

ENTRE A AÇÃO ARTÍSTICA E A AÇÃO POLÍTICA: tensões em torno do experimentalismo artístico da nova figuração brasileira

Investigação em curso

GT 32 – Sociologia da Arte e da Cultura

Izabella Maria Medeiros

Resumo:

O debate cultural empreendido nos anos 1960, no Brasil, foi formulado no trânsito entre a ação artística e a ação política, num momento caracterizado por acirrados embates políticos e intensas experimentações artísticas. Diante do cenário político em que o país vivia, o desejo de construir uma arte que se opusesse incisivamente a valores autoritários era tão urgente quanto o desejo de se instituir novos padrões de linguagem artística. Surge, como principal reivindicação, o desejo de uma arte que concilie os sentidos da experimentação e da participação. Diante disso, este trabalho tem o objetivo de analisar de que maneira o experimentalismo artístico (brasileiro) dos anos 1960 se desenvolveu a partir das mediações que estabeleceu com o cenário político vivido nesse período.

Palavras-chave: Arte e Política; Experimentalismo artístico; Nova figuração brasileira

1. Introdução

O presente trabalho apresenta as primeiras discussões em torno do meu projeto de doutoramento, que se volta para as manifestações artísticas da década de 1960 no Brasil, a considerada neovanguarda brasileira. Em síntese, essa tinha como finalidade tanto renovar os princípios e valores que norteavam o sistema de arte do país como se posicionar criticamente em relação ao regime antidemocrático e ao arbítrio da violência militar. Diante do cenário político em que o país vivia então, o desejo de construir-se uma arte que se opusesse incisivamente a valores autoritários era tão importante e urgente quanto o desejo de se instituir novos padrões de linguagem artística.

Tendo as atuações do Grupo Rex (formado em São Paulo) e dos Novos Realistas (grupo de artistas formado no Rio de Janeiro) como objeto da pesquisa, o referido projeto tem o objetivo de analisar de que maneira o experimentalismo artístico dos anos 1960 se desenvolveu a partir das mediações que estabeleceu com o cenário político vivido nesse período. Além disso, quero compreender a maneira através da qual os artistas da neovanguarda brasileira traduziam as contradições presentes em nossa realidade sociocultural nos próprios procedimentos de criação dos trabalhos artísticos; investigar qual o sentido de aproximação entre arte e vida presente nos trabalhos desses artistas; analisar como os neovanguardistas instituíram novas formas de interação com o público; e investigar de que maneira eles se utilizam de materiais de uso cotidiano e de novas mídias e tecnologias na elaboração de trabalhos que pretendiam ser uma resposta ao quadro social vivido àquela época.

2. Da incorporação da linguagem abstracionista à busca por uma nova experiência estética

Vivenciar tardiamente, em relação à Europa, as ideias modernas e o espírito de modernização fez o Brasil adiar a entrada e a assimilação da linguagem artística erguida sobre o ideal de rupturas encarnada pelos movimentos de vanguarda. Enquanto a arte brasileira ainda era hegemonicamente, até o fim dos anos 1940, a arte dita “social” de Portinari – focada no homem mulato do campo e no

retirante nordestino –, a arte construtiva – uma das principais correntes da arte de vanguarda do século XX – já se havia propagado pela Europa.

Foi nas décadas de 1940 e 1950, quando o Brasil vivia um contexto político e social marcado pela proposta desenvolvimentista do país, erguida pelos princípios de racionalidade, produção e progresso – os anos do pós-guerra e o período JK –, que a tendência abstrata de matriz geométrica do construtivismo encontrou um fértil terreno para se inserir aqui no Brasil. Envolvido com a ideologia do desenvolvimento científico e tecnológico, o concretismo – primeiro movimento do construtivismo brasileiro e primeira manifestação da vanguarda brasileira – se definiu a partir do ataque ao figurativismo da segunda fase do modernismo brasileiro – tendência da qual Portinari e Di Cavalcanti eram figuras emblemáticas – por se manter preso ao esquema tradicional na arte de busca da representação fiel da realidade.

