



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS – VIS
GRADUAÇÃO EM BACHARELADO DE
TEORIA, CRÍTICA E HISTÓRIA DA ARTE

Você gostaria de participar de uma experiência artística?

**Clark, Oiticica e Pape e o processo interativo na proposição artística de Ricardo
Basbaum.**

Marta Regina Alves Itabaiana

**Orientador: Prof. Dr. Emerson Dionísio
Gomes de Oliveira**

BRASÍLIA

2016

MARTA REGINA ALVES ITABAIANA

Você gostaria de participar de uma experiência artística?

**Clark, Oiticica e Pape e o processo interativo na proposição artística de Ricardo
Basbaum.**

**Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como
parte dos requisitos para o curso de graduação em
bacharelado em Teoria, Crítica e História da Arte do
Departamento de Artes Visuais da Universidade de
Brasília.**

**Orientador: Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de
Oliveira**

BRASÍLIA

2016

Às mulheres da minha vida, minha mãe Marlene (*in memoriam*)
que já está nos braços do Universo, minha filha Marina, razão de
tudo, minha irmã Valéria, comandante do meu exército e
Moniquinha, muito mais do que uma cachorrinha (acreditem).

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, Altair, que me ensinou a sempre levantar e seguir em frente, à minha mãe Marlene (*in memoriam*), por ter sido por toda a vida a presidente do meu fã-club e pelo seu amor incondicional, aos meus irmãos Valéria, Altair filho, Marcelo e Frederico, meu cunhado Geraldo, por serem grandes companheiros desta viagem chamada Vida, aos meus sobrinhos, Flávia, Carolina, Altair Neto, Thalita, Jéssika, Davi, Natã, Marcella, Gabriella, Arthur, os meus sobrinhos-netos, Valentina, Catarina, Marcus Vinícius e Yasmin, por todo amor a mim concedido. À minha filha, Marina, minha inspiração, amor de outras vidas, à Moniquinha, meu eterno bebê, e aos meus amigos, irmãos que escolhi, em especial, minha amiga Tânia, que de vez em quando faz o papel de mãe também, me ampara e me coloca de volta ao meu rumo.

Ao meu orientador Emerson Dionísio, pela educação, pela paciência, pela orientação respeitosa e, principalmente, pela generosidade com que conduziu todo o meu processo de pesquisa acadêmica.

Finalmente, quero agradecer aos meus queridos colegas do TCHA por tornarem agradável esta jornada e aos professores Marcelo Mari, Pedro Alvim, Vera Pugliesi, Adriana Clen, Iracema Barbosa, Priscila Rufinoni, Elyeser Szturm, Biagio D'Angelo, Karina Dias e Emerson Dionísio pelas maravilhosas aulas que me deram a certeza que estava no curso certo e a motivação para continuar.

RESUMO:

Esta pesquisa pretende relacionar os aspectos interativos da obra de Ricardo Basbaum, “Você gostaria de participar de uma experiência artística?”, com os trabalhos de Hélio Oiticica, Lygia Pape e Lygia Clark. Tais aspectos relacionam-se à noção de interação com o público, cuja participação ativaria a obra. Nas obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark, o público era convidado a participar ativamente ante a obra de arte, rompendo, assim, com a posição passiva e contemplativa diante do objeto artístico, o artista surgia, então, como o proponente de uma experiência que aproximava arte e vida. Basbaum reivindica para si esse princípio e destaca a referência concreta dos trabalhos de Hélio Oiticica e Lygia Clark e a conexão com os aspectos conceituais e não com os aspectos formais e, ele procura responsabilizar o participante por uma tomada de posição mais específica quanto à possível transformação pretendida, pensando na obra de arte como ferramenta produtora de questões e deflagradora de discursos.

Palavras-chave: Basbaum, Interação, Clark, Oiticica, Pape.

ABSTRACT:

This research intends to relate the interactive aspects of the work of Ricardo Basbaum, “Você gostaria de participar de uma experiência artística?”, with the works of Hélio Oiticica, Lygia Pape and Lygia Clark. These aspects are related to the notion of interaction with the public, whose active participation the work. In the works of Hélio Oiticica and Lygia Clark, the public was invited to participate actively in the work of art, thus breaking with the passive and contemplative position before the artistic object, the artist emerged as the proposer of an experience that he approached art and life. Basbaum claims for himself this influence and highlights the concrete reference of the works of Hélio Oiticica and Lygia Clark and the connection with the conceptual aspects and not with the formal aspects and he tries to hold the participant responsible for a more specific position on the possible transformation thinking of the work of art as a question producing tool and a discursive tool.

