia Okumura, em entrevista para Cynthia Garcia, concedida em março de 2017. Disponível em <<https://www.newcitybrazil.com/2017/03/02/geometric-language/>>

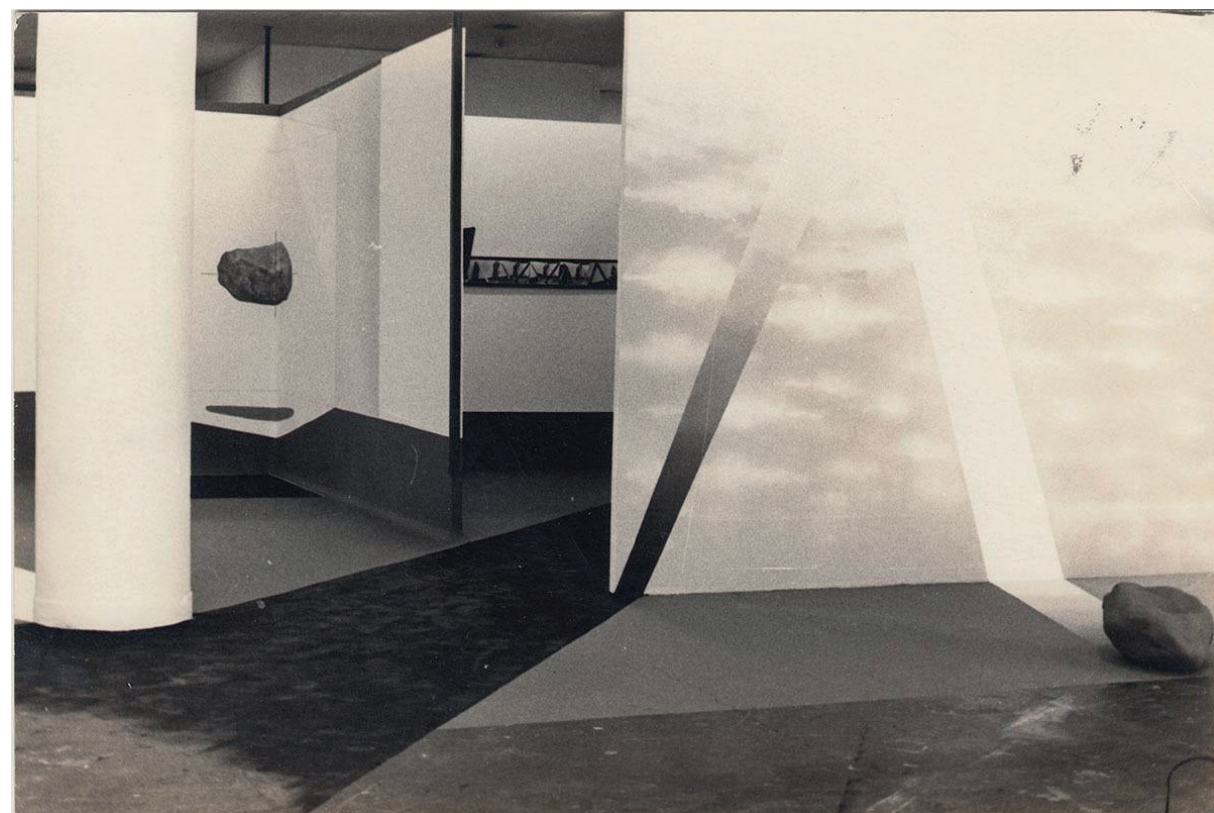


Figura 16 e 17 – Foto da obra *Pontos de Vista*, do coletivo Arte3, durante a XII Bienal De São Paulo. Foto de Gerson Zanini. Reprodução/ Acervo da artista e Galeria Jaqueline Martins.

Okumura”, no Cranbrook Academy of Art Museum, em Michigan/EUA, aonde o trio é o primeiro coletivo de artistas brasileiros a exporem nos Estados Unidos, em 1979 ¹⁶.

Apesar da separação de suas trajetórias, os trabalhos realizados na JAC e na XII Bienal, servem como base para localizar aspectos seminais marcantes na produção posterior dos três artistas, onde os temas de suas reflexões seriam retomados e desenvolvidos de forma mais amadurecida e sintetizada.

Lendo as obras *Incluir os Excluídos* e *Pontos de Vista* (1971 e 1973) como complementares, encontramos aspectos pelos quais podemos sumarizar a obra do trio de artistas: por um lado, temos obras que valorizam os processos ao invés de objetos acabados, onde o espaço do museu se desdobra além de suas funções expositivas, mas é ativado através de acontecimentos. Assim, se torna local de atuação imediata, do estreitamento das relações entre artistas e público. A obra finalizada dá lugar a eventualidade, ao não-programado e ao efêmero, ressignificando o museu, esvaziando-o, e a partir desse não-lugar, se desenvolvem novos programas, novas dinâmicas institucionais, dando lugar ao acaso e ao imprevisto.

Do outro lado, temos as metáforas de como essas dinâmicas se dão a partir de novas relações atribuídas aos elementos arquitetônicos e visuais de cada local. Dos novos desdobramentos provocados por uma obra que nos condiciona a perceber relações, formas, situações invisíveis, provocando o observador a enxergar o espaço de outra forma, e o espaço por sua vez, revela no seu interior novas ambiências, espacialidades, percorridos por novos percursos – tanto visuais como corporais, por exemplo: a coluna que antes criava uma barreira visual ao recinto expositivo no qual o grupo foi alocado, é incorporado pela proposta, e somente através da pintura, é posto em evidência, assim como sua relação com as paredes, com o piso.

16 “O representante da delegação norte-americana, Sr. Roy Slade, tinha ouvido falar de nós e propôs ao consulado norte-americano que nos reuníssemos no Cranbrook Art Museum, em Michigan. Essa exposição aconteceu em janeiro de 1979, mas, infelizmente, Francisco não fez a viagem. A exposição foi um show de duas pessoas feito de instalações e obras em papel minhas e de Genilson. Felizmente, recebemos excelentes resenhas.” – Entrevista de Okumura a curadora Rachel Adams In: *Situations* (catálogo), Buffalo, 2016.

2. Afinidades Conceituais

2.1. Parte pelo todo – Da artista e os fins do museu-laboratório

A primeira parte do trabalho buscou entender, nos primeiros anos da trajetória de Lydia Okumura, a relação entre sua produção artística e os demais atuantes na cena artística paulistana, entre as décadas de 60 e 70, partindo do trinômio estabelecido no início do texto – instituição, curador e artista – entendendo quais aspectos do até então recém-inaugurado Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP) e do seu primeiro diretor, o professor Walter Zanini, podem ser lidos como **matriciais** no corpo de obras da artista.

Corroborar-se assim o papel do MAC-USP como um espaço de ensino e aprendizado, estabelecido sobre forte diálogo e a construção de uma rede de trocas; entre as heranças do projeto concreto brasileiro e as postulações pós-modernas europeias e norte-americanas, com as quais Zanini manteve forte e vivo contato, de tal forma que o próprio museu se tornou local de interlocução entre a jovem cena artística e figuras do circuito internacional.

A ausência de uma imagem institucional fixa permite ao museu se tornar um espaço de recepção e produção de arte contemporânea, confrontando os conceitos tradicionais de museu. A ressignificação do espaço museal é concomitante com a ressignificação das linguagens artísticas tradicionais e também, com o surgimento de novas práticas, explorando novos materiais, suportes, valorizando processos e vozes artísticas, não somente produtos, mesmo durante o período de recrudescimento ditatorial do regime de exceção. Borravam-se os limites entre museu e praça pública, entre arte e vida¹⁷.

As obras de Lydia Okumura são totalmente vinculadas a esse ambiente experimental. O mesmo espaço de criação sem limites claros é mimetizado e incorporado nas geometrias e paisagens de Lydia, propostas próprias para se pensar as relações que se estabeleciam neste espaço ainda porvir, tanto nas formas que conformam o espaço, quanto os participantes destes processos, tanto espectadores, como também, outros artistas. Constroem-se nos seus trabalhos novas arquiteturas, que por vezes *desconstruíam* os espaços onde eram instalados (como na obra “Pontos de Vista”, 1973), e tantas outras, arquitetando *novas espacialidades* nos espaços pré-existentes (como na montagem do “Labirinto para o MAM”, 1984), elaborando pontos de vistas alternativos a se enxergar e se infiltrar por esse espaço, estabelecer percursos e diálogos imprevistos.

17 Ver o texto curatorial da exposição “Um dia terá que ter terminado 1969/1974”, s/p. Exposição curada por Cristina Freire, Helouise Costa e Ana Magalhães, realizada entre 2/10/2010 e 7/8/2011 no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/EXPOSI%C3%87OES/2010/Um_dia_1974_69/hotsite_1969_74_curad_pt.htm>.

Visitado em 8 de dezembro de 2020.

Em hipótese, a JAC VI (1962) se torna a edição mais emblemática das iniciativas da direção do museu à época, despontando-se das demais, devido a sua natureza anárquica e a ênfase experimental das obras e processos expostos em um período curto de tempo, que conformam ao fim uma reflexão sobre como se realiza uma mostra de arte. Não à toa controversa, e com uma recepção crítica mista (com críticas não tão favoráveis também sendo incorporadas ao catálogo final da mostra), marca um ponto de não retorno aos antigos moldes, o que acarreta nas duas edições seguintes serem reorganizadas a partir da experiência em primeiro momento realizada em 1962.

As duas próximas e últimas realizações da Jovem Arte Contemporânea não mais a partir de uma total experimentalidade processual dentro de um certo tempo de duração, mas entendendo suas atividades em continuidade com as demais atividades do museu, abrindo mão de sua periodicidade, e partindo da JAC como um programa de **atividade contínua**. Para além dos critérios de júris e a adulação de premiações, a participação dos artistas era condicionada a partir da clareza e da viabilidade técnica das propostas, da participação do autor em todas as etapas de realização e por fim, a qualidade da obra em ser incorporada ao acervo da instituição. Segundo Zanini, o museu assume apenas uma postura ordenadora.

A sétima edição, do ano de 1973, – para além da espontaneidade do sorteio de lotes, e de criação-montagem-visitação simultâneas que marcam o evento no ano anterior –, passa a ser pensada como uma JAC para além de um evento único, mas marco de uma pesquisa constante no museu, englobando em si etapas futuras constantes ao longo dos meses. Estabelecida tal continuidade, a edição seguinte, JAC VIII, realizada já ao fim de 1974 é indicativa da finalização desse processo iniciado no ano anterior, evidenciando as alterações nos rumos do museu nos anos finais da “era Zanini”, marcados pela participação de artistas nacionais e internacionais nas exposições *Prospectiva’47* e *Poéticas’77*.

É esta exposição, dada entre agosto e setembro de 1974, que exemplifica as postulações de Cristina Freire, do museu como espaço dialógico, de um espaço integrante a uma rede, fugindo de suas próprias limitações infraestruturais e políticas, a partir do estabelecimento dos meios de comunicação e informação como temas e materiais artísticos.

A partir do momento em que a arte conceitual se firma como uma questão informacional, fica mais claro entender como artistas de diferentes contextos sociopolíticos e geográficos puderam, durante as décadas de 60 e 70, estabelecer nas redes de instituições um espaço de diálogo e troca.

Estas mudanças acarretadas por uma estética de informações, participações e baseada em processos já eram temas de reflexões dois anos antes, como é possível ler no texto de Wolfgang Pfeiffer (1912-2003)¹⁸, “O Campo Aberto” (1973), integrante do

18 Museólogo e historiador de arte alemão, radicado no Brasil, a partir de 1948. Foi idealizador do

catálogo da JACVI, onde constata que a obra de arte neste tempo não mais se interessa por monumentos, mas sim, à medida que arte e vida se confundem, novas relações entre espaço e tempo são pensadas, da mesma forma que se mudam também as formas de expressão da criatividade artística. Segundo o autor:

“Parece que esta gente não se importa muito com a durabilidade dos seus artefatos. Tais atitudes alteram, conseqüentemente, o interesse ligado ao fator tempo, que se pode captar pela realização da obra de arte. Espaço e tempo passaram a elementos que agem agora em campo aberto. O interesse maior dos implicados na construção e na contemplação parece orientado ao estado das coisas antes que estejam concluídos à nossa frente.” (PFEIFFER, 1973, s/p)

Fica claro observando produções artísticas com diferentes enfoques e propondo diferentes resultados e provocando diferentes reações, que a JAC, e, por conseguinte, o próprio MAC, se conduzem sobretudo como um entreposto dos processos dos artistas ali presentes, resultando em produções artísticas distintas entre si.

Partindo do texto de Pfeiffer, temos o campo aberto como a síntese dos aspectos marcantes da produção conceitual dos jovens artistas das décadas de 60 e 70. Como a JACVI produz impactos distintos aos seus participantes, no mesmo catálogo onde se encontra, há um contraponto estabelecido pelo relato de Amélia Amorim Toledo (1926-2017)¹⁹, sobre a JACVI, também presente no catálogo da mostra, onde se evidencia a falta de um consenso sobre o evento, e da pouca absorção das propostas pelo circuito artístico paulistano. A artista relata que os trabalhos são chamados de “lixo”, “confusão” e os participantes, “meninos mal-educados”. Ela identifica que o MAC funcionou como “enorme palco para um psicodrama em que à representação se acrescentaram realizações”, o mesmo campo o qual indaga Pfeiffer, onde o estado das coisas, e a durabilidade não mais se alçam pela perenidade, mas pela duração de um evento. Toledo conclui sua nota dizendo:

“[...] A meu ver a JAC-1972 é, portanto, um documento significativo de uma situação. Estimulou, incomodou. Serviu. Já não serve, se quiserem repeti-la. É urgente inventar outras.” (TOLEDO, 1973, s/p)

É importante retomar o seu texto, pois essa colocação da JAC VI como um evento único, serve como um ponto para podermos entender a transição da radicalidade passageira para a tentativa de maior continuidade e incorporação da atuação dos jovens artistas ao cotidiano do museu nos anos seguintes.

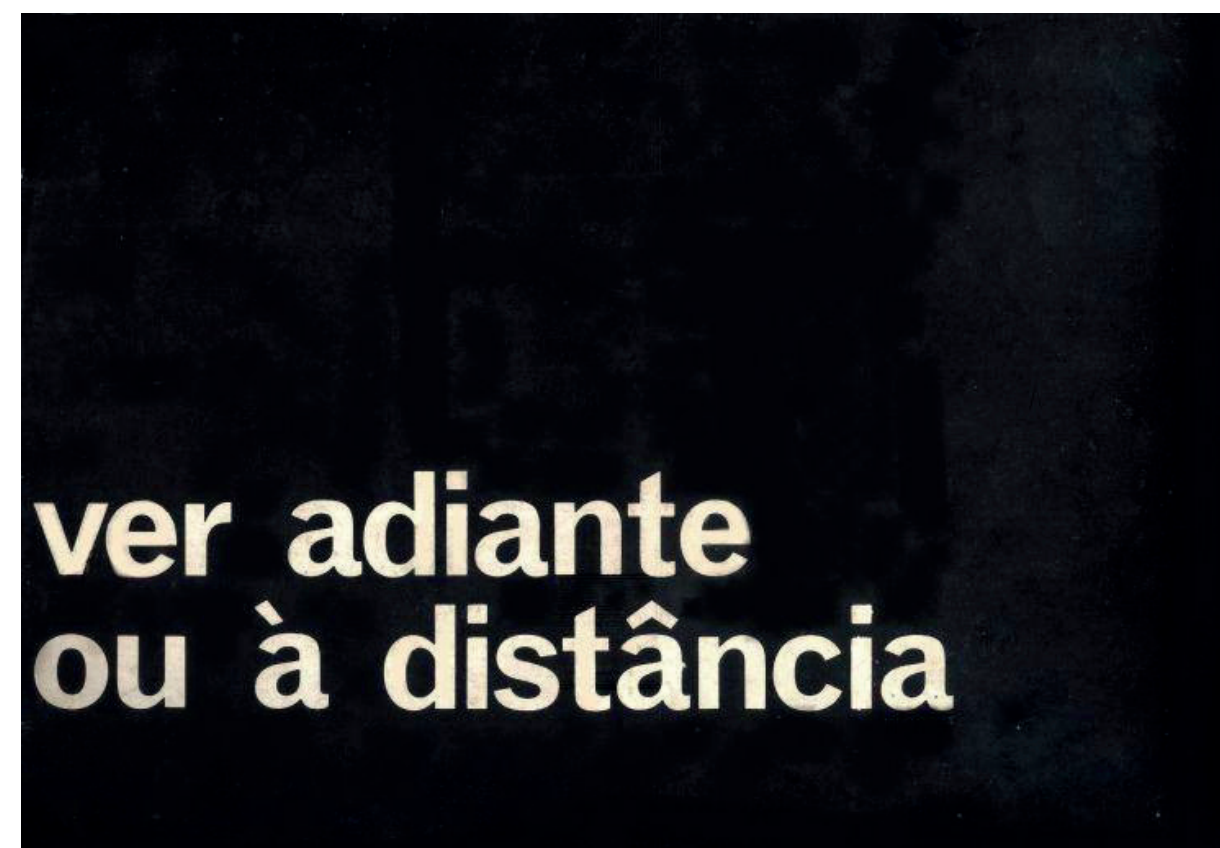
Ainda, já no texto de Toledo se encontra presente a difícil assimilação das propostas dos artistas conceituais pelo circuito tradicional. Esse mesmo diagnóstico aparece no texto de introdução de Zanini no catálogo da JAC-1974. Ao tratar do corpo de obras escolhido, o autor afirma que se substitui a postura tradicional do receptor da mensagem em favor de sua participação ativa nos processos, onde a imaterialidade abriga a relação entre arte/objeto e os diferentes métodos comunicativos. Para o diretor, a abertura de significados traz consigo a transformação nos espíritos desinformados. Sobre a recepção das propostas, termina por concluir, que apesar do cerne dialógico e pautado pelas relações humanas, provando uma mudança no posicionamento tradicional do receptor, evocando uma participação e interação aos processos, todavia,

“[...], por ora – e tão fortemente no Brasil – sua prática é o da inevitável minoria, no sentido do artista e naturalmente mais ainda no sentido do público. O panorama ao largo é o do comportamento acadêmico dos artistas, muita indiferença a problemas próprios desta parte do mundo, os salões convencionais e suas distribuições de prêmios, o comodismo das instituições, a ausência da crítica e até mesmo da cobertura jornalística.” (ZANINI, Walter. Catálogo, JAC 1974).

O que se passa em 1972 no MAC da USP é tido como um marco na historiografia das artes brasileiras. Ainda assim, o que Zanini escreve nos anos seguintes, além da própria recepção da crítica da JAC já demonstra a impenetrabilidade e o desgaste onde o projeto conceitual do museu encontra seus limites. Isto é, trata-se de ponderações sobre a própria subsistência do museu-laboratório. Como um espaço universitário, a pesquisa e o distanciamento do mercado são inerentes a esse espaço de extensão acadêmica. A vivência dos alunos-colaboradores foi condicionada desde seu início por um baixo interesse da crítica tradicional (e veículos de mídia em massa) e por uma escassez de recursos. Como resposta a essas condições, elaboram-se soluções experimentais, manipulação e investigação com novos materiais, propostas efêmeras e happenings, ao todo, um escopo de exposições tão experimentais, quase anárquicas, e políticas em seu cerne. Da mesma forma, incorporam-se novos meios de comunicação, especialmente, a arte postal, e a partir de 1973 – com a aquisição de equipamentos de filmagem, câmera e gravador Portapak, para uso dos artistas, e a primeira exposição de videoarte no museu – o vídeo, de forma a burlar a arbitrariedade e a perseguição dos órgãos de censura, estes mais voltados a formatos de maior circulação, como o cinema e a música.

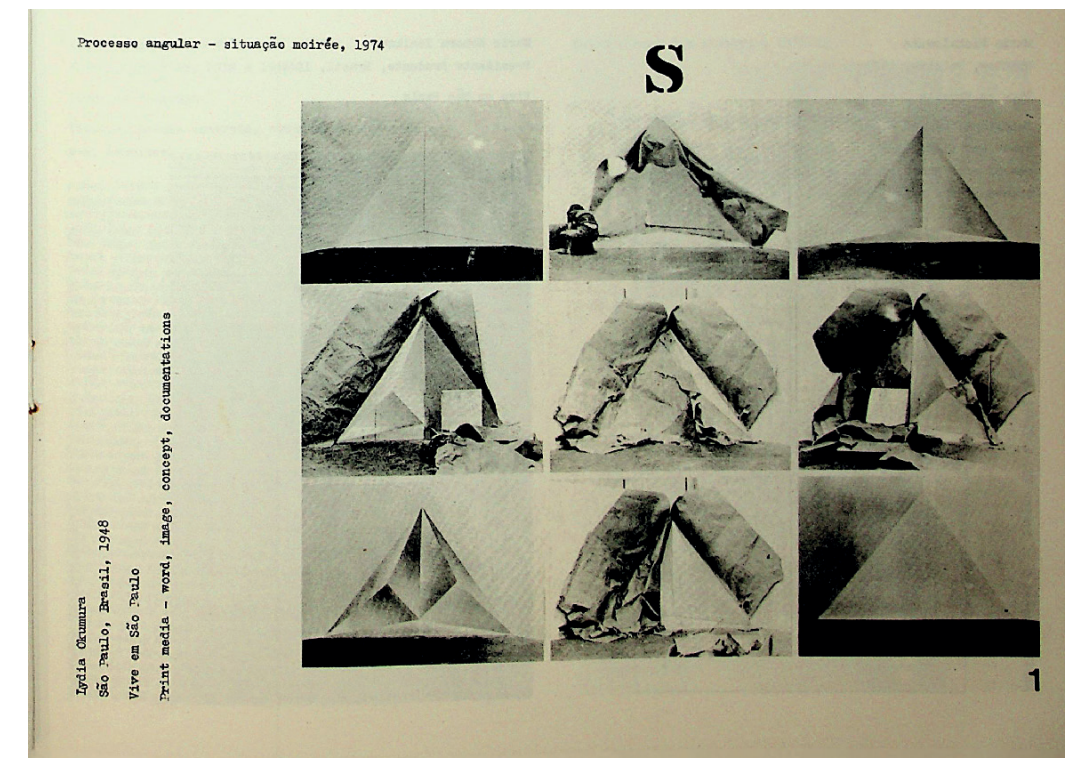
curso de formação de monitores da Bienal de São Paulo, diretor técnico do MAM-SP e entre 1978 e 1982, diretor do MAC-USP, sucedendo a direção inaugural de Walter Zanini.

19 Artista plástica e professora na FAAP e na Universidade Presbiteriana Mackenzie.



Figuras 18 e 19 - Capa e contracapa da exposição Prospectiva'74, realizada entre 16 de agosto e 16 de setembro de 1974, no MAC-USP. Reprodução/Acervo MAC-USP.

Figura 20 - Trabalho "Processo angular - situação moirée" de Lydia Okumura apresentado na exposição Prospectiva'74. Reprodução/Biblioteca MAC-USP.



Ao mesmo tempo que a materialidade e durabilidade eram questões centrais nas propostas artísticas, assim como o questionamento acerca dos formatos antiquados das antigas premiações e exposições, e também, um rechaço a antiga crítica especializada. Ao fim, ao mesmo tempo que tais questionamentos e inovações, garantem uma liberdade e maior inventividade aos artistas, atuando sobre a escassez de recursos, e debruçando-se sobre novas formas de se fazer e pensar arte, para muitos ali, se traduz em uma difícil comercialização e absorção mercadológica, e consequentemente, um difícil amadurecimento das carreiras de muitos dos jovens artistas.

Aprofundando-se por essa contradição, a professora Dária Jaremtchuk dá prosseguimento a sua pesquisa acerca da trajetória de artistas conceituais brasileiros das gerações de 60 e 70, partindo de sua tese de mestrado acerca das edições da Jovem Arte Contemporânea no MAC-USP, publicada em 1999. Em seguida, a pesquisadora passa a mapear e se aprofundar sobre o grupo de artistas dessa vanguarda que em determinado período se suas carreiras, viveram e trabalharam ao mesmo tempo na cidade de Nova Iorque, tida como a grande metrópole artística da segunda metade do século XX. Se Paris foi epicentro para considerável parte dos artistas do movimento moderno do primeiro século XX, no período do pós-guerra, este papel foi assumido pela cidade norte-americana.

Jaremtchuk (2016) argumenta em artigo que além dos matizes políticos do período ditatorial, e a fuga de muitos artistas que temiam a cassação dos seus direitos de livre expressão e tidos como opositores do regime, a expressão "*exílio artístico*" é um termo mais adequado para justificar essa fuga – pouco explorada em nossa historiografia

enquanto fato dentro de uma conjuntura, não somente em escolhas individuais dos artistas – por considerar não somente os instrumentos regulatórios e restritivos da censura institucionalizada, e as políticas de atração dos Estados Unidos mas também, ao observar o campo das artes e identificar outros fatores que estimulam esse êxodo tais como *a imaturidade do sistema de arte, a inexistência de um mercado para os jovens talentos, a falta de absorção de seus trabalhos pelas instituições* (JAREMTCHUK, 2016, p. 284), percepção compartilhada por Zanini, como pode ser lido acima em seu texto de apresentação da JAC VIII.

Como parte das intenções de profissionalização dos artistas, Jaremtchuk (2016) elenca as possibilidades que as “políticas de atração” norte-americanas poderiam acarretar. Define-as como:

“[...] um conjunto de ações deliberadas levadas adiante por setores políticos e econômicos norte-americanos que atraíram e facilitaram a entrada e a estada de artistas, intelectuais, políticos, professores e estudantes naquele país. Como contrapartida, esperava-se que, quando retornassem ao Brasil, apresentassem de modo positivo as instituições dos Estados Unidos e disseminassem, no caso específico dos artistas, o “cosmopolitismo” artístico nova-iorquino.” (Idem, p.288)

Ainda que se tratassem de tentativas de aproximação, e de uma possível inserção em um mercado de fato desenvolto, ao fim, na carreira dos artistas, o seu exílio é sinônimo do fracasso profissional de muitos. O crescimento profissional pretendido não encontra ressonância, visto que os artistas brasileiros não encontram espaço no cenário nova-iorquino, devido a oportunidades escassas, ao fim, se situando em um circuito periférico e vilipendiado, como os demais latino-americanos naquela cidade.

Pela falta de abertura e uma cena pouco inclusiva, para muitos dos artistas mencionados no estudo, o período vivido nos Estados Unidos é um interregno, uma fase transitória, a qual Jaremtchuk observa que esse período no exterior *se transformou em uma experiência de fracasso profissional para a quase totalidade dos que o viveram* (Ibid. p.288). Ao fim, a autora atribui que a falta de visibilidade e de sucesso contribuíram para que o fluxo de brasileiros para Nova Iorque não fosse observado como fenômeno coletivo e com motivações comuns (Ibid., p. 292).