Em decorrência disso, a arte concreta brasileira se ergueu fundamentalmente sobre duas posturas: a primeira, a compreensão da arte como uma forma de conhecimento racional; a segunda, a concepção do trabalho de arte como produto. Nessa perspectiva, o artista deveria atuar eficientemente no contexto de uma lógica operacional que objetiva sua inserção e participação na produção e na circulação dos bens de arte. Uma estética normativa, que só enxergava possibilidade de criação no espaço bidimensional, se impôs, reduzindo as artes visuais a estímulos puramente óticos e restringindo a sensibilidade a uma escritura plástica de cunho racionalista, o que culminou, também, numa experiência do artista restrita à colocação de problemas objetivos de composição, de esquemas de figura-fundo e de linhas e superfícies.

Em oposição à exacerbação racionalista a que a arte concreta foi direcionada, surgiu o neoconcretismo¹ (1959), que apresentou uma incisiva crítica à possibilidade de realização do caráter racional da arte concreta como um projeto de vanguarda cultural brasileira. Os artistas neoconcretos estavam interessados numa maior liberdade de ação por parte dos artistas e na diversidade de propostas construtivas que essa postura possibilitaria. Assim, o movimento neoconcreto insistia na arte enquanto campo aberto à experimentação.

Na busca, então, pela superação da concepção mecanicista de sujeito, característica do concretismo, o neoconcretismo colocou o problema do ser no foco das atividades artísticas, afirmando a necessidade de se construir uma linguagem artística diretamente envolvida e relacionada com o sujeito humano para além das formas geométricas que seu olho possa captar. Em decorrência disso, o trabalho de arte estava sendo pensado como um processo complexo que deveria envolver, necessariamente, o artista, a obra e o espectador.

Formulada por Ferreira Gullar, quando da elaboração do manifesto neoconcreto, a teoria do não objeto procura sintetizar o desejo neoconcretista: postula-se a negação do objeto artístico, mas não em seu sentido físico e, sim, em seu sentido artístico tradicional; proclama-se um novo objeto, que possa questionar as categorias e as classificações (pintura e escultura) artísticas convencionais e sintetizar a dimensão processual da arte contemporânea. “O não-objeto nasce, portanto, do abandono do espaço virtual (ou fictício) e da ação pictórica (metafórica) para o artista agir diretamente sobre a tela (o quadro) como objeto material, como coisa” (Gullar, 2007, p. 46). Isso produziu um processo contínuo de desmaterialização da obra de arte (tradicionalmente compreendida) que fez emergir mecanismos através dos quais se promoveu tanto a abertura da obra à participação do espectador quanto o desenvolvimento de uma nova linguagem figurativa, como veremos adiante.

¹ O movimento neoconcreto foi exatamente o ponto de ruptura da ideologia construtiva no Brasil, configurando-se tanto como o segundo momento de manifestação da vanguarda brasileira quanto como seu fim, o que significou o fechamento do ciclo da tendência construtiva no país enquanto movimento estético-artístico organizado.

O neoconcretismo, que teve seu fim em 1961, terminou por estabelecer novas diretrizes no que diz respeito à significação do processo de arte no Brasil, oferecendo às gerações seguintes um quadro de referências críticas frente à instituição arte. Configurou-se, desse modo, como um movimento precursor das tendências dominantes nas manifestações artísticas da década de 1960 – a considerada neovanguarda brasileira. Esse é um momento em que críticos e artistas debatiam sobre a cultura brasileira e o desejo de construção de uma arte tanto experimental quanto participativa surgia como principal reivindicação, o que produziu uma reconfiguração do discurso artístico do meio de arte do Brasil.

Depois de se debruçarem sobre o paradigma desenvolvimentista do governo Kubitschek (1956-1960) e as questões nacionais populares do governo João Goulart (1962-1964), o debate ficou centrado na discussão pela defesa da liberdade e da democracia durante o regime militar (1964-1984). Tendo o golpe de Estado colocado em xeque esses princípios, surge um antagonismo radical entre a política cultural do Estado e o projeto estético-artístico da neovanguarda brasileira, o que a faz articular um movimento de resistência ao autoritarismo militar (RIBEIRO, 1998).