Keywords: Basbaum, Interaction, Clark, Oiticica, Pape.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Objeto, Ricardo Basbaum, 1994, 125 x 80 x 18 cm. Fonte: www.bienal.org.
Pág. 14

Figura 2: Vista de instalação no Aue Pavillion, Ricardo Basbaum, Documenta 12, Kassel, 2007. Fonte: www.ppgav.eba.ufrj.br. **Pág. 15**

Figura 3: Cápsula de lazer, Ricardo Basbaum, 2000. Fonte: www.tate.org.uk **Pág. 18**

Figura 4: Olho, Ricardo Basbaum, 1995. Fonte: www.encyclopediaitaucultural.org.br
Pág. 19

Figura 5: Experiência de Jorge Menna Barreto, 19/09/2006. Fonte: www.nbp.pro.br
Pág. 21

Figura 6: Recibo de doação do objeto ao MASC, 15/10/2006. Fonte: www.nbp.pro.br
Pág. 23

Figura 7: Maquete para interior, Lygia Clark, 1955. Fonte: www.pinterest.com **Pág. 31**

Figura 8: Casulo nº 2, Lygia Clark, 1959. Fonte: www.escriitoriodearte.com **Pág. 32**

Figura 9: Bichos, Lygia Clark, 1962. Fonte: www.adar.com.br **Pág. 32**

Figura 10: Balé Neoconcreto, Lygia Pape, 1958. Fonte:
www.encyclopediaitaucultural.org.br **Pág. 34**

Figura 11: Livro da Arquitetura, Lygia Pape, 1959-60. Fonte: www.pinterest.com
Pág. 35

Figura 12: Ttéia I- Bienal de Veneza, Lygia Pape, 2009. Fonte:
www.tcmagazine.wordpress.com **Pág. 36**

Figura 13: Grande núcleo, Hélio Oiticica, 1960. Retrospectiva- Hélio Oiticica: O grande labirinto. Museu de Arte Moderna de Frankfurt, 2013. Foto de César Oiticica Filho. Fonte: www.u-in-u.com/es/magazine **Pág. 37**

Figura 14: Parangolé P32, Capa 25, Hélio Oiticica, 1973. Fonte:
www.encyclopediaitaucultural.org.br **Pág. 38**

Figura 15: Éden, Hélio Oiticica, 1969. Fonte: www.encyclopediaitaucultural.org.br
Pág. 40

Figura 16: eu – você + sistema – cinema + passagem (NBP), Ricardo Basbaum, 2008.
7ª Bienal de Xangai - Fonte: www.premiopipa.com **Pág. 43**

Figura 17: NBP Concierto, Participante Tereza Riccardi, 18 / 12 / 2006 - Fonte: www.nbp.pro.br Pág. 49

Figura 18: Opera to insanity, participante Centro Hospitalar Psiquiátrico de Lisboa. Lisboa, Portugal – 01 /11/ 2009 - Fonte: www.nbp.pro.br Pág. 50

Figura 19: O homem invisível – o objeto invisível (Performance) , participante Túlio Tavares. São Paulo, fevereiro- 2001. Fonte: www.nbp.pro.br Pág. 51

SUMÁRIO

Introdução	10
1- “Você gostaria de participar de uma experiência artística?” – A proposição	14
1.1 - O Projeto NBP	18
1.2 - Algumas experiências realizadas	20
2 - A crítica sobre a proposição e o projeto NBP	24
3- Diálogos com Clark, Oiticica e Pape	29
3.1- A linha orgânica de Lygia Clark	30
3.2- O Espaço Imantado de Lygia Pape	33
3.3- O Suprasensorial de Hélio Oiticica	37
4- O Crelazer de Hélio Oiticica	39
5- O registro	42
Considerações finais	44
Referências Bibliográficas	46
Anexos	49

Introdução

“O ato criador não é executado pelo artista sozinho, o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador”.

Marcel Duchamp (1986, p.74)

A crise da representação “tradicional” da imagem se instalou dentro de um cenário de importantes transformações sociais e políticas que influenciaram a relação do sujeito com a obra de arte. As vanguardas artísticas começaram o processo de ruptura com a estética que trazia a ideia de mimese da natureza e da realidade nos campos das artes plásticas. Com Marcel Duchamp e o *ready-made*, a história da arte foi marcada pela transformação na participação do espectador. O artista antes considerado como um gênio, visionário, possuidor de um talento nato, teve sua aura abalada. Os ready-mades não eram construídos manualmente, qualquer indício que garantia o estatuto do artista deixou de existir. Estabeleceu-se, então, uma nova relação autor-obra-espectador.

Nesse primeiro momento, a participação do espectador transformou-se em uma ação questionadora. Movido pelo choque, o observador se deslocou da mera posição contemplativa perante a obra de arte para acioná-la, sendo convidado a atribuir-lhe um sentido, um significado. Quando o espectador atribui novos sentidos à obra, ele passa a ser parte no processo artístico.