Logo, não é possível entender a movimentação de Okumura sem entender que ela é metonímia de todo um corpo de artistas diversos, devido a condicionantes comuns a todos os jovens artistas que até então buscavam, sem sucesso, uma inserção no mercado. Ainda que diferentemente de muitos, Okumura fixaria residência na cidade, é perceptível que também enfrenta a mesma contingência que muitos dos outros que ali estavam. Tanto que, como alguns, no começo dos anos 80 dividiria sua prática artística com outra

ocupação profissional. Como relata a pesquisadora Rachel Adams, nos primeiros anos em que se instala em Nova Iorque, posterior ao seu período de estudos no laboratório do Pratt Institute, Okumura passa a trabalhar *diligentemente no seu estúdio somada a uma posição de tempo integral no departamento de serviços públicos da ONU em Nova York e, posteriormente, trabalhando como intérprete* (2016, p.34).

Entender as motivações por trás de sua mudança também implica em entender os fatores que influenciam as obras da artista em sua fase madura, pois como observa Jaremtchuk (2016) é possível estabelecer aspectos comuns a produção artística dos exilados:

“[...] de modo geral a produção realizada durante a estada dos artistas em Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970, percebe-se que a adaptação ao novo meio foi o denominador comum mais frequente, o que exigiu deles uma redefinição em seus processos criativos.” (Idem, p. 294)

No caso de Okumura, suas obras produzidas a partir de 1974 assume visível característica adaptativa, mesmo que com temática primordial investigar a relação entre o espaço, visível e invisível, outros suportes seriam agregados a suas obras, como a gravura e as telas, e mesmo suas propostas para instalações seriam produzidas de acordo com a sintetização dos materiais empregados – como visto na sua série de “Situações”, onde emprega o uso de barbante, giz e tinta de parede – analogicamente aos processos de simplificação propostos pela *arte povera* italiana.

Sobretudo, estar em fluxo nos permite a hipótese de investigar o trabalho de Okumura a partir do viés de suas afinidades com as demais vanguardas contemporâneas, ocorridas em outra parte do mundo, e como suas obras nos permite concatenar analogias com o trabalho de muitos de artistas contemporâneos estrangeiros. Como este presente trabalho parte de uma análise de sua obra contextualizada com sua ambientação acadêmica, teórica e institucional, diante de suas mudanças em outro circuito, cabe dar continuidade em investigar quais ambientações suas obras estabelecem tangencia, estabelecendo tais analogias.

Ao fim, a adaptabilidade de suas obras atesta também a um aspecto dialético de sua obra: calca-se em uma leitura específica do contexto em que se insere – especialmente na leitura acerca da arquitetura dos espaços nos quais se instalam suas estruturas – ao mesmo tempo, a linguagem geométrica, a visualidade e o reconhecimento de formas, também lhe permitem certa universalidade.

Abstraída do seu contexto, a obra de Okumura não se pauta somente pelos seus aspectos construtivos, mas é uma produção inerentemente comunicativa. A partir de sua mudança para Nova Iorque, e sua afinidade com outros atores desta cena, podemos entender como visualizar sua matriz de origem frente a um novo cenário, adaptando-se e moldando-se a novas condições.

2.2. Artista em trânsito

Pensando na trajetória específica do artista tema deste trabalho, tomaremos o exílio como *loco* de potência. Como dito anteriormente, a geometria dos seus trabalhos se estipulam como signos universais e reconhecível dentro das diferentes fronteiras na qual se expõem tais trabalhos, referentes então a um universo metafísico específico da artista, dos quais seus trabalhos são os vetores que nos impulsionam a adentrar.

Nipo-brasileira, filha de um calígrafo imigrante reconhecido, Takashi Okumura, desde cedo sua formação reflete seu lugar enquanto expoente de duas culturas distintas²⁰. Somadas sua mudança para Nova Iorque, onde passa a residir permanentemente a partir do fim dos anos 70, e suas viagens posteriores, diálogo e coexistência são norteadores tanto em sua biografia como refletidos em suas obras.

Lydia afirma que ainda como estudante universitária, através da revista mensal *Bijutsu Techou* foi apresentada ao circuito internacional de artistas conceituais, com atenção especial ao extenso artigo acerca da Bienal de Tóquio de 1970 é influente – citando a pluralidade devido a presença de artistas de diferentes movimentos conceituais, minimalistas, land art, arte povera, performances e instalações. A partir de discussões em classe acerca desta publicação, afirma que por sugestão do professor Rafael Buongiorno, os alunos da disciplina de “Comunicação Visual” na FAAP se organizam e preparam em conjunto uma exposição de arte conceitual, intitulada “Cinco Artistas” entre estudantes e amigos, realizada no Centro Cultural SESC Vila Nova, em São Paulo, no início de 1971.

Em 1973, na ocasião da Bienal Internacional de São Paulo conhece pessoalmente o artista alemão Klaus Rinke - um dos participantes da Bienal Internacional de Tóquio, sobre o qual lera anos antes-, quem a convenceu que Nova Iorque é “o lugar para se estar se você é um artista”²¹. Então no ano seguinte após se formar, aos 25 anos de idade, a artista concretiza sua mudança, através da aplicação de um visto de estudante ao Pratt

20 Sobre sua formação artística desde a infância, Lydia relata: “Em minhas lembranças de infância, aos quatro anos, em uma escola japonesa no Brasil, era natural ver os nossos desenhos postados na parede. Aos dez anos, em outra escola japonesa em São Paulo, tivemos aulas de Pintura com um pintor profissional, Masao Okinaka. Quando eu recebi certificados na pintura, caligrafia e composição escrita em uma competição de escala nacional, minha mãe guardou a notícia publicada em um jornal japonês. Aos 11 anos, optei para a escola secundária, uma escola profissional feminina, pela grande variedade de disciplinas que ofereciam. Aos 12 anos, a diretora da escola me seleciona para receber um das bolsas de estudos em cerâmica. Primeiro, ocupei um pequeno estúdio, onde mais tarde trabalhei, desenhando para uma linha de produção; e depois, para cerâmica industrial, num curso livre da FAAP, mas logo comecei a usar materiais encontrados, como resíduo industrial e tinta laca sobre madeira. [...] Aos 17 anos, meu pai tentou me persuadir a desistir da arte e a escolher uma carreira ‘mais fácil’ para mim. Em seguida, ele atribuiu a minha teimosia como um ‘karma’, que se criou quando ele próprio teve que desistir de ser artista aos seus 17 anos. Fui então liberada para ‘continuar, até eu desistir’. Durante o ensino médio eu participei em salões de arte ao redor de São Paulo, conheci outros artistas, o que me permitiu a fazer uma exposição individual dos meus ‘pintura/objetos’ quando eu tinha 19 anos.” In: OKUMURA, 2017.

21 OKUMURA, Lydia. [Entrevista concedida a] Cynthia Garcia: São Paulo, 2017, s/p.

Graphics Center of Manhattan, onde entre 1974 e 1976, estudou e trabalhou, fazendo uma especialização em gravuras.

Quando já radicada em Nova Iorque, relata que através do seu coordenador de curso é apresentada ao artista Sol Lewitt. Ela conta que em 1976, recebe a oportunidade de conhecê-lo pessoalmente quando é contratada para trabalhar em um dos seus wall drawings no saguão da The School of Visual Arts, no bairro de Chelsea.”²²

“The walls had already been painted black and checkered in to large squares with thin pencil lines. My job was to use the straight edge and a wooden compass, and make straight or arched, broken or straight lines following the instructions. Towards the end, there was a corner at the ceiling impossible for me to reach because of six inches or so. Then Sol went up the ladder for me and finished it in less than two seconds. He asked me what I did, I told him I was an artist of the generation he and some others might have influenced. Then he asked me where I lived. One day, I was doing my work, I hear the doorbell and there he was! And he saw my work in the making! [...]” (OKUMURA, 2017)²³

Em 1977, Okumura recebe o convite para participar da Bienal Internacional de São Paulo, onde instala pela primeira a obra “Na frente da luz” (*In front of light*), um conjunto de vidros suspensos em semicírculo, apoiados entre o piso e sustentados nas paredes por um barbante arranjado em um padrão geométrico. Em conjunto a instalação, a artista fixa ao lado da instalação obras feitas sobre papel, representando recintos.

Ela lembra que após receber um dos dez prêmios da Bienal de 1977, sua carreira é impulsionada por uma série de exposições e demais condecorações²⁴. No mesmo ano, lhe é garantido o status de residente nos Estados Unidos e realiza uma exposição individual de gravuras no Pratt Graphics Center. No ano seguinte é laureada com uma bolsa da premiação CAPS (Creative Artists Public Service Program), de serviço público de artistas criativos do estado de Nova Iorque, a qual Sol Lewitt foi um dos membros do júri na ocasião. Ao fim, uma de suas obras é adquirida para integrar o acervo do Metropolitan Museum of Art.

Em 1979, é recipiente uma bolsa-viagem de residência artística de um ano para

22 Idem.

23 Tradução livre: “As paredes já haviam sido pintadas de preto e quadriculadas em grandes quadrados com linhas finas de lápis. Meu trabalho era usar a régua e uma bússola de madeira, e fazer linhas retas ou arqueadas, quebradas ou retas seguindo as instruções. Perto do final, havia um canto no teto impossível de alcançar por causa de uns quinze centímetros ou mais. Então Sol subiu a escada para mim e a terminou em menos de dois segundos. Ele me perguntou o que eu fazia, eu disse que era um artista da geração que ele e alguns outros podem ter influenciado. Então ele me perguntou onde eu morava. Um dia, eu estava fazendo meu trabalho, ouvi a campainha e lá estava ele! E ele viu meu trabalho em construção!”

24 Ibidem.

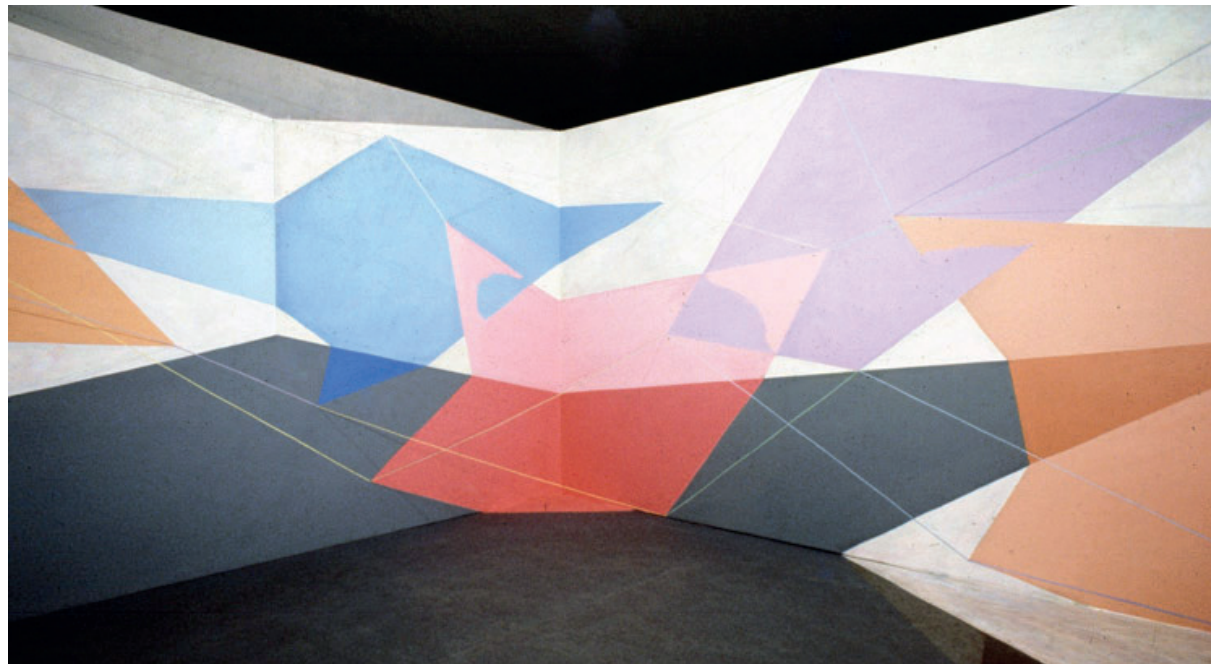


Figura 21 – A instalação “Reconhecimento de Formalidade”, exposta na Bienal Internacional de 1983. Reprodução / Lydia Okumura e Galeria Jaqueline Martins.

o Japão, país natal de sua família, premiada pela Fundação Japão do Brasil, período no qual realiza três exposições de algumas de suas obras gráficas e instalações: em Tóquio, nas galerias Guinzakaigakan e Watari (1979 e 1980, respectivamente) e em Osaka, na galeria Utsubu (também 1979). No mesmo período também tem uma de suas obras incorporadas à coleção do The Hara Museum of Contemporary Art, em Nagano.

No início da década, ela ainda realiza uma intervenção no MoMA PS1, em 1981, e de volta a São Paulo, volta a trabalhar com Walter Zanini outra vez, ao ser convidada para expor na Bienal Internacional de São Paulo de 1983²⁵.

Reproduzindo a forma das suas últimas exposições, a artista ocupa o recinto designado a partir do emprego de linguagens mistas: a instalação “O Reconhecimento da Forma”, composta de cordas, chapas de material diverso, pintura sobre paredes, teto e piso. Nas paredes, exibe uma série de cinco gravuras de técnicas mistas sobre papéis, numerados de I a V, na mesma dimensão de 70x100 centímetros.

No ano seguinte, na mesma cidade, inicia a preparação de uma exposição individual sua na Galeria São Paulo²⁶, inaugurada três anos antes pela marchand Regina Boni.

Ao mesmo tempo que preparava sua exposição na galeria, recebe um convite de Ilsa Leal Ferreira, diretora do Museu de Arte Moderna de São Paulo, para expor trabalhos

²⁵ A mostra é a última das duas bienais curadas por Zanini após a aprovação da lei da anistia, o início da redemocratização no país, e o consequente fim do boicote de artistas internacionais à exposição.

²⁶ Galeria inaugurada em 1981 pela ex-figurinista tropicalista e exilada política tornada marchand Regina Boni, responsável por ao todo, cinco exposições individuais de Hélio Oiticica, incluso a famosa exibição dos parangolés junto aos dançarinos da escola da Mangueira. Aberta a artistas de tímida inserção comercial, de linguagens transgressoras e experimentais, nomes como Tunga, Leonilson, Daniel Senise e Luiz Paulo Baravelli.



Figura 22 – Registro da instalação realizada na Galeria São Paulo, em 1984. Reprodução / Lydia Okumura e Galeria Jaqueline Martins.



Figura 23 – A artista durante a montagem da instalação “Labirinto”, exibida na ocasião de sua exposição “Lydia Okumura: Instalação”, realizada no MAM-SP, em 1984. Reprodução / Lydia Okumura e Galeria Jaqueline Martins.

no espaço recém-inaugurado do MAM-SP, desenhado pela arquiteta Lina Bo Bardi, sob a marquise dentro do Parque Ibirapuera.

Com um prazo curto de 30 dias para produzir as mais de 45 obras que idealiza, afirma: *“aproveitei a oportunidade de utilizar os materiais disponibilizados para mim pelo Museu, tais como painéis de madeira, tecidos elásticos, telas de arame e fio de aço. Criei peças de parede, esculturas, instalações até o momento da abertura da exposição, [...]”* (OKUMURA, 2017). As exposições acabam por acontecer ao mesmo tempo²⁷. Sobre a mesma ocasião da exposição do MAM-SP, a artista traz o seguinte depoimento a partir da experiência das crianças que trabalhavam no parque como “flanelinhas”:

“Ao observar os meninos descalços que deixei entrar no museu, eu entendi que faço arte para as pessoas verem, simples assim. Acredito que o observador passa a perceber a sua própria presença, ao refletir sobre si mesmo. O minimal, o geométrico, o ambiental, são estratégias. O artista determina a sua maneira de expressão, e busca a forma de melhor expressar cada ideia. [...]” (OKUMURA, 2017)²⁸

Segundo consta no texto de apresentação da exposição, pela primeira vez foi oferecido a ela o espaço todo de um museu (os 750m² do pavilhão de Bo Bardi). Anteriormente, somente no Museu Cranbrook de Michigan, em 1979 ocupou todo o espaço concedido por uma instituição, nesta ocasião apresentando trabalhos do seu coletivo Arte3, comandando a montagem in loco junta de Genilson Soares. Circunstância que, somadas a cinco participações em Bienais Internacionais de São Paulo em pouco mais de uma década, denotam a maturidade de sua produção.

Suas obras residem em cidades como Nova Iorque, Tóquio e São Paulo, metrópoles onde a própria artista morou, cada uma em épocas distintas, estabelecendo um lugar comum em contextos diferentes entre si. Para além da noção do exílio artístico, proposto pela prof. Jaremtchuk, a trajetória de Okumura não é composta de um sufocamento entre as poucas oportunidades da cena local e uma subsequente marginalização dentro do palco global. Desde suas primeiras obras e exposições, a artista se mostra muito mais voltada a encontrar um espaço comum, e uma linguagem comum, que pudessem ser indicativos de uma aproximação entre diferentes culturas. A abstração geométrica acaba por se tornar um refúgio para uma filha de imigrantes, que já adulta, também se torna uma imigrante. Lydia é mais uma transeunte e passageira, da mesma forma que também são aqueles que se deparam com as paisagens de sua obra. Redefine-se entre as frestas que abre e nichos que constrói, em cada parede e chão que realiza suas obras.

Mesmo diante do seu apelo, e sucesso, o fim dos anos 80 traz mudanças

Lydia Okumura: Instalação
22 de março a 15 de abril 1984
Abertura: 19:00 hs
Museu de Arte Moderna de São Paulo
Parque Ibirapuera

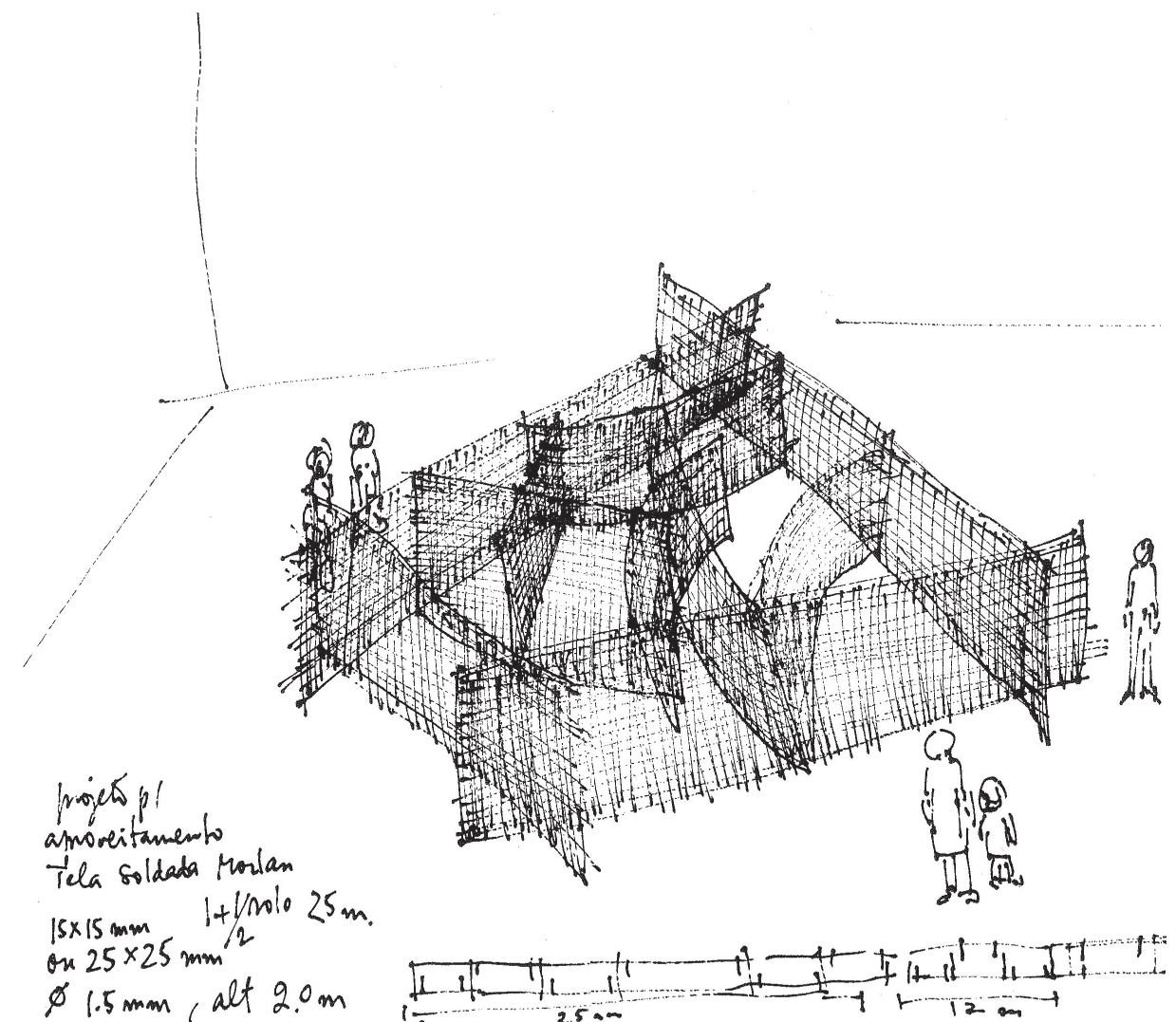


Figura 24 – Reprodução de página do catálogo da exposição “Lydia Okumura: Instalação”, realizada no MAM-SP, em 1984. Reprodução/Acervo MAM-SP.

27 OKUMURA, Lydia. [Entrevista concedida a] Cynthia Garcia: São Paulo, 2017, s/p.

28 OKUMURA, Lydia. [Entrevista concedida a] Jacopo Crivelli Visconti: São Paulo, 2017, s/p.

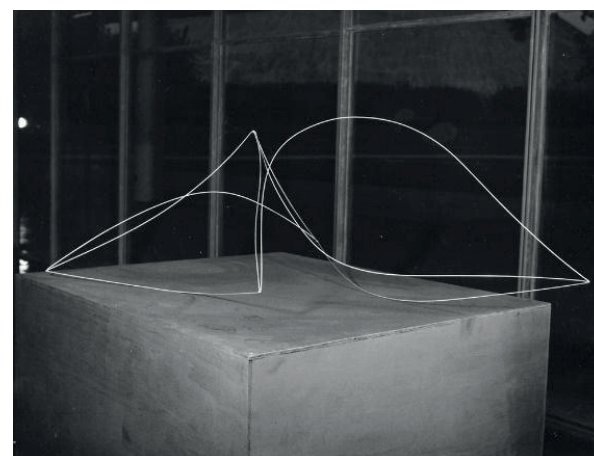
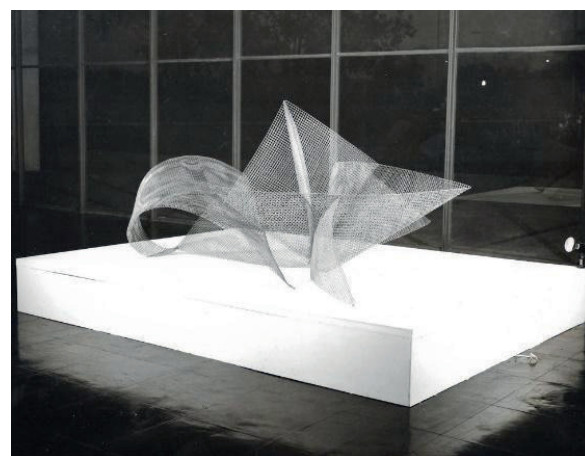


Figura 25, 26 e 27 – Vistas das obras da exposição “Lydia Okumura: Instalação”, realizada no MAM-SP, em 1984. Reprodução / Lydia Okumura e Galeria Jaqueline Martins.

significativas em sua vida profissional e pessoal:

“[...] Tive que enfrentar a gentrificação do bairro Tribeca, perdi o loft onde vivia, tive que arranjar trabalho integral para o meu sustento, separei moradia e atelier, produzindo à noite e aos fins de semana. Sem contato com as instituições, eu mergulhei no mundo do diálogo íntimo com a minha própria pintura, o que não tive oportunidade de fazer na juventude, e se revelou uma prática meditativa necessária. Diferentemente de instalações, em que dependia das instituições, a pintura depende totalmente da intenção e estado físico, refletindo todas as condições, e é como um espelho da alma.” (OKUMURA, 2017)

A artista apresentou pela primeira vez um conjunto de quinze acrílicos sobre telas de grandes dimensões, na exposição realizada na Galeria São Paulo, em 1984, mas a partir do momento em que assume uma outra profissão em tempo integral, como tradutora e revisionista na Assembleia da ONU em Nova Iorque, a pintura se torna um significante da introspecção que assume Okumura, e sem o amparo das paredes das instituições às quais suas estruturas devem habitar, se torna também refúgio para suas características estruturas e geometrias espaciais.

Em sua carreira, a partir das décadas de 90 e 00, o número de exposições individuais as quais protagoniza é pequeno, comparativamente às décadas anteriores. Em entrevista à jornalista Cinthia Garcia para a revista digital Newcity Brazil²⁹, afirma que neste período, expõe seus trabalhos somente mediante convites de galerias e museus. Em sua biografia, suas exposições individuais somam-se quatro ao todo: três em galerias paulistanas (Kate Arte, 1991; Museu de Arte da Pinacoteca do Estado, 1995; Galeria Deco, 2004), e uma em Ottawa, Canadá, em 1993.

Ao refletir sobre o período de sua trajetória compreendido entre as mudanças que ocorrem a partir dos anos 80 até o recente movimento de valorização e pesquisa realizado sobre a geração de artistas dos anos 70, Lydia Okumura afirma:

After a long period of introspection, now I understand that

²⁹ Entrevista realizada em 02 de março de 2017, intitulada “Geometric Language: An Interview with Lydia Okumura About Her Not-So-Straight-Line to Artistic Prominence”. Publicada também no site da galeria Thaddaeus Ropac. Disponível em <<https://www.newcitybrazil.com/2017/03/02/geometric-language/>>. Acesso em 01 de abril de 2021.

