

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC – SP

Reginaldo Lucas Pereira

Nova Objetividade:
Teorias, Práticas e Resultados da Neovanguarda Brasileira

Curso de Especialização em Arte: Crítica e Curadoria

São Paulo
2015

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

PUC – SP

Reginaldo Lucas Pereira

Nova Objetividade:

Teorias, Práticas e Resultados da Neovanguarda Brasileira

Monografia apresentada à Banca Examinadora da
Coordenadoria Geral de Especialização,
Aperfeiçoamento e Extensão da PUC-SP
(COGEAE), como exigência parcial para
obtenção do título de ESPECIALISTA em Arte:
Crítica e Curadoria sob a orientação da Prof. Dr.
Cauê Alves.

São Paulo

2015

Reginaldo Lucas Pereira

Nova Objetividade:
Teorias, Práticas e Resultados da Neovanguarda Brasileira

Curso de Especialização em Arte: Crítica e Curadoria

Monografia apresentada à Banca Examinadora da Coordenadoria Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão da PUC-SP (COGEAE), como exigência parcial para obtenção do título de ESPECIALISTA em Arte: Crítica e Curadoria sob a orientação da Prof. Dr. Cauê Alves.

BANCA EXAMINADORA

RESUMO

PEREIRA, Reginaldo Lucas. **Nova Objetividade: Teorias, Práticas e Resultados da Neovanguarda Brasileira**. 2015. 71 f. Monografia (Especialização) – Coordenadoria Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão da PUC-SP (COGEAE), PUC-SP, 2015.

Nossa pesquisa buscou verificar a existência de uma neovanguarda artística no Brasil na segunda metade da década de 1960, tomando-se por base a exposição Nova Objetividade Brasileira, ocorrida em 1967 no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, e os textos documentais sobre a produção artística desse período. O conceito de neovanguarda empregado neste estudo baseou-se nas proposições do crítico e historiador de arte Hal Foster, que em “O retorno do real”, de 1996, debate as relações entre as vanguardas históricas e as neovanguardas norte-americanas e europeias dos anos 50 e 60, situando-as de forma dinâmica no terreno da história e teoria da arte. A aproximação com a abordagem de Foster permitiu pôr em perspectiva comparativa as operacionalizações da arte nacional e as neovanguardas de que trata, em especial o minimalismo e o *pop*. A crítica das convenções e o embate institucional apurado na arte desse período – com um reexame radical dos modos de produção, distribuição e recepção da arte - revelam-se como características comuns entre a arte de ponta internacional e a brasileira, cujo foco de ataque canalizou-se contra o poder político, em um contexto de crescente censura imposta pela classe dirigente local, que, por fim, desintegrou-a.

Palavras-chave: Nova Objetividade; neovanguarda; arte e política; história das exposições.

*“(...) o objeto é o revelador da pulsão.
Ele não as cria – e sem dúvida podemos dizer que é criado por elas, pelo menos em parte –
mas é a condição de seu vir a existir.
E é através dessa existência que ele será criado, ainda que já estando lá”*

André Green

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| INTRODUÇÃO | 7 |
| CAPÍTULO 1 – AS NEOVANGUARDAS E O APROFUNDAMENTO DO ATAQUE À INSTITUIÇÃO DA ARTE | 12 |
| O trabalho das neovanguardas | 18 |
| Foster e sua releitura da Teoria da vanguarda de Bürger | 18 |
| O que cabe à neovanguarda | 20 |
| CAPÍTULO 2: NOVA OBJETIVIDADE – TÁTICAS DA NEOVANGUARDA NO BRASIL .. | 24 |
| 2.1) Organização da mostra | 25 |
| 2.2) Antecedentes | 30 |
| 2.3) Catálogo e o Esquema Geral da Nova Objetividade | 34 |
| 2.3.1) Item 1: Vontade construtiva geral | 37 |
| 2.3.2) Item 2: Tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete | 38 |
| 2.3.3) Item 3: Participação do espectador | 40 |
| 2.3.4) Item 4: Tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos..... | 42 |
| 2.3.5) Item 5: Tendência a uma arte coletiva | 46 |
| 2.3.6) Item 6: O ressurgimento do problema da antiarte..... | 47 |
| 2.4) Obras | 48 |
| 2.5) Recepção e desdobramentos..... | 51 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 56 |
| ANEXO 1 | 59 |
| Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda | 59 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 61 |

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---------------------------------------|----|
| Figura 1 - Pintura Tátil | 64 |
| Figura 2 - Visão Total..... | 65 |
| Figura 3 - Buum! | 66 |
| Figura 4 - Cântico dos Cânticos | 67 |
| Figura 5 - Glu-glu-glu | 68 |
| Figura 6 - A-doração..... | 69 |
| Figura 7 - O eu e o tu..... | 70 |
| Figura 8 - Tropicália..... | 71 |

LISTA DE TABELAS

| | |
|--|----|
| Tabela 1 – Artistas participantes da Nova Objetividade Brasileira, e suas obras..... | 51 |
|--|----|

ANEXOS

| | |
|---|----|
| Anexo 1 – Declaração dos Princípios Básicos de Vanguarda..... | 59 |
|---|----|

INTRODUÇÃO

Em 6 de abril de 1967 ocorreu a abertura da exposição Nova Objetividade Brasileira, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), organizada por cinco artistas do eixo Rio-São Paulo: Hélio Oiticica, Hans Haudenschild, Maurício Nogueira Lima, Pedro Escosteguy e Rubens Gerchman. Reunindo obras de quarenta e dois artistas plásticos, três fotógrafos e dois cineastas, a exposição prometia em seu catálogo apresentar uma “consciência em patamar superior” da “vanguarda brasileira”, mediante a qual “a visão, e a participação do espectador, isto é, do público, atuarão mais diretamente e melhor compreenderão o significado linguístico e simbólico desta arte, mesmo nos seus momentos de antiarte.” (BARATA, 1967, s.p.)

O entendimento do programa e dos objetivos dessa exposição demanda um contato com o conceito de “Nova Objetividade”, no contexto do cenário artístico brasileiro da década de 1960¹. O termo aparece pela primeira vez no texto “Situação da vanguarda no Brasil”, de 1966, apresentado por Oiticica no seminário Propostas 66, em São Paulo. “Nova Objetividade” remete de forma direta à conceituação do objeto como evolução e substituição dos suportes tradicionais da história da arte:

Toda a minha evolução de 1959 para cá tem sido na busca do que vim a chamar recentemente de uma “nova objetividade”, e creio ser esta a tendência específica na vanguarda brasileira atual. Houve como que necessidade da descoberta das estruturas primordiais do que chamo “obra”, que se começaram a revelar com a transformação do quadro para uma estrutura ambiental (isto ainda na época do movimento neoconcreto do Rio), a criação dessa nova estrutura em bases sólidas e o gradativo surgimento dessa Nova Objetividade, que se caracteriza

¹ “Nova Objetividade” refere-se também à reação artística contra o Expressionismo originada na década de 1920, na Alemanha - *Neue Sachlichkeit*. No clima do pós-guerra, o movimento propunha a superação das saturações de ordem espiritual expressionistas através de procedimentos pautados pelo distanciamento entre ponto de observação e realidade, rumo à representação objetiva e com incorporação de críticas à situação política da época. Entre os principais representantes desse momento, encontram-se Otto Dix, George Grosz, Max Beckman e George Scholz. (MICHALSKI, 2003). Apesar de várias semelhanças possíveis de se estabelecerem entre as abordagens propostas pelos artistas alemães daquele período e a “Nova Objetividade” brasileira, as conceituações que pesquisamos acerca desta não citam a *Neue Sachlichkeit* como referência direta.

em princípio pela criação de novas ordens estruturais, não de “pintura” ou “escultura”, mas ordens ambientais, o que se poderia chamar “objetos”. (OITICICA, 1966, p. 147).

No catálogo da Nova Objetividade Brasileira, no ano seguinte, Oiticica retoma e aprofunda os temas do texto acima, num esforço crítico e teórico para colocar em perspectiva suas impressões a respeito de uma paisagem na qual ele mesmo encontrava-se imerso.

Nova Objetividade seria a formulação de um estado da arte brasileira de vanguarda atual, cujas principais características são: 1: vontade construtiva geral; 2: tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3: participação do espectador (corporal, táctil, visual, semântica etc.); 4: abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5: tendência de proposições coletivas e consequente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de “arte pós-moderna” de Mário Pedrosa); 6: ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte. (OITICICA 1967, s.p.).

Apesar de nomes praticamente coincidentes, a exposição acima mencionada - Nova Objetividade Brasileira - e o conjunto de características do cenário artístico brasileiro que a ela é contemporâneo – batizado de Nova Objetividade - não constituem o mesmo fenômeno. Essa desambiguação mostra-se relevante ao presente trabalho porque nosso interesse principal é verificar a existência de uma neovanguarda no Brasil na segunda metade da década de 1960, tomando-se por base a exposição em foco e os textos documentais sobre a produção artística desse período. Em outros termos, buscamos traçar uma análise de ambos, exposição e textos, como estratégias levadas a cabo por artistas de um grupo heterogêneo, porém coeso, com o objetivo autodeclarado de se constituir como a “vanguarda brasileira” naquele momento.

Nosso interesse pela Nova Objetividade, em todas as suas manifestações, tem origem na compreensão daquele momento, dentro da história das exposições, como um “ponto de chegada” de vultosas discussões que alimentaram a efervescência artística e cultural dos anos 60 no Brasil, mesmo após a tomada do poder pelos militares. Tais discussões foram incessantemente levantadas por críticos e artistas da época, e mantidas

com frequentes diálogos até o enrijecimento da censura pelos militares, uma das nefastas imposições que acompanharam a baixa do Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968.

Diversos textos e obras de arte analisados para fins desta monografia documentam a sintonia do país aos então recentes desenvolvimentos do cenário internacional das artes, evidenciando um notável interesse, a partir de 1965, pelas questões do *Nouveau Réalisme* e a *Pop Art*. O que há de peculiar nesse ativo acompanhamento – ou mesmo antecipação, conforme o crítico Mário Pedrosa (PEDROSA, 2006, p. 143) - das manifestações internacionais pelos artistas locais é o emprego de um denso filtro crítico que irá redimensionar as bases teóricas das convencionalidades e instituições artísticas para que se implantem de forma elaborada ao terreno sócio-político brasileiro, diagnosticado como uma complexa combinação de aceleração da industrialização com permanência do subdesenvolvimento, complicada ainda por um projeto de identidade nacional em etapa de construção pesada e o início de uma ditadura militar.

Os ricos resultados artísticos derivados desse posicionamento, justaposto à noção de evolução ou atualização estética dos projetos já saturados do Concretismo e Neoconcretismo que precederam a Nova Objetividade, resulta no acolhimento desta pela crítica, desde sua origem, como radicalmente inovadora - a ponto de permitir avaliar-se como precursora da ruptura em relação à “arte moderna”. Em 1966, o crítico Mário Pedrosa irá apontar, no artigo intitulado “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”:

Hoje, em que chegamos ao fim do que se chamou de “arte moderna” (inaugurada pelas *Demoiselles d'Avignon*, inspirada na arte negra recém descoberta), os critérios de juízo para a apreciação já não são os mesmos que se formaram desde então, fundados na experiência do Cubismo. Estamos agora em outro ciclo, que não é mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior, e iniciado, digamos, pela *pop art*. A esse novo ciclo de vocação antiarte chamaria de "arte pós-moderna". (De passagem, digamos aqui que desta vez o Brasil participa dele não como modesto seguidor, mas coma precursor. Os jovens do antigo Concretismo e sobretudo do Neoconcretismo, com Lygia Clark à frente, sob muitos aspectos

anteciparam-se ao movimento do *op* e mesmo do *pop*. Hélio Oiticica era o mais jovem do grupo.). (PEDROSA, 2006, p. 143).

A percepção da posição da Nova Objetividade na linha de frente de rupturas estéticas e comprometida com mudanças emancipatórias no terreno sócio-político era generalizada entre a crítica, de forma geral, resultando na aplicação do conceito de “vanguarda” àquela movimentação desde sua origem. Nossa análise buscará embasamentos nas teorias e práticas da Nova Objetividade para entendê-la através da definição de “neovanguarda”, reinterpretando, com o distanciamento de quase meio século, as linhas de força essenciais às suas produções.

Nesta monografia, o conceito de neovanguarda será empregado através das proposições do crítico e historiador de arte Hal Foster, que em *O retorno do real*, de 1996, debate as relações entre as vanguardas históricas e as neovanguardas norte-americanas e europeias dos anos 50 e 60. A escolha de Foster deu-se pela profundidade com que analisa os desdobramentos daqueles movimentos, situando-os de forma dinâmica no terreno da história e teoria da arte. Interessa-nos sobretudo as discussões sobre a continuidade de sentidos que o autor agrega à discussão sobre as vanguardas, traçando uma via nova de interpretação que busca libertar tais movimentos da compreensão como um fenômeno “pontual e final”.

A aproximação com a abordagem de Foster permitiu pôr em perspectiva comparativa as operacionalizações da arte nacional e as neovanguardas de que trata, em especial o minimalismo e o *pop*. A crítica das convenções e o embate institucional apurado na arte desse período – com um reexame radical dos modos de produção, distribuição e recepção da arte - revelam-se como características comuns entre a arte de ponta internacional e a brasileira, cujo foco de ataque canalizou-se contra o poder político, em um contexto de crescente censura imposta pela classe dirigente local, que, por fim, desintegrou-a.

O retorno do real toma por base - e também critica - diversos aspectos fundamentais da *Teoria da vanguarda*, de Peter Bürger, datada de 1974. Bürger abriu caminhos para estudos de cunho histórico e social da arte de vanguarda do início do século XX, embasado pelo pensamento marxista. Um dos principais pontos de discordância entre a teoria de Bürger e a revisão elaborada por Foster trata da valoração atribuída às novas vanguardas que floresceram nas décadas de 1950 e 60. Bürger isola o

alcance das operações das vanguardas históricas do século XX e considera que “a neovanguarda institucionaliza a *vanguarda como arte* e nega assim as genuínas intenções vanguardistas” (BÜRGER, 1993, p. 105).

No primeiro capítulo deste trabalho abordaremos as definições de vanguarda e neovanguarda, focando as proposições de Foster e buscando extrair visões sobre o significado atual daqueles movimentos e suas relações possíveis com a arte moderna e contemporânea.

No capítulo 2 abordaremos a Nova Objetividade a partir da exposição ocorrida em 1967, seus antecedentes, seu conjunto de obras e os textos críticos elaborados sobre aquele “estado da arte brasileira”. Buscaremos compreender a Nova Objetividade através das perspectivas discutidas na obra de Foster. Carregando ainda o pressuposto de que suas proposições alargam as vias de entendimento das neovanguardas, daremos continuidade às interpretações da Nova Objetividade confrontando-a as suas particularidades locais.

Situar suas manifestações na problemática do campo brasileiro das artes demanda compreender a Nova Objetividade em dois eixos: um que inclui outros levantes vanguardistas nacionais - um reexame da Antropofagia dos anos 1920/30 e um discurso de evolução contínua a partir do Construtivismo da década de 1950 - e outro referente à sua posição simultânea e atenta à ocorrência de outras neovanguardas nos países desenvolvidos, em particular o minimalismo e o *pop* – ambos na década de 1960. Apontaremos ainda alguns de seus desdobramentos, como O Domingo das Bandeiras e Apocalipopótese (Rio de Janeiro, 1968) e a icônica manifestação Do Corpo à Terra, ocorrida dentro da Semana de Arte de Vanguarda (Belo Horizonte, 1970). Sua compreensão demanda também delinear seus limites, assim como posicionar sua herança diante da sensação de “completa fragmentação da produção” (ARANTES, 1986, p. 77) que sucedeu a ela.

CAPÍTULO 1 – AS NEOVANGUARDAS E O APROFUNDAMENTO DO ATAQUE À INSTITUIÇÃO DA ARTE

Na vasta bibliografia sobre as vanguardas artísticas, “ruptura” é o termo que com grande frequência parece ser utilizado em qualquer definição do que são os movimentos de vanguardas artísticas do início do século XX, na Europa, também denominadas de “vanguardas históricas”. Além de frequente, o termo costuma ser o ponto de partida da definição das vanguardas, deixando entrever uma possível ordem do raciocínio que parece ter se cristalizado nos estudos sobre tais movimentos. Em outros termos, na ordenação descritiva do que são as vanguardas, “ruptura”, “subversão” e “negação” são as primeiras ideias associadas, impondo-se como raízes do procedimento que perpassa a todos aqueles movimentos.