É diante desse contexto que os artistas da década de 1960 “vão tentar provocar um impacto social revolucionário por uma alteração sobrevida no interior mesmo da ordem artística” (ARANTES, 1983, p. 05). Eles pretendiam questionar não somente a política autoritária do Estado Militar como também o próprio projeto moderno brasileiro, estabelecendo uma relação entre arte e política pautada na configuração de uma nova linguagem artística. A proposta era refletir sobre o cenário cultural e artístico brasileiro a partir do sentido de uma prática artística vinculada ao contexto da vida comum dos sujeitos, “(...) de modo a satisfazer as exigências de uma ação cultural capaz de estabelecer um envolvimento mais imediato entre artista e público” (SOARES, 2008, p. 14).

Ainda que compartilhando de muitas das orientações dos movimentos neovanguardistas de âmbito internacional, a neovanguarda brasileira tinha como objetivo construir um campo estético-artístico como resultado do cruzamento das demandas advindas dos contextos político e cultural locais. Julgando que ainda vivíamos sob um colonialismo cultural, os neovanguardistas enfatizavam a necessidade de se caracterizar, através dos trabalhos dos artistas, um estado tipicamente brasileiro em nosso sistema de arte (COUTO, 2004).

Por mais que o desenvolvimento do concretismo, primeira manifestação da vanguarda brasileira, não deva ser compreendido como uma direta importação das ideias e dos movimentos em voga na Europa naquele momento, sabe-se que a arte concreta brasileira, mais do que sofrer forte influência do construtivismo ocidental no desenvolvimento das artes plásticas, da arquitetura, das artes decorativas e do *design* no Brasil, se esforçou para seguir com fidelidade seus princípios e valores. O neoconcretismo, ao se definir a partir de um radical questionamento dos princípios e valores concretistas, parecia ser “o choque da adaptação local”, como afirmou Ronaldo Brito (1985, p. 55). Por mais que o movimento neoconcreto projetasse transformações sociais pontuais e específicas através de sua concepção de arte, ele se caracteriza por ser um movimento de vanguarda que não se guiava diretamente por nenhum programa de transformação social e atuava de um modo quase marginal. Contudo, como disse anteriormente, é considerado como o ponto de corte da vanguarda brasileira, inaugurando um novo tipo de indagação no campo da cultura do Brasil do fim dos anos 1950.

Com o acirramento das tensões entre Estado e sociedade civil em meados da década de 1960, os artistas da neovanguarda acreditavam que era o momento de se pensar uma nova ordem artística e cultural, voltada para a reflexão e para o questionamento das contradições sociais que tinham rebatimento direto na vida comum dos brasileiros. É como se nesse momento, depois de o campo artístico brasileiro viver a experiência concretista e a neoconcretista, o ideal vanguardista de ruptura em prol de efetivas transformações no quadro social mais geral estivesse, finalmente, sintonizado com os problemas que emergiam da realidade cultural local.

É com as exposições Opinião 65 (1965), Opinião 66 (1966) e Nova Objetividade Brasileira (1967), realizadas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e Propostas 65 (1965) e Propostas 66 (1966), realizadas na FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado), em São Paulo, que se evidencia essa tendência da neovanguarda brasileira, denominada de nova figuração. Esse momento de trabalho com uma linguagem figurativa, no entanto, não deve ser entendido como um retorno ao figurativismo da segunda fase do modernismo brasileiro, que insistia nas temáticas do nacional-popular como estratégia para se alcançar um registro fiel da realidade do nosso país. A nova figuração estava em busca de uma nova ordem de significados, por isso a elaboração de elementos figurativos era realizada, sobretudo, através de experimentações com a linguagem.

“A recusa dos convencionalismos, a preocupação com as questões políticas do período, bem como, a busca experimental de linguagens que permitissem a descoberta de novas técnicas e de novos procedimentos temáticos” (SOARES, 2008, p. 13) correspondiam ao conjunto de novos valores artísticos alimentados pelos artistas da experiência neovanguardista brasileira. Para eles, a realização dessa experiência estava relacionada à necessidade de se refletir, artística e politicamente, sobre os temas da vida cotidiana do brasileiro comum – como, por exemplo, desemprego, sexualidade, futebol e cultura de massa – e incorporar aos trabalhos artísticos novos materiais, de uso cotidiano, novas tecnologias e mídias na busca por uma arte capaz de conciliar um diálogo crítico sobre a realidade nacional com uma linguagem artística experimental.