*everything happened for my own betterment. About five years ago I started being rediscovered and reactivated by the historic revision of the art movement of the seventies, and I have been very fortunate since. When a revision of the nineties comes around, I'll have my paintings ready. (OKUMURA apud GARCIA, 2017)*³⁰

A “redescoberta” de sua vasta obra se dá a partir de uma pesquisa histórica encabeçada por professoras, galeristas e curadoras, com propostas de recuperar a produção de artistas de sua geração, sobretudo que se propuseram a investigar a obra de mulheres que até então foram subvalorizadas ao longo da história da arte contemporânea, e encontram a vasta produção de Lydia, como forte representante feminina da arte conceitual brasileira. Menciono, brevemente:

- Profa. Dra. Dária Jaremtchuk – professora e pesquisadora da ECA-USP, pela sua pesquisa acerca das JACs e recentemente, sobre os artistas brasileiros residentes em Nova Iorque, nas décadas de 60 e 70;
- Jaqueline Martins – criadora da galeria que recebe seu nome e é responsável pela manutenção do acervo de artistas conceituais brasileiros, como o grupo Arte/Ação de Genilson Soares e Iñarra, e a própria artista Lydia Okumura, a quem representa desde 2014;
- Anker Kempkes – curadora e diretora da galeria Broadway 1602, em Nova Iorque, responsável por representar a artista nos Estados Unidos;
- Rachel Adams – curadora da UB Art Gallery (2016), localizada no Bemis Art Center; responsável pela grande retrospectiva itinerária da artista “Situations”.

É a partir de tais figuras que sua produção pode reclamar seu espaço devido frente a outros artistas já consagrados, assim ampliando a imagem sobre o “cânone” de uma geração de artistas que merece melhor representação e aprofundamento dentro da história da arte brasileira. Sem esse esforço anterior, seria impraticável a produção deste trabalho, e a proposta de uma elaboração de uma fortuna crítica acerca da produção de Lydia Okumura, e sua importância atual.

30 Tradução livre: "Depois de um longo período de introspecção, agora entendo que tudo aconteceu para meu próprio aperfeiçoamento. Há cerca de cinco anos comecei a ser redescoberto e reativado pela revisão histórica do movimento artístico dos anos setenta, e tenho tido muita sorte desde então. Quando vier uma revisão dos anos noventa, terei minhas pinturas prontas."

2.3. A vida da artista e as noções de exílio e expatriação

Artista	Bolsa	Ano
Josely Carvalho [1942-]	Organização dos Estados Americanos (OEA)	1964
Roberto De Lamonica [1933-1995]	Bolsa Guggenheim	1965
Amílcar de Castro [1920-2002]	Salão Nacional – Prêmio Viagem ao Exterior	1966
	Bolsa Guggenheim	1967
	Bolsa Guggenheim	1971
Rubens Gerchman [1942-2008]	Salão Nacional – Prêmio Viagem ao Exterior	1967
	Bolsa Guggenheim	1978
Ivan de Freitas [1932- 2006]	International Telephone and Telegraph Corporation (ITT)	1968
Abdias do Nascimento [1914- 2011]	Bolsa Fairfield Foundation	1968
Antonio Maia [1928-2008]	Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU) – Standard Eletric	1968
Cildo Meireles [1948-]	Salão da Bússola	1969
Raimundo Colares [1944- 1986]	Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU) – Standard Eletric	1970
Hélio Oiticica [1937-1980]	Bolsa Guggenheim	1970
Maureen Bisilliat [1931-]	Bolsa Guggenheim	1970
Anna Maria Maiolino [1942-]	Pratt Institute (Pratt Graphics Center)	1971
Regina Vater [1943-]	Salão Nacional – Prêmio Viagem ao Exterior	1972
	Bolsa Guggenheim	1980
Antonio Dias [1944-]	Bolsa Guggenheim	1971
Antonio Henrique Amaral [1935-2016]	Salão Nacional – Prêmio Viagem ao Exterior	1973
Avatar da Silva Moraes [1933- 2011]	Bolsa Guggenheim	1973
Lydia Okumura [1948-]	Pratt Institute (Pratt Graphics Center)	1974

Figura 28 – Lista de artistas brasileiros que residiam em Nova Iorque entre os anos 60 e 70, elaborada pela prof.ª Dr.ª Dária Jaremtchuk. Reprodução / Revista ARS.

Ao oferecer uma problematização sobre o fenômeno do “exílio artístico”, e seu subsequente “fracasso artístico”, dado de modo geral na carreira dos atores levantados pela pesquisadora, ao fim do seu artigo a professora Jaremtchuk (2016, p. 295) indicia que o próximo passo seria realizar uma abordagem pormenorizada dos trabalhos realizados pelos artistas, assim como a mudança em suas produções após a experiência nova-iorquina.

Embora não seja o foco central deste trabalho, é importante notar que a definição do fenômeno em si se torna pouco conclusiva, pelo próprio emprego da expressão “exílio”, não necessariamente atrelada ao seu cunho político, o que a priori acaba por vezes equiparando, e de forma simplista, a busca por uma aprimoração profissional de alguns, somada a políticas de atração das instituições acadêmicas e norte-americanas, com a necessidade desencadeada pelo aparato ditatorial de perseguição política e censura.

O intuito de sua pesquisa seja uma tentativa de desenhar uma experiência comum ao que até então estava desatado na historiografia em trajetórias individuais, calcada também na percepção de que “os artistas latino-americanos em Nova Iorque carregavam um sentimento de exílio artístico que os acompanhava desde os seus lugares de origem. Segundo essa perspectiva, eles apresentavam um perfil internacionalista e intelectualizado incompatível com as limitadas condições das cenas artísticas de seus países, o que os levava a viver fora do establishment.” (STELLWEG, 1988 apud JAREMTCHUK, 2016).

O que vale apreender da colocação de Jaremtchuk é como o fenômeno do exílio não apenas é um fator a se observar na construção das obras de tais artistas, mas como as mudanças acarretadas são vinculadas a também um certo *interregno identitário* para tais. Isto é, a partir do momento que Nova Iorque é tida como destinação cosmopolita para a arte contemporânea, o retorno de algumas dessas figuras à cena brasileira significa que é necessário o processo de reconhecimento deste suposto “fracasso profissional”³¹. O que a pesquisadora enxerga é que:

No retorno ao Brasil, os artistas precisaram se reposicionar na cena artística e nos debates estéticos e políticos que aqui encontraram. Nesse processo, surpreende o fato de que não tenham capitalizado qualquer aspecto do “exílio artístico” para suas trajetórias profissionais, assim como o fizeram outros personagens que viveram fora do país durante a ditadura militar. (JAREMTCHUK, 2016)

Este interregno, ou ainda, conflito entre identidades se dá entre o conflito entre reivindicar ser um “artista internacional” ou se reconhecer como “artista brasileiro”. Para a autora, a primeira categoria conforma uma identidade isenta de localismos, central para o cosmopolitismo que os centros urbanos da arte contemporânea exigem³².

31 Da definição da autora, não apenas como sucesso individual, mas como uma condição comum coletiva: “O que aqui se propõe é compreender o fracasso profissional não limitado aos dados biográficos e às trajetórias lineares dos artistas, mas como uma experiência compartilhada, em que as dimensões históricas e políticas se assemelham. Assim, no âmbito dessa reflexão, a expressão fracasso profissional considera as engrenagens estabelecidas pelos aparatos de julgamento e localizadas em coordenadas espaciais e temporais determinadas: a cena artística de Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970. Ou seja, foi nesse contexto que os artistas brasileiros pretenderam se inserir como profissionais e fracassaram.” (Op. cit., p. 292)

32 Como ilustração a esse aspecto da arte conceitual feita por artistas brasileiros no palco internacional, vale recuperar as afirmações feitas por dois artistas brasileiros na ocasião de sua participação na exposição Informations, realizada em 1970, no MoMA de Nova Iorque, Cildo Meireles e Hélio Oiticica, que afirmam respectivamente no catálogo da mostra: “I am here, in this exhibition, to defend neither a career nor any nationality [...]”, sentença elaborada por Meireles no texto que introduz a sua obra Cruzeiro do Sul (Southern Cross); e a frase de apresentação de Oiticica no catálogo: “I am not here to represent Brazil; or represent anything else: the ideas of representing-representantion-etc are over.” (Excertos retirados do catálogo da exposição, digitalizado, e disponível em: <https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_2686_300337616.pdf>. Acessado em 1 de junho de 2021.

Se por um lado isso pode ser compreendido pelo “fracasso profissional” que viveram, por outro deve ser aqui lembrado que foi em Nova Iorque que conheceram mais de perto o modelo “artista internacional”, identidade isenta de localismos. Nessa perspectiva, reivindicar qualquer experiência relacionada ao “exílio artístico” poderia acentuar características relativas ao ser “artista brasileiro”, categoria distinta e inferior ao de “artista internacional” que ocupa o topo da escala cosmopolita da produção contemporânea. (Op. cit, p. 295)

Por fim, o que Carla Stellweg (1988) propõe é tomar como denominador comum para estas fugas de artistas latino-americanos em direção a Nova Iorque, o descompasso entre a produção de tais artistas e o seu establishment artístico local, somados a condicionante; assim como é comum a estas figuras uma subsequente marginalização no circuito internacional. Deslocados entre o local e o global, vale a pena recuperar algumas considerações do crítico literário palestino Edward Said (1935-2003) sobre suas definições de exílio, marginalidade e intelectualidade, que servirão de referencial teórico para a pesquisa de Dária Jaremtchuk, para por fim entender o respaldo destes deslocamentos e trânsitos na relação entre artista–obra, até que por fim, possamos entender essa questão do ponto de vista da trajetória da artista-tema deste trabalho.

O que Said (1993) propõe é para a além do sentido da *expatriação*, o exílio se torna para o intelectual marginalizado uma condição, um estado de nunca estar plenamente ajustado, “sempre se sentindo fora do mundo estridente e familiar habitado pelos nativos (por assim dizer), tendendo a evitar e até desgostar das armadilhas da acomodação e bem-estar nacional” (Op. cit., p. 117)³³.

Como de fato um interregno entre partida e destino, como proposto pela pesquisadora brasileira, para o autor, o exílio intelectual se dá como uma condição metafísica, onde não se pode retornar a uma condição anterior de estabilidade de se estar em casa, e tampouco, nunca necessariamente chegar, estar de acordo com sua nova casa e condição (Idem)³⁴. O exílio se torna um estado de permanente descontinuidade.

Sobre essa condição de difícil inserção cultural do forasteiro, o seu local na cultura de excentricidade, o autor faz questão de enfatizar as diferenças entre emigrados

33 Tradução própria do autor. Do original: “The pattern that sets the course for the intellectual as outsider, which I believe is the right role for today’s intellectual, is best exemplified by the condition of exile, the state of never being fully adjusted, always feeling outside the chatty, familiar world inhabited by natives (so to speak), tending to avoid and even dislike the trappings of accommodation and national well-being.”

34 Do original: “[...] Exile for the intellectual in this metaphysical sense is restlessness, movement, constantly being unsettled, and unsettling others. You can’t go back to some earlier and perhaps more stable condition of being at home; and, alas, you can never fully arrive, be at one with your new home or situation.” (Ibid., p. 117).

e exilados (assim como também, expatriados e refugiados), a fim de evitar trivializações, ressaltando uma possível voluntariedade no caso das emigrações, e suas motivações sociais e pessoais, e também, a sua escolha em se deslocar. Não sofrem das mesmas *rígidas interdições*, embora possam por vezes *sentir a mesma solidão e alienação* dos exilados (SAID, p.53, 2003). Sem deixar de reconhecer os custos do desapego, o autor oferece contrapontos às circunstâncias deste não pertencimento, reconhecendo certa virtude ao tratar a oportunidade da experiência de se estar em constante inconformidade se tornar uma potência a ser explorada. Algo de positivo pode ser extraído a partir do exílio como um sinônimo para a inquietude. Isto é:

“[...] Embora talvez pareça estranho falar dos prazeres do exílio, há certas coisas positivas para se dizer sobre algumas de suas condições. Ver “o mundo inteiro como uma terra estrangeira” possibilita a originalidade da visão. A maioria das pessoas tem consciência de uma cultura, um cenário, um país; os exilados têm consciência de pelo menos dois desses aspectos, e essa pluralidade de visão dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas, uma consciência que para tomar emprestada uma palavra da música — é contrapontística.” (Op. cit., p.58)

Sumarizando esta intransigência, Edward Said enxerga o exílio também como uma alternativa às instituições de massa do mundo moderno. A poética possível é extraída a partir do momento em que *“[...] o exilado se recusa a ficar sentado à margem, afagando uma ferida, há coisas a aprender: ele deve cultivar uma subjetividade escrupulosa (não complacente ou intratável)”* (Op. cit, p.56). O que o autor desenvolve em sua ensaística acerca do tema do exílio é identificar que para além dos aspectos políticos e territoriais, sobretudo a partir do século XX, tais circunstâncias acabam por conformar um arquétipo específico para aqueles que se situam nas margens, em constante não conformidade. Segundo o autor,

“Exile is a model for the intellectual who is tempted, and even beset and overwhelmed, by the rewards of accommodation, yea-saying, settling in. Even if one is not an actual immigrant or expatriate, it is still possible to think as one, to imagine and investigate in spite of barriers, and always to move away from the centralizing authorities toward the margins, where you see things that are usually lost on minds that have never traveled beyond the conventional and the comfortable.” (1993, p.124)³⁵

35 Tradução livre do autor: O exílio é um modelo para o intelectual que é tentado, e até mesmo assediado e oprimido, pelas recompensas da acomodação, assimilação, de se instaurar. Mesmo que não

Por fim, o exílio se define em uma forma de vida fora de uma ordem habitual. Reconhece haver pouca satisfação ou placidez. Fugindo de certa estabilidade, ou lugar comum, o ponto do autor é reconhecer a oportunidade para o intelectual – em similaridade ao exilado real, marginalizado e não domesticado –, agir de forma a ser

“[...] extraordinariamente receptivo não ao potentado, mas ao viajante, não ao cativo do hábito e ao que é confortavelmente dado, mas atraído ao provisório e desportivo, empenhado não em manter as coisas por uma autoridade que sempre conhecemos, mas em inovar pela força do risco, da experimentação, da inovação. Não a lógica do convencional, mas a audácia de ousar e mover, mover, mover, representar a mudança, não ficar parado.” (Ibidem)³⁶

Se para a pesquisadora o movimento posterior a sua pesquisa é reconhecer as reverberações desse fenômeno coletivo, observando-o à luz das particularidades expressas na produção poética dos artistas, vale a este presente trabalho entender os paralelos que podemos traçar entre os ditames do arquétipo intelectual exilado, situado em perpétua intransigência, postulado por Edward Said e a vida de uma artista cuja as questões de identidade, deslocamentos e mudanças são marcantes, como no caso de Lydia Okumura.

Existe uma particularidade em se observar o que a artista produz ao longo de sua formação, a partir do seu lugar ocupando os limites entre culturas distintas, como filha de pais japoneses imigrantes, que se situam no interior do Paraná, para em seguida se mudarem para São Paulo, onde Lydia cresce e passa os anos de sua formação entre escolas japonesas e brasileiras. Ainda muito antes de sua mudança definitiva para Nova Iorque (onde reside atualmente, desde o fim dos anos 80), desde o princípio falamos de uma figura que transita entre fronteiras e limitações culturais.

Dentro de sua própria comunidade, Okumura ocupa um espaço de transitoriedade, como uma *nikkei*, isto é, filha de imigrantes, descendente de japoneses nascida fora do seu país de origem. Já como parte de uma segunda geração de um processo de intenso fluxo migratório que se inicia em 1908, se situa entre a manutenção das tradições culturais

seja um imigrante real ou expatriado, ainda é possível pensar como tal, imaginar e investigar apesar das barreiras, e sempre se afastar das autoridades centralizadoras em direção às margens, onde você vê coisas que normalmente se perdem em mentes que nunca foram além do convencional e do confortável.

36 Tradução livre do autor do original: “[...] I am saying, however, that to be as marginal and as undomesticated as someone who is in real exile is for an intellectual to be unusually responsive not to the potentate but to the traveler, not the captive of habit and what is comfortably given but attracted to the provisional and sporty, committed not to maintaining things by an authority we have always known but to innovating by force of risk, experiment, innovation. Not the logic of the conventional but the audacity of daring, and moving, moving, moving, representing change, not standing still.” (Ibid., p. 124).

que trazem os emigrantes consigo e o processo de modernização e urbanização do país, sobretudo na cidade de São Paulo.

O próprio processo de formação das gerações de artistas nipo-brasileiros é marcado por distintos caminhos. A priori, o primeiro espaço de atuação artística coletiva dentro da comunidade se dará a partir da fundação do grupo *Zoo-kei Bijutsu Kenkyu-kai*, conhecido como *Seibi-kai*, o Grupo de Artistas Plásticos de São Paulo, em 1935³⁷. Este grupo criado para a produção, discussão e divulgação dos seus trabalhos terá como grande parte dos membros emigrantes que obterão sua formação artística na Escola de Belas Artes de São Paulo, sem uma sede própria, se reunindo em suas casas e por vezes, sem dedicação exclusiva ao ofício artístico. Assemelhou-se com a atuação do Grupo Santa Helena (1935-1945), composto por uma geração de artistas migrantes da comunidade ítalo-brasileira que também estudavam na Escola de Belas Artes e na Escola Profissional Masculina do Brás. A partir de 1943 suas atividades são interrompidas, motivadas pelas restrições impostas à comunidade devido aos conflitos da Segunda Guerra Mundial, e são retomadas em 1947, estendendo-se até 1972.

Entre estes anos, o grupo realizou ao todo 14 edições do Salão Nipo-brasileiro de Artes do Grupo Seibi-kai, com a intenção de promover, fomentar e consagrar a produção dos artistas japoneses e nipo-brasileiros. Lydia Okumura é premiada com uma medalha de bronze na edição de 1968 do Salão³⁸. Como parte da geração seguinte, os artistas nikkei do pós-guerra possuem uma formação mais sofisticada, através de formações universitárias em cursos de artes plásticas e arquitetura³⁹. No caso da artista, uma graduação na recém-fundada Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), entre 1970 e 1973. Nestes espaços de formação, a tradição passa a dialogar com as novas vanguardas artísticas, assim como movimentos artísticos internacionais.

Esses aspectos encontram respaldo desde muito cedo em suas obras. A partir de uma revisitação histórica, se permite elucidar toda uma poética que se forma a partir de estratégias empregadas pela artista em um singular exercício contínuo de ocupar margens, confrontar limitações e saltar barreiras e fronteiras. Como afirma Said, o exilado sabe que, num mundo secular e contingente, *as pátrias são sempre provisórias*. As fronteiras e barreiras que encerram um território familiar também podem se tornar prisões. O exilado atravessa fronteiras, rompe barreiras do pensamento e da experiência (2003, p.58). Provoca-se assim uma tensão de forças distintas.

O exilado vê em termos tanto o que foi deixado para trás, e o que é atual, o aqui e o agora, nunca vendo as coisas de forma isolada. Significa que uma ideia ou experiência

é sempre contraposta a outra, aparecendo então sob uma nova luz. Um exercício de justaposição (1993, p. 122).

A primeira obra da artista onde se explicitam estes tensionamentos são exibidos ainda em 1971, quando ainda era uma estudante, em exposição realizada no SESC Vila Nova, em simples sentenças estampadas sobre painéis de fundo neutro: “Dentro, o que existe fora” (a frase-título desta série), “Tudo, o Nada Incluso”, “Nada, Exceto Tudo” e “O que inclui tudo que não se inclui”. Neste primeiro exemplo, a artista trabalha empregando apenas sentenças simples em um jogo de cancelamento de antônimos. Jogo esse que a própria artista reconhece fazer com a intenção de “neutralizar os aspectos das diferentes culturas às quais pertencem”⁴⁰.

Se nestes aforismos a artista faz uso apenas da linguagem, no momento seguinte, essas forças - incluído/excluído, nada/tudo, dentro/fora - poderão não apenas ser lidas, mas reconhecidas e por vezes, habitadas, através de uma pesquisa trabalhada continuamente deste momento em diante por ela. Os trabalhos seguintes demonstraram que a artista trabalha um projeto de buscar dar a esse jogo um contorno físico e/ou uma visualidade, traduzindo-os em formas geométricas simples que são complexificadas a partir de explorações de distorções e composições tendo como campo o elemento mais marcante da produção de Okumura: o espaço.

De tal forma, estas obras tratam muito mais de sintetizar um contexto próprio postulado pela artista, mas universalizado através das formas para que o diálogo possa ser feito a qualquer interlocutor, através da percepção e interação. Sintetizados até a forma de simples estratégias espaciais, diagramas e conjuntos de instruções, a reprodutibilidade dos trabalhos traduz a sua própria natureza transitória.

Como a própria afirma, em trecho de sua autobiografia (publicada em seu site):

Crescer entre as diferentes culturas no Brasil me fez reconciliar dentro de mim os muitos valores conflitantes; comecei a transformar o dilema em contradições harmoniosas, inventando diagramas e frases. (OKUMURA, s/d. s/p)

Esta afirmação da artista dialoga com uma das muitas “Sentenças sobre Arte Conceitual” escritas no formato de artigo por Sol Lewitt, publicado na quinta edição do catálogo 0-9 em 1969. São dispostas algumas reflexões do artista acerca da elaboração de trabalhos de arte conceitual. Afirmo em uma delas:

“13. Um trabalho de arte pode ser entendido como um condutor da mente do artista para os observadores. Mas pode ser que ele nunca alcance o observador,

37 Ver o verbete do Grupo Seibe na Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo460323/grupo-seibi>>

38 Ver também: NASCIMENTO, Ana Paula(org.). *Nipo-brasileiros no Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo*. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2008.

39 Nomes como Hiro Kai, Mário Ishikawa, Ayao Okamoto, Roberto Okinawa e Takashi Fukushima. Idem.

40 Frase extraída da autobiografia da artista, em sua página no site da galeria Piero Atchugarry. Disponível em <<http://www.pieroatchugarry.com/artists/lydia-okumura>>. Acesso em 10 de junho de 2021.

ou pode ser que nunca saia da mente do artista. ”
(LEWITT, 1969 in FERREIRA, COTRIM, 2006, p. 206)

Sobre o que conhecemos como arte conceitual, vale também agregar brevemente à discussão o ensaio sobre a “Poética das obras abertas” elaborados por Umberto Eco (1962) no qual o autor discorre sobre aspectos das novas formas poéticas modernas, sobretudo nas novas formas de alteridade entre a obra e seus intérpretes. Para o autor, cada fruição por uma obra é uma nova interpretação e uma nova execução, pois em cada percurso a obra é revivida dentro de uma nova perspectiva original (1992, p.40). Isto é:

“[...] a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria (um sinal de trânsito, ao invés, só pode ser encarado de maneira única e inequívoca, e se for transfigurado por alguma interpretação fantasiosa deixa de ser aquele sinal com aquele significado específico). Neste sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. ” (ECO, 1962, p. 40)

A obra aberta é conduzida e lida segundo um campo de distintas possibilidades, convidativas à escolhas e atribuições de novos significados. Elusiva e fugidia, esta modalidade poética pode ser empregada de forma a se tornar um subterfúgio para a dissimulação que Edward Said enxerga como um dos caminhos a ser tomado pelos exilados intelectuais.

Os trabalhos de Okumura se tornam, independente da escala do trabalho e do suporte escolhido, metáforas da construção desse espaço comum, de coabitação, mesmo que reconhecida sua transitoriedade e efemeridade - espelhada inclusive na simplicidade material de muitos destes trabalhos, como giz, barbantes e pinturas de parede. São estruturas para acontecimentos, eventos, encontros e imprevistos. Construções de um espaço-tempo partilhado e vivenciado conjuntamente, convidativo e abrangente no emprego da linguagem.

A universalidade das suas obras é perceptível quando enxergamos que tais metáforas são construídas a partir de estratégias - esquemas, diagramas, ilustrações - para a criação de um lugar próprio (abrigos temporários) perante o mundo. O conceito que norteia tais obras é que tanto tempo e espaço são partilhados entre qualquer um, de forma que esse universo particular é passível de ser habitado por qualquer um. Vale retomar como exemplo o episódio na ocasião da montagem de sua individual no MAM-

SP em 1984 onde as crianças flanelinhas do Ibirapuera observavam a artista trabalhar através dos vidros do Pavilhão Bahia, até que a artista convida a entrarem no espaço e interagirem com as obras.

Observando o conjunto de obras da artista, é possível entender que desde jovem a artista apresenta uma maturidade para tencionar forças, e o faz em uma variedade de formatos e escalas, seja no caso da obra “Faça algo antes do fim do 3225º dia”, frase impressa em guardanapos, objetos descartáveis feitos para circularem em grande quantidade ao longo da duração da exibição *Acontecimentos*, no MAC-SP, em 1972; seja nos projetos para “Lanchonarte” e “Restaurarte”, elaboradas com Genilson Soares e Francisco Iñarra entre 1971 e 1972, onde os artistas propunham um programa para um espaço onde o menu de uma lanchonete era substituído por um catálogo artístico apresentado aos clientes das mesas, provocando uma relação entre aquisição de obra e a alimentação, da relação de valores e de consumo de uma obra de arte. Sem contar os trabalhos do coletivo Arte3 também nas mostras da JAC VI (1972) e XII Bienal (1973), onde propunham novas relações entre o uso do espaço institucional, a diluição das noções de individualidade e autoria frente a atuação coletiva possibilitada pelas linguagens da arte contemporânea, e principalmente, de obras que conversavam com a arquitetura dos espaços, elaborando novas perspectivas, novos percursos, novas formas de se enxergar os espaços expositivos.

Assim, quando retomamos as questões acerca das concepções de “exílio artístico” respaldadas na trajetória individual de Lydia Okumura após a sua mudança, podemos ver uma artista que mesmo jovem, trabalhava prolificamente e que, como forma de se adaptar a uma nova cena artística, não abandona os seus conceitos. O que faz é passar a sistematizar e traduzir estes aspectos de sua pesquisa, levando-os para novos suportes artísticos.

Se a primeira parte de sua carreira pode ser vista em fortes trabalhos espaciais elaborados através de um posicionamento acerca das relações espaciais partindo do ponto de vista das instituições, sobretudo se pensado na produção coletiva das obras do Arte3; após a sua mudança para Nova Iorque, tais questões espaciais passam a ocupar um espaço representativo e virtual, a partir das gravuras e pinturas que a artista passa a fazer de forma mais recorrente durante sua formação no Pratt Institute (1974-1976).

Fora de um ambiente familiar, essa reorganização linguística se trata da esquematização de um vocabulário próprio transladado também para trabalhos gráficos. As gravuras, litografias e telas que a artista produz datam de 1974 em diante, em sua grande maioria. De certa, estes trabalhos se tornam ilustrações das regras que regem seus jogos passassem a ser ilustradas. Os vetores, os percursos, as dobras, as distorções que antes eram estruturas invisíveis dentro da proposta conceitual de obras passam a se tornar elementos explicitados. Apenas para citar alguns destes trabalhos, como exemplo – *The Simultaneity* (litografia, 1975), *The Balance in Three H* (pastel sobre papel, 1977), *Feelings* (acrílico e grafite sobre papel, 1978), *The Appearance* (conjunto de 25 silkscreens



Figura 29 – Obras da artista exibidas durante a XIV Bienal de São Paulo, 1977. Reprodução / Catálogo da exposição Situations.

impressas sobre placa de ACM, 1976), etc.