A abordagem ideológica lançada no campo das artes também faz parte da vocação da vanguarda, desde suas origens. Mario De Micheli, crítico e historiador de arte, defende, em 1959, que “a arte moderna não nasceu como uma evolução da arte do século XIX; ao contrário, ela surgiu de uma ruptura dos valores daquele século. Entretanto, não foi uma questão de simples ruptura estética.” (DE MICHELI, 2004, p. 5). O sentido de ruptura desenvolvido por De Micheli volta-se à crise que sucedeu a ‘unidade’ histórica, política e cultural das forças burguesas-populares no período próximo a 1848. Sua raiz, portanto, é histórica, tendo seu eixo central nas conclusões das revoluções que ocorreram de forma dispersa na Europa do século XIX. A soma do sentimento de derrota dos ideais revolucionários – noções apuradas de povo, liberdade e progresso sustentando ideologias liberais, anárquicas ou socialistas - com a persistência ou mesmo aceleração das contradições sociais no período pós-revolucionário (cujo importante marco é o desfecho da Comuna de Paris), dá como resultado a cisão dos intelectuais entre si e com a sociedade não transformada e vista então como acolhedora das tradições. A imagem que De Micheli usa para o artista de vanguarda, nesse contexto, é de “*déraciné*”, já que ele não tem mais onde lançar suas raízes.

Embasado pela corrente marxista, o crítico literário Peter Bürger publicou em 1974 sua “Teoria da Vanguarda”, na qual busca interpretar as mudanças ocorridas na arte europeia interligando-as às transformações de caráter sociais e políticos processadas naquele continente desde o fim do século XVIII. A premissa principal em sua concepção é uma distinção entre os conceitos de vanguarda e modernismo: a vanguarda

é definida como uma consciência dos pontos falhos da arte moderna, que Bürger aponta como orientada de forma contínua e consistente à autonomia estética. Enquanto o esteticismo representou um movimento de investigação das bases da obra de arte, refletindo uma consciência burguesa expandida pelas descobertas permitidas por tal abordagem, as vanguardas expuseram, em tom de denúncia, a crença na autonomia do estatuto da obra com a intenção de promover a autocrítica da arte na sociedade. A marcha da vanguarda, para Bürger, visa à retirada da arte dessa esfera institucional para inseri-la no campo da práxis vital, direcionando-a à construção de uma nova ordem utópica.

O dadaísmo, o mais radical dos movimentos da vanguarda europeia, já não critica as tendências artísticas precedentes, mas a instituição arte tal como se formou na sociedade burguesa. Com o conceito de instituição arte, refiro-me tanto ao aparelho de produção e distribuição da arte quanto às ideias dominantes em arte numa época dada e que determinam essencialmente a recepção das obras. A vanguarda dirige-se contra ambos os momentos: contra o aparelho de submissão a que está submetida a obra de arte e contra o *status* da arte na sociedade burguesa, descrito pelo conceito de autonomia. Só depois da arte, com o esteticismo, se haver desligado por completo de qualquer relação com a vida prática, pode espriar-se o estético em toda a sua ‘pureza’, embora assim tornasse manifesta a outra face da autonomia, que é a da carência de função social. (BÜRGER, 1993, p. 51-52)

Bürger diferencia os movimentos de vanguarda históricos – Futurismo, Construtivismo, Dadaísmo e Surrealismo – das neovanguardas dos anos 1950 e 1960, colocando nas contas destes grupos uma ineficiência atribuída à repetição vazia do gesto estratégico dos movimentos anteriores, que, em última instância, provaram-se também falhos. Sobre, deste ângulo, apenas o caminho que conduz à institucionalização das práticas vanguardistas:

Embora a neovanguarda se proponha os mesmos objetivos proclamados pelos movimentos históricos de vanguarda, a pretensão de reintegrar a arte na práxis vital já não pode colocar-se seriamente na sociedade existente, uma vez que as intenções vanguardistas fracassaram. Quando um artista dos dias de hoje envia uma chaminé de fogão a uma exposição, já não está ao seu alcance a intensidade do

protesto que os *ready mades* de Duchamp exerceram. Pelo contrário: enquanto que o *Urinoir* de Duchamp pretendia fazer ir pelos ares a instituição arte (com as suas específicas formas de organização, como museus e exposições), o artista que encontra a chaminé de fogão aspira a que a sua “obra” tenha acesso aos museus. Deste modo, porém, o protesto vanguardista transformou-se no seu contrário. (BÜRGER, 1993, p. 67)

Desde sua publicação, houve o reconhecimento acadêmico de que a teoria de Bürger possui uma inegável consistência e seu rigor metodológico permite um tratamento até então inédito sobre as relações entre a atuação das vanguardas e a arte, analisada por suas formas de criação, difusão e recepção no tecido social. Entretanto, estudos posteriores datados dos anos 1980 buscaram reinterpretar o papel das vanguardas no contexto de análise do posicionamento pós-moderno de aproximação da arte com a cultura de massa, de desafio à cultura oficial, da escuta das minorias étnicas e dos países subdesenvolvidos – e, sob essa perspectiva, a desqualificação que Bürger confere às neovanguardas passa a ser questionada.²

No presente trabalho, adotamos os preceitos que Foster estabelece em *O retorno do real* (1996) a respeito da relevância das neovanguardas, a análise de suas operações envolvendo a herança das vanguardas modernas e aos caminhos que abriram à arte que sucedeu a elas. Foster identifica na vanguarda histórica a cristalização de uma “coarticulação crucial de formas artísticas e políticas”, e, por meio do que propõe ser um “relato pós-histórico da neovanguarda e um conceito eclético do pós-moderno”, irá buscar desmanchar aquela coarticulação.

Cabem, contudo, contextualizações de suas ideias devido às particularidades do objeto de estudo principal deste texto: ao contrário das neovanguardas analisadas por Foster, localizadas nos países ricos do norte, a Nova Objetividade trata-se de uma movimentação num país subdesenvolvido, atravessando um período político sobrecarregado pelo avanço da ditadura militar e ansioso pela problemática de sua identidade cultural. A questão política, no caso da arte brasileira dos anos 1960, tornou-se contundentemente explícita e avançou o campo da estética para associar-se a ela de

² Marília Andrés Ribeiro cita o livro “Depois da grande divisão: teorias da representação e da diferença”, publicado em 1986 por Andreas Huyssen, cuja teoria, “pautada pelo exame das diferenças culturais e do paradigma pós-moderno, abre caminho para uma leitura mais abrangente da cultura contemporânea e do potencial crítico das neovanguardas durante os anos de 1960”. (RIBEIRO, 2012, p. 104)

um modo particular, reverberando no fazer artístico local. Esses fatores são os principais que a fazem se destacar das neovanguardas enfocadas por Foster. Entretanto, uma série de inquietações de todos esses grupos possuem similaridades, especialmente em referência ao foco de ataque à situação político-estética estabelecida, desdobrando-se com abordagens e objetivos comparáveis, sobretudo no que dizem respeito ao questionamento das convenções e da instituição da arte.

Em território brasileiro, o tema da vanguarda foi amplamente discutido por críticos e artistas nacionais nos anos 1960. A visão de que no país havia a presença de uma vanguarda nova operando a partir do legado neoconcreto e aproximando-se criticamente da arte em prática em outros países era comum a um círculo intelectual, baseado majoritariamente no Rio de Janeiro, que incentivava o aprofundamento e validação desse movimento. O crítico Mário Barata inclusive emprega, em 1967, o termo “neovanguarda” para diferenciar os grupos contemporâneos das vanguardas históricas dos anos 1920 (PECCININI, 1986; p. 209), antecipando uma ramificação de termos que só ficaria corrente a partir da publicação da obra de Bürger, sete anos depois (FOSTER, 1996; p. 27). O pesquisador Paulo Roberto de Oliveira Reis, em sua tese de doutorado, faz uma breve compilação de alguns textos da época que evidenciam, pelo título, a grande quantidade de investigações sobre a vanguarda:

““Situação da vanguarda no Brasil” – Hélio Oiticica (1966),
“Por que a vanguarda brasileira é carioca” – Frederico Morais (1966),
“Opinião 65/66 – artes visuais de vanguarda” – Mário Barata (1966),
“Declaração de princípios básicos de vanguarda” (1967),
“Nota sobre vanguarda e conformismo” – Roberto Schwarz (1967) e
“Vanguarda e subdesenvolvimento” – Ferreira Gullar (1969).”
(REIS, 2005; p. 21)

O tema do comprometimento político da arte brasileira nos anos 1960 aparece consensualmente como chave de entendimento à operacionalização artística do período: trata-se de sua principal característica de inovação, resultado de uma resposta com elaboração contextual e performativa, reiterando a ideia de vanguarda nacional e que a distingue de outras vertentes que são contemporâneas a ela. Autores como Otília Arantes, Marília Ribeiro, Daisy Peccinini e Paulo Reis concordam quanto à trajetória de constituição de uma vanguarda na metade da década de 60, articulada por uma crescente

agressividade nas respostas à repressão e demais procedimentos de censura provenientes da ditadura militar.

Convém ressaltar que, entretanto, o conceito de vanguarda foi problematizado nos próprios anos 1960 por autores que desconfiavam dos reais efeitos do trabalho vanguardista, com base nos movimentos históricos da primeira metade do século. A tônica de textos produzidos por críticos como Ferreira Gullar (“Cultura posta em questão”, 1965) e José Guilherme Merquior (“Notas para uma teoria da arte empenhada”, 1963), no contexto das proposições da União Nacional dos Estudantes (UNE) para estabelecimento de uma arte engajada, acentuava o fracasso das intenções dos movimentos de vanguarda pela sua excessiva ênfase à experimentação formal. Viam as vanguardas como produtoras de uma arte hermética, cuja aceitação no Brasil só era possível por imposição externa, constituindo um polo oposto à proposta de chegada à “cultura popular”, apoiada pela UNE e buscada através da construção do Centro Popular de Cultura (CPC).³

Conforme veremos no item que discute a tomada de posicionamento ante questões político-sociais pela Nova Objetividade, a elaboração de Oiticica sobre a legitimação da vanguarda daquela época sintetizou preocupações dessa leitura mais crítica sobre o conceito de vanguarda, incorporando a ideia de atuação direta dos artistas nas convenções do poder organizado para além dos domínios estabelecidos historicamente para a arte. Isso foi possível com o reposicionamento da função do artista, que ao contrário de assumir a postura vanguardista de “martelar contra a arte do passado ou contra os conceitos” (OITICICA, 1967; s.p.), deveria passar a atuar como um “proposicionista”, “empresário” ou “educador”. Além de redefinir a ação do artista, também o conceito de obra era alterado, focando-se o seu caráter de “proposição aberta”, numa revisão de tudo o que estivera até então convencionado sobre a arte, incluindo-se a sua produção, veiculação e recepção.

Os temas da Nova Objetividade guardam semelhanças com aqueles levantados pela vanguarda brasileira dos anos 1920, porém atualizando-os às condições da época: a

³ “A “cultura popular”, entendida como uma das possibilidades de transformação da realidade brasileira, através da arregimentação da intelectualidade e da conscientização das classes populares, foi fundamentada, sobretudo, na ideia de “frente única”. Ou seja, esses artistas e intelectuais de esquerda acreditavam que a “cultura popular” — apoiada em organizações estudantis, operárias e camponesas — seria capaz de promover profundas transformações na estrutura socioeconômica e nas relações de poder no Brasil. Logo, entendida como revolucionária (e não como reformista) pelos próprios protagonistas.” (GARCIA, 2004, p. 150)

ideia de subdesenvolvimento persiste, atrelada a uma fraca identidade nacional e a uma dependência cultural agora radicalizada pela noção de um imperialismo norte-americano. De um lado, a problemática da dependência cultural do país é aprofundada nos anos 1960, revelando o próprio desenvolvimento político-econômico por que o país passara nas décadas que separam os primeiros modernistas da neovanguarda. De outro lado, na estratégia de combate ao atraso cultural, a neovanguarda aceita a tática da antropofagia, buscando potencializá-la para se tornar uma arma mais efetiva contra “uma espécie de colonialismo cultural, que de modo objetivo queremos hoje abolir, absorvendo-o definitivamente numa superantropofagia” (OITICICA, 1967; s.p.).

Depoimentos e manifestos da época multiplicam suas referências aos movimentos históricos antiarte, especialmente a Duchamp e ao dadaísmo, ou ao surrealismo, mais diretamente, porém, ao próprio modernismo brasileiro — ao seu nacionalismo antropofágico, personificado, sobretudo, por Oswald. Mas se as questões são aparentemente as mesmas: nacional/internacional, velho/novo, o momento é outro. O desenvolvimento econômico e tecnológico atingira uma fase bastante mais avançada, do ponto de vista do capitalismo e da internacionalização — nos anos 20 ainda se tratava do "sonho brasileiro", tinha-se uma visão predominantemente prospectiva, otimista, utópica; já nos anos 60, o que domina é o gosto amargo da desilusão. Mas se, naqueles idos, havia, ao lado da aposta na modernidade e da necessidade de construir um Brasil novo, insatisfação com a realidade, com o atraso e o provincianismo, procurava-se, contudo, também preservar os valores nacionais, nativos, contra a desfiguração que a modernidade poderia trazer. Na década de 60, por seu lado, tendo passado pelas lições da arte abstrata — especialmente do construtivismo concreto e neoconcreto —, a arte brasileira já se acha bastante distante da temática nacional e/ou popular. Uma vez absorvidos os recursos da tecnologia e da arte internacionais mais recentes, o questionamento da introjeção/ rejeição das tradições e valores nacionais por essa modernidade deveria se processar num outro plano — o de desconstrução/reconstrução da própria linguagem artística. (ARANTES, 1986; p.70-71)

O trabalho das neovanguardas

Foster apresenta o recorte da neovanguarda de que trata em sua obra a partir de retornos de operações artísticas da vanguarda do início do século XX, observados num grupo indefinido de artistas norte-americanos e europeus, nos anos 1950 e 1960, com vistas a “uma consciência crítica das convenções artísticas e das condições históricas”. (FOSTER, 1996; p. 21). O autor reconhece que a maioria desses retornos – focando sobretudo no *ready-made* dadaísta e nas estruturas do construtivismo russo – ocorreu de forma consciente e deliberada por meio de artistas que estudaram de forma rigorosa as vanguardas do pré-guerra e que estavam descontentes com o modelo modernista em voga nos Estados Unidos, ou seja, o formalismo incorporado pela Escola de Nova York, suportada por Clement Greenberg e Michael Fried. Nessa análise acerca dos componentes históricos, Foster explica que o resgate inicial da neovanguarda, em especial a dos anos 1950, almejava reciclar as tentativas vanguardistas de questionamento da autonomia da arte: tratava-se de procurar o reposicionamento da arte seja através do ataque as suas convenções formais, como propôs o dadá, ou pela sua absorção nas práticas materialistas a serviço das forças revolucionárias, como no construtivismo.

Com base na verificação histórica das neovanguardas, o autor avança e propõe questões a serem abordadas pela teoria da vanguarda que irá desenvolver: qual a causa dos retornos daqueles procedimentos artísticos? O que estabelecem entre os momentos em que aparecem inicialmente e aqueles em são retomados? Dado o tempo transcorrido desde a ocorrência das neovanguardas, é possível afirmar que tais movimentos são “repetições passivas dos momentos do pré-guerra ou a neovanguarda atua sobre a vanguarda histórica de um modo que só agora podemos reconhecer?” (FOSTER, 1996; p. 24).

Foster e sua releitura da Teoria da vanguarda de Bürger

Foster elabora uma concepção teórica da vanguarda tomando como fundamento a tese de Bürger, reconhecendo a boa qualidade das discussões que sua teoria ainda acende e também suas lacunas. Foster destaca em Bürger o problema da desqualificação

da neovanguarda “como sendo um mero *neo*, como tanta repetição de má-fé a ponto de anular a crítica pré-guerra da instituição da arte”. (FOSTER, 1996; p. 27). Analisando de forma detalhada as próprias premissas marxistas que embasam o pensamento de Bürger, Foster identifica um residual de historicismo na sua argumentação, que o impediria de distinguir a causalidade, temporalidade e narratividade do desenvolvimento histórico:

Juntamente com uma tendência a tomar ao pé da letra a retórica de ruptura da vanguarda, esse evolucionismo residual leva Bürger a apresentar a história como *pontual e final*. Para ele, portanto, uma obra de arte, um desvio na estética, acontece de uma só vez, inteiramente significativa em seu primeiro momento de aparição, e acontece de uma vez por todas, de modo que qualquer elaboração só pode ser uma reiteração. Essa concepção da história como pontual e final subjaz a sua narrativa da vanguarda histórica como pura origem, e da neovanguarda como repetição espúria. Isso já é muito ruim, mas as coisas podem piorar, pois repetir a vanguarda histórica, segundo Bürger, é eliminar sua crítica da instituição da arte autônoma; mais do que isso, é inverter essa crítica para transformá-la numa afirmação da arte autônoma. Portanto, se os ready-mades e as colagens desafiavam os princípios burgueses do artista expressivo e do trabalho de arte orgânico, os neoready-mades e as neocolagens reafirmam esses princípios, reintegram-nos por meio da repetição. (...) E mais: para Bürger, a repetição da vanguarda histórica pela neovanguarda só pode converter o antiestético em artístico, o transgressivo em institucional”. (FOSTER, 2006, p. 30)

Bürger também conclui que, apesar de a vanguarda histórica ter fracassado em sua missão de extinguir as categorias tradicionais da arte e atingir a revolução social pela transgressão individual ou pela integração da arte aos meios produtivos, seu fracasso tem um caráter trágico e heroico. Tal observação, para aquele autor, contrastaria com o fracasso renovado, farsesco e simulado da neovanguarda, que só poderia conduzir a uma pluralidade de manifestações em que a atribuição de sentido na arte não mais seria possível.