Esse projeto da neovanguarda brasileira de libertar a arte de seu confinamento em uma esfera especializada para torná-la uma dimensão da existência de todos e de qualquer um ecoa uma problemática do seu tempo. Havia, naquele momento, a disseminação de um discurso a favor de profundas mudanças nos modos de vida dos sujeitos. A emergência do movimento de contracultura é um exemplo disso e, assim, o projeto de aproximar arte e vida, presente como utopia na arte desde o início do século XX, ultrapassa os limites da esfera artística para se tornar desejo da cultura urbana em geral. Em síntese, o que estava em questão era fazer emergir, através do trabalho de arte, novos significados e novos modos de perceber e sentir como agentes transformadores da vida comum dos sujeitos.

Diante disso, surgem as seguintes perguntas: Como é possível a inserção social da arte num contexto social de grandes contradições, representadas (neste caso) pela instauração do regime militar brasileiro? De que maneira pode haver um redimensionamento da relação entre arte e política num cenário de suspensão dos princípios democráticos? Como é possível se estabelecerem novas formas de interação com o público e se construírem novos modelos de experiência estética quando se vive uma realidade política de proibição e interdição?

3. Por um novo sentido do político na arte

A passagem da década de 1950 para a década de 1960 é marcada, no panorama internacional, por um retorno à figuração, mas em forma de um neofigurativismo, visto que nesse momento os elementos figurais são estruturados não mais para serem um duplo do mundo, mas uma resposta crítica às transformações que a realidade social então vivia. Foi um período marcado por uma grande necessidade de mudanças e o campo da arte não ficou alheio a esse cenário. No Brasil, esse processo foi intensificado no decorrer dos anos 1960 devido ao contexto político local, como vimos acima.

É, ao mesmo tempo, um momento de crise das vanguardas históricas e um momento de grande vitalidade artística mundial. Diferentemente de posições teóricas como a de Peter Bürger (2008), para quem o projeto revolucionário das vanguardas do início do século XX não se realizou plenamente porque não conseguiu vencer a esfera de mercado da sociedade capitalista e, por isso, a experiência neovanguardista não passa de uma repetição do projeto estético-artístico das vanguardas históricas, Hal

Foster (2001) afirma que nas manifestações da neovanguarda dos anos 1960 os artistas trabalharam com o arsenal de valores estéticos e procedimentos artísticos disponíveis realizando uma espécie de operação etnográfica – e não uma apropriação objetual – que, ao tecer novas relações semânticas, realocizou a arte no seu contexto de então. No caso brasileiro, por exemplo, Peccinini (1999) observa que o objetivo dos artistas era atacar, principalmente, os princípios modernistas da opticidade pura (referência ao concretismo) na tentativa de situar a arte no espaço-tempo mundano e estabelecer um vínculo mais estreito com as práticas sociais da vida comum.

O desenvolvimento de novos processos criativos, a elaboração de procedimentos inovadores, a mudança no suporte da arte, a incorporação de elementos simples (de uso cotidiano) na produção dos trabalhos e a atuação em ambientes antes jamais explorados pelo campo artístico se sedimentaram no fim da década de 1950 nos Estados Unidos com a *pop art*. Junto com o legado dadaísta, o movimento *pop* foi responsável por contaminar a “pureza” do modernismo ao encontrar nos aspectos do cotidiano, da linguagem comercial e da vida urbana os elementos trabalhados em sua arte.

Foi exatamente esse cenário que fez Bürger (2008) insistir na afirmação de que a vanguarda fracassou em sua tentativa de ligação entre arte e vida porque isso ocorreu no sentido da mercantilização da arte proporcionado pela indústria cultural. Hal Foster (2001), por outro lado, defende que, mais do que invalidar a vanguarda, essa direção para a qual a arte se desenvolveu produziu “novos espaços de atuação crítica e inspirou novos modelos de análise institucional” (p. 23). As manifestações dos anos 1960 se situam num tempo em que já não há mais o sentido da revolução imanente. Este fora transformado, desarticulando, assim, o sentido do discurso das metanarrativas em direção a formas discursivas mais ligadas à vida comum, ao cotidiano, o que Foster (2001) chamou de uma mudança “... de las *oposiciones* grandilocuentes a los *desplazamientos* sutiles”² (p. 30).