Se antes os trabalhos realizados pela artista até 1974 eram registrados sobretudo através de fotografias, como documentação dos processos – um aspecto que se mantém na prática de Genilson Soares e Francisco Iñarra, enquanto mantém o conjunto artístico Arte/Ação – a partir deste ano, mesmo exposições de maior porte, os trabalhos individuais instalativos e tridimensionais passariam a ser acompanhados também por trabalhos em papel e tela, como no caso da participação da artista nas edições XIV (imagem abaixo) e XVII da Bienal de São Paulo.

Nos pequenos formatos impressos, a artista encontra uma forma de fazer circular e reproduzir suas ideias, pela praticidade, e com isso consegue exibir estes trabalhos em diferentes locais do mundo, como em três edições da mostra Internacional de Desenhos da Fundação Miró (1995, 1976 e 1975), na Espanha, e duas edições da Bienal Internacional de Artes Gráficas de Ljubljana (1977 e 1975), na Eslovênia, além das mostras anuais do Pratt Institute enquanto aluna, dentre tantas outras.

Mesmo que o corpo de obras da artista transite entre diferentes linguagens e escalas, é importante salientar que esse aspecto de expatriada cultural significa em termos de como sua produção é percebida e repercutida, midiática e historicamente. Vê-se certa timidez historiográfica com que a artista é trabalhada, dentro dos estudos sobre os artistas de sua geração. Complementarmente, a pesquisadora Tatiana Gonçalves (2018) realizará uma dissertação de mestrado sobre os coletivos Arte3 e Arte/Ação pesquisando entre reportagens jornalísticas e no próprio acervo dos artistas acerca da deficiente recepção do trabalho dos coletivos artísticos na década de 70, onde constata

que “nunca seria possível reunir informações consistentes sobre os grupos unicamente a partir de uma pesquisa midiática”, ressaltando essa sub-representação, e mais ainda, como haviam poucas considerações relevantes sobre formas de trabalho e pesquisa dos grupos, classificados apenas como “artistas conceituais”, sem se atentar ao conjunto de trabalhos e as características poéticas de trabalho dos grupos, onde as reportagens se atentam primordialmente nos eventos dos quais participam.

Mais ainda, vale ao trabalho entender como a trajetória individual da artista, enquanto mulher nikkei é categorizada. Situada em um entremeio, por um lado, na história das exposições brasileiras, a artista é agrupada ao conjunto da comunidade de artistas japoneses e nipo-brasileiros, situados em exposições como Nipo-brasileiros: mestres e alunos em 50 anos (MAC-USP, 1983)⁴¹, Artistas japoneses e nipo-brasileiros contemporâneos (MAC-USP, 1995)⁴² e Nipo-brasileiros no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo (Pinacoteca, 2008)⁴³, 100 Anos de Arte Nikkei do Brasil (MUBE-SP e CCBB, 2008) e Cultura Japonesa na Arte Brasileira–Abraços na Arte: Brasil Japão (Palacete das Artes Rodin, Salvador, 2009). Em contraponto, fora do Brasil, a artista é vista como uma representante das vanguardas brasileiras, e em ocasiões, como latino-americana. Como exemplo, no caso da própria exposição que o Arte 3 realiza fora do país, em Caracas, em 1975, e em Crambrook, em 1979, na exposição Three Artists: Equipe3 (Cranbrook Academy of Art, Bloomfield Hills, 1979), como também, na Latin American Biennial/Latin Art CA '90 (Lavalin Gallery, Montreal, 1990), Contemporary Art of Latin America (The National Museum of Osaka, 1981), 10 Artists of Latin America (International House, Nova Iorque, 1984). Recentemente, também foi participante na exposição Land of Lads, Land of Lashes, curada por Anke Kempkes, na galeria Thaddeus Ropac, em 2018.

Resulta que por fim, posicionar a artista dentro da história da arte, exige evidenciar quais são os critérios que promovem a sua legitimação. Nos aspectos de sua linguagem, Lydia Okumura nunca vinculou o seu trabalho a determinada identidade, ou como continuidade e alguma tradição nacional; e como vimos, isto não é necessariamente uma novidade dentro da produção conceitual da arte contemporânea brasileira. Contudo, não se pode esvaziar a importância política do seu papel em termos de representatividade, e o quão importante é esse movimento de recuperação e ressignificação da sua produção, e que propostas curatoriais consigam evidenciar o diálogo – tanto com o espaço expositivo, como para o espectador e a produção de outros artistas – como uma força que sempre movimentou a conceituação do seu trabalho. Sua política se dá através da forma que os

41 Organizada por Maria Cecília França Lourenço, em comemoração aos 75 anos da imigração japonesa.

42 Realizada em comemoração ao centenário do “Tratado da Amizade, Comércio e Navegação entre o Japão e o Brasil”, e sob a direção de Lisbeth Rebollo Gonçalves.

43 Curada por Ana Paula Nascimento.

interstícios que cria não são encerrados, e em si, não apresentam limites. É uma política de partilha. E se essas ideias podem ser alocadas e reproduzidas em qualquer canto de uma sala ou em qualquer parede de uma galeria, se revela que sua obra se situa na verdade sobre o tempo – de um olhar, de um percurso, de uma pronúncia, de um percurso, de uma construção. Nas palavras da própria artista:

"Assim como TEMPO representa o comprimento de todo e qualquer movimento, ESPAÇO nos faz reconhecer formalmente o estado das coisas na extensão de altura, largura e profundidade. O ESPAÇO é reconhecimento formal. É na tridimensão que enquadrados IDÉIA dentro de estruturas e, quando criamos mentalmente um campo visual, o ESPAÇO representa a extensão dessa mesma visualização.

Na minha obra, o próprio reflexo mental do espaço e estrutura de interiores torna-se um ambiente. Minimalizando, procuro aprofundar-me na essência dos significados e imponho autodisciplina.

O ESPAÇO é um recurso de minha investigação sobre VIDA, causadora de vibrações mentais. Ao criar ESPAÇO, estabeleço uma "moldura" e nesse enquadramento organizo e expresso a ideia, da relação MENTE - MATÉRIA. Ao espectador, determino pontos de vista e estabeleço posição para se dar o reconhecimento formal, do MOMENTO, do PRESENTE."

(OKUMURA, 1983) ⁴⁴

44 Excerto extraído do catálogo da XVII Bienal Internacional de São Paulo, 1983.

3. Exercícios para se habitar diagramas.

3.1. Poéticas do Invisível.

Como parte final deste trabalho, a proposta de dar início a uma fortuna crítica acerca do trabalho de Okumura acabou por se tornar um exercício de conciliação entre os temas abordados entre os capítulos anteriores e impressões pessoais acerca do trabalho da artista, que me acompanham desde meu primeiro contato com sua obra em 2019.

Diferentemente do planejado pelo projeto de pesquisa inicial, olho positivamente as alterações trazidas tanto pela interlocução com o orientador deste trabalho, como pelas novas fontes de pesquisa descobertas ao longo desse período.

Em primeiro momento, o trabalho se voltava apenas para as qualidades espaciais de suas obras, partindo da observação de aspectos arquitetônicos e espaciais de suas obras. Dar um passo atrás e ampliar o olhar sobre sua trajetória permitiu compreender que as qualidades dos trabalhos não se dão de forma solta e completamente descontextualizada mas pelo contrário, podem ser lidas também em sua dimensão histórica, se lidos a partir da conjuntura entre o ambiente institucional e curatorial que se inauguram entre o MAC-USP, Walter Zanini e a geração de jovens artistas paulistas dos anos 70.

Como visto, os conflitos são inerentes à própria natureza do museu desde sua abertura, dividindo-se entre a legitimação e preservação do saber fazer moderno, ao mesmo tempo que serve de laboratório para novas experimentações artísticas contemporâneas. Na mesma medida, este seria o momento de “inauguração” do campo curatorial propriamente dito, a partir do papel desempenhado pelo então diretor Walter Zanini, central para a articulação da projeção do museu enquanto espaço-laboratório - sobretudo na realização das mostras de Jovem Arte Contemporânea. Anos antes, Frederico Moraes (Belo Horizonte, 1936-) teria feito papel similar, junto ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) e a realização dos “Domingos de Criação”. Em ambos os casos o espaço museal seria lido pela arte contemporânea para além do seu programa de manutenção de um acervo e sim, desvelado enquanto arena pública, palco de novas eventualidades.

Assim, a partir da leitura da relação entre instituição-curador-artista, a produção de trabalhos de arte conceitual e ambiental de Lydia produzidas no período entre 1971 e 1974 – quando ainda era integrante do coletivo Equipe3 e aluna na FAAP – revelam o desejo desses jovens artistas de realizarem tensionamentos dentro das lógicas da própria instituição. Em termos de materialidade, o próprio espaço interno institucional se tornava amparo e superfície para a realização desses questionamentos.

Trabalhos como “Acerca da Natureza”, feito na ocasião da JACV(1971), a proposta “Incluir os Excluídos”, realizado na JACVI(1972), o conjunto de obras apresentados

pelo trio de artistas na II Bienal Nacional de São Paulo(1972)⁵⁹ e “Pontos de Vista”, realizado na XII Bienal de São Paulo(1973) revelam que sua produção explorava as próprias limitações desta conjuntura institucional, contrabalanceando o status quo com trabalhos que provocavam dissenso sobre a noção de autoria e individualidade, sobre a espacialidade arquitetônica destes espaços e substituindo percepções cartesianas e simplistas com volumetrias prismáticas, jogos de profundidade e perspectiva. Os artistas trabalham a partir de um ciclo auto sustentado de atos políticos-estéticos que geram novos atos políticos-estéticos.

A definição deste ciclo é dada a partir da pesquisa de Tatiana Gonçalves (2018), que realizará a dissertação de mestrado “Insólita Experiência: A Arte dos Grupos Equipe3 e Arte/Ação na Déc. de 70”, aprofundando-se acerca das produções dos coletivos artísticos a partir do resgate de sua recepção crítica e historiográfica e da revisão bibliográfica, em publicações da época, dos registros e materiais conservado em seus acervos particulares e também dos relatos dos próprios artistas; tendo também como referencial teórico as obras de Jacques Rancière, “O Espectador Emancipado” (2010) e “A Partilha do Sensível” (2005). A análise das obras em seu texto se dará sobretudo a partir do esquema entre instituição(corpo social de legitimação) + artista + obras.

Segundo o autor francês, a partilha do sensível é

“o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha.” (RANCIÈRE, 2010, p. 15)

No texto, a estética é definida como “recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência”(RANCIÈRE, 2010, p.16). Por sua vez, a política se define enquanto o aparato regulatório das aberturas entre a participação e entre o visível e o invisível. Isto é “*ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos*

⁵⁹ Apesar de inscritos com o nome do grupo “Arte 3”, os artistas apresentam na mostra trabalhos individuais. Lydia Okumura realiza as obras “1.000.000 – Desdobramentos: ocupação espacial e temporal dos espaços modulares” e “Espelho imaginário (anulação do espaço)”. Por sua vez, Genilson Soares apresenta as obras “A janela pra fora do lado de dentro” e “Percepção”. Já Francisco Iñarra realiza a pintura “Composição”, simulação de profundidade.

possíveis do tempo” (Idem).

Dentro da metodologia da pesquisadora, os espaços das exposições à época são lidos como palco e espaços possíveis para essa partilha. Os artistas se tornam os agentes dentro desse regime estético, enquanto o corpo social (a instituição, a crítica) desempenha o papel político. Se é relegado a eles a realização desses recortes, não à toa a autora afirma que a produção dos artistas é fundada justamente sobre o dano a alguma a alguma das partes desta partilha. Propunham indagações contra o status quo, ocupando e idealizando projetos acima destas brechas e fissuras. Assim:

Através da identificação do dano, a ação era realizada e determinava o ato político-estético, rearranjando os elementos da partilha do sensível e promovendo a igualdade entre as partes. A obra de arte não era objetual, mas a própria ação em si, portanto, súbita, contextual e momentânea.

(GONÇALES, 2018, p.123)

O dissenso e o desacordo são parte do sistema político. Pelo seu poder de polemização podem ser instrumentalizados para originar um novo acordo entre as partes. Segundo a professora Vera Pallamin, “*fundada no dano, a política, na acepção de Rancière, tem por força motriz o dissenso, ou o desentendimento, pelo qual se busca atualizar o princípio da igualdade entre os implicados*” (PALLAMIN, 2010, p. 12 apud GONÇALES, 2018, p.123).

Tanto em truques de ótica quanto rearranjos lógicos, se ocupavam em revelar e fazer visíveis vetores invisíveis. Seja no caso da JACVI, onde é contraposto o próprio critério de seleção dos artistas participantes, e da noção de autoria - isto dentro de um sorteio que tinha o propósito de justamente democratizar as oportunidades de participação sem qualquer julgamento qualitativo prévio das obras a serem expostas - onde o coletivo abre mão de seu espaço, e cede seu tempo para a execução (e assim, reconhecimento) de propostas de artistas estrangeiros desqualificados do processo participativo. A própria noção de autoria dos trabalhos é diluída e contestada dentro desse processo⁶⁰. Seja também na ocasião do trabalho Pontos de Vista, na XII Bienal Internacional de São Paulo, onde vários trabalhos (individuais) foram realizados debaixo deste único nome, e tinham como intuito afirmar, segundo a própria pesquisadora:

⁶⁰ Dado importante da pesquisa de Tatiana Gonçalves é examinar que nas publicações na época sobre a JAC-VI se evidenciam sobretudo a participação dos artistas estrangeiros - Jannis Kounellis, Jacques Castex, Daniel Buren, Érika Steinberg, Sérvulo Esmeraldo e Arthur Luiz Piza - sem contestação dos critérios que os impediram de participar diretamente da mostra, nem ao menos uma melhor identificação da proposta artística por trás do que de fato possibilitou a presença de tais obras na mostra. A obra de Castex seria também incorporada ao acervo do MAC-USP. Este fato apenas evidencia como os artistas da Equipe3 agiam a contrapelo das próprias instâncias de legitimação dentro do sistema das artes (museu, crítica, curadoria, história da arte).

“não há como decifrar-me, pois a especificidade limitada pela História da Arte não é capaz de domar meus infinitos pontos de vista. Ou mesmo: “*A história da arte fracassa em compreender a imensa constelação dos objetos criados pelo homem em vista de uma eficácia do visual quando busca integrá-lo ao esquema convencional do domínio do visível*” (DIDI-HUBERMAN, 2013 apud GONÇALES, 2018, p.124).

Em um corpo coletivo, e de fronteiras inexistentes, este trabalho é uma evolução a proposta apresentada pelos artistas no ano anterior na II Bienal Nacional (1972), onde, apesar de inseridos em uma mesma inscrição na exposição, e dos questionamentos comuns, do uso de palavras e da manipulação de profundidade e elementos arquitetônicos, os trabalhos foram apresentados cada um com seu título e afastados entre si. Mesmo assim, já deixavam claro sua aversão por um lugar comum quando até mesmo no catálogo da exposição suas obras (assim como muitas de seus colegas de geração) não eram precificadas como era de costume demais eram no catálogo. Se dão fora de um sistema de valoração. Tampouco são passíveis de aquisição. Estabelecem um regime temporal próprio. A exata duração de um evento.

EQUIPE TRÊS — (São Paulo — bp-72

OKUMURA, Lidia

INARRA, José Francisco Arina

GENILSON

— Ver obras de cada artista —

GENILSON (1940 % São Paulo) — bp-72

Este Volume Está Virtualmente Fora, 1972, mista, 1250 x 960 x 500

Este Volume, Está Virtualmente Dentro, 1972, mista, 1250 x 960 x 500

INARRA, José Francisco Arina (1947 Espanha) — São Paulo — bp-72

Composição, 1972, mista, 600 x 200 x 250

OKAMURA, Lidia (1948 — Oswaldo Cruz) — bp-72

Espelho imaginário (anulação do espaço), 1972, mista, 1000 x 250 x 300

1.000.000 — Desdobramentos; ocupação espacial e temporal dos espaços modulares, 1972, mista Dentro/fora, 1972, mista, 150 x 120 x 20

Figura 30 – Lista de obras dos artistas da Equipe3 no catálogo da II Bienal Nacional de São Paulo, em 1972. Reprodução / Fundação Bienal São Paulo.

Contextualizar os trabalhos dos artistas é evidenciar também o que Jacques Rancière (2010) afirmou em seu texto “A política da arte”.

“O problema não é, como se diz com frequência, que a liberdade da arte seja incompatível com a disciplina política. Ele está no fato da arte ter sua política própria, que não só faz concorrência à outra, mas que também se antecipa às vontades dos artistas. Tentei mostrar que essa política, tensionada entre dois pólos opostos, comporta sempre uma parte de indecível. Alguns jogam com esse indecível para fazer dele a auto-demonstração da virtuosidade artística. Outros, como os que eu acabei de evocar, tentam expor as tensões dele.”

(RANCIÈRE, 2010, p.15)

Partindo do entendimento que por vezes as instituições culturais exercem esse papel de disciplina política da história da arte, Gonçalves situa os artistas e os atos político-estéticos por eles desencadeados como “sujeitos políticos”, para além de uma natureza política em si. Esta condição se dá pois

“O sujeito político não existe previamente à ação dissensual e não se mantém após sua efetivação: ele existe enquanto sujeito do dissenso, no espaço-tempo de sua duração. Sujeito político não é o nome daquele que sofre o dano passivamente, mas daquele que sofre o dano e se envolve num processo dissensual para confrontar certa ordem de subordinações ali envolvidas.”

(PALLAMIN, 2010 apud GONÇALES, 2018, p.124)

Como no fim do capítulo 2 deste trabalho, a pesquisadora também se atém ao tema do tempo na produção da Equipe3, especificamente a efemeridade com a qual elaboravam suas obras. Segundo ela, essa qualidade em suas obras acaba contribuindo para que por muito tempo tenham sido eximidos de uma “certa” história da arte, embora por fim, o seu próprio trabalho assim como outros anteriormente citados permite reconhecer os valores próprios de tais obras, - exercícios de resgate historiográfico, revelando sua importância dentro de sua geração de artistas. Reconhece também que o próprio aspecto efêmero acaba por condicionar certa leitura sobre as obras, e acaba por eliminar outras possibilidades de leitura: *“Em suma, o dito ‘conhecimento específico da arte’ simplesmente acabou por impor a seu objeto sua própria forma específica de discurso, com o risco de inventar fronteiras artificiais para seu objeto”* (DIDI-HUBERMAN, 2013 apud GONÇALES, 2018, p. 141).

Tratando de limites, conclui por afirmar que talvez a pecha de “artistas conceituais” seja em si um limitante frente às aparentes intenções da produção do grupo. Sua própria

obra é indicativa de um desejo de não-pertencimento ou não-conformação a categóricos históricos. Assim, partem do campo das ideias (conceitual, inteligível) como forma de produção de conhecimento, por fora dos limítrofes institucionais, e a própria História da arte é um deles. Para a autora,

“Na trajetória da Equipe 3 e do Arte Ação não houve essa necessidade de autoafirmação perante o corpo social (instituição, sociedade, críticos) que produz este conhecimento, muito pelo contrário: suas bases foram insistentemente questionadas, desafiadas e por vezes negadas através de ações capciosas, cétricas e alheias a esses rótulos inclusivos. Os grupos realizaram a arte de serem si mesmos, de respeitaram sua essência criativa e, assim, proclamaram a independência de seus propósitos, de seus atos artísticos. A única legitimação que buscaram foi a da integridade própria de seu trabalho artístico, num espaço/tempo, este sim, efêmero.”

(GONÇALES, 2018, p.142)

Em retrospecto, a insubordinação foi essencial para a produção coletiva da Equipe3, e continuaria sendo também na produção de Iñarra e Soares, a partir de 1974, com Arte/Ação. É então a partir deste ponto que este presente trabalho e a pesquisa de uma “Insólita Experiência” se bifurcam. A autora se volta para as continuidades que o agora duo Arte/Ação trará a esses conceitos que trabalhavam enquanto trio, enquanto me interessa entender as rupturas que são acarretadas na produção individual de Lydia Okumura, após sua formação em 1973 e sua mudança para Nova Iorque no ano seguinte.

Mesmo que com caminhos bem diferentes entre si, é importante destacar outra vez duas ocasiões onde os três estiveram e produziram juntos, ainda na mesma década: tanto na exposição *“El es-pacio no és: Francisco Iñarra, Lydia Okumura, Genilson Soares - Artistas de Brasil”*, realizada na Galeria Estudio Actual, em Caracas, 1975 - após receberem o convite de Clara Diamant Sujo, galerista e crítica de arte venezuelana - e na mostra *“Three Brazilian Artists”*, na Cranbrook Academy of Art (Cranbrook, Michigan, EUA), em 1979 - organizada por Roy Slade, crítico de arte que conhece a obra do coletivo na XIV Bienal Internacional de São Paulo e logo os convida para levarem seus trabalhos para os Estados Unidos.

Enfim, se diferem à medida que as obras do coletivo eram responsivas a propostas institucionais contemporâneas à sua produção e por isso, permanecem em sua maioria apenas no formato de escassos textos, relatos pessoais e em sua grande maioria, registros fotográficos⁶¹. Quando na década seguinte o regime institucional se altera, inicia-se o

⁶¹ Sobre a importância do registro fotográfico e “catalográfico” para o trabalho da dupla Arte/Ação, vale retomar a dissertação de mestrado de Maria Adelaide do Nascimento Pontes, intitulada “A

processo de redemocratização e abertura do país e surge uma nova geração de jovens artistas, estes trabalhos perdem sentido e são por fim solapados frente aos interesses de um novo corpo legitimador.

Se a dupla de Soares e Iñarra se atém aos tensionamentos dentro das instituições de arte, ilustrada principalmente pela obra *“Num lugar apertado”*, que realizam na III Bienal Nacional de São Paulo, em 1975; a produção de Okumura não abandona os temas ambientais pertinentes aos trabalhos da Equipe3, mas em um processo de síntese ou evolução dessas questões, assume os aspectos visuais e representacionais da arte espacial do coletivo. Se antes a poética do coletivo refletia sobre eixos e relações múltiplas, transitando entre o visível e o invisível, entre o falado e o indizível, agora a artista assume em sua produção uma visualidade, e atribui uma visualidade a essa geometria. Agora volumes, linhas e planos, passariam a compor com pisos, paredes e tetos em representações legíveis, perpassando diferentes suportes artísticos e por vezes, estabelecendo esse jogo através do recorte e isolamento de elementos específicos do espaço - atenção aos cantos, ao encontro de planos.

O *trompe l'oeil* – os jogos de profundidade, as ilusões ópticas - serão intensificados e multiplicados mas desvencilhados, a partir de 1974 de um contexto institucional específico, mas pelo contrário, será conformado pela interiorização dessas questões pela autora. De 1974 em diante, esses jogos poderão partir do plano bidimensional - de um diagrama, de uma gravura, de um quadro - e serem (ou não) expandidos e re-escalados para uma tridimensionalidade, ancorando-se em paredes ou então soltos no espaço.

Como muitos dos demais artistas conceituais, a sua sensibilidade espelha a sua própria trajetória, onde a partir desses deslocamentos que serão comuns a partir da segunda fase de sua carreira, sua arte evoluir para essa visualidade, entre linhas, materiais e cores é significativo para sua operacionalidade, onde, de contextos independentes, a artista continuará construindo e cristalizando novos contextos. Como dito no capítulo 2, esse sensível e inteligível próprio a Okumura permite também se vivenciar uma temporalidade própria.

Idealizando-se antes como diagramas, atravessam planos, paredes e toda natureza de limites e as ideias se expandem até poderem ser adentradas - seja apenas no olhar, ou no próprio corpo circulando pelo espaço - a partir deste novo lugar, desta nova arquitetura, onde o ficcional e o real se mesclam.

3.2. Metáforas arquitetônicas.

Dentro da concepção inicial deste trabalho, imaginava que durante seu desenvolvimento teria a oportunidade de conversar com a artista diretamente. O meu interesse era levar aquilo que senti ao vivenciar as suas obras pela primeira vez e realizar uma troca de forma franca, ouvir com suas próprias palavras respostas sobre as questões e impressões que suas obras me trouxeram. No entanto, no dia 7 de dezembro de 2020, com contato mediado por Caio Meirelles Aguiar⁶², apenas recebi uma negativa para a oportunidade de entrevistá-la.

Para além do contato com as obras, o único diálogo direto que obtive com Lydia no tempo de desenvolvimento deste trabalho foi uma negativa para uma entrevista, onde transcrevo abaixo sua resposta:

“Agradeço o interesse, mas deixo a minha obra livre para qualquer interpretações, e não tenho a mínima intenção de em nenhum momento de explicar ou discursar sobre, quero deixar a interpretação totalmente livre ao expectador; quero que a minha obra não necessite palavra nenhuma, é o que quero sempre frisar em relação à minha obra. Deixo q seja [sic] totalmente livre ao expectador. Obrigada, Lydia.”
(OKUMURA, 2020)⁶³

Por certo, algumas das respostas foram resolvidas durante o processo de pesquisas por meio de outras fontes, como trabalhos acadêmicos (estes sim contendo depoimentos de Lydia colhidos pelas suas autoras), ou entrevistas online feitas na ocasião da abertura de exposições, etc. Como dito anteriormente, ampliar o escopo da pesquisa não significa deixar de entender essas obras a partir de ideais, sentidos e intenções próprias, mas ampliar o olhar e quem sabe assim, entendê-las também a partir de sua dimensão histórica, posicionando a própria trajetória pessoal da artista dentro de seu local de importância dentro da história da arte brasileira. Assim, vez e vez, o trabalho se tornou um exercício de arquivologia digital, pelas fontes pulverizadas em inúmeros sites e repositórios, em busca de fontes e materiais que pudessem melhor ajudar na construção desta pesquisa.

De certa forma, ter tido a chance de poder interagir com algumas de suas obras já elabora um vínculo o suficiente para que possa, de forma mais pessoal, elaborar sobre a nossa partilha. Trata-se sobretudo de assumir o papel de espectador e preencher com impressões próprias os vazios (ou lacunas), deixadas por ela – em sua opção por não

⁶² Coordenador de Conteúdo, Pesquisa e Comunicação na Galeria Jaqueline Martins, em São Paulo.

⁶³ OKUMURA, Lydia. *pesquisa Sergio Marques Costa/Lydia Okumura*. [Resposta a pedido de entrevista concedida a] Sergio Marques. 2020.

mais discursar ou prover explicações. Trata-se de um convite feito por Okumura. Como visto anteriormente, se dá sobretudo no espaço comum de um tempo próprio para se percorrer cada obra. Por si, realizar um percurso, deixando conduzir o olhar e o corpo, de forma a apreender e ressignificar os espaços comuns.