Ao modelo esquemático de imitação vazia que Bürger estabelece entre a neovanguarda e os movimentos da primeira metade do século XX, Foster propõe a

substituição por outro, buscando construir “um intercâmbio temporal entre as vanguardas históricas e a neovanguarda, uma relação complexa de antecipação e reconstrução” (p. 32). A hipótese principal levantada é: “(...) em vez de anular o projeto da vanguarda histórica, a neovanguarda deveria abrangê-lo pela primeira vez? Digo “abranger”, não “completar”: o projeto da vanguarda não está mais concluído em seu momento neo do que posto em prática em seu momento histórico.” (p. 34)

Como ponto de suporte, Foster irá levantar, conforme o próprio Bürger acena ser a lição das vanguardas, que a historicidade pode ser aplicada às artes de todos os tempos, e isso deve valer inclusive no tempo das vanguardas e no momento contemporâneo: daí resulta, por exemplo, uma possibilidade de relativização do tratamento conferido pelas primeiras vanguardas ao desvendamento dos meios de operacionalização das convenções artísticas (buscar superá-las, como foi o caso ou reconhecê-las como necessárias?). Tal enfoque na historicidade abre caminho para a criação de critérios que orientem julgamentos sobre a situação da arte atual, posicionando-a relativamente às produções de outras épocas.

Outro ponto sustentado por Foster é a possibilidade de atribuir à neovanguarda não a inversão da crítica da instituição da arte elaborada no pré-guerra, mas sim sua ampliação. Dessa perspectiva, pode-se reconhecer também a criação de critérios que apontem a neovanguarda como um momento de produção de experiências estéticas originais, além de novas conexões cognitivas e formas de atuação política.

O que cabe à neovanguarda

Foster ressalta que os atos memoráveis das vanguardas históricas demonstram a convencionalidade da arte, citando dois casos: o primeiro, de 1921, é a apresentação feita por Aleksandr Ródtchenko de três telas de cores primárias como pintura, alegando que, através daquela redução, havia chegado ao fim da representação e da própria pintura. O segundo caso é a apresentação feita por Duchamp do mictório assinado à Sociedade de Artistas Independentes de Nova York, em 1917. Em ambos, há a revelação dos “limites convencionais da arte num tempo e lugar específicos” (p. 37) – mas isso ocorre sem uma entrada no terreno das instituições da arte, que Foster assinala como uma organização das convenções artísticas. O foco de trabalho da neovanguarda,

por outro lado, passa a dirigir-se não ao convencional, mas às instituições do sistema da arte e seus padrões estabelecidos de produção, percepção e cognição. A diferenciação entre as vanguardas e os movimentos sucessores realizada por Foster classifica o trabalho da neovanguarda, em sua forma mais elaborada, como pautados pela análise e desconstrução da instituição de arte, mas que passou inicialmente também por uma retomada da crítica das convenções.

Obviamente, a convenção e a instituição não podem ser separadas, mas tampouco são idênticas. Por um lado, a instituição da arte não rege totalmente as convenções estéticas (isso seria demasiado determinista); por outro, essas convenções não incorporam totalmente a instituição da arte (isso seria demasiado formalista). Em outras palavras, a instituição da arte pode *enquadrar* as convenções estéticas, mas não *constituí-las*. Essa diferença heurística pode nos ajudar a distinguir o que a vanguarda histórica e a neovanguarda priorizam: enquanto a vanguarda histórica enfoca o convencional, a neovanguarda concentra-se no institucional. (FOSTER, 1996; p. 37)

Foster também põe em perspectiva os avanços que couberam no campo da arte e que foram derivados da investigação das suas instituições. Retornando a Bürger, para quem o intuito final da vanguarda era o aniquilamento da instituição da arte autônoma a fim de reconectar a arte e a vida, Foster irá questionar justamente as consequências do emprego da dicotomia que quase passa como neutra: “o que é a arte e o que é a vida para ele? A simples oposição entre ambas já tende a ceder à arte a autonomia que está em questão e situar a vida num ponto fora de alcance. Assim, nessa formulação mesma o projeto da vanguarda está predisposto ao fracasso” (FOSTER, 1996; p. 34). A elaboração para esse questionamento já está, segundo Foster, presente nas práticas dos artistas mais perspicazes desde as vanguardas históricas, como Duchamp, e foi-se amadurecendo com o desenvolvimento das neovanguardas: “o alvo não é nem uma negação abstrata da arte nem uma conciliação romântica com a vida, e sim um exame contínuo das convenções de ambas” (FOSTER, 1996; p. 36). Foster apresenta os desenvolvimentos da investigação de instituições como um dos fios condutores da arte desde os anos 1960: parte-se da proposição de artistas que vão procurar executar uma análise inventiva dos limites da vanguarda histórica e da própria neovanguarda dos anos 1950, expõem-se todos os padrões de produção e recepção da arte, e, finalmente, tais

procedimentos passam a ser aplicados para elaborar questionamentos para além dos limites das convenções e das instituições da arte:

Essa elaboração é um trabalho coletivo que atravessa gerações inteiras de artistas neovanguardistas: desenvolver paradigmas como o ready-made a partir de um objeto que se pretende transgressor em sua própria facticidade (como na primeira repetição “neo”) até se transformar em uma proposição que explora a dimensão enunciativa da obra de arte (como na arte conceitual), em um procedimento que lida com o serialismo de objetos e imagens no capitalismo avançado (como no minimalismo e na arte pop), em um distintivo da presença física (como na arte site-specific dos anos 1970), em uma forma de mímica crítica de diversos discursos (como na arte alegórica dos anos 1980, envolvida com imagens míticas da grande arte e dos meios de comunicação de massa), e, por fim, numa investigação das diferenças sexuais, étnicas e sociais de hoje (como no trabalho de diversos artistas, entre os quais Sherrie Levine, David Hammons e Robert Gober). Dessa maneira, o assim chamado *fracasso* da vanguarda histórica e da primeira neovanguarda em destruir a instituição da arte *capacitou* a segunda neovanguarda a submeter essa instituição a um exame desconstrutivo – exame que, mais uma vez, agora é estendido a outras instituições e discursos na arte ambiciosa do presente. (FOSTER, 1996; p. 43)

Por fim, Foster utiliza para seu modelo de teoria da vanguarda uma analogia com o sujeito psicanalítico, estabelecendo uma analogia com a temporalidade psíquica, que incide sobre a constituição da subjetividade como uma “alternância de antecipações e reconstruções de eventos traumáticos” (FOSTER, 1996). Assim o reconhecimento de um determinado evento só é possibilitado por outro que o reinterpreta, ou seja, o efeito *a posteriori* integra a raiz da constituição do sujeito.

É essa analogia que quero trazer para os estudos modernos do final do século: a vanguarda histórica e a neovanguarda são constituídas de maneira semelhante, como um processo contínuo de protensão e retenção, uma complexa alternância de futuros antecipados e passados reconstruídos – em suma, num efeito *a posteriori* que descarta

qualquer esquema simples de antes e depois, causa e efeito, origem e repetição (FOSTER, 1996; p. 46).

CAPÍTULO 2: NOVA OBJETIVIDADE – TÁTICAS DA NEOVANGUARDA NO BRASIL

Ao longo das últimas décadas, o reconhecimento das manifestações da arte por vias de seus meios de contato com o público tem representado um ganho de cunho epistemológico. O estudo da história das exposições e das práticas curatoriais ampliam o campo de conhecimento ao gerarem novas interpretações, dentro da história, dos fenômenos culturais originados pelo fazer artístico localizados além da visibilidade pura da obra.

Exhibitions are part of a political economy of culture which, with increasing frequency, when understood as a medium, can be recognized as rhetorical arrangements to produce massive audiences for historical, modern and contemporary art. No longer restricted to the exposition of an academic thesis, or the animated exposure of the connoisseurship of the collection of a museum, the temporary art exhibition, particularly, has become the principal medium in the reception of art and therefore is the principal agency in the debates of criticism around any aspect of the visual arts. Exhibitions leave traces in discourses as various as contemporary art history, journalistic and academic criticism, and forms of cultural anthropology, as well as in the active interests of collectors, artists and arts bureaucrats.
(FERGUSON, 1996, p. 179-180)

A escolha da mostra Nova Objetividade Brasileira como centro focal deste estudo deu-se pela busca de uma manifestação artística coletiva que aglutinasse pesquisas de ponta acerca da operacionalização da arte no Brasil, em um período que críticos e historiadores veem consensualmente como marcado pela ação de uma “vanguarda”. Nossa análise será pautada pela compreensão da exposição como uma das estratégias do grupo de artistas que capitaneava a efervescência da época, com o intuito de estabelecer visibilidade e difusão da arte que se operacionalizava “visceralmente contra tudo que seria em suma o conformismo cultural, político, ético, social” (OITICICA, 1967, s.p.).

A abordagem de uma exposição temporalmente distante e com poucos registros fotográficos tomou por base textos de crítica publicados à época, assim como estudos

feitos por outros autores ao longo dessas cinco décadas. O catálogo oferece um conjunto de textos essenciais para compreensão das propostas da exposição, assim como fotos de obras e listagem dos artistas participantes.

2.1) Organização da mostra

A Nova Objetividade Brasileira teve duração de 25 dias, tendo-se iniciado em 6 de abril de 1967, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). A mostra foi organizada por cinco artistas do eixo Rio-São Paulo, e que também participaram com obras expostas: Hélio Oiticica, Hans Haudenschild, Maurício Nogueira Lima, Pedro Escosteguy e Rubens Gerchman.

O catálogo aponta como artistas participantes: Aluísio Carvão, Alberto Aliberto, Anna Maria Maiolino, Antônio Dias, Avatar Moraes, Carlos Vergara, Carlos Zílio, Eduardo Lins Clark, Ferreira Gullar, Flávio Império, Gastão Manuel Henrique, Geraldo de Barros, Glauco Rodrigues, Hans Haudenschild, Hélio Oiticica, Ivan Serpa, Juvenal Hahne Junior, Luiz Gonzaga Rocha Leite, Lygia Clark, Lygia Pape, Marcello Nitsche, Maria do Carmo Secco, Maria Helena Chartuni, Maurício Nogueira Lima, Mona Gorovitz, Nelson Leirner, Pedro Escosteguy, Raymundo Colares, Roberta Oiticica, Roberto Amaro Lanari, Roberto Magalhães, Rubens Gerchman, Sami Mattar, Samuel Szpigel, Sergio Ferro, Solange Escosteguy, Teresa Simões, Vera Ilce, Waldemar Cordeiro e Walter Smetak.

Participaram ainda, como convidados, Amílcar de Castro e Franz Weissmann, os fotógrafos David Usurpator, Fernando Goldgaber, Pedro Moraes e os cineastas Antonio Carlos Fontoura e Arnaldo Jabor.

Duas observações acerca da estrutura de organização da mostra merecem destaque em nossa análise: a articulação dos artistas organizadores para obter, através da exposição, o lugar onde relação sujeito-obra pudesse efetivar-se; e a inédita combinação de artes plásticas com cinema e fotografia, na mesma mostra no Brasil.

O envolvimento direto de artistas com a prática curatorial era, à época, comum e muito mais frequente do que se tornou nas décadas seguintes, ao longo das quais a figura particular do curador – então inexistente no Brasil - foi tornando-se uma

especialidade com funções bem definidas no circuito artístico. Por um lado, essa contextualização pode relativizar o empenho direto de artistas atuando na organização da exposição. Entretanto, ainda assim ela confirma que o espaço institucional do museu era território desejável, pelos próprios artistas, para uma produção orientada para relações vivenciais entre espectador e obra - ou participador e objeto, para mantermos a linguagem do discurso da Nova Objetividade.

Apesar de existir aí uma aparente contradição, que se torna mais saliente se recuperarmos a sexta característica que Oiticica atribui à Nova Objetividade – “ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte” – não se pode concluir que a escolha de um museu tradicional para receber a exposição tenha ocorrido por descuido, ou resultado de uma ausência de reflexão sobre o lugar do museu e sua articulação com a arte daquele período. Rubens Gerchman, um dos cinco artistas organizadores da mostra, já havia encaminhado suas pesquisas para além das convenções da arte e da institucionalidade do museu e da contemplação privada, conforme seu depoimento:

A obra uma vez acabada está inteiramente acabada para mim. Passa a fazer parte de uma manipulação, de um uso coletivo, social, em que o espectador não mais deve participar contemplativamente, mas ativamente, penetrando fisicamente nela, apalpando-a, metendo-se dentro dela. Minha obra não é feita para museus, nem cabe em nossos apartamentos. Deveria fazer parte de um parque de diversões aberto a todos. (AQUINO, 1967)

A experiência acumulada por Oiticica até aquele momento não deixa dúvidas de sua consciência antagônica em relação ao sentido do museu – e mesmo das exposições - diante das propostas da arte que se estruturavam. Dois anos antes da Nova Objetividade Brasileira, a organização do MAM-RJ proibira, já em sua iminência, a entrada no museu da bateria e integrantes da escola de samba Mangueira, reunidos por Oiticica em uma espécie de *happening*. Tal negativa foi acompanhada por protestos do artista e constitui um dos marcos da mostra Opinião 65, na qual Oiticica apresentara pela primeira vez os Parangolés.

Parangolé é a antiarte por excelência; inclusive pretendo estender este sentido de “apropriação” às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim – coisas que

não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação – seria isto um golpe fatal no conceito de museu, galeria de arte etc., e ao próprio conceito de ‘exposição’ – ou nós o modificamos ou continuamos na mesma. Museu é o mundo; a experiência cotidiana: os grandes pavilhões para mostras industriais são os que ainda servem para tais manifestações: para obras que necessitem abrigo, porque as que disso não necessitarem devem mesmo ficar nos parques, terrenos baldios da cidade... (OITICICA, 1967, p. 28)

Considerando os preceitos desses depoimentos, a escolha de situar uma exposição em um museu convencional pode apontar que a meta no horizonte – “golpe fatal no conceito de museu” – era compreendida como um processo (posto em andamento, acreditava-se, junto com a Nova Objetividade) que podia demandar concessões, e não uma imposição de negação imediatista. Afinal, o museu no território brasileiro era uma instituição relativamente imatura em termos de direcionamento programático para seus acervos e suas mostras. Por outro lado, mantinha sua especificidade de permitir a recepção da obra de arte pelo público, despertando algum interesse coletivo e suportando procedimentos de legitimação do conceito de obra, ainda que de vanguarda.

Do ponto de vista tático para os artistas envolvidos na organização da mostra, a ideia de que “museu é o mundo” representava uma cisão contrária à institucionalidade da arte. O ponto inicial de tal ruptura, ou seu centro de propagação, não poderia ser outro senão a própria instituição encarnada pelo museu. Avaliada *a posteriori*, parece bem-sucedida a estratégia de alocar no espaço expositivo do MAM-RJ o potencial de fissão das obras reunidas pela Nova Objetividade Brasileira: entre seus resultados está a limitação da mediação de museus em mostras e manifestações de arte imediatamente posteriores à sua ocorrência, e que davam continuidade às suas proposições.

Sustenta esse argumento a localização temporal da Nova Objetividade Brasileira em relação a dois grupos de eventos artísticos: de um lado, as exposições que a antecedem - Opinião 65 (Rio de Janeiro, 1965), Opinião 66 (Rio de Janeiro, 1966), Propostas 65 (São Paulo, 1965); de outro, as manifestações que a sucedem – Domingo das Bandeiras e Apocalipopótese (ambas no Rio de Janeiro, 1968), e Do Corpo à Terra (Belo Horizonte, 1970). O primeiro grupo já trazia discussões sobre a arte figurativa de

ponta, aprofundando discussões acerca do neorrealismo que servem de embasamento às formulações da Nova Objetividade; mas toda essa movimentação rumo a uma experimentação radical veio sob a forma convencional de mostras de arte, alojadas em espaços expositivos consagrados (MAM-RJ e Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo). Por outro lado, importantes manifestações ocorridas já no ano seguinte à Nova Objetividade Brasileira “romperam definitivamente as fronteiras entre a arte e o espaço urbano: planejadas de maneiras distintas, apontaram ocupações diferentes do espaço urbano” (REIS, 2006, p. 64). É, portanto, a partir da Nova Objetividade Brasileira que se acentua a “tendência a uma arte coletiva” no espaço público, que somada à investida no “problema da antiarte” resultará na desistência de uso das instituições de abrigo e difusão da arte – sendo o ataque à institucionalidade artística uma característica fundamental à neovanguarda dos anos 1960, conforme apontada por Foster.

No que diz respeito a seu caráter anti-institucional, é também relevante apontar que a Nova Objetividade Brasileira foi concebida, ao menos parcialmente, como resposta contestadora a um concurso organizado pela Petite Galerie em que todas as obras deveriam ser em forma de caixa (MORAIS, 2001), num momento em que a discussão de ponta sobre as categorias da obra de arte propunha a superação do convencional, e não a validação de novos suportes.