Huyssen (2006) também identifica no movimento *pop*, como no *rock* e na contracultura, a emergência de uma política cultural cujo alvo é o modernismo canonizado. Para o autor, a chave analítica de interpretação das manifestações da neovanguarda está no questionamento do projeto modernista de estabelecimento da “Grande Divisão” – discurso que estabelece uma relação dicotômica entre alta cultura e cultura de massa. Para ele, há diferença na relação que a arte moderna e a arte contemporânea estabelecem com a cultura de massa. Esse processo constitui-se, para o autor, no ponto a partir do qual é possível obter-se uma melhor compreensão do que significou a neovanguarda.

Para Huyssen (2006), o período em que a neovanguarda se desenvolve caracteriza-se como um momento no qual verificamos a existência de novas relações e novas configurações discursivas no campo da cultura, que se diferenciam dos valores e das relações institucionalizadas pela alta cultura modernista, o que demanda uma nova reflexão sobre a herança que as vanguardas históricas deixaram para as neovanguardas e seus desdobramentos, que deve se pautar na insistência da vanguarda na transformação da vida cotidiana.

Nesse processo, para o referido autor não há como entender em nosso tempo as implicações que a vanguarda produziu na vida comum sem considerarmos o papel da tecnologia, que se constitui num elemento fundamental no processo de desvelamento do que Huyssen (2006) chamou de dialética oculta existente entre a vanguarda e a cultura de massa. Sabemos que o desenvolvimento da cultura de massa dependeu diretamente das tecnologias de produção e reprodução e que essas tecnologias transformaram radicalmente a vida cotidiana no século XX, no entanto pouco se reconhece o quanto a tecnologia e a experiência de uma vida progressivamente orientada pela tecnologização atingiram o mundo da arte. Huyssen (2006), por sua vez, faz questão de enfatizar que a tecnologia teve um papel de extrema

² “... das oposições grandiloquentes aos deslocamentos sutis” (Tradução livre da autora).

importância na busca das vanguardas pela superação da dicotomia entre arte e vida e, conseqüentemente, na ressignificação do valor da arte na transformação da vida do sujeito comum.

O desenvolvimento da cultura de massa e da indústria cultural mantém uma relação direta com o desenvolvimento da tecnologia, o que permitiu à cultura de massa e não à arte de vanguarda uma penetração muito maior na vida cotidiana e a conseqüente transformação desta, mesmo a tecnologia tendo sido extremamente fecunda para as vanguardas históricas, inclusive a suas rupturas com a tradição. Aos que acreditam na total absorção da arte pela indústria cultural e na impossibilidade de se construir uma arte questionadora nos dias atuais, Huyssen (2006) declara:

É possível que as esperanças da vanguarda residam atualmente não nas obras de arte, especificamente, mas nos movimentos que buscam a transformação da vida cotidiana. (...). A experiência estética, em particular, deve ocupar um lugar na transformação da vida cotidiana, considerando que possui uma competência única para organizar a fantasia, as emoções e a sensualidade contra a dessublimação repressora que é tão característica da cultura capitalista desde os anos 1960 (pp. 39-40).

Como afirma Arthur Danto (2006), vivemos um contexto no qual as narrativas mestras que estabeleceram as regras e os valores da arte tradicional e da arte moderna não apenas chegaram ao fim, mas se tornaram insuficientes para dar conta da nova realidade, de modo que a arte contemporânea não se permite ser representada por elas. A influência de Duchamp e seu *readymade* e de Andy Warhol e sua *pop art* consolidou um espaço para o desenvolvimento de outras tendências artísticas que também tinham no antiessencialismo³ sua postura fundamental, como, por exemplo, a arte performática, a *body art*, os *happenings*.

Assim, o tradicional campo das artes plásticas não somente ampliou seus lugares de ação e transformou seus suportes técnicos, como também realizou uma operação de convergência de linguagens artísticas, tornando, inclusive, a própria denominação de “artes plásticas” insuficiente. Surgia, dessa maneira, um problema: a dificuldade em se compreender as experiências contemporâneas através das categorias e dos gêneros habitualmente utilizados na classificação dos trabalhos de arte. Estamos, então, diante do que Rosalind Krauss (1984) chamou de campo ampliado ou expandido da arte, conceito criado por ela na tentativa de contemplar essa nova problemática vivida pelo campo artístico.