Segundo Rancière (2008),

“[...] O poder comum aos espectadores não tem a ver com a respectiva qualidade de membros de um corpo coletivo ou com qualquer forma específica de interatividade. É antes o poder que cada um, ou cada uma tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de ligar o que percebe à aventura intelectual singular que os torna semelhantes a todos os outros na medida em que essa aventura singular não se assemelha a nenhuma outra. Este poder comum da igualdade das inteligências liga os indivíduos entre si, fá-los proceder à troca das suas atividades intelectuais, ao mesmo tempo que os mantém separados uns dos outros, igualmente capazes de utilizar o poder de todos para traçar o seu caminho próprio.” (RANCIÈRE, 2008, p. 27)

Partindo desse princípio, da minha posição de espectador entendo que minha partilha com Lydia e sua obra se dá no interesse pelo *espaço*, especialmente se pensado a partir da arquitetura, enquanto disciplina de operação e elaboração de espacialidades através de edificações.

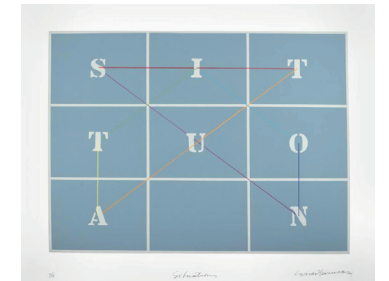
Se na Arquitetura entende-se que os elementos são projetados segundo princípios de estruturalidade, a estabilidade do conjunto e a função desempenhada, de forma fixa, permanente e em repouso; nas obras de Okumura, a arquitetura é dinamizada e transformada, incorporando-se a fenômenos avessos a sua própria natureza de estaticidade, em que o espaço construído é posto em movimento, – deslocando-se do estável para o instável, do imóvel para a agitação, da funcionalidade para o desuso, do cartesiano e rígido para a fractalidade e a multiplicidade.

O espaço é desconstruído, através de *ficções*, ou então, *metáforas arquitetônicas* – como já havia denominado Ilsa Leal Ferreira sobre a obra da artista em 1984, na ocasião de sua exposição individual no MAM-SP. Como prática estética dentro de uma partilha sensível, segundo Rancière, *“[...] a questão da ficção é, antes de tudo, uma questão de distribuição dos lugares”* (2005, p. 17)⁶⁴.

Para as galerias e museus, essas ficções significam serem deslocadas de sua aparente neutralidade, em suas infinitas paredes brancas, revelando e descobrindo nestes interiores, outras paisagens interiores. Nas obras, através das cores, das linhas e traços,



Figuras 31, 32 e 33 –
As obras Frases, a instalação
Diferentes Dimensões da Realidade
II e a gravura "Situation".
Reprodução/Lydia Okumura e
Galeria Jaqueline Martins



dos diferentes materiais. No espectador, pelo seu olhar e pelo seu corpo.

Ficções estas elaboradas partindo da proposição de novas relações entre espectador e obra, conjugando novas configurações espaciais a partir de deslocamentos ao longo do tempo. Aguçando as percepções ao longo da duração de um instante, como um evento, as soluções empregadas por ela, em diferentes escalas, se tornam suporte para novos *programas*. Segundo os críticos de arquitetura espanhóis Federico Soriano e Manuel Gausa⁶⁵, os programas são inventados, propostos ou mesclados. Partindo de concepções relacionadas à arquitetura,

“[...] O programa não equivale à função. É mais porque não é unívoco nem direto. É menos por que se define por ações e atividades (verbos) e não por convenções (substantivos). Também é mutável, transformável ao longo do tempo. Temos que definir os programas para logo esquecê-los, ou transformá-los.” (SORIANO e GAUSA, 2008, s/p)

Okumura elabora suas obras instalativas baseadas em elementos da arquitetura

64 RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo, org. Editora 34, 2005.

65 Do original: “Los inventamos o los proponemos; los mezclamos, les damos soporte o los desnaturalizamos. El programa no equivale a la función. Es más porque no es unívoco ni directo. Es menos porque se define por acciones y actividades (verbos) y no por convenciones (sustantivos). Es también mutable, transformable en el tiempo. Tenemos que definir los programas para luego olvidarlos, o transformarlos.” In: SORIANO, Federico, GAUSA, Manuel, et all (org.). *Metápolis Diccionario de Arquitectura Avanzada*. Barcelona, Actar, 2008.

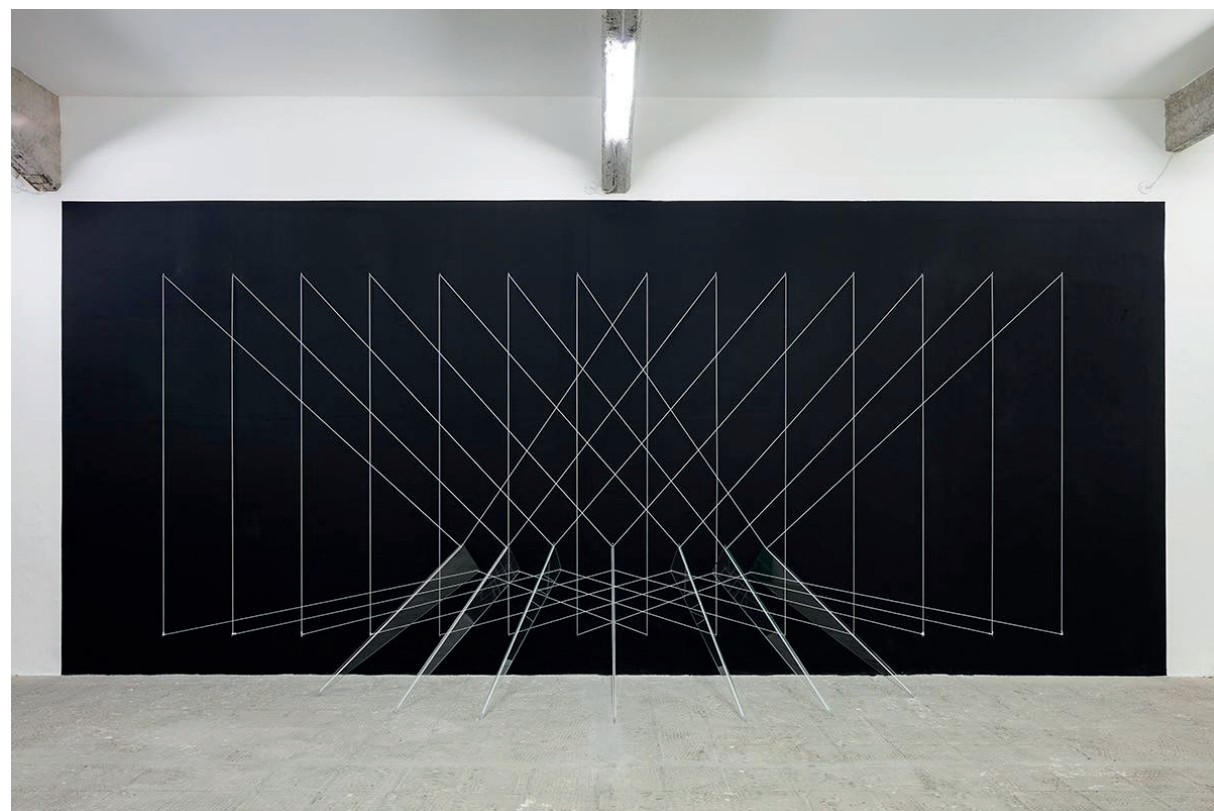


Figura 34 – *Em frente a luz [In front of light]*, 1977-2019, Lydia Okumura. Reprodução / Galeria Jaqueline Martins.

dos espaços de exposição, às vezes de formas salientes em prismas e pinturas nas paredes e pisos. Em depoimento encontrado no *statement* da própria artista em seu site, discorrendo sobre sua obra, Lydia afirma:

“[...] Eu construí estruturas virtuais, atravessando paredes, teto e pisos, deslizando entre as duas e três dimensões. De certa forma, o tema do meu trabalho sempre foi o próprio espectador, que andando dentro do espaço passava a refletir sobre si mesmos. Com o trabalho gráfico, eu manipulava fotos de maquetes de espaços, e com obras sobre papel, às vezes combinando as folhas separadas em espaços grandes de parede.” (OKUMURA, s/d)

Assim, esses arranjos, dispostos no espaço/tempo, exigem uma postura ativa, de interlocução entre obra e público, para além de simples contemplação. De tal forma, as obras de Okumura ganham sentido através da realização e da ação verbal, muito mais do que prender-se a discursos. Entendo-os como diagramas, no sentido de serem mais do que meras formas dispostas sobre um suporte artístico, mas esquemas, planos e índices que permitem a emergência do espaço subjetivo dentro do objetivo. Tornar visível o que parecia estar escondido. Habitar o que estava vazio. Poder circular e se agitar pelo que até então estava fixo e imóvel.

Esses diagramas de contato entre o visível e invisível trazem então uma dimensão



Figura 35 – *PSI*, 1981-2020, Lydia Okumura. Reprodução / Galeria Jaqueline Martins.

fenomenológica ao espaço expositivo, e pensando nas obras a partir do sentido de metáforas, associo tais percepções a questões que foram trabalhadas nos estudos fenomenológicos do filósofo francês Gaston Bachelard (1884-1962), em específico, o seu livro *A poética do espaço* (1957). Este título trabalha sobre aspectos subjetivos e alegóricos em diferentes arquétipos construtivos, sobre como o habitat permite criar distintas percepções e leituras sobre si, para além do construído, mas no que tange o metafísico. Parte da bibliografia de minha graduação, alguns trabalhos da artista tornaram pertinente estabelecer uma relação entre o texto e as obras de arte, sobretudo se temos em mente que os trabalhos permeiam tanto aspectos visíveis e construtivos, quanto invisíveis e imateriais. Especificamente, destaco os capítulos VI e II – sobre os *cantos* e as *miniaturas*.

Nas obras de Lydia, os cantos se tornam espaços que seriam continuamente explorados por ela. Aparecem pela primeira vez em sua parte da obra *Pontos de Vista*, realizada ainda em 1973 pela Equipe3, onde Lydia ocupa um dos cantos da instalação coletiva realizando uma pintura triangular em três faces (duas paredes e o piso) do espaço. Neste trabalho, cada plano é pintado de forma multifacetada, através de jogos de sombras e profundidades, ao mesmo tempo que vistos de certo ângulo, o triângulo sublimina os limites entre chão e paredes.

De sua mudança para os Estados Unidos em diante, os espaços de cantos seriam continuamente explorados no conjunto de trabalhos das *corner pieces*, tanto representados graficamente, em séries de gravuras e litografias, quanto em estruturas tridimensionais,



Figura 36 e 37 – Imagens da obra *Pontos de Vista*, realizada pela Equipe3 na ocasião da Bienal Internacional de São Paulo, em 1973. Reprodução/Acervo pessoal da artista. Cortesia Galeria Jaqueline Martins.

como no conjunto de trabalhos intitulado *PS1/Untitled*, que passariam a ser realizados a partir de sua exposição individual no espaço do MoMA PS1, sendo reelaborados no contexto de inúmeras galerias até os dias de hoje.

Para o filósofo francês, os cantos se apresentam como um local de refúgio. Para o ser que está em paz em seu canto, lhe é assegurado certa imobilidade. Isto é, “*Um aposento imaginário se constrói em torno do nosso corpo que se acredita bem escondido quando nos refugiamos num canto. As sombras logo são paredes, um móvel é uma barreira, uma tapeçaria é um teto.*” (BACHELARD, 1978, p. 287)

Entende-se então que os cantos exercem por vez a função de molduras, enquadrando o espaço habitado, pondo em evidência os seus limites, e na mesma medida, confinando e encaixotando os corpos que buscam abrigo nesses espaços.

Para além de descrever tais espacialidades, o autor se volta a ações poéticas que busquem atribuir novos sentidos a esses espaços, ou ao menos, prover uma nova possibilidade de apreensão desses espaços. Se os cantos são tidos como espaços de clausura, é através de desvios poéticos que esses sentidos podem ser expandidos.

A partir dos ângulos dos quais não se pode sair, do aprisionamento, o sonhador, em paz, *conhece o repouso intermediário entre o ser e o não-ser. É o ser de uma irrealidade. É necessário um acontecimento para lançar no exterior.* (BACHELARD, 1978, p.293). Não à toa, vez e vez, associa-se a visualidade das obras de Lydia a uma determinação de uma temporalidade própria, pois dentro dessa se encapsula a legibilidade entre o espaço imóvel e os exercícios de subversão que suas obras apresentam.

Segundo o texto, aliando observação e imaginação, são os devaneios e as fissuras encontradas por aqueles que habitam esses vazios que fazem emergir novos sentidos.

Todos os habitantes dos cantos virão dar vida à imagem, multiplicar todos os matizes de ser do habitante dos cantos. Para grandes sonhadores de cantos, de ângulos, de buracos, nada é vazio, a dialética do cheio e do vazio corresponde apenas a

duas irrealidades geométricas. A função de habitar faz a ligação entre o cheio e o vazio. Um ser vivo enche um refúgio vazio. (BACHELARD, 1978, p. 289)

Os cantos são então elementos espaciais de uma dialética posta entre o confinamento e a liberdade, e dentro desse conflito, cabe a obra poética reordenar essa natureza ilógica. Para Okumura, os cantos se tornam palco desse exercício entre contração e expansão através dos sentidos. As obras partem da ocupação do plano bidimensional, mas assim que linhas, planos coloridos vazam de seu limite, passa a assumir uma tridimensionalidade, provocando de imediato uma reação ao olhar do espectador. Exige se tornar um ator participativo e perceptivo para encontrar um percurso de fuga deste canto. Isto é, circular e percorrer com o olhar, seguindo as linhas que saem da parede como barbante e reentram em outro ponto, voltando a ser apenas risco, ou planos coloridos que são torcidos, rotacionados, angulados. Sem um sentido único, cada olhar elabora um novo caminho nesse espaço, e assim, se evidenciam as fissuras, são exauridas e esgotadas as possibilidades dentro deste pequeno recorte espacial.

Por fim, a poética dos cantos podem ser lidas como metonímias dentro do escopo de obras de Okumura, à medida que os exercícios que são realizados nos cantos de museus e galerias por vezes extrapolam esse limite e as mesmas estratégias, de volumes que parecem sair do ar para em seguida entrar em contato com a arquitetura serão empregados em todas as espécies de espaços.

Sempre ajustados à escala do olhar, essas estruturas jamais escaparão do seu papel



Figura 38 – Imagens das obras *Projects for Corner Pieces*, 1975-2017, na ocasião da exposição "Dentro, o que existe fora", realizada na Galeria Jaqueline Martins, em fevereiro de 2017. Reprodução / Galeria Jaqueline Martins.

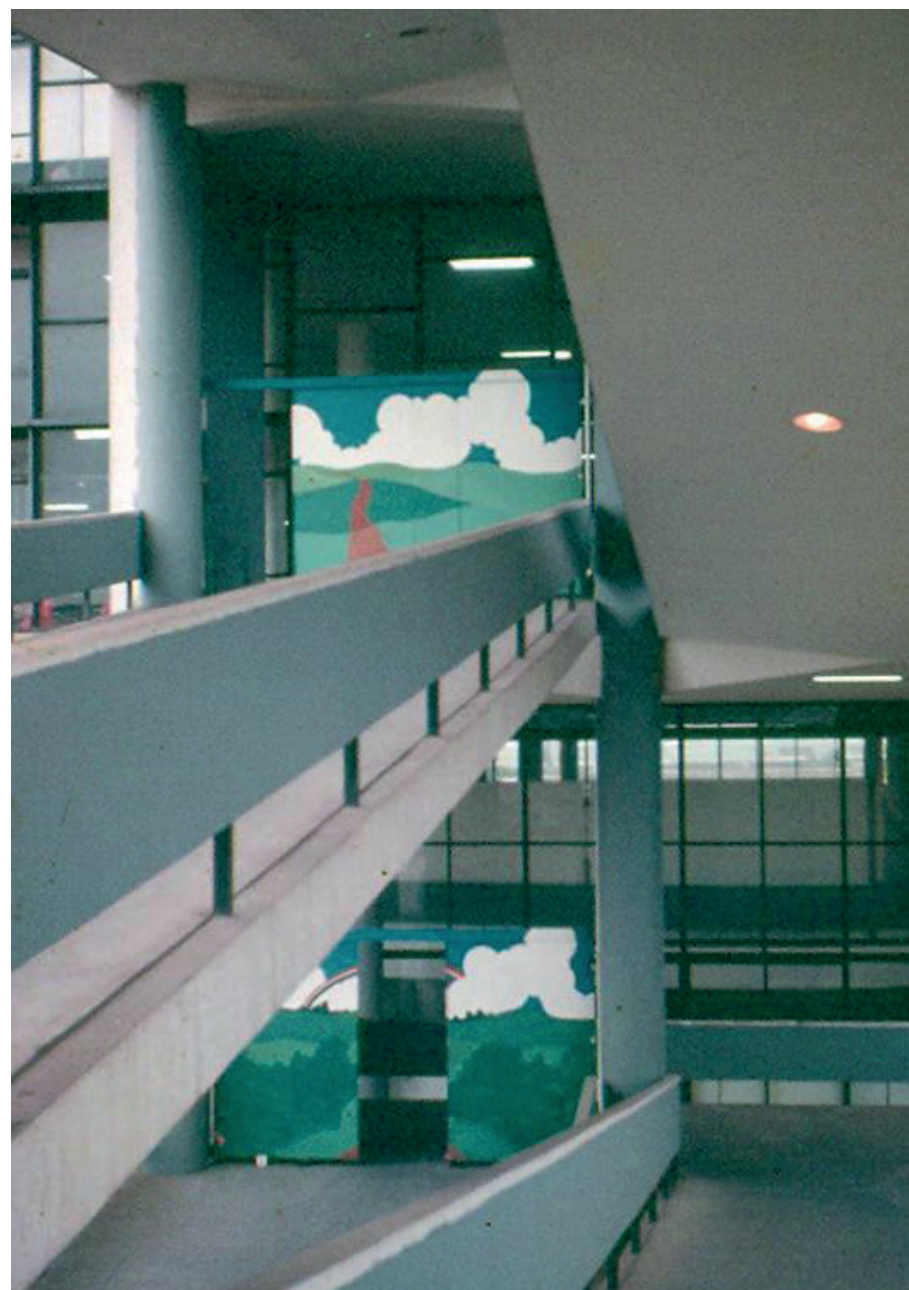


Figura 39 e 40 –
“Acerca da Natureza”,
Equipe3, 1971. Fotografias
de Gerson Zanini.
Reprodução/Acervo
pessoal dos artistas.

enquanto desencadeadoras de eventos fenomenológicos, sem extrapolar essa escala para assumir qualquer funcionalidade aparente. Os trabalhos se atêm a estratégias de ressignificação espacial. São diagramas, construídos ou não, grandes ou pequenos, pois se dão antes pela veiculação de ideias. É sobretudo através do olhar que essas estruturas serão habitadas.

No capítulo seguinte, ao elaborar sobre as *miniaturas*, o filósofo francês propõe a seguinte pergunta: *Tomar uma lupa é prestar atenção, mas prestar atenção não será possuir uma lupa?* A resposta que segue é simples: *A atenção é por si só uma lente de aumento.* (BACHELARD, 1978, p. 300). Neste caso, é o próprio olhar que serve como ferramenta de expansão dos sentidos da obra. Se as obras da artista buscam complexificar elementos visuais e espaciais, o olhar - a lupa - engajado com a obra ao buscar também desvelar as operações contidas dentro de cada obra.

A instalação “Acerca da Natureza”, onde a Equipe3 instala nas rampas do MAC, no Ibirapuera, três painéis de madeira, um em cada patamar das rampas, cada um com pinturas de certa paisagem, ocultando as entradas para os espaços internos do museu. No primeiro painel, a paisagem é representada completa, e na segunda, apenas em partes. No terceiro, por onde se entrava no museu, somente estavam pintados céu e terra. Esses elementos naturais têm sua escala real reduzida, e propõe um jogo ao transeunte, que deve direcionar sua percepção a essas miniaturas do horizonte, atrelando uma a seguinte, mesmo à medida em que as abstrações aumentam e se condensam os elementos ali representados.

Para o filósofo, nas miniaturas, *os valores se condensam e se enriquecem*. Como dito anteriormente sobre a obra de Okumura, se trata de estabelecer um lugar próprio a partir do seu poder de síntese, de forma que os efeitos não se percam nas diferentes escalas em que são propostos os trabalhos. Se trata de mensurar o mundo na medida de sua imaginação. Assim, *“Representação não é mais que um corpo de expressões para comunicar aos outros nossas próprias imagens. [...] Possuo melhor o mundo na medida em que eu seja hábil em miniaturizar-lo.”* (BACHELARD, 1978, p. 295).

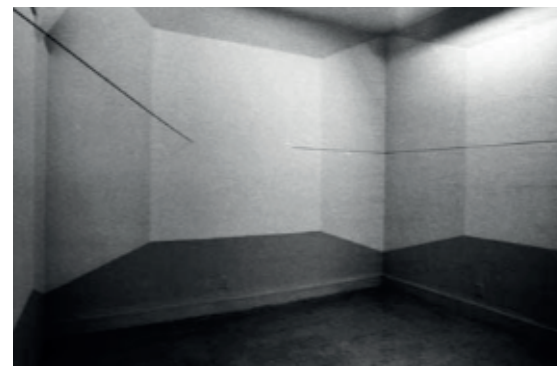
Okumura trabalha com esse aspecto da redução como contenção em trabalhos como o abaixo (ver figura), onde uma parede é pintada para abrigar uma figura de uma casa - como se usualmente desenha, com quatro paredes e um teto duas águas - estabelecida sobre um canto, em seu centro. Não grande o suficiente para que se possa adentrar, nem tão pequena para ser manipulada, esta miniatura foge do inteligível, quando reconhecemos a casa apenas em seu formato, mas ela em seguida é desconstruída em planos de cor, sem dentro e fora, sem entrada e saída, sem frente ou fundo. Por vezes, os lados se confundem, os planos se abrem e se encontram, numa nova mistura de cor. Nesta miniatura, a casa é erguida para rapidamente em seguida ser desmontada e remontada outra vez.

Para Bachelard, *“a miniatura é um exercício de frescor metafísico; permite*

Figuras 41, 42 e 43 –
(à direita) Untitled GSP, Lydia Okumura, 1984-2021. Pintura
acrílica sobre parede. (acima e abaixo) Vistas da instalação
da artista Lydia Okumura na Nobe Gallery em Nova Iorque,
em exposição realizada em 1979.
Reprodução / Lydia Okumura e Galeria Jaqueline Martins.



mundificar com pequenos riscos.” (1978, p. 302). Como domínio de um mundo, elas descansam, mas nunca adormecem. Assim a *imaginação permanece vigilante e feliz* (Idem). As miniaturas são da mesma forma, algumas das fissuras que o autor elenca no capítulo anterior, se pensadas como formas de saída e escape da imaginação.



A obra de Okumura trata também sobre essas mesmas brechas. Afinal, trata-se de uma artista irresoluta em suas suas convicções que, atravessando linguagens, constrói para si - e os demais - o seu lugar próprio no mundo. A cada gesto artístico, se estabelece uma nova relação espaço/tempo. A cada instalação, se revela e se presencia o que se encontrava invisível. Segundo o filósofo,

“Todas as coisas pequenas exigem vagar. [...] É preciso amar o espaço para descrevê-lo tão minuciosamente como se nele houvesse moléculas de mundo, para enclausurar todo um espetáculo numa molécula de desenho” (Idem, p. 301)

Assim, entende-se o porquê das obras serem metáforas arquitetônicas, sem de fato serem arquiteturas. Enquanto a arquitetura se organiza através de uma atuação no real, na tectônica e na materialidade, seguindo princípios de estabilidade, função e necessidades, as metáforas permitem rearranjar a linguagem espacial para através da imaginação, se poder criar o novo a partir do real. O caminho da metáfora é o caminho da abertura, da possibilidade e da multiplicidade.

Para simplificar as possibilidades de exercícios de imaginação e fuga a partir das metáforas e miniaturas, Bachelard afirma que “[...] *precisando-se, o absurdo é capaz de libertar*” (1978, p.295). Como exemplo, traz o exemplo dado pelo escritor alemão Herman Hesse, em texto em que as fissuras dentro da parede de uma prisão criam rotas de fuga, como a partir das miniaturas, surgem novos caminhos:



“Um prisioneiro pintou na parede de sua cela uma paisagem: um trenzinho entrando no túnel. Quando os carcereiros vêm procurá-lo, ele lhes pede ‘gentilmente que esperassem um momento para que eu possa entrar no trenzinho da minha tela a fim de verificar aí uma coisa. Como de hábito, eles se puseram a rir, pois me olhavam como a um fraco de espírito. Eu me tornei pequenininho. Entrei em meu quadro, subi no trenzinho que se pôs em movimento e desapareceu na escuridão de um pequeno túnel. Por instantes, percebeu-se ainda um pouco de fumaça em flocos que saía pelo buraco arredondado. Depois essa fumaça desapareceu e com ela o quadro e com o quadro minha pessoa. [...]” (Publicado na Revista Fontaine, nº 57, pág. 725)

Portanto, a ação poética permite elaborar novas formas com que podemos vivenciar o real, adicionando novas camadas, encontrando aberturas para fugas. Como indaga o filósofo, *“Quantas vezes o poeta-pintor, na prisão, não perfurou as paredes por um túnel! Quantas vezes, curtindo seu sonho, não se evadiu por uma fenda da parede!”* (BACHELARD, 1978).

3.3. Dos agrupamentos possíveis — vetores, volumes e ambiências.

Por fim, olhar o conjunto de obras de Lydia Okumura é observar uma artista que, de diferentes formas, dos fins da década de 60 até os dias atuais, busca criar caminhos para que novas camadas do imaginário possam ser acomodadas sobre o real. Desde sua produção jovem, ela se coloca frente a dinâmicas de partilhas, de formas de se organizar as sensibilidades - tanto as suas próprias, como a dos espectadores. Como uma *nikkei*, filha de imigrantes, desde cedo suas obras partem de percepções particulares e se abrem, em gestos de generosidade, para uma compreensão universalizada.