Ainda com relação ao assentamento do conceito de arte coletiva, é notável que a organização da Nova Objetividade Brasileira tenha convidado cineastas e fotógrafos para a exposição. A aproximação procurada entre o público do museu e o do cinema era inédita nas exposições do país, e coerentemente reforçava o projeto expositivo, que tinha como um de seus pilares a vivência direta da obra, com anseios coletivistas. O acolhimento do cinema revelava também a investida dos artistas organizadores rumo ao terreno inevitável da indústria cultural, cujas extensões, relevos e formações eram alvo das pesquisas artísticas de ponta encabeçadas pela *pop art* internacional, e reelaborados dentro da realidade político-social brasileira.

Outro fator de destaque sobre a organização diz respeito ao enredo de convergência da produção artística de paulistas e cariocas, através de alguns pontos do programa da Nova Objetividade. A aparente superação dos embates dos anos 1950 entre os concretistas de São Paulo (Grupo Ruptura) e do Rio de Janeiro (Frente) seria, vista

desta perspectiva, um emblema da força aglutinadora daquele novo programa, capaz de somar as semelhanças de grupos de produção bastante distintos com o fim último de constituição de uma vanguarda nacional. Tal estratégia parece ter surtido efeito, manifesto sobretudo na adesão de Waldemar Cordeiro às movimentações da Nova Objetividade Brasileira. O artista que liderara as teorias e dogmas do Grupo Ruptura na década anterior, em São Paulo, não apenas expõe obras na mostra, mas também escreve um dos três textos do catálogo, ao lado de Oiticica e do crítico Mário Barata.

No Esquema Geral da Nova Objetividade, Oiticica cita explicitamente a contribuição de artistas paulistas nos itens 1: Vontade construtiva geral e 2: Tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete. No primeiro, cita a vontade construtiva como “o motivo que levou Oswald de Andrade à célebre conclusão do que seria nossa cultura antropofágica, ou seja, redução imediata de todas as influências externas a modelos nacionais”. No segundo item, cita “Waldemar Cordeiro com o Popcreto, proposição na qual o lado estrutural (o objeto) funde-se ao semântico”, além das pesquisas alinhada com as *primary structures* de Willys de Castro, Hércules Barsotti e Aliberti. Maurício Nogueira Lima também é elencado. No texto, Oiticica aponta como um “desenvolvimento independente” em São Paulo o Realismo Mágico de Wesley Duke Lee, na Galeria Rex, mas não esconde a pouca familiaridade com aquele grupo:

Por incrível que pareça, apesar de sabermos da sua importância (que nesse processo descrito teria papel semelhante ao do Grupo Realista do Rio), pouco dele conhecemos. É um grupo fechado, extremamente sólido, mas do qual não podemos avaliar todas as consequências por desconhecermos sua totalidade. Apenas vamos anotar aqui, além do de Wesley Duke Lee (nome já plenamente conhecido fora do Brasil e cuja experiência abarca várias ordens estruturais, desde as pictóricas às ambientais), os nomes de Nelson Leirner, Resende, Fajardo e Geraldo de Barros cujo desenvolvimento infelizmente desconhecemos mas que sabemos interessantíssimo. Esta mostra servirá também para nos confirmar o que prevíamos: as premissas teóricas do Realismo Mágico como uma das constituintes principais nesse processo que nos levou à formulação da Nova Objetividade. (OITICICA, 1967; s.p.)

Ainda no Esquema Geral, no seu item 3: Participação do espectador, embora não haja menção a artistas contidos pela produção de São Paulo, Oiticica diferencia “duas maneiras bem definidas de participação: uma é a que envolve ‘manipulação’ ou ‘participação sensorial corporal’, a outra que envolve uma participação ‘semântica’” – sendo esta última possível de associação com a pesquisa de Waldemar Cordeiro.

Peccinini esclarece que, em São Paulo, diversos artistas que vinham aprimorando suas produções ao longo dos anos 1960 não se alinhavam com estabelecimento de um programa de vanguarda que assumia compromissos de dimensões políticas. Entre outros, Donato Ferrari, Nicolas Vlavianos e Tomoshigue Kusuno descartavam apoio a uma arte que pudesse limitar-se por pressões contingentes; pelo mesmo motivo Wesley Duke Lee, Carlos Fajardo, Frederico Nasser e José Resende se recusaram a participar da Nova Objetividade Brasileira. (PECCININI, 1988: p. 205-209).

2.2) Antecedentes

A Nova Objetividade Brasileira expõe raízes que, fincadas nas discussões efervescentes entre artistas e críticos do eixo Rio-São Paulo, cresciam criticamente com as descobertas recentes das linguagens figurativas que se disseminavam em vários países. De forma particular, Peccinini cita uma polarização do grupo neo-realista carioca, que contando com a entrada de Oiticica e o apoio crítico-teórico de Frederico Morais, formou um núcleo com interesse no embasamento de uma vanguarda brasileira, naquele momento.

Duas exposições são apontadas pela autora como irradiações de tal núcleo: a “Coletiva de oito artistas”, na Galeria Atrium (São Paulo, agosto de 1966) e “Vanguarda Brasileira”, organizada por Frederico Morais na Reitoria da UFMG, (Belo Horizonte, agosto de 1966). A autora conclui que, nessas exposições, os artistas “neo-realistas acreditavam ter se encaminhado a um fazer artístico do aqui e agora brasileiros” (PECCININI, 1988: p.196).

A atuação do grupo neo-realista pode ser vista como um embasamento à Nova Objetividade Brasileira. Peccinini aponta como antecedentes diretos da exposição o

seminário Propostas 66, que ocorreu em São Paulo, e o texto subsequente “Declaração dos Princípios Básicos da Vanguarda”, assinado por dezoito artistas e publicado em revistas e jornais circulantes no eixo Rio-São Paulo⁴.

“Propostas 66” foi um evento que pretendia examinar a situação da arte no Brasil através de seminários. Pode ser compreendido como o desenvolvimento de outra série de discussões realizadas no ano anterior, por ocasião de “Propostas 65”, um balanço crítico dos realismos.

Pretendia agora ser mais abrangente, reunindo artistas e intelectuais de diferentes campos, buscava “contribuir para uma visão global e humanista da cultura e vanguarda no Brasil”. Com o apoio da Secretaria Municipal de Cultura, os seminários se realizaram no auditório da Biblioteca Municipal de 12 a 15 de dezembro, quando foram abordados os seguintes temas: Conceituação da Arte nas condições históricas atuais do Brasil, Arte de Vanguarda e Organização da Cultura no Brasil, Situação de Vanguarda no Brasil e Cultura Superior e Folclore Urbano. Do Rio confirmaram a participação: Mário Pedrosa, Mário Barata e Jayme Maurício. Apresentaram textos: Oiticica, Frederico de Moraes, Mário Barata, Rubens Gerchman, Escosteguy. Waldemar Cordeiro, como ocorrera em “Propostas 65”, assumira a coordenação do evento, que contou com a presença de vários artistas e intelectuais de São Paulo: Mario Schenberg, Vilanova Artigas, Mario Chamie, Sergio Ferro, Otavio Lanni, Jorge Wilhelm, Aracy Amaral, Flavio Império, a maioria também contribuindo com escritos.

Parece válido concluir que este evento-seminário demonstrava que as modificações tinham atingido um nível que ultrapassava as estruturas da obra, e da ordem estética formal. Assumindo como posição comum de que a arte tinha um papel modificador da realidade cultural os debates e propostas foram direcionados para definições de um perfil de arte de vanguarda nacional, atual e atuante.

⁴ Ver Anexo 1: texto - “Declaração dos Princípios Básicos da Vanguarda”

Referente a este ponto, Oiticica, Frederico de Moraes e Escosteguy compunham um tripé conceitual, lançando bases para uma conceituação de uma vanguarda tipicamente brasileira relacionada à realidade, ao conceito do novo e à participação do espectador. (PECCININI, 1988: 196-198)

O texto apresentado por Oiticica em Propostas 66 – Situação da vanguarda no Brasil – sintetizava as discussões sobre as possibilidades e os desafios da existência de uma nova vanguarda que tomava corpo a partir de pesquisas que compartilhavam uma nova “fundação do objeto”, suplantando as fronteiras de convencionalidades e de juízo da obra⁵.

Nesse sentido, é relevante notar a estratégia de costura entre a criação do conceito de Nova Objetividade, a constituição e validação de uma nova vanguarda no país e seu posicionamento em relação a outros movimentos artísticos contemporâneos internacionais. É nesse texto que Oiticica define Nova Objetividade pela primeira vez, “que se caracteriza em princípio pela criação de novas ordens estruturais, não de "pintura" ou "escultura", mas ordens ambientais, o que se poderia chamar "objetos"” (OITICICA: 1966, p. 147). A Nova Objetividade é, em sua caracterização, o que há de “realmente pioneiro” na constituição da vanguarda brasileira, sendo responsável pela sua “posição específica” diante das novas vanguardas internacionais (*Pop e Nouveau Réalisme*) – posição compreendida como independente em relação a esses movimentos, mas ainda assim vinculada a eles por uma questão de universalidade de contextos no campo da arte.

Os termos empregados por Oiticica ao longo do texto revelam a inquietação que acompanhava o direcionamento conjunto do trabalho dos artistas rumo à ruptura com a institucionalidade artística, a ser atingida pelas vias da “arte ambiental”.⁶ Em síntese,

⁵ “Não interessa se Gerchman, p. ex., usa figura pregada em caixas, ou se Lygia Clark usa caixa de fósforos ou plásticos com água, o que interessa é a proposição que faz Gerchman, as de marmitas-objetos para que o indivíduo carregue, ou a proposição de Clark quando pede que apalpem suas bolsas plásticas.” (OITICICA, 2006, p. 148)

⁶ “O artista hoje usa o que quer, mais liberdade criativa não é possível. O que interessa é justamente jogar de lado toda essa porcaria intelectual, ou deixá-la para os otários da crítica antiga, ultrapassada, e procurar um modo de dar ao indivíduo a possibilidade de "experimentar", de deixar de ser espectador para ser participante (...). Essa magia do objeto, essa vontade incontida pela construção de novos objetos perceptivos (táteis, visuais, proposicionais, etc.), onde nada é excluído, desde a crítica social até a penetração de situações-limite, são características fundamentais de nossa vanguarda, que é vanguarda

tal trajetória implicava a substituição do conceito de arte definido por características estéticas e formais por um outro em que o artista age como proponente de vivências. Na chegada à “antiarte”, ao público caberia também uma nova função, um ganho na participação da constituição da obra, passando de espectador a participante. Por fim, a obra deveria ser um novo objeto perceptivo, não finalizado, mas capaz de “dar ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de “experimentar a criação”, de descobrir pela participação, esta de diversas ordens, algo que para ele possuía significado. ” (OITICICA, 2006, p. 148)

Seguindo a agitação dos debates sustentados por Propostas 66, um grupo composto por artistas e críticos alinhados com o neorrealismo carioca⁷, ao qual se somou o paulista Maurício Nogueira Lima, publicou a “Declaração dos Princípios Básicos da Vanguarda”⁸, tendo também já planejado inicialmente para março de 1967 a exposição Nova Objetividade Brasileira. A Declaração, bastante resumida, delineia de forma geral diretrizes que o grupo signatário se impõe com o objetivo final de constituir, de forma autodenominada, a “vanguarda brasileira”.

Pouco ou nenhum detalhe acerca da operacionalização dos trabalhos dessa vanguarda e do público a ser atingido é explicitado no texto, que também procura manter múltiplo e diversificado o conjunto de objetivos do projeto. No calor dos acontecimentos, algumas ambiguidades transpiravam em meio à aglutinação pretensamente original e revolucionária que se buscava por meio do tom convocatório do documento:

Não se propunham modelos; ao contrário, acreditavam em possibilidades e caminhos próprios, mas era evidente a insatisfação com os recursos de que dispúnhamos e a aspiração a “acompanhar as possibilidades da revolução industrial” – o fascínio pela tecnologia mais recente, ainda um pouco longe do nosso alcance, vinha acompanhado da crença de que pudesse trazer, de imediato, em seu bojo, as condições “para a participação renovadora e para a análise

mesmo e não arremedo internacional de país subdesenvolvido, como até agora o pensa a maioria das nossas ilustres vacas de presépio da crítica podre e fedorenta.” (OITICICA, 2006, p. 148)

⁷ Antônio Dias, Carlos Augusto Vergara, Rubens Gerchman, Lygia Clark, Lygia Pape, Glauco Rodrigues, Sami Mattar, Solange Escosteguy, Pedro Geraldo Escosteguy, Raimundo Colares, Carlos Zílio, Hélio Oiticica, Anna Maria Maiolino, Renato Landim, Frederico Moraes e Mário Barata.

⁸ Ver Anexo 1

crítica da realidade” por parte do público. Mas quem era este público atingido e até onde esta “revolução” nas relações arte/público poderia ter consequências para além do evento, não se esgotando no próprio instante? Quais os desdobramentos destes eventos? Em que nível se dariam? Através de tal “posição revolucionária”, que valores eram perseguidos? Em nome de que progresso se lutava? Que modernidade estava em jogo? Provavelmente nada disto estivesse muito claro. Negava-se a importância do mercado (item 7 da “Declaração”), ao mesmo tempo que se pretendia dinamizá-lo (item 2); pretendia-se recorrer aos meios de comunicação (item 8), desrespeitando ao mesmo tempo as instituições e os interesses dominantes (...). (ARANTES, 1986: p.73-74)

2.3) Catálogo e o Esquema Geral da Nova Objetividade

Se a Declaração deixa diversas lacunas no que diz respeito à estruturação da vanguarda que se fundava, a exposição Nova Objetividade Brasileira representa um avanço ao oferecer, poucos meses depois, elaborações mais sólidas sobre a produção e também teorização do grupo imerso naquele programa.

O catálogo confeccionado para a mostra é bastante rico em informações, destacando-se por apresentar textos críticos e conceituais, além de trazer os nomes dos artistas participantes, data e local de nascimento e suas obras expostas, com algumas fotos.

O primeiro texto, com duas páginas, é de autoria de Mário Barata e trata de uma breve apresentação da exposição, chamando atenção para o Esquema Geral, de Oiticica, que também consta do catálogo, e que irá resumir os pontos do programa da Nova Objetividade. O crítico carioca cita ainda o texto de Waldemar Cordeiro, também presente no catálogo e, fazendo uma avaliação do conjunto exposto no MAM-RJ, comenta:

Com depoimentos autênticos e surgindo sobretudo graças a iniciativa de artistas, **Nova Objetividade** assume – como se verá no seu contexto, através das obras expostas – um papel importante na concentração e na dialética dos impulsos e intuições criadoras,

estruturais, construtivas, semânticas ou comunicantes da vanguarda atual do país. Ela representa uma nova consciência do movimento estético, consciência em patamar superior, pela autorreflexão e pela participação no mundo exterior, a par do singular domínio e eficácia no tratamento formal da mecânica ou economia dos meios e fatores técnicos do operar ou do **faber** artístico, isto é, da elaboração da obra (...). Cumpria ao Museu, que já expôs **Opinião** em 1965 e 1966, trazer ao público esta nova manifestação coletiva, mais concentrada e desta vez com caráter nacional. Se aqui não se acha presente toda a vanguarda, está ao menos um seu momento decisivo, dotado de alta eficácia técnica, beleza e informação. (BARATA, 1967: s.p.)

O texto de Waldemar Cordeiro, com uma página, sintetiza as aspirações do programa da Nova Objetividade, citando “revisão de valores”, “novos suportes materiais inventados pela técnica”, “neo-concreto (imagem da pragmática brasileira)” e a expressão que talvez resuma sua proposta incorporada pelo programa da mostra: “arte concreta semântica”.

Terceiro texto do catálogo, com quinze páginas, o Esquema Geral da Nova Objetividade pode ser considerado a referência melhor elaborada para entendimento da exposição e do programa artístico do qual ela era manifestação. O Esquema procura pôr em perspectiva histórica o momento artístico que se vivia, estabelecendo comparações com movimentos nacionais – a antropofagia dos anos 1920 e 1930, a concretismo e neoconcretismo – e estrangeiros – o dadá, o minimalismo, o neorrealismo e o *pop*, entre outros.

A estrutura básica do texto consiste em apresentar, em itens separados, cada uma das seis “características” que o autor atribui ao “estado típico da arte brasileira” da época, nomeado de Nova Objetividade: vontade construtiva geral, objeto em substituição ao quadro de cavalete, participação do espectador, posição do artista diante de problemas políticos, sociais e éticos, arte coletiva e antiarte.

Há uma notável diferença de tom entre a introdução do Esquema e a sua conclusão. O texto abre-se com um caráter analítico para apresentar, de certa forma distanciada, a Nova Objetividade como fenômeno atual, de amplo espectro no que diz respeito às suas soluções operacionais, e confrontável a movimentos de neovanguarda (*Pop e Op, Nouveu Réalisme e Primary Structures*) e vanguarda (Cubismo e Dadá).

Observa-se claramente o foco em apresentar a Nova Objetividade como um “estado” da arte e não um “movimento dogmático”, sendo tal ideia repetida por três vezes na introdução.