No caso do Brasil, esse processo se ergueu sobre três principais eixos: um primeiro corresponde à transformação no conceito de obra de arte, um segundo se refere à recusa da concepção tradicional de artista e um terceiro diz respeito ao espaço que se abre à participação do público. O que movia esse tipo de prática era o desejo de desenvolver novas criações, propor novas buscas e se deparar com novas descobertas. Por isso, o trabalho de arte não poderia se constituir numa produção que se pretendia acabada, imbuída de ideias prontas, fechadas. A atividade artística deveria, então, ser orientada pelo sentido da experimentação, numa dinâmica que, necessariamente, envolve artista e público (PECCININI, 1999).

À frente desse processo estava a reivindicação pela aproximação e pelo tensionamento entre arte e vida. Para isso os artistas insistiam na necessidade de se criarem novas condições experimentais capazes de promover um intenso processo de transformação do objeto artístico, que deveria implicar tanto uma guinada para o uso exaustivo de objetos comuns como parte fundamental dos trabalhos quanto uma abertura à participação do público. O artista abandona sua condição de criador de um trabalho que já se apresenta pronto a seu público para a condição de alguém que pretende desencadear

³ A ideia de antiessencialismo na arte refere-se ao rompimento com as categorias tradicionais das belas-artes.

um processo criativo: tanto através do uso de objetos que se inscrevem numa cadeia específica de significados e, por isso, só fazem sentido para quem compartilha da mesma rede cultural de significações na qual esses objetos estão inseridos; como através de experiências artísticas de caráter coletivo, que se realizam por meio de vivências numa dimensão sensitivo-perceptiva. É uma espécie de convite ao público a experimentar uma nova relação com o trabalho artístico, fosse ampliando sua percepção habitual e sua capacidade cognitiva, fosse abrindo espaço para sua intervenção ou participação na própria realização do trabalho (DUARTE, 1998).

Além da ruptura com o sentido tradicional de artista e de obra de arte, temos, também, nesse cenário, um radical deslocamento do valor estético limitado às propriedades da obra de arte para uma ênfase no conjunto de elementos que envolvem sua elaboração, o que, por sua vez, leva ao extremo o processo de dessacralização do valor de culto da obra de arte tradicional. Isso rompe, por conseguinte, com o princípio essencialista da obra de arte que aponta categoricamente para o que é e para o que não é arte. Instaura-se, então, uma completa relativização dos elementos que indicam uma arte ou uma não arte, em que o artístico não mais é compreendido como objeto de culto e de representação a ser contemplado, mas em sua dinâmica relacional, que inclui os processos de transformação da arte, seu padrão estético e contexto (SOARES, 2008).

É a partir desse conjunto de elementos que podemos identificar o sentido do que Otilia Arantes (1983) chamou de uma política das artes, tanto na neovanguarda brasileira como nos movimentos ocorridos na Europa e nos Estados Unidos, que não corresponde à compreensão de uma arte imbuída de missão política, o que a conduziria a um compromisso pedagógico de transmitir com eficiência os elementos comunicacionais de todo trabalho artístico. Refletir sobre a relação entre arte e política nesse contexto implica considerar que a dimensão do político na arte se encontra nas rupturas que essa arte é capaz de operar em nossos padrões mais estáveis de apreensão do mundo; e nas tensões que ela opera ao tratar dos assuntos mundanos através de uma sintaxe artística própria.

Dessa forma, o cruzamento entre a ação artística e a ação política na neovanguarda brasileira demandou uma arte que pudesse questionar e romper os limites de nossa percepção habitual e subverter os nossos modelos de experiência estética, a partir de um caminho que deveria se orientar por estratégias para se pensar a ligação entre arte e vida através de ações que têm no elemento do cotidiano sua principal motivação. Isso significa dizer que a arte não deve ser mais aquela esfera da qual só faz parte uma meia dúzia de iniciados, pois a melhor forma de traduzir esse projeto de inserção social da arte e, em consequência, seu desejo renovado de transformação social, é através do objetivo de descentrar a vida cotidiana do sujeito comum.

Desse modo, o potencial político da arte residiria na sua capacidade de descortinar mundos, sensibilizar olhares e construir interpretações outras para além das formas já instituídas. O experimentalismo artístico na contemporaneidade, então, deve estar relacionado ao potencial que a arte tem de apontar novas direções, capazes de desenvolver processos que nos levem a: repensar sobre o fazer artístico no contexto fenomênico da experiência da vida cotidiana; questionar os critérios estabelecidos pelo sistema de arte que regulam as regras já formalizadas da relação entre arte e público, e arte e mercado; criar e desenvolver práticas capazes de romper com os valores instituídos pelo campo artístico e de construir valores estético-artísticos que assumam uma potencialidade crítica.