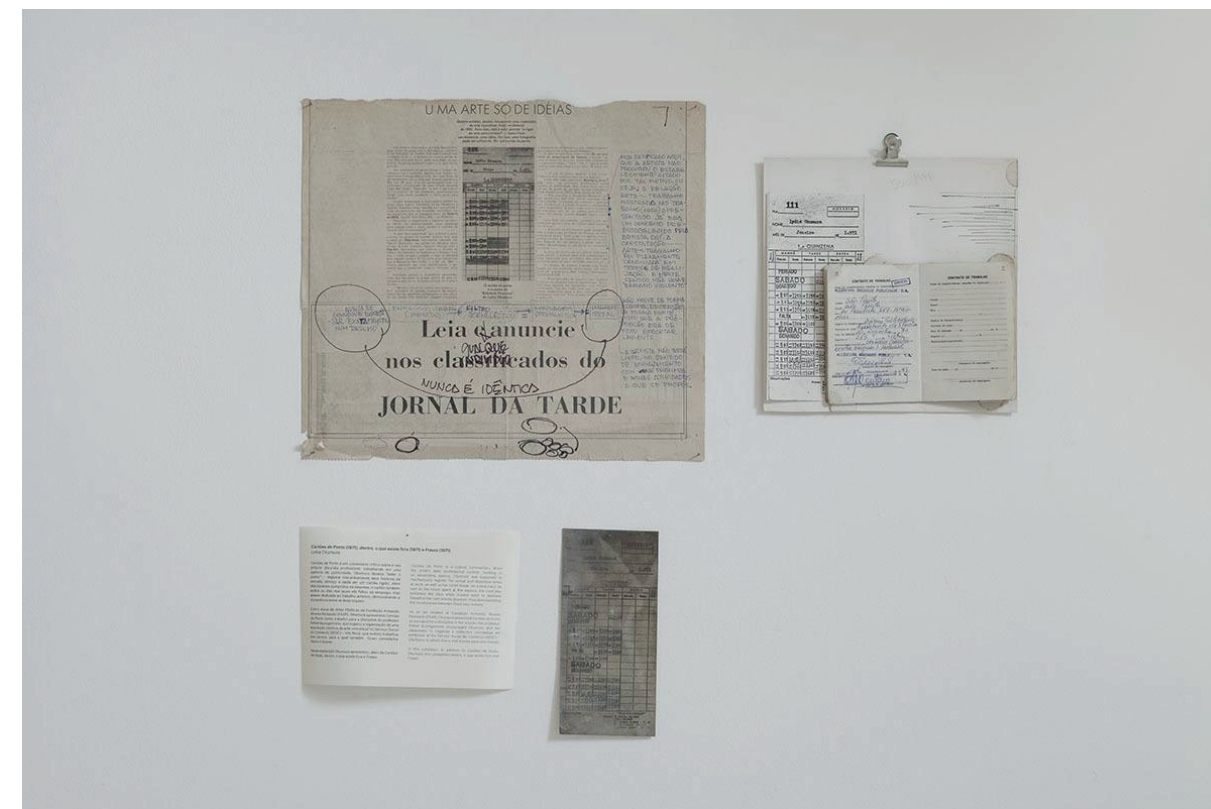
Vale relembrar de trabalhos da jovem artista quando desloca objetos ordinários, como um guardanapo ou um cartão de ponto antigo, do seu uso e sentido original, para que neles sejam inscritos outras dimensões, a do tempo. Reflexões sobre sua própria dedicação ao trabalho artístico, ou a evidenciação da duração e data de um evento, como notas deste tempo como campo universal, partilhado entre todos.

Por isso, a negativa de uma entrevista não entristece, ou enfraquece esta pesquisa. Pelo contrário, ela enriquece a possibilidade de interpretar suas obras de uma maneira própria. Torna a análise uma interlocução. Mesmo se fazendo de poucas palavras, ela não deixa de utilizar figuras de linguagem, especialmente as metáforas, que se tornam as ferramentas empregadas para que cada espectador possa investigar os sentidos das obras.

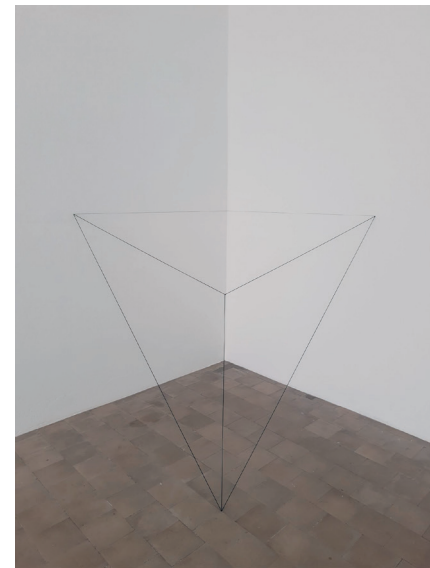
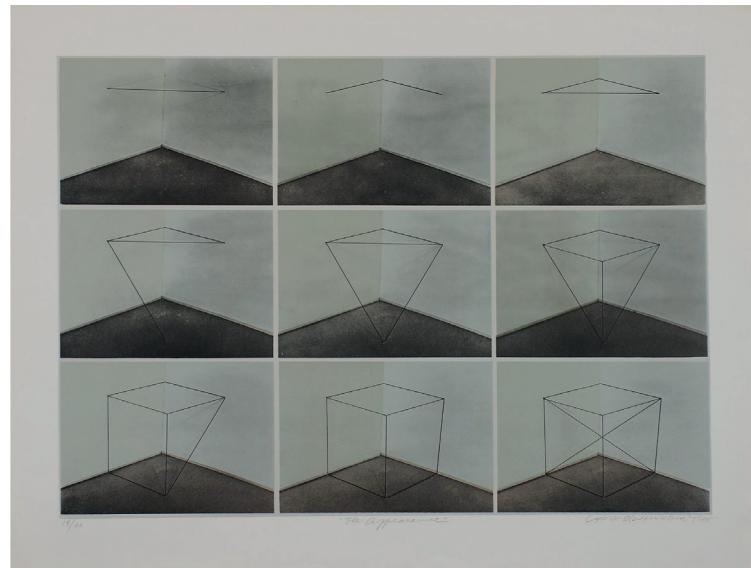
Para além do categórico de arte ótica, Okumura insere nos jogos geométricos outra dimensão, o tempo, evidenciado pela forma como as obras requerem o corpo e o olhar a serem ativados, para que as ilusões sejam desvendadas. Tampouco o categórico de conceitual é suficiente. Como Tatiana Gonçalves (2018) também observa em seu texto, “artista(s) conceitual(is)” se torna um subterfúgio da crítica a época, para que de forma abrangente, pudessem acomodar os processos de crítica inerentes a produção da vanguarda a qual Lydia - Genilson e Francisco, também - fazem parte.

Entre 1971 e 1984 se encontra o período mais profícuo dentro de sua atuação. Compreendido a partir das mostras de trabalhos conceituais que o grupo de alunos do qual faz parte, realizam no MAC-USP e no SESC Vila Nova (ver acima imagem do trabalho “Registro Vivencial/Cartão de Ponto”); e quando treze anos depois, retorna ao espaço do MAM-SP para a realização de sua maior exibição individual - título que talvez só possa ser disputado pela exposição itinerária *Situations*, organizada pela curadora Rachel Adams. Ainda assim, a mostra mais recente se dá pelo caráter retrospectivo que se insere os seus trabalhos a partir da recuperação do seu acervo na última década; são remontagem e reprodução de projetos e obras idealizadas 30 anos antes.

Neste período, a artista trabalhou com gravuras, desenhos, instalações, objetos e situações. Comumente, as mesmas preocupações aparecem em trabalhos gráficos, e posteriormente são dispostos sobre o espaço real. Não raro a partir de sua mudança



Figuras 44, 45 e 46 – (acima) Vista das obras “Registro Vivencial/Cartão de Ponto”, 1971 de Lydia Okumura na exposição “Contra o estado das coisas – anos 70” curada por Mirtes Marins. Reprodução/Galeria Jaqueline Martins. (abaixo, à esq.) Registro Vivencial/Cartão de Ponto, Lydia Okumura, 1971. (à dir.) Reprodução do artigo “Uma arte só de ideias”, de Olney Kruse, publicado em 1971, no Jornal da Tarde, São Paulo, 12 abr. 1971, p. 37. Reprodução/Arquivo pessoal de Lydia Okumura.



para os Estados Unidos, de 1974 em diante é comum vermos obras ambientais acompanhadas de trabalhos gráficos em montagens. Saltando as limitações de cada suporte, o espaço virtual e real se encontram, os limites são extintos (ver acima as imagens da série “The Appearance”, concebidas em 1975).

Podemos compreender o conjunto de obras como uma pluralidade de diagramas - ou então, equações ou instruções - que servem como gatilhos para o engajamento. Essas ficções não estão atadas a um lugar no tempo específico. Buscar entender o conjunto não é deixar de observar que as obras se desencadeiam como respostas para um ambiente institucional de sua época, com atores bem demarcados (vide capítulo 1). Basta ver o trabalho de Tatiana Gonçalves (2018), que se furta de categóricos específicos para poder analisar a obra dos grupos artísticos - as instituições materiais e as imateriais.

Entender o conjunto a partir de uma elaboração antológica é entender a perenidade dessas questões, da validade de sua radicalidade nos dias de hoje, de forma que o emprego de diferentes linguagens artísticas não permita organizar as obras somente a partir de uma cronologia, pois as questões não se alteram mesmo diante da contração exigida por uma tela, ou das expansões possíveis dentro de uma sala inteira.

É a partir desse trânsito entre escalas distintas que enxergo três das categorias possíveis das quais se parte uma possível ontologia para se compreender as obras da artista. São elas:

- i. Vértices / Vetores
- ii. Volumes
- iii. Ambientes

Figuras 47 e 48 – *The Appearance*, 1975. (à esq.) Série de silkscreens e (à dir.) instalação com cordões sobre parede, realizada na Galeria Jaqueline Martins, em 2021. Reprodução Galeria Piero Atchugarry (esq.) e foto pessoal do autor (dir.).



Figuras 49 e 50 – Detalhes da instalação *The Appearance*, realizada na Galeria Jaqueline Martins, em 2021. Fotos pessoais do autor.

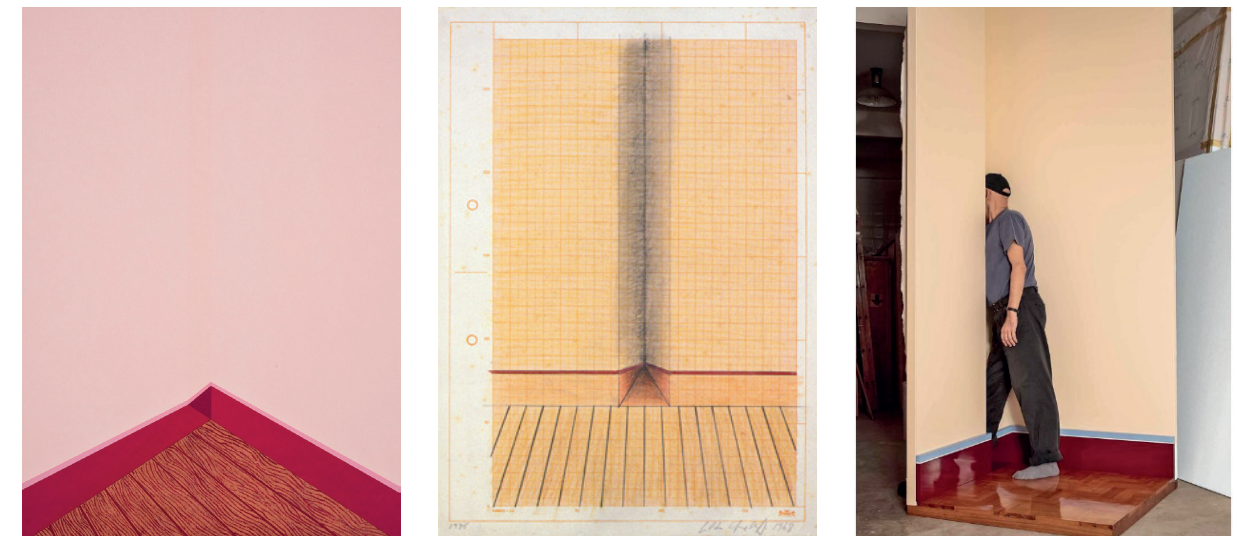
Interessante pensar que tão logo são estabelecidas, os trabalhos por vezes saltam dessas determinações, se formalizando justamente no espaço entre essas classes. As composições, perpassando classificações, se apresentam como evoluções possíveis umas das outras. Esse mesmo exercício de diagramas que saem do plano e evoluem até a ocupação dos espaços tridimensionais remetem ao processo encontrado no trabalho de variados artistas das vanguardas brasileiras, como no caso das obras de Hélio Oiticica, que partem dos guaches dos *Metaesquemas*, inseridos no contexto da tradição neo-concreta, até a deflagração desses mesmos projetos geométricos até se tornarem instalações, como as séries de *Núcleos*. Vale notar também as *Cosmococas*, como proposições programáticas inseridas dentro de distintos ambientes.

Similar a esta espacialidade que se inicia na representação dimensional e em seguida escapa esse confinamento para se amparar na dimensão de arquiteturas reais, se dão também os trabalhos de Cildo Meireles (1968-) do conjunto de *Espaços Virtuais: Cantos*, criados tanto em serigrafias, quanto em maquetes ou construídos em escala real, que também são elaborados a partir dos espaços dos cantos - duas paredes e piso - desconstruindo a arquitetura imaginando novas configurações que jogam com a lógica e a função de cada elemento arquitetônico.

Assim, valem entender que estabelecer em categorias permite também enxergar esse vaivém, ver como as ideias se estruturam em diferentes dimensões dentro das estruturas espaciais que Lydia propõe. Esse é sobretudo um exercício de mapeamento, de poder atribuir um *locus* a cada trabalho. Idealmente, as obras se dispõem em um grande organograma, e são dispostas como parte de uma constelação de inúmeros trabalhos.



Figuras 51, 52 e 53 –
 (esq.) *Metaesquema*, Hélio Oiticica (1958). Guache sobre cartão. Coleção Museum of Modern Art, Nova Iorque. Reprodução/MoMA.
 (centro) *Relevo Espacial A17*, Hélio Oiticica (1959-1991). Pintura acrílica sobre madeira. Fonte/site Coleção Inhotim.
 (dir.) *NC6 Núcleo Médio 3* (1961-63). Pintura acrílica sobre madeira. Dimensões variáveis. Vista da instalação na galeria G4, no Rio de Janeiro, em 1966. Foto de Alexandre Barata.



Figuras 54, 55, 56 –
 (esq.) *Série de trabalhos Espaços virtuais: cantos*. Serigrafia, 70x50cm, s/d. Reprodução/Acervo MASP.
 (centro) *Nanquim e grafite sobre papel*, 20x30cm, 1968. Reprodução/Acervo pessoal do artista.
 (dir.) *Espaços virtuais: Cantos IV A*, 1967/1968-2008. técnica mista, sobre painéis e tacos de madeira.

i. Vértices / Vetores

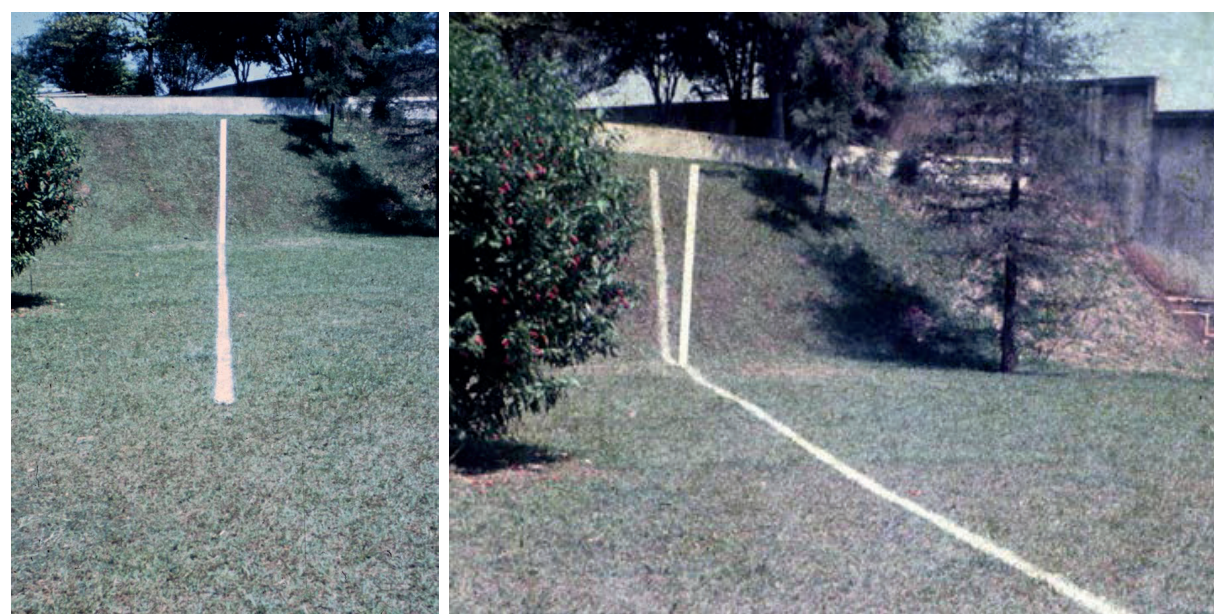
Em “Vértices/Vetores” se agrupam os trabalhos de Okumura que são realizados e idealizados a partir da síntese. Obras que são elaboradas a partir de uma materialidade simples, e da provocação de fenômenos a partir do emprego de elementos mais simples. Idealizam-se a partir dos menores elementos indivisíveis em uma composição geométrica: a linha, ligando dois pontos dispostos no espaço.

São estes elementos que conduzem o olhar, dentro desse conjunto de obras, em que o olho parte de um ponto e chega a outro. Para além da forma geométrica, são vetores, que direcionam o nosso foco e atenção ao longo da obra. São arranjos dados tanto no espaço virtual (através de gravuras, desenhos ou pinturas) como também traçados em profundidade dentro do espaço tridimensional.

Estas linhas são traçadas de forma a tensionar a normalidade do espaço em que se inserem. Alterando a forma com que enxergamos a arquitetura dos espaços.

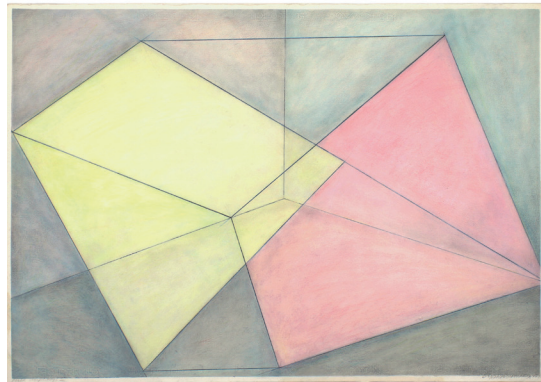
No trabalho *Desaparecimento da Perspectiva*, feita no gramado do MACC, em que uma linha branca é traçada pela artista, em que vista de certo ângulo, esta linha atravessa o desnível existente do terreno. Da mesma forma, esta linha branca, feita com um giz e um poste de madeira da mesma cor, escondem a profundidade do espaço. Neste jogo óptico, é preciso sair desse eixo para que então se possa ver o volume do poste solto do traçado desta linha. Já na obra *Luz Diagonal*, feita pela primeira vez em 1977, ela traça a diagonal entre dois cantos de uma parede interna da galeria, e ao se aproximar e se circular por essa sala, a luz passa a refletir a luz que incide sobre ela, de forma que pareça desaparecer e reaparecer no espaço. Com essa simples linha, feita de material refletivo, a autora evidencia a luz natural e as variações de sua incidência ao longo do tempo da obra.

Em outras estratégias, as linhas são tema primordial de gravuras e litografias que Lydia passa a desenvolver como pós-graduando no Pratt Graphics Center, onde a artista passa a trabalhar também na representação de espaços arquitetônicos - atentando especialmente aos cantos, encontros entre o piso, representado em cores, e através de linhas paralelas e paredes brancas, como simulacro de espaços. Trabalhos como a série de 25 silkscreens *The Appearance* (ver página 19), onde no mesmo canto são traçadas inúmeras arestas, onde cada arranjo de linhas vão formando novas volumetrias. A variação através das linhas é vista em outros trabalhos gráficos como *The Simultaneity* (litografia, 76x55cm, 1975), onde o mesmo eixo é traçado na imagem de um piso, de um canto e de duas paredes, de forma paralela; e *The Balance in Three H* (pastéis sobre papel, 172x233cm, 1977) tratam de uma única linha, de forma que as variações de sua angulação se dá a partir do ponto de vista em que é representada.



Figuras 57 e 58 – Desaparecimento da Perspectiva, 1972. Giz e poste de madeira. Instalação original no Museu de Arte Contemporânea de Campinas (MACC), Campinas, São Paulo. Fotos da artista. Reprodução / Lydia Okumura e Galeria Jaqueline Martins.

Passageway VI e Passageway VII, 1986. Óleo sobre tela, 106x106cm.



Metamorphosys II, 1981. Lápis sobre papel.

Situation, 1974. Silkscreen, 76x56 cm.

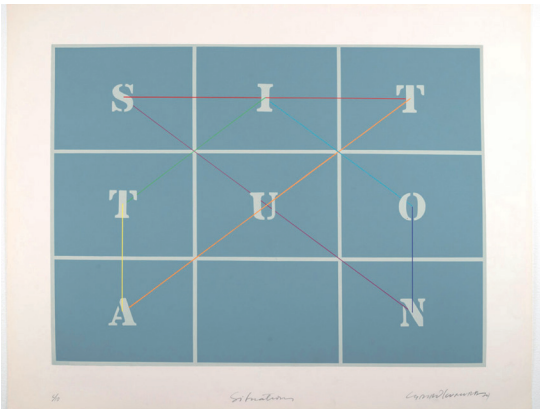
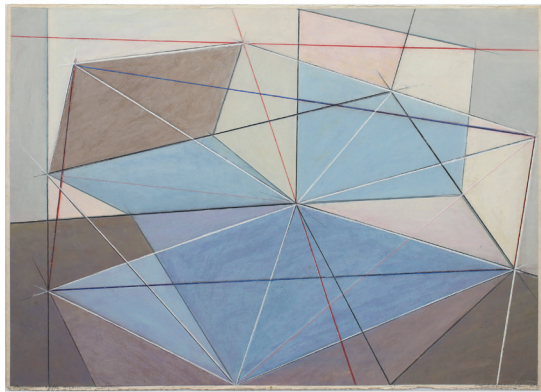


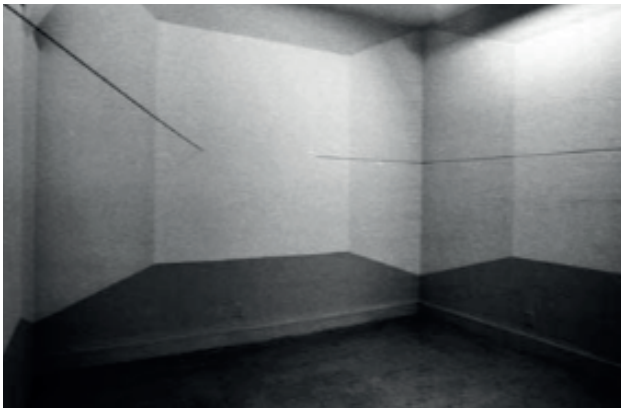
Diagram of the dream in evolution, 1981. Tinta acrílica e lápis sobre papel.



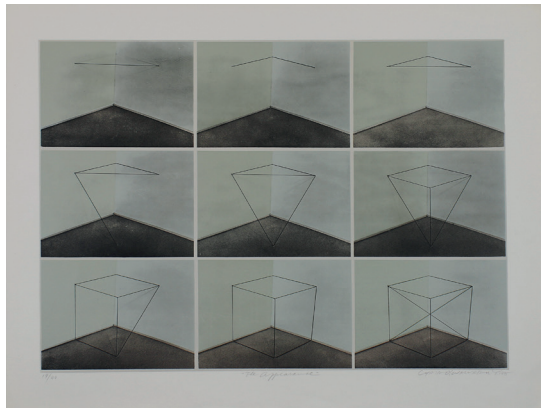
Luz Diagonal, 1977-2016. Técnica Mista.



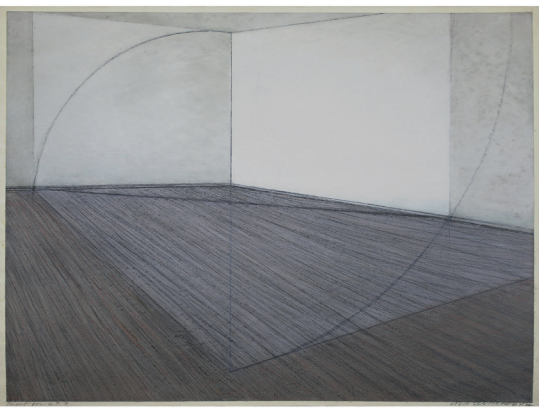
Diagram of Dimension C, Tokyo. 1979-2017. Tinta e grafite sobre parede.



Instalação site-specific na Nobe Gallery, em Nova Iorque, NY, 1979. Técnica mista.



A Simultaneidade [The Simultaneity], 1975. Litografia e pastel sobre papel, 76x56 cm.



Project for Corner Piece X, 1977. Tinta acrílica e lápis sobre papel.

Evolving Parallels, 1976. Tinta acrílica e lápis sobre papel.

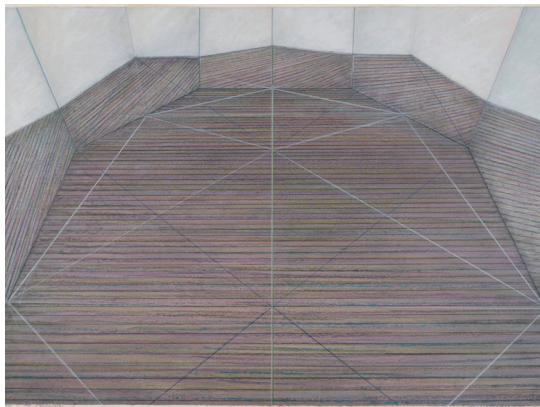
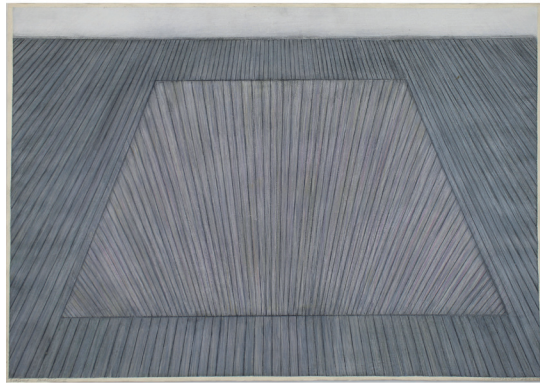
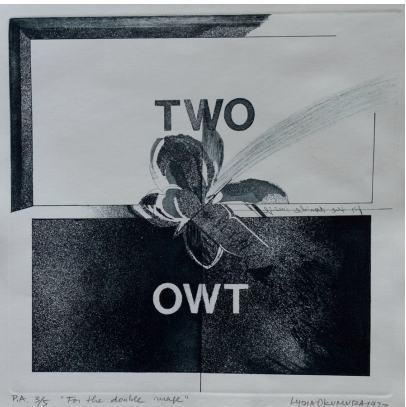
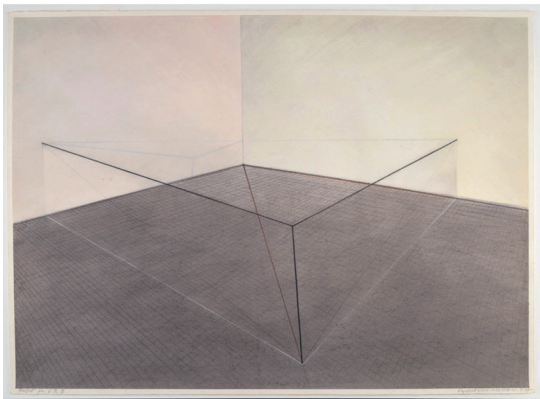


Diagram of the Expansion I, 1981. Tinta acrílica e lápis sobre papel, 76x56 cm.