A Nova Objetividade sendo um estado não é pois um movimento dogmático, esteticista (como, p.ex., o foi o Cubismo, e também outros ismos constituídos como uma “unidade de pensamento”), mas uma “chegada”, constituída de múltiplas tendências, onde a “falta de unidade de pensamento” é uma característica importante, sendo entretanto a unidade desse conceito de “nova objetividade” uma constatação geral dessas tendências múltiplas agrupadas em tendências gerais aí verificadas. Um símile, se quisermos, podemos encontrar no Dadá, guardando as distâncias e diferenças. (OITICICA, 1967: s.p)

Na conclusão, o tom analítico-descritivo da introdução cede lugar a outro, visivelmente ideológico, que permite a leitura de todo o texto que a antecede como um esquema não apenas das “características” do “estado da arte brasileira de vanguarda”, mas também de um programa de um movimento artístico em processo de constituição, que já contava com potenciais adeptos espalhados pelo país. Pesa a favor de tal leitura a condição que o autor impõe no penúltimo parágrafo do Esquema: a de que pensamentos artísticos, para serem vivos e disseminados, devem estar alinhados às características apresentadas como cada um dos seis itens da Nova Objetividade:

(...) hoje, o que quer que se faça, qualquer que seja a nossa démarche, se formos um grupo atuante, realmente participante, seremos um grupo contra coisas, argumentos, fatos. Não pregamos pensamentos abstratos, mas comunicamos pensamentos vivos, que para o serem têm que corresponder aos itens citados e sumariamente descritos acima. No Brasil (nisto também se assemelharia ao Dadá) hoje, para se ter uma posição cultural atuante, que conte, tem-se que ser contra, visceralmente contra tudo que seria em suma o conformismo cultural, político, ético, social. (OITICICA, 1967: s.p)

O movimento que se formava parecia estar em busca de firmar-se na posição de inovador através do alargamento dos limites do que se definia então como arte, e, ao mesmo tempo, buscava adesão de artistas e críticos para formarem um plano sólido de

apoio e garantir o processo de validação. Enxergar-se como vanguarda implicava um trabalho de raiz dupla, e ambas claramente conscientizadas, à liderança do grupo: confeccionar o guarda-chuva teórico da Nova Objetividade, conferindo a ele uma coerência estrutural, e simultaneamente agrupar sob sua extensão o maior conjunto possível de artistas com trabalhos conexos à sua área de cobertura. Passemos então a analisar os seis itens que compõem o esqueleto teórico da Nova Objetividade:

2.3.1) Item 1: Vontade construtiva geral

Citando os exemplos da antropofagia, do Concretismo e Neoconcretismo, além da arquitetura, Oiticica afirma que, no Brasil, os movimentos de ponta carregam consigo uma forte vontade construtiva. No texto, tal hipótese tem como base a constatação de um subdesenvolvimento social que acarreta uma constante busca de uma caracterização cultural, no nível da nação. Essa busca, por sua vez, vem sempre associada a um anseio construtivo, algo típico da situação brasileira, e entendido também como defesa contra o domínio cultural estrangeiro.

O apontamento da vontade construtiva como fio condutor que uniria os movimentos artísticos inovadores no Brasil, incluindo-se a Nova Objetividade, explicita a reflexão da neovanguarda brasileira acerca da persistência quase inconsciente de uma pulsão criadora ligada à identidade nacional. De modo simultâneo às neovanguardas europeias e norte-americanas dos anos 50, que retomaram procedimentos dos anos 1910 e 1920 buscando alcançar “uma consciência crítica das convenções artísticas e das condições históricas” (FOSTER, 1996: p.21), a Nova Objetividade elegia como uma de suas molas propulsoras a vocação construtiva, compreendida dentro de um contexto de revisão das potencialidades e limitações nacionais através de análises de experiências artístico-culturais anteriores no país.

Reis aponta uma ligação entre a vontade construtiva e um desejo de renovação do projeto utópico dos anos 1950 no Brasil, sustentado então pelo Construtivismo. Entretanto, a recuperação do ideal de transformação social é, com a Nova Objetividade, transformada por uma proposta de um jogo de relações inédito entre arte e sociedade, conforme sustentarão os demais itens do Esquema (REIS, 2005: p.131-132). Isso ficará mais claro nos itens 2.3.3, 2.3.4 e 2.3.5 comentados abaixo.

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

Oiticica traça a trajetória da chegada ao objeto a partir da pintura, focando principalmente nos trabalhos do grupo neorrealista carioca e ressaltando as particularidades das descobertas de Lygia Clark, Antônio Dias, Rubens Gerchman e dele mesmo (com destaque para os parangolés), entre outros artistas como Pedro Escosteguy, Roberto Magalhães, Carlos Vergara, Glauco Rodrigues, Zílio e Lygia Pape. A partir de 1954, ainda quando do Concretismo, Oiticica enxerga um processo artístico em plena aceleração, ultrapassando a convencionalidade do quadro o rumo ao objeto, passando por relevos e estruturas ambientais.

(...) da *démarche* de Lygia Clark em diante, há como que o estabelecimento de *handicaps* sucessivos, e o processo que em Clark se deu de modo lento, abordando as estruturas primárias da “obra” (como espaço, tempo etc) para a sua resolução, aparece na obra de outros artistas de modo cada vez mais rápido e eclósivo. Assim, na minha experiência (a partir de 1959) se dá de modo mais imediato, mas ainda na abordagem e dissolução puramente estruturais, e ao se verificar mais tarde na obra de Antônio Dias e Rubens Gerchman, se dá mais violentamente, já não mais no campo puramente estrutural, mas também envolvendo um processo dialético a que Mário Schenberg formulou como realista (OITICICA, 1967, s.p.)

Do lado da crítica, o artista aponta as formulações de Ferreira Gullar (Teoria do “Não-Objeto”), Mário Schenberg (conceito de realismo como processo dialético que incorpora participação nos problemas brasileiros) e Frederico Morais (“arte dos sentidos”), que, somadas, explicam enfim a nova fundação do objeto no campo artístico específico do Brasil.

A Teoria do Não-Objeto, desenvolvida por Gullar em 1959, propunha a negação do conceito de objeto enquadrado pelas regras acadêmicas de gênero artístico (pintura, escultura). Seu substituto é, portanto, um não-objeto que abre mão do valor de uso, localizado num espaço para além daquele das convencionalidades da arte e proposto não como uma representação da realidade, mas como uma apresentação que só acontece pela presença e percepção do espectador, lançado então à condição de agente ativo.

Para pôr em perspectiva as rupturas que a deslocamento do objeto trouxe à arte, é de interesse notar os paralelos entre a teoria de Gullar e a proposta da neovanguarda minimalista norte-americana que se estruturaria no início dos anos 1960. Donald Judd, em seu texto-manifesto do minimalismo, “Objetos específicos”, aponta os trabalhos em três dimensões como uma forte característica da produção de ponta nos Estados Unidos, moldados para ocuparem o espaço “real, anti-ilusionista e antigestual”, referindo a nada além de suas manifestações físicas abarcadas através da integração da cor, forma e superfície.

A tridimensionalidade não está tão próxima de ser simplesmente um continente quanto a pintura e a escultura pareceram estar, mas ela tende a isto. Agora a pintura e a escultura são menos neutras, menos continentes, mais definidas, são inegáveis e inevitáveis. Elas são formas particulares circunscritas, enfim, produzindo qualidades razoavelmente definidas. Grande parte da motivação subjacente aos novos trabalhos é livrar-se de tais formas. O uso das três dimensões é uma alternativa óbvia. Abre espaço para qualquer coisa. Muitas das razões para esse uso são negativas, de reação à pintura e à escultura, e já que ambas são fontes comuns, as razões negativas são aquelas mais próximas do senso comum. (JUDD, 1965: in FERREIRA e COTRIM: p. 96-97)

Foster aponta que o minimalismo avança seus resultados em comparação às vanguardas históricas ao expor pela primeira vez como prejudicial o que Bürger denominara “observação normativa” das obras de arte, ou seja, a importância da validação de normas estéticas. O que Bürger valoriza de forma absoluta no trabalho da vanguarda é a imposição, feita por ela, de que o principal objeto de investigação da arte deve ser a função social da obra, situada na instituição arte, e não mais o atendimento das normas estéticas (BURGER, 1974, p. 148). Rejeitando o modernismo formalista, em especial os preceitos greenberguianos, a neovanguarda do minimalismo irá, para Foster, aprofundar a atuação das vanguardas que a antecederam: o valor experimental do *interesse* irá suplantar o critério normativo da *qualidade* e o desenvolvimento da arte passará a ser visto através da redefinição de categorias estéticas, um questionamento constante dos seus discursos e sua estruturação institucional, e não como refinamento das convenções formais. (FOSTER, 1996, p.69-70).

No cenário brasileiro da arte, os avanços trazidos ao pela “fundação do objeto” levada a cabo pela Nova Objetividade são elaborados por Oiticica como uma evolução a partir das experiências neoconcretas, e inclusive empreendidos por artistas que constituíram aquele movimento. Tal direcionamento é diferente da ruptura que parte das “razões negativas” de reação à pintura e escultura – citadas por Judd em seu texto acima - e que resultaram na atuação do minimalismo como uma neovanguarda contra o formalismo greenberguiano consolidado nos Estados Unidos⁹. Entretanto, a exploração do objeto pelos artistas brasileiros não deixa de ser um marco da superação de um “modernismo tardio” com o qual parte considerável deles estivera ocupada na década anterior. A “chegada ao objeto” é a descoberta que, vista da atualidade, parece confirmar a percepção de Pedrosa acerca da virada rumo a uma arte pós-moderna, num processo em que a Nova Objetividade pode ser compreendida como “ponto crucial”.

Conforme veremos nos demais itens abaixo, a radicalidade vanguardista da Nova Objetividade foi ainda mais aprofundada ao somar camadas do neorrealismo, contextualizado à situação político-social do país, que vinha se modificando abruptamente com o endurecimento do regime militar.

2.3.3) Item 3: Participação do espectador

Oiticica também reconhece no Neoconcretismo, em particular no trabalho de Lygia Clark, as primeiras obras que incitavam a participação do espectador. Essa nova compreensão do papel do público, transformado em agente ativo, é proposta como oposição à “pura contemplação transcendental”. O artista indica duas formas distintas de participação: vivencial, ou seja, através do contato corporal ou manipulação da obra, e comunicativa ou informacional, isto é, através do campo semântico. Também esclarece que a participação pode se dar tanto em obras individuais quanto naquelas de caráter coletivo, como os *happenings*.

⁹ É interessante notar, em texto de 1962, a oposição que Oiticica atribui de forma bastante consciente entre o formalismo, com seu caráter normativo, e a tendência construtiva na arte. “*Construtivo* seria uma aspiração visível em toda a arte moderna, que aparece onde não esperam os formalistas, incapazes que são de fugir às simples considerações formais (...). Considero, pois, construtivos os artistas que fundam novas relações estruturais, na pintura (cor) e na escultura, e abrem novos sentidos de espaço e tempo. São os *construtores*, construtores da estrutura, da cor, do espaço e do tempo, os que acrescentam novas visões e modificam a maneira de ver e sentir, portanto os que abrem novos rumos na sensibilidade contemporânea, os que aspiram a uma hierarquia espiritual da construtividade da arte. (OITICICA, 2006, p. 87-88.)

Ao proclamar um interesse direto pelo sujeito e suas operações voltadas à vivência e apreensão dos significados dos objetos, esse novo estágio da arte desvinculava-se do juízo de autonomia da obra, conforme estabelecido pelas vanguardas modernas.

Se, por um lado, o novo status do sujeito em relação à obra abre caminho para sua percepção inserida no espaço e na história, inaugurando-se o interesse por elementos além das características formais da obra, por outro lado, a mesma teorização descarta especificidades do sujeito no que se refere ao seu contexto social, cultural e outras de cunho da individualidade (REIS, 2005). Uma comparação ao minimalismo pode revelar semelhanças sobre o recorte do sujeito empreendido por aquele movimento e a Nova Objetividade: conforme Foster, no processo de definição da percepção do sujeito diante da obra minimalista, houve uma exacerbação da dimensão fenomenológica em detrimento de uma compreensão que abarcasse a sexualidade, o poder, e ordens do campo simbólico (FOSTER, 1996).

Processo semelhante parece ter ocorrido à Nova Objetividade, em que o sujeito também aparece de forma esquemática, é limitadamente delineado e complicado apenas até o ponto em que seus anseios genéricos o permitem. Entretanto, Foster também dá pistas de que essa crítica só pode ter embasamento nos desenvolvimentos artístico-culturais posteriores ao movimento, ou seja, é vital reconhecer o que há de anacrônico nela, assim como entender os limites históricos e ideológicos do alcance das neovanguardas.

Ainda que a fenomenologia e a linguística estrutural, representadas por Edmund Husserl e Ferdinand de Saussure, tenham surgido com o alto modernismo, nenhum desses discursos era corrente entre os artistas até a década de 1960, ou seja, até a época do minimalismo, e quando ressurgiram estavam em tensão. Por exemplo, o estruturalismo era mais crítico da consciência idealista e da história humanista do que a fenomenologia; a fenomenologia era questionada porque tais noções eram consideradas residuais nela. Ora, nesse caso, e se o minimalismo é fenomenológico na base, poderíamos questionar quão radical é sua crítica dessas noções (...). Esperar do minimalismo uma crítica integral do sujeito pode ser anacrônico; pode ser uma leitura

excessivamente calcada na arte e na teoria posteriores. (FOSTER, 1996: p. 57-58)

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

No que diz respeito às orientações sobre o compromisso político, novamente Oiticica busca nas proposições de Gullar o acerto do foco para esclarecer os caminhos tomados pela arte brasileira nos anos 1960. Após mencionar que uma síntese da participação política na obra de arte já havia sido conseguida com o grupo denominado pelo crítico Mário Schenberg de realista, no Rio, e, mais especificamente, a primeira obra representante de tal síntese, e integrante da Nova Objetividade Brasileira, seria ‘Pintura tátil’ (1964), de Pedro Escosteguy (fig. 1), Oiticica evoca a pesquisa de Gullar acerca da participação do artista nos “acontecimentos e nos problemas do mundo”:

O ponto crucial dessas ideias, segundo o próprio Gullar: não compete ao artista tratar de modificações no campo estético como se fora este uma segunda natureza, um objeto em si, mas sim de procurar, pela participação total, erguer os alicerces de uma totalidade cultural, operando transformações profundas na consciência do homem, que de espectador passivo dos acontecimentos passaria a agir sobre eles usando os meios que lhe coubessem: a revolta, o protesto, o trabalho construtivo para atingir a essa transformação etc. O artista, o intelectual em geral, estava fadado a uma posição cada vez mais gratuita e alienatória ao persistir na velha posição esteticista, para nós hoje oca, de considerar os produtos da arte como uma segunda natureza onde se processariam as transformações formais decorrentes de conceituações novas de ordem estética. (OITICICA, 1965: s.p.)

Associações entre as ideias de vanguarda e atuação política são bastante recorrentes na literatura sobre as vanguardas modernas, e, no caso da arte brasileira, a vontade explícita de ocupar-se de temas políticos é um dos principais itens que justificam a classificação de ‘vanguardista’ à produção associada à Nova Objetividade¹⁰. Contudo, uma contextualização sobre as problematizações acerca da

¹⁰ Três autores deixam clara, em suas leituras posteriores, a enorme relevância que atribuem ao tema político como ponto essencial à “vanguarda” brasileira dos anos 1960: “O relacionamento da obra de

vanguarda artística no Brasil dos anos 1960 deve ser feita a fim de que se note a opção e forma do posicionamento político elaborado pela Nova Objetividade.

Em “Cultura posta em questão / Vanguarda e Subdesenvolvimento”, publicado em 1965, Gullar questionava a possibilidades do conceito de vanguarda, tal como manifestara-se na Europa, ser aplicado ou desejado à arte no Brasil, pelo seu estado de subdesenvolvimento. Associava àqueles movimentos um caráter alienante, pois suportavam-se através de uma linguagem hermética, elitista, imposta ao cenário brasileiro de acordo com as volatilidades do mercado de arte internacional. Em decorrência, criava-se um afastamento entre os artistas e as reais condições político-sociais do país, quebrando, por fim, a comunicação com o grande público. A contraproposta a essa situação seria a adoção do caráter nacional-popular pela arte, resultando numa visão cultural coerente que “emerge dos problemas de estrutura do país e coloca a necessidade de participação do intelectual na solução desses problemas” (GULLAR, 2002: p. 33).

De um lado, a saída vislumbrada por Oiticica no Esquema pode ser lida como um desdobramento de alguns dos preceitos de Gullar, mas apenas os que dizem respeito à necessidade de contextualização dos objetivos da vanguarda, ou seja, sem seguir a orientação de soluções enquadradas pela proposta nacional-popular. Assim, a estratégia conceitual para abarcar a política na Nova Objetividade deu-se como uma apropriação dos aspectos estruturais do comprometimento da arte proposta por Gullar; porém ao invés de armá-la no plano da figuração popular ou regredi-la às soluções já testadas da

Oiticica com o vanguardismo se daria pela presença da ideologia moderna na gênese da sua obra. A estratégia do seu trabalho visava à diluição da arte na vida, pela sensibilização do social. Isto se daria pela promoção de atividades artísticas coletivas em que o artista desapareceria como criador privilegiado, tornando-se um simples organizador dos eventos. A perspectiva implícita é a revolução social através da transformação do indivíduo, que se libertaria na atividade criativa. Estamos diante de uma posição política típica das vanguardas modernas e bem próxima da dos construtivistas soviéticos. Este ativismo correspondia também ao ambiente “militante” que predominava na cultura brasileira na década de 1960.” (ZÍLIO, 1982, p. 49)

“Programa estético e programa de ação parecem coincidir. À obra substitui-se o projeto, ou o gesto – o espaço da criação artística não deveria mais ser o museu, mas a rua, o espaço das trocas coletivas. Sem querer padronizar a arte do período, esta parece ter sido, embora em graus diversos, a tendência dominante. Por um viés bastante diferente dos movimentos internacionais, especialmente da *pop* (...), tal arte parece retomar o ideário vanguardista do início do século.” (ARANTES, 1986, p.70).