Esse modo de conceber a arte é, penso, a chave analítica mais poderosa para que possamos compreender com maior sofisticação o que significou as manifestações da experiência neovanguardista brasileira dos anos 1960 – uma arte que não existe para ser vista, simplesmente.

Referências bibliográficas

- AMARAL, Aracy (Org.). (1998). *Arte construtiva no Brasil*. São Paulo: Melhoramentos.
- AMARAL, Aracy. Surgimento da abstração geométrica no Brasil. In: AMARAL, Aracy (Org.). (1998). *Arte construtiva no Brasil*. São Paulo: Melhoramentos, 1998.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. (1983). *Depois das Vanguardas*. Artes em Revista, n. 7, ano 5, agosto. São Paulo: Editora Kairós.
- ARCHER, Michael. (2001). *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes.
- BELLUZZO, Ana Maria. Ruptura e arte concreta. In: AMARAL, Aracy (Org.). (1998). *Arte construtiva no Brasil*. São Paulo: Melhoramentos.
- BELTING, Hans. (2006). *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify.
- BENJAMIN, Walter. (1984). *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- _____. (1994). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense.
- BRITO, Ronaldo. (1985). *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas.
- BÜRGER, Peter. (2008). *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify.
- CANONGIA, Ligia. (2005). *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.
- CASTILLO, Sonia Del. (2008). *Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições*. São Paulo: Martins.
- CAUQUELIN, Anne. (2005). *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Editora.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. (2004). *Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas: Editora da UNICAMP.
- DANTO, Arthur. (2006). *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora.
- DUARTE, Paulo Sergio. (1998). *Anos 60 – transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais.
- FAIRCLOUGH, Norman. (2001). *Discurso e mudança social*. Brasília: editora da Universidade de Brasília.
- FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecilia (Orgs.). (2009). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.
- FOSTER, Hal. (2001). *El retorno de lo real – la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Ediciones Akal.
- GULLAR, Ferreira. (1999). *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. Rio de Janeiro: Revan.
- GULLAR, Ferreira. (2007). *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify.
- HUYSSSEN, Andréas. (1997). *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- _____. (2006). *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- KRAUSS, Rosalind. (1984). *A escultura no campo ampliado*. Gávea, revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, PUC-Rio, número I.
- LOPES, Almerinda da Silva. (2010). *Arte abstrata no Brasil*. Belo Horizonte: C/Arte.
- MILLET, Catherine. (1997). *A arte contemporânea*. Lisboa: Instituto Piaget.
- MILLIET, Maria Alice. (1992). *Lygia Clark: Obra-trajeto*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

- OITICICA, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade. Originalmente publicado no catálogo da mostra Nova objetividade brasileira. Rio de Janeiro, MAM, 1967. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (Orgs.). (2009). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.
- PECCININI, Daisy. (1999). *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-ssurealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo: Edusp.
- RIBEIRO, Marília Andrés. Arte e política no Brasil: a atuação das neovanguardas nos anos 60. In: FABRIS, Annateresa (Org.). (1998). *Arte e política: algumas possibilidades de leitura*. São Paulo: FAPESP; Belo Horizonte: C/Arte.
- SOARES, Paulo. (2003). *Brasil-Tropicália – do itinerário de uma arte brasileira à destruição da aura artística em Hélio Oiticica*. Recife: Tese de Doutorado.
- _____. Arte, política e juventude no Brasil: questões de arte e participação social In: GROppo, Luís Antonio; ZAIDAN FILHO, Michel; MACHADO, Otávio Luiz (Orgs.). (2008). *Juventude e movimento estudantil: ontem e hoje*. Recife: Editora Universitária da UFPE.
- ZILIO, Carlos *et al.* (1982). *Artes Plásticas e Literatura (O nacional e o popular na cultura brasileira)*. São Paulo: Brasiliense.
- ZOLBERG, Vera. (2006). *Para uma sociologia das artes*. São Paulo: Editora Senac São Paulo.