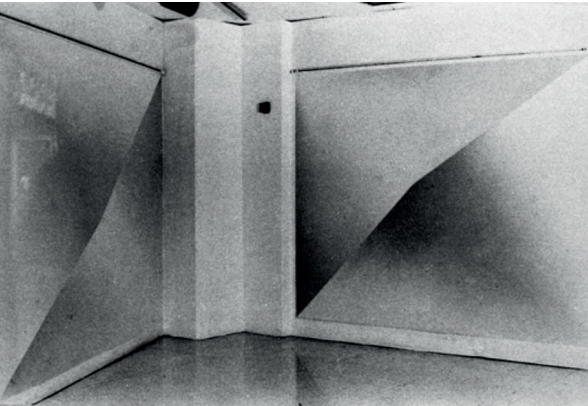


For the double image, 1973. Gravura em metal, 34,5x34,5 cm.

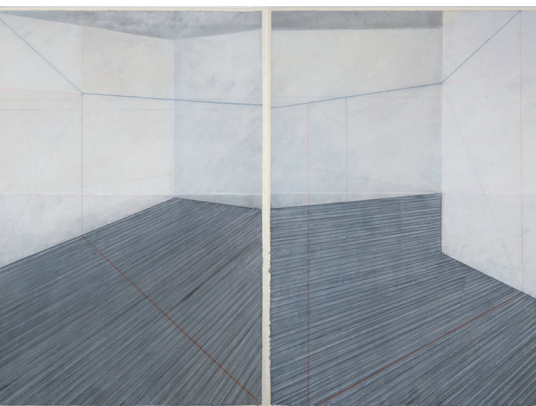


Project for Corner Piece II, 1977. Tinta acrílica e lápis sobre papel.

Luz Diagonal [Diagonal Light], Caracas, 1975. Tinta sobre parede.



Standing Points (Diptíco), 1978. Tinta acrílica e lápis sobre papel.



ii. Volumes

Para entender o segundo categórico dentro deste corpo de obras, vale partir das alterações na mudança de uma representação planimétrica para uma volumétrica; a partir de onde os elementos adquirem uma nova dimensão: relevo; passando a serem projetados a partir de sua profundidade dentro do espaço.

Em muitos destes trabalhos, a artista faz uso das geometrias em operações verbais, em que para além da estaticidade da representação, há um jogo duplo de ações: da mesma forma que o espectador desempenha um papel ativo, as formas também o fazem. Se os vetores dialogam com a percepção ótica, os volumes conversam com as dimensões do espaço. Tanto seus elementos constitutivos, em arranjos tridimensionais, como daquele que circula e observa as obras.

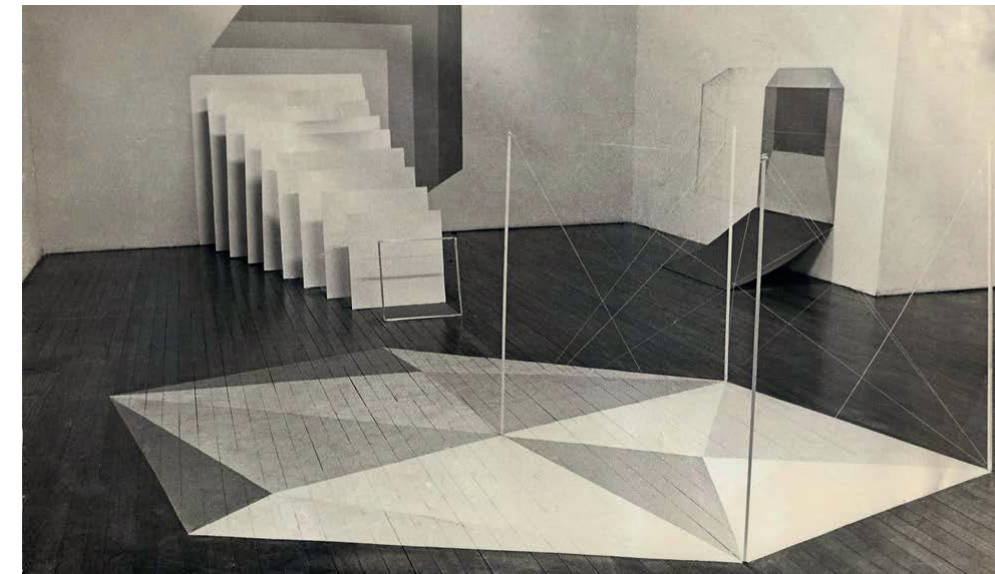
Atravessar, seccionar, encontrar, diminuir, dimensionar, espelhar, escalar, cruzar, alterar.

Como exemplos dos únicos trabalhos de *earth works* realizados por ela, temos, na mesma ocasião da exposição da II Bienal Nacional, em 1972, no MAAC, a artista realiza os trabalhos *Relocação do Cubo* e *Positivo/Negativo*, onde em ambos, trata de extrair uma porção de terra do gramado, e através de um gesto material, evidenciar o volume vazio criado pela ação. Na primeira, a artista emprega um espelho, refletindo o interior da cavidade, e na segunda, instala uma cúpula acrílica, evidenciando o volume de ar que agora ocupa o espaço da esfera que desenterra do chão.



Figuras 75 e 76 – (acima) *Relocation of the Cube*, Equipe 3, 1972. Terra, grama e espelho. (abaixo) *Positivo/Negativo*, 1972, Equipe 3. Terra, grama e cúpula acrílica. Instalações originais no Museu de Arte Contemporânea de Campinas (MAAC), Campinas, São Paulo.

Em 1971, a artista realiza o trio de trabalhos *Diferentes Dimensões da Realidade: I, II e III*, exibidos na mostra Jovem Arte Contemporânea, realizada no Museu de Arte Contemporânea. São trabalhos que representam essa relação das formas que saem de sua representação bidimensional, e que são lançadas ao espaço, marcando o instante da deflagração de uma ação das formas, movimentadas e deslocadas, do plano bidimensional até se projetarem no espaço. Para a ed. I, Lydia cria um jogo com um volume cúbico, onde vemos esta caixa pintada na parede ao mesmo tempo em que vemos o traçado de sua sombra, como indicativo do movimento que a forma realizada, da mesma forma que Lydia joga com a ilusão, quando



Figuras 77 a 79 – Vista das obras na exposição Jovem Arte Contemporânea, Museu de Arte Contemporânea de Campinas, 1971. Cortesia/Lydia Okumura e Galeria Jaqueline Martins.

uma única face dessa caixa salta da parede e é aberta no espaço, em uma ilusão de profundidade. Na obra II, apresenta uma repetição de quadrados afastados entre si que vão ganhando escala ao longo de um eixo até se encontrarem com a parede, onde esse eixo é abruptamente invertido, e as figuras deixam de ocupar o espaço para serem representadas através do esquema de cores de um jogo de sombras fictício. Por fim, na obra III, ela desenha sobre o chão um hexágono, subdividido em faces triangulares de diferentes cores, e estica sobre alguns dos vértices cordões, unindo esses pontos, e atribuindo sobre o desenho no chão uma nova de percepção, como se fossem as projeções das sombras das faces formadas pelos entrelaçamento das linhas.

Esses mesmos aspectos de ilusão a partir da manipulação de profundidade, encontramos em alguns dos trabalhos de *wall paintings* que a artista elabora, como a pintura *Untitled GSP*, *Tribeca* e *Diagram of Dimension C*, onde ela emprega o uso de cores em volumes geométricos no espaço, de forma que os planos se confundem, abstraindo e descaracterizando as formas. Da mesma forma, Lydia empregará o uso de planos de cores associados também ao uso de cordões suspensos no espaço ou então traçados nas paredes, formando volumes (cubos, paralelepípedos, prismas) que partem do espaço

Figuras 80 – Diagram of Dimension C, Tokyo, 1979-2017. Acrílica e grafite sobre parede, 260 x 290 cm. Reprodução / Lydia Okumura e Galeria Jaqueline Martins.

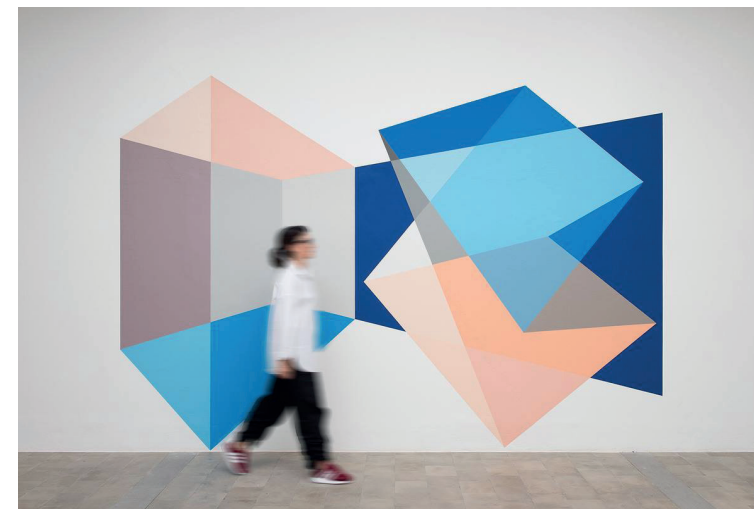
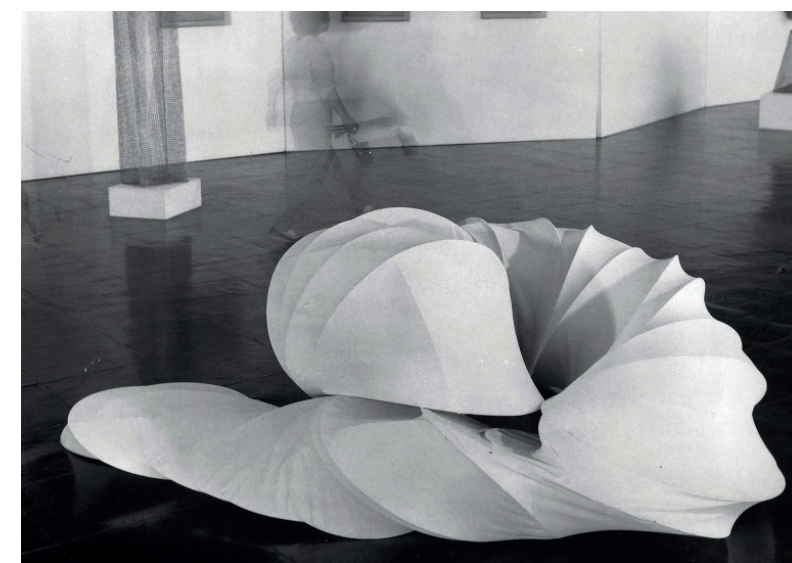


Figura 84 – *Tribeca*, 1984-2021. Tinta acrílica sobre parede. Reprodução/ Lydia Okumura e Galeria Jaqueline Martins.



Figuras 81 a 83 – Obras *Sem título*, Lydia Okumura, 1971-1972. Estruturas metálicas, algodão e poliéster. Dimensões variadas. (à dir.) *Volume Branco*, Lydia Okumura, 1984. Estrutura metálica e tecido branco. Reprodução/Galeria Jaqueline Martins.



do plano e avançam sobre o piso, tornando a mera representação de formas uma obra ambiental, em uma estrutura espacial, que passa a ser apreendida a partir do percurso ao redores desses volumes.

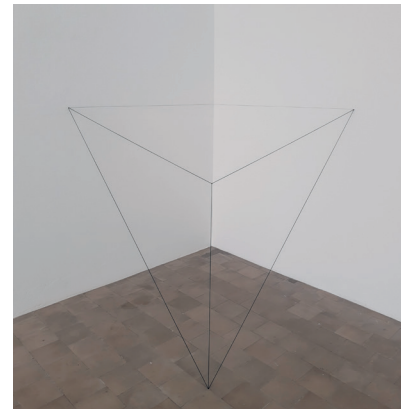
É possível incluir nessa categoria também alguns trabalhos escultóricos da artista, onde os jogos de profundidade são trabalhados em obras de menor escala, na escala das mãos, em que ficam também evidentes a perícia de Okumura com a manipulação de materiais industriais, como a série de objetos *Sem Título* que desenvolve em 1972, ainda como estudante (imagens abaixo), onde apresenta pela primeira vez o contato entre volumes geométricos e formas orgânicas, e também, algumas das obras que realiza pela primeira vez em sua exposição no MAM-SP em 1984, como a escultura *M* e suas variantes, feitas em malha metálica (wire mesh), de forma que o material, vazado, elimine a opacidade de faces, de forma que a profundidade dos volumes, seus limites sejam de difícil percepção.

Visto em sua totalidade, é importante notar como temas são executados em menor escala como objetos, até serem oportunamente refeitos em outra escala, adquirindo outra dimensão. Vemos isso no caso de ilustrações que posteriormente serão executadas como obras ambientais (como a série de *corner pieces*), ou como nos objetos, como os mencionados acima, que serão redimensionados para obras instalativas, evidenciando a relação da escala do corpo com o espaço positivo, onde a obra se torna um elemento de mediação nessas relações. Estas esculturas feitas por Lydia enquanto aluna em 1972, foram também elaboradas pela artista madura, 12 anos depois, como os *Volumes Brancos*. Nesta operação, as formas tridimensionais das esculturas passam a ter o seu papel de limites exercido pela própria espacialidade da galeria, e a forma orgânica também se solta nesse espaço, agora em uma dimensão próxima a do corpo.

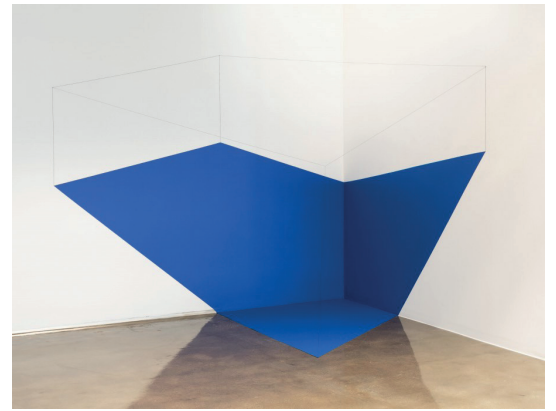
Project for Corner Piece IV, NY, 1977-2017. Barbante, pintura em parede e giz sobre piso.



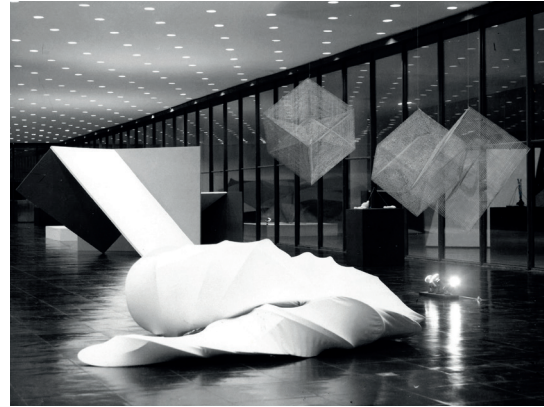
The Appearance, 1975-2021. Fios sobre parede.



Em Frente a Luz [In Front of Light], 1977-2017. Barbante, tinta sobre parede e desenho de giz sobre piso.



Curve, 1976-2017. Fios e pintura em parede.



Volume Branco, 1984. Estrutura metálica e tecido branco.

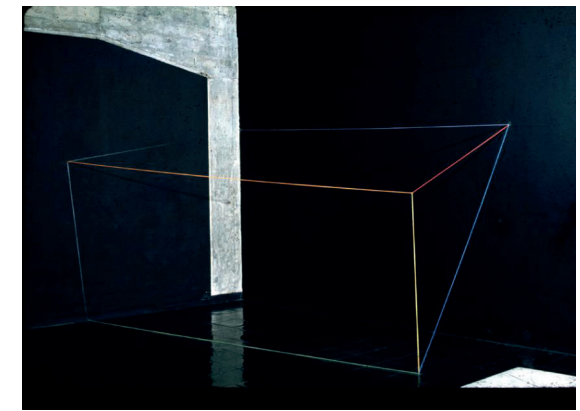
PS1, Nova Iorque, 1981-2020. Tinta sobre parede e fios de algodão.



Project for Corner Piece, NY, 1976-2017. Tinta sobre parede e fios.

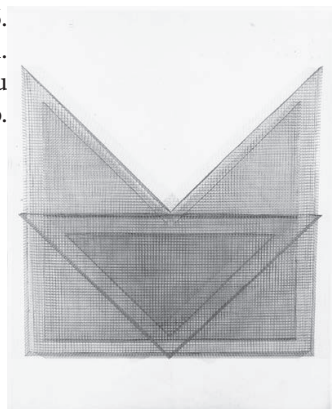


Untitled, 1971-2016. Barra de metal cromado, algodão, fibra de papel e cola branca. 35,5x68,5x43 cm.



Impressão Prismática [Prismatic Appearance]. Caracas, 1975. Barbante e tinta.

M, 1984-2016. Malha metálica dobrada, 120x20x15 cm. Realizados pela primeira vez no Museu de Arte Moderna de São Paulo.



Diferentes Dimensões da Realidade, 1972-2021. Técnica mista.

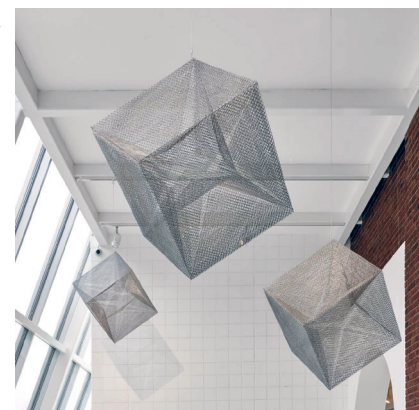


Relocation of the Cube, Equipe3, 1972. Terra, grama e espelho.

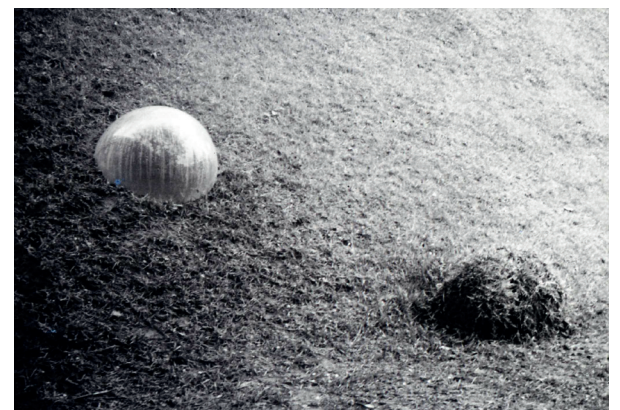


Diagram of the Cubicle Parallelogram. 1980-2018, AIR Gallery, Nova Iorque.

Cube 1, 2, 3, 1984-2016. Realizados pela primeira vez no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Malha metálica dobrada, 76x76x76cm.



Positivo/Negativo, 1972, Equipe 3. Terra, grama e cúpula acrílica.



iii. Ambientes

De certo, não há momentos claros em que os ambientes deixem de ser uma questão pertinente ao trabalho de Okumura, independente da escala do trabalho observado. Ainda como visto anteriormente, a obra conceitual opera com o inteligível, de forma que a pesquisa não se altere independente do formato e escala em que sejam realizadas. O que se altera é a forma com que interagimos com esses trabalhos. Como visto, a trajetória de Lydia demanda da artista que em certos momentos, seu corpo de trabalho seja feito a partir de certa contenção, dada pela suas pesquisas por diferentes formatos. Da mesma forma, observa-se que dada a oportunidade, ela permite - no contato com a arquitetura - que as instalações sejam pensadas de forma a se complexificar, mesmo que na economia de meios.

A pertinência deste grupo é observar como essas instalações trabalham de forma comedida, o visível e o invisível, articulando-se também entre cheios e vazios, gerando ambiências fragmentadas, mesclando penetrabilidade e opacidade também. Articulam jogos cromáticos e mesclas materiais, eliminando distinções entre interior e exterior. Conforma-se pelo agenciamento ativo dos corpos nos espaços, onde o espectador e obra se movem em conjunto. Tais obras convidam o olho a se atentar não apenas a uma possível totalidade, mas em observar e interpretar os seus inúmeros fragmentos. São os melhores exemplos da partilha, descrita em capítulos anteriores. Resumidamente, são obras que produzem programas - ação e ativação -, visuais e espaciais.

Os trabalhos de Lydia Okumura como parte da Equipe3 podem ilustrar esse sentido. Em *Acerca da Natureza* (1971), a obra parte da representação de uma paisagem natural, para que através da arquitetura do museu, conjugue a abstração dos painéis com a promenade ao longo das rampas de acesso. Já *Incluir os Excluídos* (1971), parte de uma ambientalidade virtual, onde os artistas cedem a ocupação do seu lote no sorteio da mostra, para que no seu interior sejam executadas obras de outros artistas. Imaterialmente, trabalham com os limites dos conteúdos do espaço, e fazem o lote se tornar uma plataforma de mediação com a produção de outros artistas. Para a XII Bienal de São Paulo, o trio, na obra *Pontos de Vista*, desenvolve como em *Diferentes Dimensões da Realidade*, esquemas visuais com cores e desenhos geométricos - e também, pinturas hiper-realistas, como uma destreza de Soares e Iñarra - ocupando a totalidade do espaço expositivo, se soltando de apenas uma parede, ou do chão, mas reincorporando toda a expografia como parte da obra. O que a obra faz é através da apropriação do espaço, e da percepção visual, tornar um espaço simples em uma dimensão multifacetada.

Se uma crítica institucional pode ser percebida em continuidade nas obras da dupla Arte/Ação e em contrapartida, Lydia continuaria a aperfeiçoar os jogos geométricos, vale frisar que ainda assim, algumas das obras individuais da artista também seriam capazes de se elaborarem dentro da dimensão arquitetônica, e o mesmo tempo, programática.

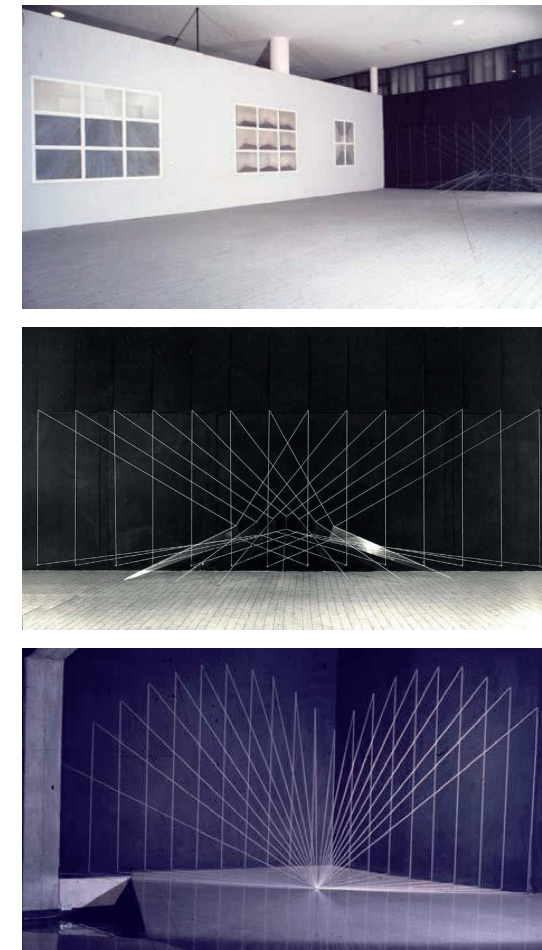


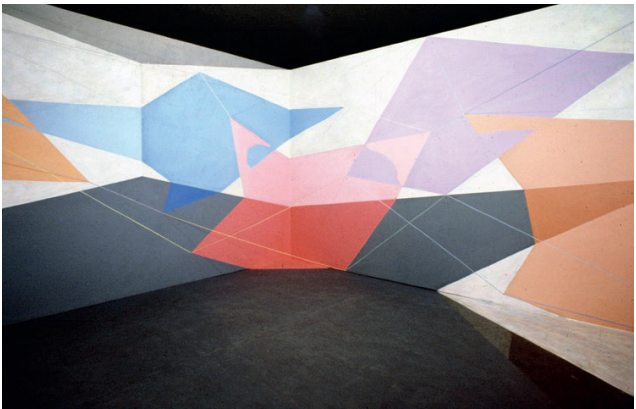
Fig. 100 a 102 – (acima) Vistas das obras de Lydia Okumura na XIV Bienal de São Paulo. (meio) *Em frente a luz* [In front of light], 1977-2017. (abaixo) *String Corner*, 1975, Estúdio Actual, Caracas, Venezuela. Reprodução/Lydia Okumura e GJM.

Nos mesmos trabalhos de 1984 onde manipula as malhas metálicas, Lydia coloca no centro do MAM-SP o *Labirinto*, onde o material também recebe pintura de diferentes cores ao longo de sua extensão, de 9 metros de largura por 2,40 de altura. Ao longo desta malha vazada, a artista realiza justamente esse jogo de estar dentro e fora, de se poder percorrer o olho por toda obra, dessa ilusão causada pelas mistura de cores, que vão, ao longo da interação, formando novos matizes e assim, novas perspectivas. Na mesma ocasião, exhibe *Sem título/Cinco Painéis*, uma obra onde cinco quadriláteros de madeira, em diferentes cores, são arranjados no espaço como se fossem uma dobradura. Através de vincos, dobras e recortes, formam-se reentrâncias, e de cada lugar a se olhar, se vê uma figura nova se formar na composição com planos que vão aparecendo e desaparecendo ao se circular a obra.