“(…) por ser uma produção ligada à ‘nova objetividade’, o conceito de arte não era unicamente dado no plano estético/formal (*posição esteticista insustentável*) pois pressupunha a tomada de posição frente às condições políticas, sociais e éticas do Brasil – o engajamento era a vanguarda.” (REIS, 2005, p. 140).

abstração concretista, o que houve de fato, e de inovador, foi sua montagem sincronizada com a “chegada ao objeto”.

Ainda no que tange o campo político, Oiticica também reconhece a contribuição teórica de Mário Schenberg, que estabelecia nos anos 1960 as diretrizes do novo realismo, pensado como uma abordagem artístico-cultural capaz de posicionar-se de forma coerente com as conquistas das vanguardas históricas, e especificamente no caso brasileiro, da vertente abstracionista dos anos 1950. Tal posicionamento implicava uma aproximação com a realidade a partir de uma perspectiva de crítica política e social, que incluísse a definição da fisionomia cultural brasileira, uma conscientização dos problemas políticos e estruturais do país e de sua localização relativa diante dos interesses e da história das demais nações (PISMEL, 2013).

Na conclusão do Esquema, Oiticica cita a indicação de Schenberg no sentido de que a atuação do artista participante, naquele momento, deveria ser “*contra* coisas, argumentos, fatos”. Mencionando a necessidade de se estar em confronto com o “conformismo cultural, político, ético, social”, Oiticica também propõe como “lema, o grito de alerta da Nova Objetividade”, a frase “DA ADVERSIDADE VIVEMOS!”. Salienta-se, com tal observação, que o tom relacionado ao comprometimento político combinava tanto o “trabalho construtivo” do artista, ligado à sua função de modificador de consciências, quanto o de inconformismo e desafio à ordem estabelecida, de cunho institucional – aproximação sintetizada por Zílio como “uma interação entre o Construtivismo e Duchamp” (ZÍLIO, 1982).

É evidente no texto de Oiticica que havia, por trás da percepção urgente de uma necessidade de um posicionamento da arte diante dos problemas político-sociais, um sentimento de aumento das pressões exercidas pelo poder nas mãos do regime militar. Embora em 1967 ainda não houvesse sido decretado o AI-5, que aumentaria os níveis de censura consideravelmente em relação aos últimos anos, o desconforto diante do cenário regressivo e da instabilidade por que passava o país integrava o espírito da época (ARANTES, 1986). Na Nova Objetividade, a abordagem da arte como instrumento de combate a essa constituição de força ditatorial nos anos 1960 foi proposta em conjunto e de forma simultânea à prática do programa estético, refletindo o amadurecimento de discussões da crítica no Brasil sobre a realidade das práticas artísticas dentro do território nacional. A consistência de tal programa, equilibrando em

seu sistema tanto elementos estéticos quanto políticos, não permitia às obras de arte sustentarem-se por meios de um caráter panfletário, mas sim revelarem a complexidade da história da época. À obra cabia ainda a função de se materializar convidando o público, no papel de cidadãos, a atuarem como participantes diretos dessa nova atividade artístico-política almejada.

Não se pretendia simplesmente integrar a arte à vida, ou diluir aquela nesta, mas – desintegradora/construtora da vida e de si mesma -, a arte era concebida como um gesto ao mesmo tempo destruidor e criador a se desdobrar em todos os níveis. Talvez como nos anos 20, na Europa, estivéssemos assistindo a um fenômeno semelhante à ascensão do nazismo; parecia, porém, ainda sobrar uma réstea de luz, um pequeno espaço para exercer a liberdade (na expressão de Mário Pedrosa). (ARANTES, 1986; p. 71)

Na comparação com as neovanguardas dos anos 1960 enfocadas por Foster, a Nova Objetividade figura como um movimento singular ao invadir o campo político através de uma operação concebida desde o território mesmo da arte. A atitude de partir rumo ao enfrentamento do poder instituído, entretanto, parece integrar de modos diferentes o *zeitgeist* das neovanguardas, se lembrarmos que, em Foster, o questionamento e crítica da instituição arte foi levado a cabo pelo minimalismo (“refletir sobre as condições contextuais da arte (...) para expandir seus parâmetros”) e também pelo *pop* (“explorar a convencionalidade da vanguarda (...) para comentar as formações tanto modernista como da cultura de massa”).

Assim, enquanto nos Estados Unidos as neovanguardas voltavam-se contra os espaços da arte, os arranjos e condições para sua exposição, e também a qualidade de mercadoria que lhe é atribuída – ou seja, toda a estrutura institucional que confere validade ao sistema das artes - no Brasil houve um forte foco direcionado pelo grupo de artistas contra o arranjo político instituído.

Ainda em termos comparativos, vale ressaltar que, no caso brasileiro, as instituições artísticas propriamente ditas encontravam-se em um estado de maturidade que pouco permitia enfrentamentos nos anos 1960. Movimentos irregulares, às vezes desestruturados, de reunião e dispersão em torno de convenções artísticas pareciam ser frequentes na época, por diversos motivos, com artistas transitando livremente entre um

e outro erguimento mais sólido, em meio às suas pesquisas individuais. Ao contrário de conferir exclusividade institucional ao domínio de uma corrente normativa de arte, a crítica mais atuante e os poucos museus nacionais de vulto eram mais flexíveis e mesmo desejosos de inovações, que não raro chegavam de fora. ¹¹

2.3.5) Item 5: Tendência a uma arte coletiva

Oiticica menciona o contato da arte com o público das ruas como a quinta característica da Nova Objetividade. O artista destaca que a tendência da vanguarda brasileira era a proposição de atividades que envolvessem a própria criação das obras, de forma coletiva, e não simplesmente locar obras individuais, prontas, em espaços coletivos. Assumia-se, assim, a questão da participação do espectador como a chave para uma arte concebida através de “obras abertas”, capazes de aglutinar o interesse público.

Como exemplos de desenvolvimento de obras coletivas, Oiticica cita os seus Parangolés, Caminhando, de Lygia Clark, *happenings* de Antônio Dias, Rubens Gerchman e Carlos Vergara, além do projeto de parque de exposições de Pedro Escosteguy.

Cruzam-se novamente, na proposta de uma arte coletiva, diversas linhas de ataque à institucionalização da arte. Embora não haja grandes definições sobre a constituição do corpo coletivo ao qual se destinariam as obras, ressurgem neste item o questionamento dos mecanismos de recepção da obra de arte pelo público, com ênfase nas possibilidades de encadear o fazer artístico *pari-passu* com os processos próprios de apreensão e compartilhamento de significados e vivências.

¹¹ Conforme observa Carlos Zílio, “No Rio de Janeiro, as artes plásticas, após o desmembramento do grupo neoconcreto, só iriam mobilizar-se novamente em torno de 1965. O centro das atividades era o MAM do Rio, onde as exposições Opinião 65, Opinião 66 e Nova Objetividade Brasileira em 1967 inauguravam as primeiras mostras contemporâneas. Alguns dos ex-neoconcretos incorporaram-se a estas exposições, marcando um período de grande atividade que se prolongaria até o AI-5 em 1968. Após este breve momento, a arte contemporânea brasileira permaneceu até 1975 num período de “submersão”. A criação não cessou, mas o circuito de arte foi, progressivamente, fechando-se à sua exibição.” (ZÍLIO, 1982, p. 30-31)

2.3.6) Item 6: O ressurgimento do problema da antiarte

No último item do Esquema, Oiticica evidencia a necessidade de uma nova mirada sobre as funções do artista e da própria arte, buscando explodir os limites do que havia de convencional na definição mesma da arte como um sistema localizado historicamente. Trata, portanto, de uma breve proposição crítica não sobre o que uma nova arte deveria ser, mas sim de uma valoração do imprevisível fluxo de ações que poderia ser repassado ao público, e concebido a partir do artista. A antiarte, dessa forma, seria uma investigação acerca das “proposições, promoções e medidas a que se devem recorrer para criar uma condição ampla de participação popular”.

Também se esclarece que ao artista caberia assumir o cargo de “proposicionista”, “empresário” ou “educador”, interessado não apenas na criação, mas também na comunicação do que lhe é fundamental – comunicação a ser focada numa “grande escala, não numa elite reduzida a *experts* mas até *contra* essa elite”.

Novamente se pode identificar um alinhamento entre a marcha da Nova Objetividade e das neovanguardas norte-americanas do minimalismo e *pop*, todas impulsionadas por uma imperativa necessidade de superação do aparato institucional que dava suporte às normas estéticas da arte, colocando em xeque toda sua estrutura e história de categorias. Reforça-se, com a antiarte, a substituição da *qualidade estética* pelo *interesse* despertado pela obra na sua rede dinâmica de significados e vivências. Apesar de enxergar a Nova Objetividade como vanguarda, Oiticica não retoma as mesmas funções das vanguardas históricas e não deseja repetir, agora com novas estratégias, a mesma luta do passado contra as *convenções* da arte: o ataque mira sobretudo suas *instituições*, e ao tê-lo incorporado como tática, o plano de guerra resulta na antiarte, com a negação da “elite de experts”, do artista criador individual, do quadro de cavalete e outras convenções, estando orientado a uma aproximação de medidas de ação e obras inacabadas com o público, à realidade não idealizada ou abstraída, ao comprometimento com o coletivo, e saindo dos museus rumo aos espaços públicos.

2.4) Obras

O catálogo da Nova Objetividade Brasileira menciona um total de 101 obras expostas, tendo a grande maioria delas sido executada entre o ano da exposição (1967) e o ano anterior. Há distintas obras de importância, constituindo um conjunto diverso mas interligado sobretudo pela temática do objeto e da participação do espectador, tais como a Pintura Tátil, de Pedro Escosteguy, citada por Oiticica como a precursora da participação na obra de cunho político; as caixas de formiga e de baratas de Lygia Pape, que faziam uma forte crítica institucional aos objetos de exposição e sua apropriação pelo museu; as obras sensoriais de Lygia Clark, como O eu e o tu; aparecem também as experiências de cunho semântico mais recentes de Waldemar Cordeiro, como Texto aberto e Instrumento semântico.

De maneira igualmente presente no “Esquema”, seja a vocação construtiva, o caráter objetual das obras, a tomada de posição crítica do artista, a participação do espectador, as proposições coletivas ou novo conceito operatório de antiarte, mostravam-se os itens do programa da vanguarda nacional, manifestos e emaranhados, em muitas obras expostas em Nova Objetividade Brasileira. Mas dois dos itens no “Esquema”, a tomada de posição do artista e o caráter objetual das obras, dito por Oiticica como fundamental, punham-se numa posição privilegiada, a partir da qual todos os outros itens do “Esquema” gravitavam. Em uma exposição de arte a participação do espectador foi historicamente construída e definiu-se como seu maior propósito, seja ela da contemplação à leitura semântica ou corporal das obras. Assim, na exposição Nova Objetividade Brasileira, diferente do “Esquema” a participação do espectador definiu com mais clareza os passos de uma vanguarda nacional, denominada de ‘nova objetividade’. (REIS, 2005, p. 153)

A obra que com mais frequência aparece relacionada à exposição Nova Objetividade Brasileira é Tropicália, de Hélio Oiticica¹², pelo fato de seu nome ter sido inspiração ao Tropicalismo, movimento musical liderado por Caetano Veloso, Gilberto Gil e Rogério Duarte, entre outros. Há em comum entre a instalação de Oiticica e a

¹² Para uma análise detalhada da Tropicália no contexto da produção de Oiticica, ver: FAVARETTO, Celso Fernando; OITICICA, Hélio. *A invenção de Hélio Oiticica*. Edusp: São Paulo, 1992.

proposta musical daquele grupo a justaposição dos termos antagônicos de moderno e arcaico, conforme manifestavam-se na cultura brasileira, “evidenciando a convivência desses dois âmbitos da vida cultural brasileira devido ao desenvolvimento desigual do capitalismo periférico” (BRUZADELLI e RIOS, 2008; p. 137). Na presente monografia, optamos por não fazer uma análise de obras pelo fato de a literatura já ter realizado consistentes leituras de diversas delas, no contexto mesmo da exposição da Nova Objetividade Brasileira, incluindo-se os filmes dos cineastas Antonio Carlos da Fontoura e Arnaldo Jabor, além das fotografias de David Usurpator, Pedro Moraes e Fernando Goldgaber. A ausência de registros fotográficos da exposição, assim como do *layout*, dificulta a compreensão espacial da distribuição das obras e possíveis relações pretendidas por aproximações dentro do conjunto exposto.

Reis organiza alguns grupos de obra seguindo as seguintes chaves de leitura: obras relacionadas ao engajamento político, refletindo as tensões do momento pós-golpe militar com uma “necessidade urgente de comunicação”: “Pintura tátil”, de Pedro Escosteguy (técnica mista, 46x70,5 cm, 1964, fig. 1), “Visão total”, de Carlos Zílio (eucatex, tinta vinílica, acrílico, plástico, 84x73 cm, 1967, fig. 2) e “Buum!”, de Marcelo Nitsche (óleo, látex, chapa galvanizada sobre chapa de fibra de madeira e madeira, 109x81,6x61 cm, 1966, fig. 3). A transição do plano bidimensional para o universo tridimensional, resultando no objeto, foi abordada em: “Cântico dos cânticos”, de Glauco Rodrigues (tinta automotiva sobre acrílico, 119x130x13 cm, 1967, fig. 4) e “Glu-glu-glu”, de Anna Maria Maiolino (estofados, madeira pintada com tinta acrílica, elementos de gesso e plástico, 110x63x3 cm, 1966, fig. 5). Exemplos de obras que tinham interação direta com o *pop*: “Pshiuuu!”, de Maurício Nogueira Lima e “Ônibus”, de Raymundo Colares. A questão da participação do espectador foi salientada por obras como: “A-doração”, de Nelson Leirner (catraca de ferro, veludo, montagem de imagens religiosas, tela pintada e neon, 260x252 cm, 1966, fig. 6) e “O Altar”, de Rubens Gerchman, além de “O eu e o tu”, de Lygia Clark (borracha industrial, espuma, vinil, zipper, água, tecido, acrílico, 170x68x8 cm, 1967, fig. 7). A Tropicália (tecido, madeira, plástico, periquitos, areia, cascalho, plantas tropicais, aparelho de TV preto-e-branco, ambiente com dimensões variáveis, 1967, fig. 8), de Oiticica, aparece como um reflexo da própria vanguarda, sintetizando as preocupações da Nova Objetividade e comentando sobre o estado da arte e da cultura no Brasil. (REIS, 2005)