Por fim, a partir da leitura de que algumas das ideias apresentadas nos trabalhos ambientais incorporam e espacializam questões pertinentes aos trabalhos das demais categorias, temos também o exemplo da obra *Em frente a luz*, realizada por ela na XIV Bienal de São Paulo, em 1977. Nesta obra, a artista traz a um novo contexto as linhas paralelas riscadas no chão, características de suas gravuras (que acompanham a montagem da instalação da obra, como visto abaixo) - que serviam para representar o espaço caminhável no espaço virtual, dessa vez direcionando a visão e o trajeto à parede onde está a obra em si. Trabalha ainda com arranjos de linhas brancas, como na obra *String Corner* (1975, Estúdio Actual, Caracas, Venezuela). Apesar da similaridades, de vetores que se arranjam sobre um plano de fundo escuro, se na obra apresentada em Caracas, as linhas convergem para um único ponto, aqui ela complexifica essa forma, rearranjando as linhas para que não mais se convergem, mas sim, elaborem um circuito sem fim ou começo, de formas triangulares que apontam para um certo “centro”, mas que no seu encontro, se lançam para fora do plano, onde suas pontas atravessam o espaço tridimensional. Ainda assim, a artista subverte essa lógica de formas que partem da representação, mas que no tridimensional, se mantém em certa imaterialidade, suspensos do chão pelos mesmos fios, e também, em placas de vidro, transparentes.



“Lançonarte”, 1970.
Projeto de sinalização desenvolvida para a proposta enviada pela Equipe3 para o III Salão de Verão.

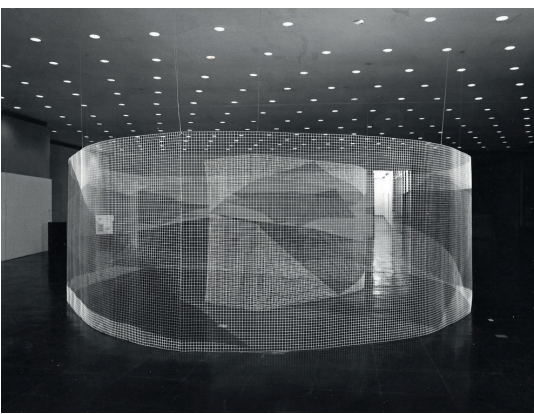
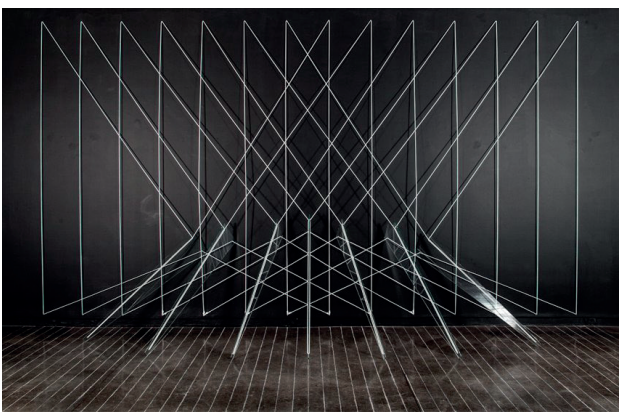


Reconhecimento de Formalidade, 1983.
Pintura sobre paredes e painéis sobre piso.

“Acerca da Natureza”, 1971.
Pintura acrílica sobre painéis de madeira.



Em frente a luz [In front of light], 1977-2017.
Cordão, placas de vidro, pintura preta em parede e giz sobre piso.



Labirinto, Museu de Arte Moderna, São Paulo, 1984-2016.
Malha metálica e tinta acrílica, 96 × 360 inches.



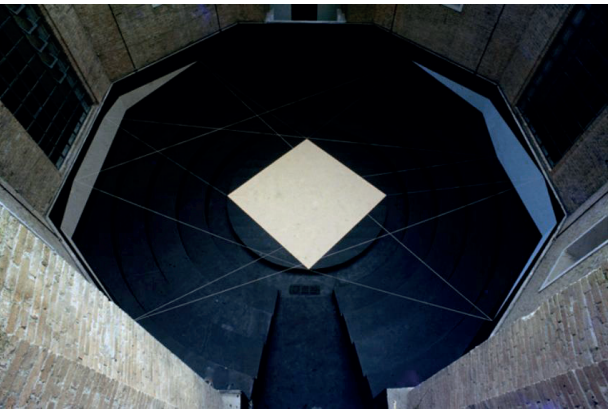
Instalação Pontos de Vista, 1973.
Equipe3, XII Bienal Internacional de São Paulo. Técnica Mista.



Instalação, Espaço Arena, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1981. Fios e pintura sobre painéis.



“Eu, o Sol e MAC”, 1971.
Técnica mista.
Fotografia de Gerson Zanini.

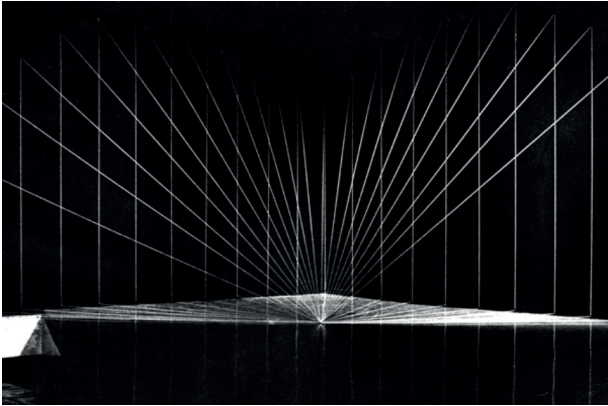


Cinco Painéis [Five Panels], 1984-2016,
painéis de madeira e tinta acrílica.

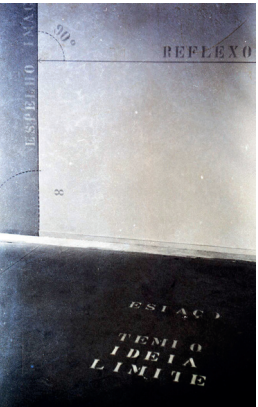
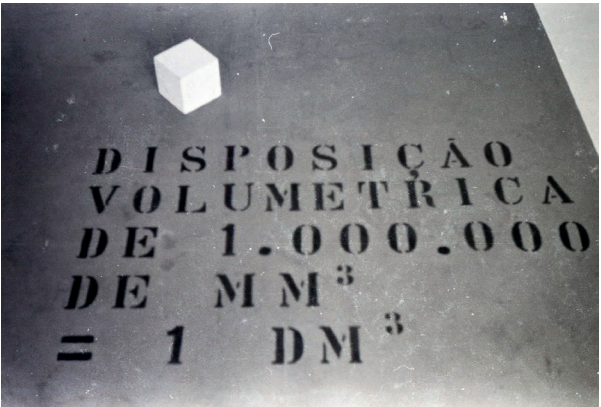
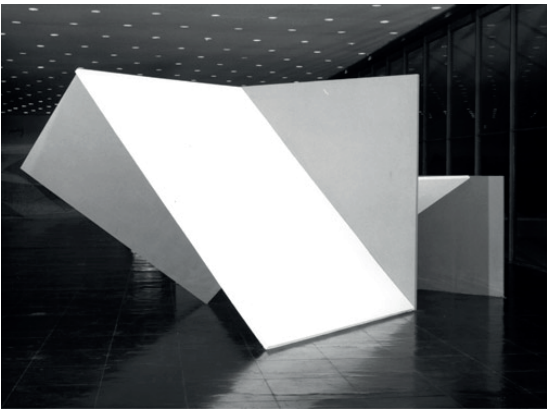


Módulo Objeto–1mm3 [Object Module –1mm3], 1972-2016.

Espelho imaginário (anulação do espaço), 1972.
Técnica Mista



String Corner, 1975, Caracas, Venezuela.
Barbante, tinta sobre parede e desenho de giz sobre piso.



Desatando amarras

Buscar categorias internas ao conjunto de obras da artista só serve para em seguida se evidenciar que as ideias que conduzem sua produção, independem de formatos, dimensões e de época. Não à toa há um marcante interesse recente em recuperar as obras. Para este trabalho em questão, se delimitam esses limites acima, apenas para se observar como as obras dissolvem tais classificações, por vezes agregando elementos de duas ou mais. Como afirma Sol Lewitt (1969): *Para cada trabalho de arte que se torna algo físico há diversas variações que não se tornam*⁵⁹. Refletir sobre essa sentença do artista é apreciar a obra de Okumura como uma confluência entre o sensível e o inteligível.

Como expressado anteriormente, os trabalhos vão além de uma simples apreciação visual ou espacial, mas eles põem em voga como o espaço pode ser animado através de gestos mínimos, como somos convidados a habitar esses cubículos e nichos que a artista cria. Cada vez que reflito, me sinto impelido a retornar outra vez a essas metáforas, em habitar, quem sabe, de outra forma, abaixar ou levantar, a procura de uma nova visão sobre cada obra. Por essa partilha, a artista também ressignifica a arquitetura dos espaços, desconstruindo estruturas imóveis e fixas para torná-las vibrantes. Esquemáticas, entre a folha de papel, e o volume de ar das galerias, são, por sua natureza, diagramas.

Esquemáticos através de formas simples, fazem conexões entre pontos soltos, se fecham planos, e se abrem novos. As formas são empregadas como gramática para um trabalho de sentido maior, abarcando elas dentro de relações espaço-temporais, através de formas simples, e de materiais sem grande valor agregado. Como afirma Lewitt (1967), em outro texto: *O arranjo se torna o fim, enquanto a forma se torna o meio*.

59 In: "Sentences on Conceptual Art". Publicado pela primeira vez no catálogo 0-9 n.5 (jan 1969) e reeditado em Art-Language 1 (1969).

4. Considerações finais

Antes de mais nada, acho importante dizer que existe uma pesquisa que se idealiza e se imagina fazer, e a que de fato se concretiza, um ano depois. Esse desvio ocorre tanto pela revisão pela qual usualmente se passa um projeto de pesquisa, como também, condições externas que impedem que aquilo que se tinha imaginado no início, se cumprisse. Tanto a impossibilidade de poder acessar e interagir com o acervo de obras de forma mais direta, ou até mesmo a chance de entrevistar a artista central desta monografia, alteram o curso com o qual o trabalho é conduzido.

Em contrapartida, o trabalho também ganha outra dimensão a partir da necessidade de se encontrar outros caminhos para que seja feito. Destaco a importância de trabalhos acadêmicos de pesquisadoras, que anos antes já haviam levantado um bom corpo de materiais do Museu de Arte Contemporânea, das JACs, de Lydia Okumura, e também, Soares e Iñarra, o que também permite observar outros agentes interessados por uma revalorização da atuação dos artistas da geração de 70. Para além de uma monografia, outros temas são incorporados, e a análise dos trabalhos é enriquecida através de uma melhor contextualização.

A primeira parte do trabalho é oportuna justamente neste sentido, de situar as obras produzidas pela artista quando jovem como uma resposta a dada circunstância, expressa no trinômio instituição – curador – artista, de forma que quando olhamos para essas obras de arte, marcadas pela sua conceitualidade, enxergamos a instância e o não-conformismo de Lydia, e seus pares a essa própria conjectura, dilatando os limites deste museu-laboratório.

Da mesma forma, em segundo momento, também se circunscreve a artista como metonímia para um fenômeno mais amplo, inserida no grupo de artistas que optam por residir em Nova Iorque a época, ao que Dária Jaremtchuk chamará de exílio artístico, investigando sobre os relatos dessas experiências e como muitas das vezes, a dificuldade de inserção resultaria no que a pesquisadora chama de fracasso profissional, isto é, a frustração que muitos encontram, entre sua marginalização dentro do cenário cosmopolita da arte contemporânea internacional, e as dificuldades de sua adaptação ao cenário brasileiro, pós-redemocratização, onde se via um sistema das artes eufórico com uma nova geração de artistas, mais em voga com a nova conjuntura política que se iniciava. Em suma, a geração de 70 é uma geração de entreposto, com um lugar incerto também na própria historiografia das artes nacionais, dada entre as experimentações concretas e neoconcreta dos anos 50 e 60 e entre o abstracionismo com grande apelo comercial da geração 80.

A linguagem artística de Lydia evolui também como uma resposta a essa condição, evidenciando a vocação da artista para fazer com que suas obras sejam também expressão de uma pessoa que cria como forma de encontrar o seu lugar no mundo – desde cedo,

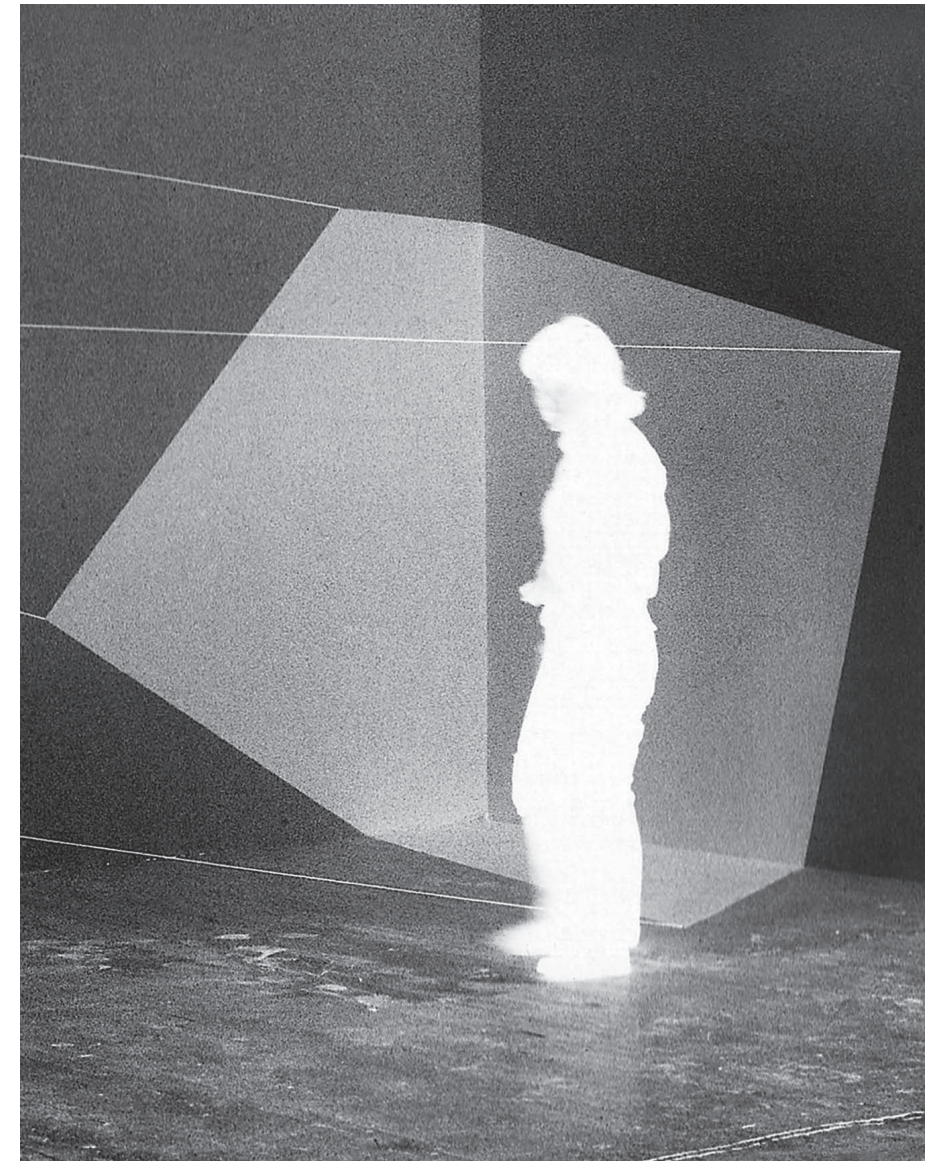
transitando entre a cultura nipônica de seus pais, e a brasileira, de onde nasce –, e, como a criação de arquiteturas imaginárias servem justamente a esse propósito, para que no canto de uma sala ou de uma folha de papel, sejam esquematizadas rotas de fuga, digressões, novas formas de se enxergar a realidade ao seu redor.

Assim, mesmo tendo que encontrar novas fontes de pesquisa, muitas delas, indiretas, o fio condutor do trabalho não se altera. As primeiras impressões relatadas na introdução do trabalho ainda são pertinentes, considerando também a atualidade com que se mantém muitas das obras de uma trajetória de cinquenta anos ou mais da artista. Também compreendendo o contexto no qual foram criadas, fica claro o caráter dialógico com o qual são idealizadas as suas obras, e deste modo, melhor se abrem para enxergá-las conforme o contato com outras áreas. Em primeira instância, a arquitetura, minha própria formação, o que acredito contribuir a comoção a qual me impele a realizar este trabalho e em segundo, a filosofia e a fenomenologia, respectivamente, nos textos de Rancière e Bachelard, que me são caros, e como no caso de Bachelard, me acompanham desde essa graduação anterior.

De temas que já julgava conhecer, as diferentes dimensões da realidade de Lydia Okumura na verdade me fazem voltar os olhos ao que ainda não sei. De como arquiteturas banais podem ser preenchidas por diagramas, por vezes pequenos, que fazem com que toda a dimensão espacial seja reorganizada, e de como a obra de arte serve como o amparo para o surgimento desses novos lugares. Por isso, denomino esse exercício de se habitar os diagramas. Habitar como sinônimo de adentrar e se atentar ao que os olhos veem. Diagramas enquanto escolha por trabalhar a partir de formas simples, e de uma materialidade comum, sintetizando e comprimindo a obra para que se torne de fato um esquema, a ser transladado, feito e refeito em qualquer canto que a torne possível.

Esta partilha implica na necessidade do espectador de se engajar e imaginar esse novo lugar, de se fazer presente nesta troca entre o corpo, o espaço e a obra, na duração de um evento, um acontecimento. Mais que meras abstrações geométricas, estas obras se revelam verdadeiramente como programas.

Mesmo que no compasso de fenômenos efêmeros, vemos que a realidade se desloca dos seus sentidos originais, já não é a mesma. Da mesma forma, os espaços já não são os mesmos, ressignificados a partir de gestos que alteram a nossa percepção. Entendo então que a pertinência, a universalidade e a atemporalidade de suas obras se dão, pois entre o tempo passado, e o tempo presente, Lydia Okumura, e suas obras de arte, nos conduzem em seu tempo próprio.



Agradecimentos

Primeiramente, ao professor Fabio Cypriano, pela interlocução e aprendizado, presentes do início ao fim deste trabalho. Esse trabalho só pode ser concluído devido ao seu apoio ao longo deste ano, pela liberdade dada e pela forma paciente e zelosa com a qual conduziu este processo.

Aos professores da COGEAE que contribuíram com muitas das bases para que esse trabalho pudesse ser concretizado. Em especial, agradeço a prof.^a Mirtes Marins, cuja um trabalho de curadoria seu me apresentou ao trabalho de Lydia, para o que derivaria, quase dois anos depois, nesta monografia.

À Galeria Jaqueline Martins e sua equipe pela sua solicitude e atenção para com materiais e referências para que este trabalho pudesse ser feito da melhor maneira.

À pesquisadoras como Dária Jaremtchuk, Tatiana Gonçalves, Tatiana Sulzbacher, Laís Andrade, Cristina Freire, dentre outros, com as quais este trabalho dialoga em todos os seus momentos, sobretudo nos registros e documentos que levantaram, tornando acessíveis um vasto arranjo de materiais, sobre Lydia, assim como outras figuras citadas, enriquecendo a pesquisa, em um momento onde a circulação por acervos e bibliotecas não foi possível.

Aos colegas da turma, que ao longo dos dois anos desta formação, para além da amizade e do companheirismo que permanecem, foram essenciais para tornar o espaço da sala de aula um lugar de ricas trocas, de muita inquietude e incessante diálogo.

Em especial, agradeço a Mariana, sempre presente, que nunca falta com incondicional cuidado, suporte e afeto para se atravessar os tempos difíceis e sombrios do agora, e que com paciência, torna possível sonhar o presente e futuro, e assim, aguardar o melhor que está por vir.

Por fim, agradeço em especial a Lydia Okumura, não apenas tema, mas interlocutora deste trabalho. Sua trajetória foi um fio condutor para me introduzir a questões de toda uma cena artística, mas especialmente, de como ver a arte como o fazer o criar de um refúgio para si mesmo. Desde que conheci seu trabalho, o que vejo vez e vez me comove de forma inexplicável, e poder escrever um pouco sobre, é uma tentativa única de tentar minimamente traduzir esses sentimentos.

Referências Bibliográficas

ADAMS, Rachel (org.). *Lydia Okumura: Situations*. Buffalo: UB Art Galleries, 2016.

ANDRADE, Laís Rabello De. *Jovem Arte Contemporânea No MAC-USP: A Democratização Do Espaço Expositivo*. Iniciação Científica. Faculdade De Filosofia, Comunicação, Letras E Artes, PUC-SP, São Paulo, 2018.

BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não, O novo espírito científico, A poética do espaço*. São Paulo, Abril Cultural, 1978.

ECO, Umberto. *Obra Aberta – Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1991.

FOSTER, Hal. O retorno do real – A vanguarda no final do século XX. São Paulo, Cosac Naify, 2015 (1ª ed.)

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: Anos 60/70*. São Paulo, Zahar, 2006.

FREIRE, Cristina. *Walter Zanini: Escrituras críticas*. São Paulo: Annablume, 2013.

_____. *Museus em Rede: A dialética impecável de Walter Zanini/A Network of Museums: The Impeccable Dialectic of Walter Zanini*, Art Journal, 73:2, 20-45, 2014.

GOMES, Karina Sérgio. *Walter Zanini: lotear o museu*. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso. GELACC – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

GONÇALES, Tatiana. *Uma Insólita Experiência: A arte dos grupos Equipe 3 e Arte/Ação na década de 70*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP, Guarulhos, 2017.

JAREMTCHUK, Dária. *Exílio artístico e fracasso profissional: artistas brasileiros em Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970*. ARS (São Paulo)[online]. 2016. Vol. 28 (n. 14): pp. 282-297. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ars/v14n28/1678-5320-ars-14-28-00282.pdf>>. Visitado em 11 de dezembro de 2020.

_____. *Experiências em Nova Iorque na década de 1970*. ARS (São Paulo) [online]. 2008, vol. 6, n. 12, pp. 105-113. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202008000200009>>. Visitado em 11 de dezembro de 2020.

_____. *Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP*. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

_____. *O museu crítico do museu*. IN: OLIVEIRA, Emerson Dionísio; COUTO, Maria de Fátima Morethy (orgs.). Porto Alegre: Zouk, 2012.

LIPPARD, Lucy R.. *Six Years of Dematerialization of the art object: from 1966 to 1972*. Nova Iorque, Praeger, 1973.

LEWITT, Sol. *Paragraphs on Conceptual Art*. Nova Iorque, ArtForum, Vol. 5, n. 10. Maio, 1967.

LEWITT, Sol. *Sentences on Conceptual Art*. Nova Iorque, 0-9, n. 5. Jan., 1969.

LOUZADA, Heloisa Olivi. *O museu como laboratório: Análise da exposição VI Jovem Arte Contemporânea*. MIDAS [Online], número 7, 2016. Disponível em <<http://journals.openedition.org/midas/1130>>. Acessado em 06 de setembro de 2020.

_____. *Contrastes na cena artística paulistana : MAC USP e MAM SP nos anos 1970*. 2013. 163f. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Classicismo moderno: Margherita Sarfatti e a pintura italiana no acervo do MAC USP*. São Paulo: Alameda, 2016.

OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas Brasileiras – Vol.1*. São Paulo, Editora Cobogó, 2018.

OKUMURA, Lydia. *Geometric Language: An Interview with Lydia Okumura About Her Not-So-Straight-Line to Artistic Prominence*. [Entrevista concedida a] Cynthia Garcia. Newcity Brasil. Revista Eletrônica. mar. de 2017. Disponível em <<https://www.newcitybrazil.com/2017/03/02/geometric-language/>>. Acesso em 14 dez. 2020

OLIVEIRA, Mirtes Marins de. *Diálogo lúdico: Equipe 3 e jovem arte contemporânea*. In: Anais do 27o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27o, 2018, São Paulo. Anais do 27o Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.3844-3855.

PEDROSA, Mário. *Parecer sobre o core da cidade universitária*. São Paulo, 1962. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/risco/article/view/44618/48237>> Acesso em 05 de setembro de 2020.

PONTES, Maria Adelaide do Nascimento. *A documentação nas práticas artísticas dos grupos Arte/Ação e 3nós3*. Universidade Estadual Paulista, Dissertação (Mestrado). São Paulo, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

_____. *O Espectador Emancipado*; tradução de José Miranda Just. Lisboa: Ed. Orfeu Negro, 2010.

_____. *Política da Arte*; tradução Mônica Costa Netto. Encontrado em <https://perforpraticas.files.wordpress.com/2011/09/ranciere-jacques-apolc3adtica-daarte.pdf>

SAID, Edward. *Intellectual Exile: Expatriates and Marginals*. Nova Iorque, Grand Street, No. 47 (Autumn, 1993), pp. 112-124. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/25007703>>. Acesso em 10 de junho de 2021.

_____. *Reflexões sobre o exílio*. In: *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003. p.46-60.

SANT'ANNA, Sabrina Parracho. *Musealização, crítica de arte e o exercício experimental da liberdade em Mário Pedrosa*. Estudos Históricos (Rio de Janeiro), 24(48), 2011, p. 385-404. Disponível em <<https://doi.org/10.1590/S0103-21862011000200008>>. Acessado em 4 de outubro de 2020.

SULZBACHER, Tatiana Cavalheiro. *Laboratório no museu: práticas colaborativas dentro de instituições de arte*. 2010. Dissertação (Mestrado). Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

TEJO, Cristiana Santiago. *A gênese do campo da curadoria de arte no Brasil: Aracy Amaral, Frederico Moraes, Walter Zanini*. Dissertação (Mestrado). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, UFPE. Recife, 2017.

ZANINI, Walter. *Apresentação – 1ª Exposição Jovem Arte Contemporânea*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1967. (Catálogo de exposição).

Catálogos

II Bienal Nacional de São Paulo. (Catálogo). Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, 1972.

Jovem Arte Contemporânea V. (Catálogo). Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1971.

Jovem Arte Contemporânea VI. (Catálogo). Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1973.

Jovem Arte Contemporânea VII. (Catálogo). Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1973.

Jovem Arte Contemporânea VIII. (Catálogo). Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1974.

PROSPECTIVA'74. (Catálogo). Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1974.

Poéticas'77. (Catálogo). Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1977.

XII Bienal Internacional de São Paulo. (Catálogo). Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, 1973.

XVII Bienal Internacional de São Paulo. (Catálogo). Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, 1983.

A menos que creditado de outra forma, todas as imagens utilizadas neste trabalho, para fins acadêmicos, pertencem legalmente a artista, e foram cortesia de Lydia Okumura e da Galeria Jaqueline Martins.