Peccinini elabora uma outra divisão dos trabalhos: havia uma ala psicológica, com Lygia Clark; uma grande área *pop*-realista incluindo cariocas do grupo neorrealista (Dias, Gerchman, Escosteguy, Vergara, Magalhães, Maria do Carmo Secco) e outros mais novos (Anna Maria Maiolino, Sami Mattar, Haudenschild, Lanari, Landin, Zílio, Glauco Rodrigues e Avatar Moraes). Sob a tendência *pop*-realista ainda estavam os paulistas – Nogueira Lima, Sergio Ferro, Flávio Império, Vera Ilce e Samuel Szpigel, além dos remanescentes do grupo Rex – Leirner e Barros, e o iniciante Nitsche. Raymundo Colares e Solange Escosteguy mostravam a apropriação das operações construtivas e neoconcretos por uma geração mais nova e num discurso mais contingente (o trânsito urbano no primeiro, a rebeldia na segunda). Os artistas que usavam elementos originados mais diretamente do Neoconcretismo e Construtivismo eram Ferreira Gullar, Gastão Manuel Henrique, Lygia Pape e Serpa. A questão do feminino, “seus mitos românticos e eróticos”, apareceu em Maria do Carmo Secco, Maiolino e Gorovitz, valendo-se de recursos da figuração para tratar de temas como fragilidade e visceralidade da paixão. Alinhados com os popcretos de Cordeiro estavam Aliberti e Mona Gorovitz, com montagens de coisas. (PECCININI, 1988)

| Tabela nº 01: Artistas participantes da Nova Objetividade Brasileira, e suas obras | | | | | | |
|--|----------|---------------------------------|----------|-------------------------------|------|---------------------------|
| Aloísio Carvão | | Geraldo de Barros | | Maurício Nogueira Lima | | Sami Mattar |
| Laranja (cubo) | 1953 | Ah! | 1966 | Splashh! | 1967 | M-006 |
| Construção | 1952 | Tragic glub glub | sem data | Oahhhh! | 1967 | M-007 |
| | | | | Pshiii! | 1967 | |
| Alberto Aliberti | | Juvenal Hahne Junior | | | | Sergio Ferro |
| Objeto 14 | 1967 | Garota propaganda | 1967 | Roberta Oiticica | | Sem título |
| Objeto 15 | 1967 | Berlim | 1967 | Poema-objeto 1 | 1966 | Sem título |
| | | | | Poema-objeto 2 | 1967 | |
| Anna Maria Maiolino | | Hans Haudenschild | | | | Solange Escosteguy |
| Psiuu! | 1967 | Desta água não beberei | 1967 | Raymundo Colares | | Anticaixa nº 1 |
| Glu glu glu | 1967 | Apague a luz | 1967 | Ônibus | 1967 | Anticaixa nº 2 |
| | | ... E deus fez o homem | 1966 | Ônibus | 1967 | Anticaixa nº 3 |
| Avatar Moraes | | | | | | |
| Caixa nº 1 | 1966 | Hélio Oiticica | | Mona Gorovitz | | Vera Ilce |
| Caixa nº 2 | 1966 | Tropicalia | 1967 | Oh-oh-oh | 1966 | O artista e sua obra |
| | | | | Ai-ai-ah | 1966 | O homem e suas imposições |
| Antonio Dias | | Luís Gonzaga Rocha Leite | | ah-ah-ah | 1966 | Também poensei que fosse |
| Restos do herói | 1966 | Sem título | 1966 | | | |
| | | Sem título | 1966 | Pedro Escosteguy | | Tereza Simões |
| Carlos Vergara | | Varig... Varig... Varig | 1966 | Totem | 1967 | 67-14 |
| Indícios do medo | 1967 | | | Operação tartaruga | 1967 | 67-106 |
| Minha herança são os plásticos | 1967 | Lygia Pape | | Torre da reflexão | 1967 | |
| Auto retrato | 1967 | Livro da criação | 1961 | Pintura tátil | 1964 | Ivan Serpa |
| | | A gula | 1967 | | | Construções |
| Eduardo Lins Clark | | Maa...ravelhoso | 1967 | Roberto Magalhães | | Construções |
| Obra sem título | 1966 | Antienigma | 1966 | Revolver | 1965 | |
| | | | | | | Walter Smetack |
| Carlos Zílio | | Marcelo Nitsche | | Nelson Leirner | | Instrumento |
| Coisificação | 1967 | Bum | 1966 | A-doração | 1966 | Instrumento |
| Visão total | 1967 | Superman | 1967 | Abra a porta j. c. | 1964 | |
| Reina tranquilidade | 1967 | Pátria amada | 1966 | | | Waldemar Cordeiro |
| | | | | Roberto Amaro Lanari | | Estrutura |
| Gastão Manoel Henrique | | Maria do Carmo Secco | | Caixa brasileira do prazer | 1966 | Círculos simultâneos |
| Forma 1 | 1966 | A face do amor - 1 | 1967 | | | Objeto |
| Forma 2 | 1966 | A face do amor - 2 | 1967 | Rubens Gerchman | | Aleatório |
| | | | | Altar | 1967 | Ponto de vista |
| Ferreira Gullar | | Maria Helena Chartuni | | Novas caixas de morar | 1966 | Texto 3-D |
| Não-objeto | 1960 | Ditico de Pelé e Roni Fon | 1966 | | | Texto aberto |
| Não-objeto | 1960 | Ditico Erasmo Carlos e Ringo | 1966 | Samuel Szpigel | | Instrumento semântico |
| Poesia participante | sem data | Sem título | 1967 | Em berço esplêndido | 1966 | |
| | | | | Pensa e cava | 1967 | |
| Flávio Império | | Lygia Clark | | Maré baixa - maré alta | 1967 | |
| 2 obras | sem data | Livro de sentir | 1967 | | | |
| | | Roupa-corpo-roupa | 1967 | | | |
| Glauro Rodrigues | | O eu e o tu | 1967 | | | |
| Cântico dos cânticos | sem data | Invitation au voyage | 1967 | | | |
| Cântico dos cânticos | sem data | Alfabeto do corpo | 1967 | | | |
| | | Descarregue | 1967 | | | |
| | | O momento | 1967 | | | |
| | | Natureza | 1967 | | | |

Fonte: Catálogo Nova Objetividade Brasileira

2.5) Recepção e desdobramentos

Peccinini esclarece que, na abertura da Nova Objetividade Brasileira, houve um boicote de público:

(...) a inauguração de “Nova Objetividade Brasileira” coincidiu com a abertura da exposição “V Resumo de Arte do JB”, patrocinado pelo Jornal do Brasil e organizada pelo crítico Harry Laus, no mesmo museu. A distribuição de prêmios e uma amostragem inédita de obras de Ismael Nery fizeram convergir o público para a área da exposição “V Resumo”, esvaziando a outra mostra.

Entretanto, apesar destes contratempos, a coletiva teve boa cobertura da imprensa, principalmente através de artigos de Mário Barata, dando conta de forma explicativa da importância histórica do evento e comentando os trabalhos em exposição. (PECCININI, 1988, p. 210)

Oiticica reconhece no momento imediatamente posterior à exposição, numa correspondência Mário Barata, a experiência para obter uma maior visibilidade a um conjunto de produção disperso e sem peso quando analisado no resultado do coletivo:

A tentativa de criar um agrupamento das várias tendências de vanguarda, que culminou com a “ Nova Objetividade”, nasceu de uma necessidade urgente de dar unidade e força a cada uma dessas tendências, colocando-as num plano de considerações mais geral e fundamental. Para mim, essa tentativa ainda não chegou à sua plena consequência: notava-se na exposição do grupo um certo ecletismo, um certo desacerto, perigoso na unidade total. A meu ver, só com a consciência de equipe chegaremos a algo importante; por enquanto, de importante só individualidades, ideias e realizações individuais de certos artistas. O sentido maior de equipe ou de um trabalho de alcance coletivo, só agora começa a ser tentado. (OITICICA, 15 de maio de 1967)

Em avaliações posteriores, parte dos críticos e curadores deixaram a Nova Objetividade Brasileira em segundo plano, ao terem a oportunidade de veicular exposições históricas ou grupos artísticos brasileiros. Na década de 1980, Frederico Moraes, enquanto esteve à frente da coordenação da Galeria Banerj, no Rio de Janeiro, promoveu um ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro, com a intenção de pesquisar e remontar exposições históricas da cidade. Apesar de incluir Opinião 65, a Nova Objetividade Brasileira não foi considerada.¹³

¹³ Vale notar que Frederico Moraes trabalhou na coordenação da Nova Objetividade Brasileira, tendo se retirado às vésperas da montagem por não concordar com o critério de escolha das obras e artistas participantes (PECCININI, 1988). As exposições realizadas posteriormente pelo crítico na Galeria Banerj são as seguintes: “Neoconcretismo/1959-1961” (1984), “Grupo Frente. I exposição nacional de arte abstrata: 1954-1956” (1984); “Rio: vertente construtiva”, reunião das exposições “Neoconcretismo” e “Grupo Frente”, circulou por museus de Belo Horizonte, São Paulo, Curitiba e Porto Alegre; “O Rio é lindo” (1985); “Retrato do colecionador na sua coleção [Chateaubriand]” (1985), itinerou para Belo Horizonte; “Opinião 65” (1985); “Axl Leskoschek e seus alunos: Brasil, 1940-1948” (1985), itinerou para o MAM de São Paulo; “Tempos de guerra: Hotel Internacional” (1986); “Pensão Mauá” (1986); “Depoimentos de uma geração 69/70” (1986); “Rio: vertente surrealista” (1985); “A nova flor do abacate e dissidentes” (1987), “Rio de Janeiro, fevereiro e março”, (1987). (MATESCO, 2011)

Com relação ao destino da neovanguarda que se constituíra sob o guarda-chuva conceitual da Nova Objetividade, autores como Otilia Arantes e Daisy Peccinini concordam que, no final de 1968, com o recrudescimento da censura imposto pela edição do AI-5, desapareceram de forma abrupta as condições necessárias para dar continuidade ao fluxo artístico que se encorpara até aquele momento.

Portanto, não existiam mais condições de sobrevivência histórica para o movimento, que rapidamente caminhou para uma liquidação – o êxodo dos artistas desfeito o eixo Rio-São Paulo, suspensos os contatos mais frequentes e as discussões / seminários junto às exposições, para onde havia convergido parte da inteligência artística brasileira. O isolamento e a marginalidade dos artistas, ou a dispersão no exterior foram entre outros, aspectos mais melancólicos dos primeiros anos '70 que Aracy Amaral constatava, como um “estado de espera”. (...)

“Nova Objetividade Brasileira” foi a última e mais autêntica das vanguardas surgidas em nosso meio. Em menos de dois anos o seu processo estava de tal modo liquidado, que não deixou sobrevivências. A neovanguarda de '67 se dissolvera, dando lugar à fragmentação e incoerência underground do tropicalismo dos anos '70.

Apesar de sua coerência como fato histórico resultante de um processo de convergências, não pôde resistir às alterações do meio – elemento essencial e referencial de sua existência, onde agia por motivação maior. Não só a sua conjuntura nacional lhe era adversa, mas também a internacional, com a desmoralização das vanguardas e a definitiva internacionalização das artes. (PECCININI, 1988; p. 225-226)

Apesar de indicar um completo aniquilamento do espírito de agregação da Nova Objetividade, algumas reverberações importantes e alinhadas com o espírito da neovanguarda brasileira são levantadas por Peccinini e também por Paulo Reis, ocorrendo em sequência à exposição, tais como os eventos “Arte no Aterro” coordenados por Frederico Moraes e nos quais Oiticica implantou seus “Parangolés Coletivos”, utilizando o espaço público do MAM e aterro da Glória (1968). Ainda dentro do programa de Moraes, houve a manifestação “Apocalipopótese”, na qual

alguns dos nomes da Nova Objetividade levaram aos limites do institucionalmente permitido as experiências de arte coletiva:

Artistas e público encontraram-se no dia 18 de agosto de 1968 para juntos vivenciarem os parangolés de Hélio Oiticica, os “Ovos” de Lygia Pape, os poemas-objetos de Pedro Escosteguy, as esculturas de Jackson Ribeiro, as roupas de Sami Mattar e a ação performática criada por Rogério Duarte e os cães amestrados, entre outras obras.

Uma das propostas mais significativas de Apocalipopótese foram as “Urnas quentes” de Antonio Manuel. Levando ao paroxismo a participação do espectador na leitura semântica da obra – “Urnas quentes” eram caixas de madeira, hermeticamente fechadas, que deveriam ser quebradas, com martelos ou machados, para se conhecer/desvendar seu conteúdo, composto por imagens e textos. O artista incitava a uma atitude enfática e direta do espectador concentrando a compreensão integral da arte a um ato pessoal violento. (REIS, 2005; p. 172)

Foi também organizado o evento “Domingo das Bandeiras”, planejado inicialmente em São Paulo, mas que acabou ocorrendo no Rio de Janeiro, em fevereiro de 1968, após proibição pela prefeitura paulistana. Em um tom festivo, na praça General Osório, em Ipanema, os artistas expunham suas bandeiras numa espécie de mostra pública, deixando transpirar um antagonismo direcionado aos aspectos cívicos associados às flâmulas. É por ocasião dessa mostra que Oiticica expõe a bandeira com os dizeres “Seja marginal, seja herói”, já apontando de forma quase explícita à marginalidade institucional que caberia aos artistas a partir do enrijecimento da censura militar. Aqui, novamente, cruzam-se diversos dos exames solicitados à Nova Objetividade; entretanto, um tom mais receoso já perpassava a produção das obras de arte, justificadas por atuações mais diretas do poder sobre exposições, tais como a exclusão de alguns trabalhos no IV Salão de Arte do Distrito Federal e do I Salão de Ouro Preto, ambas em 1967. (REIS, 2005)

Já em 1970, com o clima político bastante mais alterado devido a um forte aumento de intervenções, fiscalização e perseguições por parte dos militares, foi organizado o evento “reavaliado por Moraes como a última manifestação coletiva

urbana da vanguarda brasileira” (RIBEIRO, 2012; p. 112), a “Semana de Arte de Vanguarda”, em Belo Horizonte. Sob coordenação de Frederico Moraes e Mari’Stela Tristão, o evento foi formatado através da exposição “Objeto e Participação”, no Palácio das Artes, e a manifestação “Do Corpo à Terra”,¹⁴ “realizada no Parque Municipal, nas ruas, nas serras e nos ribeirões da cidade com a participação dos artistas Cildo Meireles, Artur Barrio, Luciano Gusmão, Lotus Lobo, Dilton Araújo, Eduardo Ângelo e Lee Jaffe, que executou a proposta de Hélio Oiticica.” (RIBEIRO, 2012; p. 111).

¹⁴ Reis estabelece uma relação de diálogo direto entre a concepção de Frederico Moraes para a arte daquele momento e a Nova Objetividade: “Um primeiro anúncio das discussões e propostas de Objeto e Participação e Do Corpo à Terra já havia sido apontado no texto “Contra a arte afluyente – o corpo é o motor da ‘obra’”, de Frederico Moraes, publicado dois meses antes das exposições de Belo Horizonte.(...) Pode-se também argumentar que o texto de Moraes foi construído em diálogo com o texto de Oiticica “Esquema geral da nova Objetividade” (1967), no sentido de revisitar suas proposições, agora num novo contexto. Entremado ao texto de Moraes, os itens da vanguarda do “Esquema” apareciam de forma esparsa mas, de certa forma, guiavam suas preocupações. A “tendência para o objeto”, um dos itens mais importantes do “Esquema”, ganhou nova abrangência no texto de Moraes, através do que ele denominou de situações. Moraes afirmou uma nova operação artística, fundada na crise da noção de obra e em fazer referência a um outro texto de Oiticica, no qual a ideia de objeto ampliava-se para o de sinais e situações - acontecimentos, proposições, vivências e experimentações artísticas dadas não somente no circuito de artes, mas em qualquer espaço. O novo caráter de existência do objeto remetia às experiências Apocalipopótese (dentro do projeto Arte no Aterro) e Domingo das Bandeiras. E ao trazer um conceito de objeto que incluía a proposição e vivência de situações na rua, na exposição, na galeria e na cidade, um outro item do “Esquema” era repensado por Moraes, a “tendência a uma arte coletiva”.” (REIS, 2005; p. 179-180)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A exposição Nova Objetividade Brasileira foi compreendida no presente trabalho como uma das estratégias de manifestação da neovanguarda brasileira em processo de constituição na segunda metade da década de 1960. De um lado, tratou-se de um evento destinado a fazer um inventário da produção artística brasileira de ponta à época, em diálogo crítico com outras movimentações pioneiras internacionais, como o neorrealismo, a *pop art* e o minimalismo. Por outro lado, foi também um meio de difusão, conectado a outros veículos como os escritos do catálogo e os textos de apoio da crítica, do ideário da própria vanguarda em formação. Tratou-se, portanto, de um evento com o duplo objetivo de aglutinar artistas e críticos, para formarem um plano sólido de apoio, e formatar o processo de validação da produção artística resultante das pesquisas que a liderança do grupo incentivava.

Aspectos da organização da exposição foram avaliados tomando-se como parâmetros as proposições programáticas que os organizadores defendiam para a própria arte. Apesar da clara tendência antagônica às convenções e instituições artísticas, a Nova Objetividade Brasileira foi organizada para ocorrer no espaço de um museu consolidado, o que à primeira vista pode ser compreendido como uma desatenção ou mesmo contradição. Entretanto, tal leitura é relativizada ao se considerar que a estratégia rumo a um “golpe fatal no conceito de museu” era compreendida como um processo que podia demandar concessões, justificadas até em razão do papel pouco impositivo dos museus brasileiros no momento, e não como uma ordem de negação imediatista. A análise histórica permite situar a Nova Objetividade Brasileira como o incentivo e o ponto de ruptura a partir do qual manifestações artísticas de caráter expositivo passam a considerar mais radicalmente a ocupação de espaços públicos, numa tentativa de eliminar instituições como mediadoras da recepção da obra de arte. É o caso das manifestações Domingo das Bandeiras e Apocalipopótese (ambas no Rio de Janeiro, 1968), e Do Corpo à Terra (Belo Horizonte, 1970).

A participação de cineastas e fotógrafos na exposição demonstrava uma aproximação inédita entre o público do museu e o do cinema, e coerentemente reforçava o projeto expositivo, que tinha como um de seus pilares a vivência direta da obra, com anseios coletivistas.

A convergência da produção artística de paulistas e cariocas, através de alguns pontos do programa da Nova Objetividade, foi outro objetivo da organização da mostra. A superação dos embates dos anos 1950 entre os concretistas de São Paulo (Grupo Ruptura) e do Rio de Janeiro (Frente) seria um emblema da força aglutinadora daquele novo programa, capaz de somar as semelhanças de grupos de produção bastante distintos com o fim último de constituição de uma vanguarda nacional. Salientamos que a adesão de Waldemar Cordeiro às movimentações da Nova Objetividade Brasileira, participando com obras expostas e um texto para o catálogo, é uma evidência do êxito de tal esforço.

Abordamos a leitura de formação da Nova Objetividade como vanguarda autodeclarada, que conscientemente atribui a chegada de suas pesquisas a caminhos percorridos pelos movimentos anteriores do Neoconcretismo e Concretismo, evidenciando o enfoque de continuidade e evolução de pesquisas daqueles grupos. A noção de ruptura, entendida como premissa que integra impreterivelmente a definição de vanguarda, foi incluída como parte do ideário da Nova Objetividade pelo seu proferido posicionamento antagônico ao formalismo, no campo estético, e à alienação, no campo político. O conceito de objeto, ao qual convergiram tanto o rompimento com as convencionalidades estéticas quanto a proposição de novos meios de produção, distribuição e recepção da arte, foi compreendido como uma sofisticada elaboração da neovanguarda brasileira, que permitiu combinar um anseio construtivo liberto das amarras normativas de qualidade à negação das categorias convencionadas de manifestação artística.

Entre os textos que dão suporte crítico e teórico à exposição, o Esquema Geral da Nova Objetividade, de Hélio Oiticica, é reconhecidamente o que obteve maior impacto na compreensão das propostas artísticas então estruturadas. A listagem e a discussão das seis características do estado da arte naquele período - vontade construtiva geral; tendência ao objeto; participação do espectador (corporal, táctil, visual, semântica etc.); tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; proposições e antiarte – foram aqui interpretadas como um esforço de crítica e teorização, mas também como uma tática de constituição de um programa artístico que já vinha gradualmente sendo adotado pela neovanguarda, dentro do próprio processo de constituição desta. Analisamos cada um dos itens levantados por Oiticica à luz das dinâmicas de retomada e apropriação de práticas vanguardistas que artistas da década de

1960 empregaram de forma específica ao contexto histórico, social e político, seguindo a linha teórica de abordagem da neovanguarda embasada por Foster em “O retorno do real”. Entretanto, enquanto nos países do norte as neovanguardas voltavam-se contra os espaços da arte, os arranjos e condições para sua exposição, e também a qualidade de mercadoria que lhe é atribuída – ou seja, toda a estrutura institucional que confere validade ao sistema das artes - no Brasil houve um forte componente extra dado pelo antagonismo ao arranjo político instituído.

A recepção da exposição, do lado da crítica, foi positiva pelo reconhecimento dos esforços inventariantes e incentivadores da nova produção artística orientada pelas discussões já mantidas no país acerca dos avanços rumo ao neorrealismo, por meios de outras mostras e seminários como Opinião 65, Propostas 65 e Propostas 66. A mostra reuniu, entretanto, um restrito número de visitantes, de acordo com a literatura consultada.

A radicalização da censura advinda com o AI-5, em dezembro de 1968, suprimiu as principais condições necessárias aos desenvolvimentos da arte cujos avanços vinham-se acumulando de forma crescentemente estruturada a partir do meio da década. O exílio de nomes importantes ao cenário artístico do período colaborou na desarticulação do grupo, revelando os limites encontrados pela arte e pela vanguarda diante das contradições diante das quais elas mesmas desdobraram-se para tentar intervir. A Nova Objetividade Brasileira, entretanto, segue como fonte de pesquisa que aponta, ela própria, o sucesso e o fracasso da neovanguarda, registrando historicamente a necessidade de análise e atuação artística que a constituiu.

ANEXO 1

Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda

1. Uma arte de vanguarda não se pode vincular a determinado país: ocorre em qualquer lugar, mediante a mobilização dos meios disponíveis, com a intenção de alterar ou contribuir para que se alterem as condições de passividade ou estagnação.

Por isso a vanguarda assume uma posição revolucionária clara e estende sua manifestação a todos os campos da sensibilidade e da consciência do homem.

2. Quando ocorre uma manifestação da vanguarda, surge uma relação entre a realidade do artista e o ambiente em que vive: seu projeto se fundamenta na liberdade de ser, e em sua execução busca superar as condições paralisantes dessa liberdade. Este exercício necessita de uma linguagem nova capaz de entrar em consonância com o desenvolvimento dos acontecimentos e de dinamizar os fatores de apropriação da obra pelo mercado consumidor.

3. Na vanguarda não existe cópia de modelos de sucesso, pois copiar é permanecer. Existe esforço criador, audácia, oposição franca às técnicas e correntes esgotadas.

4. No projeto de vanguarda é necessário denunciar tudo quanto for institucionalizado, uma vez que este processo importa na própria negação da vanguarda. Em sua amplitude e em face de suas próprias perspectivas, recusa-se a aceitar a parte pelo todo, o continente pelo conteúdo, a passividade pela ação.

5. Nosso projeto — suficientemente diversificado para que cada integrante do movimento use toda a experiência acumulada — caminha no sentido de integrar a atividade criadora na coletividade, opondo-se inequivocamente a todo isolacionismo dúbio e misterioso, ao naturalismo ingênuo e as insinuações da alienação cultural.

6. Nossa proposição é múltipla: desde as modificações inespecíficas da linguagem, a invenção de novos meios capazes de reduzir à máxima objetividade tudo

quanto deve ser alterado, do subjetivo ao coletivo, da visão pragmática à consciência dialética.

7. O movimento nega a importância do mercado de arte em seu conteúdo condicionante: aspira acompanhar as possibilidades da revolução industrial, alargando os critérios de atingir o ser humano, despertando-o para a compreensão de novas técnicas, para a participação renovadora e para a análise crítica da realidade.

8. Nosso movimento, além de ser um sentido cultural ao trabalho criador, adotará todos os métodos de comunicação com o público, do jornal ao debate, da rua ao parque, do salão à fábrica, do panfleto ao cinema, do transistor à televisão.

Janeiro de 1967.

Antonio Dias, Carlos Augusto Vergara, Rubens Gerchman, Lygia Clark, Lygia Pape, Glauco Rodrigues, Sami Mattar, Solange Escosteguy, Pedro Geraldo Escosteguy, Raimundo Colares, Zilio, Mauricio Nogueira Lima, Hélio Oiticica, Ana Maria Maiolino, Renato Landin, Frederico Moraes e Mario Barata

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AQUINO, Flávio. A louca arte dos nossos jovens artistas. In: PECCININI, Daisy. *O objeto na arte – Brasil Anos 60*. São Paulo: Fundação Álvares Penteado, 1978.

ARANTES, Otília. De “Opinião-65” à 18ª Bienal. *Revista CEBRAP Novos Estudos*, São Paulo, nº 15, p.69-84, jul.1986.

BARATA, Mário. *Nova Objetividade Brasileira*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1967, Catálogo.

BRUZADELLI, Victor Creti; RIOS, Sebastião. *Na frente do espelho: a construção de imagens na tropicália*. Cadernos de Pesquisa do CDHIS (UFU), v. 1, p. 135-146, 2008.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993.

CORDEIRO, Waldemar. *Nova Objetividade Brasileira*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1967, Catálogo.

DE MICHELI, Mario. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FARIAS, Agnaldo; LAGNADO, Lisette; ROELS, Reynaldo. *Cotidiano/Arte: objeto anos 60/90*. São Paulo: Itaú Cultural, 1999.

FAVARETTO, Celso Fernando; OITICICA, Hélio. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.

FERGUSON, Bruce W. Exhibition Rhetorics: material speech and utter sense. In: *Thinking about exhibitions*, Londres: Routledge, 1996.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac e Naify, 2014.

GARCIA, Miliandre. *A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)*. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, nº 47, p.127-62, jul. 2004

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão: Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

JUDD, Donald. *Objetos específicos*. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (org.) *Escritos de artistas: anos 60/ 70*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

MATESCO, Viviane. História da arte e museologia – a experiência com o acervo Banerj. In: VII Encontro de História da Arte, 2011, Campinas. *Anais do VII Encontro de História da Arte*. Campinas: UNICAMP, 2011.

MICHALSKI, Sergius. *New Objectivity, Neue Sachlichkeit – Painting in Germany in the 1920s*. Colônia: Taschen, 2003.

MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra. In: BASBAUM, Ricardo. *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

_____. Do Corpo à Terra. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Funarte: Rio de Janeiro, 2006.

OITICICA, Hélio. A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade. FERREIRA, G.; COTRIM, C. (org.) *Escritos de artistas: anos 60/ 70*, Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

_____. Esquema geral da Nova Objetividade, IN: *Nova Objetividade Brasileira*, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 1967, Catálogo.

_____. *Parangolé: da anti-arte as apropriações ambientais de Oiticica*. Revista GAM: Galeria de Arte Moderna. Rio de Janeiro, n.6, p.27-31, mai. 1967.

_____. *Perguntas e respostas para Mário Barata*. 15/05/1967. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/programaho/>. Acesso em: 14/09/2015.

_____. Situação da vanguarda no Brasil (Propostas 66), (1966). In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Funarte: Rio de Janeiro, 2006.

PECCININI, Daisy Valle Machado. *Novas Figurações, Novo Realismo e Nova Objetividade - Brasil Anos 60*. 1988. Tese (Doutorado em História da Arte). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988

_____. *O objeto na arte – Brasil Anos 60*. Fundação Álvares Penteado: São Paulo, 1978.

PEDROSA, Mário, Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Funarte: Rio de Janeiro, 2006.

PISMEL, Ana Paula Cattai. *Schenberg: em busca de um Novo Humanismo*. 2013. Tese (Mestrado em Estética e História da Arte). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013

REIS, Paulo Roberto de Oliveira, *Exposições de Arte – Vanguarda e Política entre os Anos 1965 e 1970*. 2005. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

_____. *Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60*. Jorge Zahar Ed: Rio de Janeiro, 2006.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Reflexão sobre a arte brasileira nos anos de 1960/70*. Revista Porto Alegre. Porto Alegre, v. 19, n. 33, p.101-114, nov. 2012.

ZILIO, Carlos. Da antropofagia à tropicália. In: ZILIO, Carlos; LAFETÁ, João Luiz. *O nacional e o popular na cultura brasileira – Artes Plásticas e Literatura*. Editora Brasiliense: São Paulo, 1982.

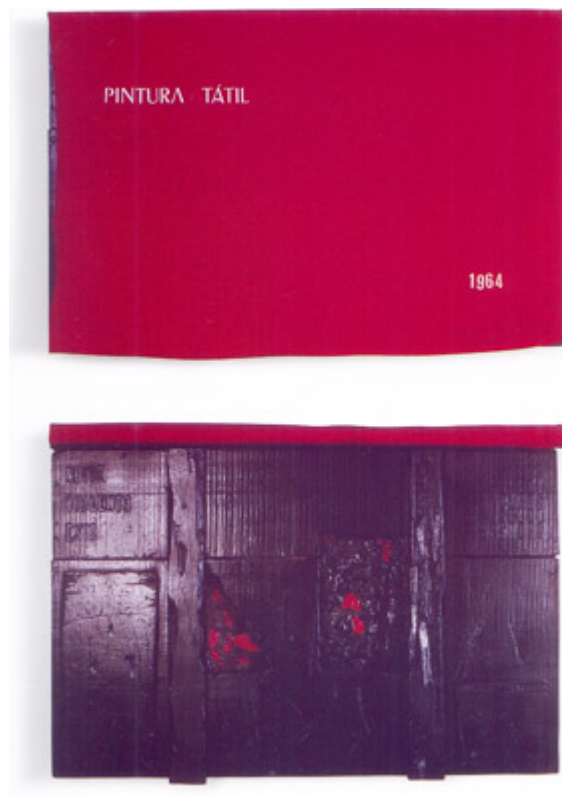
Catálogo Nova Objetividade Brasileira. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 1967.

Catálogo Opinião 65 – Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro. Galeria de Arte Banerj: Rio de Janeiro, 1985.

Fig. 1: Pintura Tátil, 1964 – Pedro Escosteguy

Técnica mista
46cm x 70,5cm

Coleção Marília Escosteguy
(Porto Alegre, RS)



Fonte: www.ln.com.br
Acessado em 12/09/2015

Fig. 3: Buum!, 1966 - Marcelo Nitsche

Óleo, látex, chapa galvanizada sobre aglomerado e madeira

109 cm x 81,6 cm x 61 cm



Fonte: www.pinacoteca.org.br

Acessado em 12/09/2015

Fig. 4: Cântico dos cânticos, 1967 - Glauco Rodrigues

Tinta automotiva sobre acrílico, 119 cm x 130 cm x 13 cm,

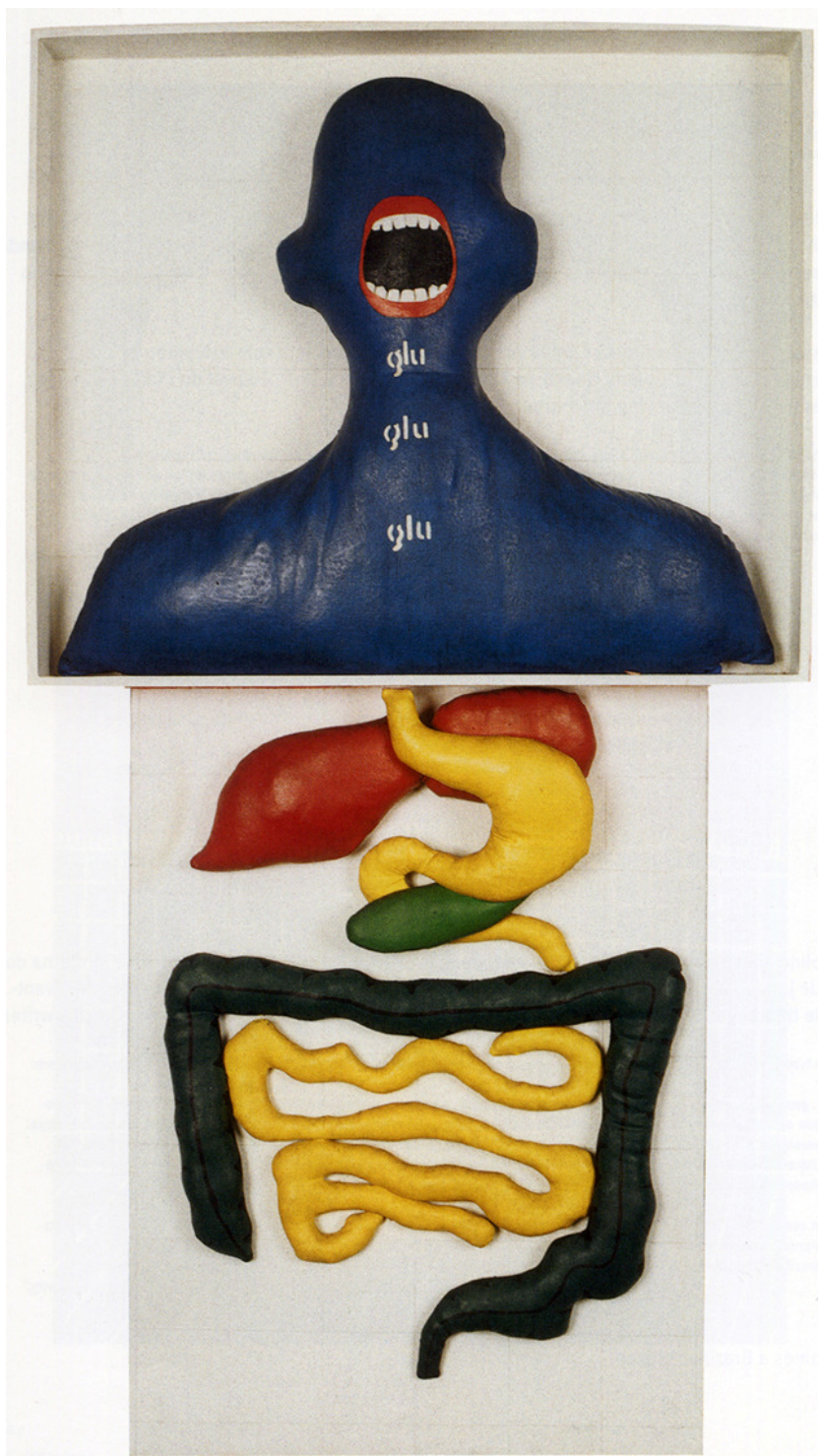


Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>

Acessado em 12/09/2015

Fig. 5: Glu-glu-glu, 1996 - Anna Maria Maiolino

Estofados, madeira pintada com tinta acrílica, elementos de gesso e plástico,
110 cm x 63 cm x 3 cm



Fonte: www.fundiociotapies.org

Acessado em 12/09/2015

Fig. 6: A-doração, 1966 - Nelson Leirner

Catraca de ferro, veludo, montagem de imagens religiosas, tela pintada e neon
260 cm x 252 cm



Fonte: www.nelsonleirner.com.br

Acessado em 12/09/2015

Fig. 7: O eu e o tu, 1967 - Lygia Clark.

Borracha industrial, espuma, vinil, zipper, água, tecido, acrílon

(170 cm x 68 cm x 8 cm)



Fonte: www.moma.org

Acessado em 12/09/2015

Fig. 8: Tropicália, 1967 – Hélio Oiticica

Tecido, madeira, plástico, periquitos, areia, cascalho, plantas tropicais, aparelho de TV preto-e-branco

Dimensão variável



Fonte: www.telabr.com.br

Acessado em 12/09/2015