Umberto Eco no estudo “A obra aberta” de 1962, afirma que a obra possui um campo de possibilidades de diferentes organizações que se estabelecem de acordo com a iniciativa do fruidor. Para Eco, mesmo as obras aparentemente “literais” são abertas, pois cada interpretação é única e se relaciona com a troca e a comunicação estabelecida com o indivíduo. O autor aponta o Barroco como uma estética que quebra com a noção de visão central privilegiada, pois a obra gera diferentes resultados de acordo com o a perspectiva que é observada. Eco afirma ainda que, o processo de inclusão do público se deve a mudança da participação passiva (contemplação e interpretação) para uma

participação ativa (exploração e manipulação) e interativa (relação entre espectador e obra).

O crítico Ferreira Gullar, analisando a produção de Lygia Clark entre 1951 e 1958, formulou sua *Teoria do Não Objeto*¹ e foi um dos pensadores que assinaram o *Manifesto Neoconcreto*², publicado em 1959. Encabeçados por Gullar, os neoconcretos rompem com a *Gestalttheorie*³ para dialogar diretamente com Merleau-Ponty, onde a pura visibilidade dá lugar à significação da obra a partir da sua vivência no espaço real, no mundo e, na participação do espectador tornando-o um sujeito ativo no fazer do objeto.

Nas obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark, o público era convidado a participar ativamente ante a obra de arte, rompendo, assim, com a posição passiva e contemplativa diante do objeto artístico. Clark e Oiticica introduziram uma nova maneira de contato com a obra, permitindo várias possibilidades de manipulação e alteração no objeto, contribuindo na construção do olhar e na ampliação da sensibilidade pessoas.

¹ Teoria do Não-Objeto apareceu numa edição do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil como contribuição à II Exposição Neoconcreta, realizada no salão de exposição do Palácio da Cultura, Estado da Guanabara, de 21 de novembro a 20 de dezembro de 1960. A expressão não-objeto não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar resto. Uma pura aparência. (GULLAR, 1960)

² Manifesto de 1959, assinado por Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis, que denuncia já nas linhas iniciais que a "tomada de posição neoconcreta" se faz "particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista". Contra as ortodoxias construtivas e o dogmatismo geométrico, os neoconcretos defendem a liberdade de experimentação, o retorno às intenções expressivas e o resgate da subjetividade. A recuperação das possibilidades criadoras do artista - não mais considerado um inventor de protótipos industriais - e a incorporação efetiva do observador - que ao tocar e manipular as obras torna-se parte delas - apresentam-se como tentativas de eliminar certo acento técnico-científico presente no concretismo. Se a arte é fundamentalmente meio de expressão, e não produção de feitiço industrial é porque o fazer artístico ancora-se na experiência definida no tempo e no espaço. Ao empirismo e à objetividade concretos que levariam, no limite, à perda da especificidade do trabalho artístico, os neoconcretos respondem com a defesa da manutenção da "aura" da obra de arte e da recuperação de um humanismo. (Enciclopédia Itaú Cultural)

³ A experiência da apreciação artística resulta de uma capacidade inata dos seres humanos de entender por meio de imagens. Esse "pensamento visual", que não pode ser encerrado ou traduzido em linguagem verbal, é ao mesmo tempo intelectual e intuitivo, pois, em seu entender, o intelecto não é apenas o pensamento lógico, mas a análise linear sequencial, e a intuição não é uma dádiva de inspiração, e sim a síntese da estrutura como um todo. A intuição nos possibilita perceber e interpretar as relações entre os vários elementos de uma figura. Percepção e conceituação são dois aspectos de uma mesma experiência. Segundo ele, uma obra de arte supõe organização, o que permite ao observador apreender sua estrutura geral e seus vários componentes, semelhanças e diferenças, unidades e separações, inter-relações entre o todo e as partes, hierarquias, relações de predominância e subordinação (ARNHEIM, 1954. P. 10).

Foi esse espírito rebelde da vanguarda brasileira nos anos 50 e 60 que a possibilitou penetrar ao fundo as ideias de abstração europeia sem qualquer cerimônia exageradamente respeitosa ou sentimento de inferioridade. Era possível, portanto, para estes artistas visar o universal, até o cósmico, estando ao mesmo tempo imersos no local e no particular. Eles conseguiram escapar da sorte típica dos artistas do "terceiro mundo": a de fornecer à metrópole imagens de escape exótico. Em vez disso, eles valiam-se da realidade brasileira para tentar resolver alguns dos dilemas contemporâneos mais profundos. [...] Não se pode encaixar o trabalho desses artistas no esquema da arte do pós-guerra como se ele fosse uma variação local de movimentos centrados na Europa ou na América do Norte. A fusão particular que eles realizaram, à medida que se tornar mais conhecida, deve mudar os princípios básicos de interpretação daquela história. No processo, o elo entre os artistas brasileiros e certos artistas do ocidente – especialmente em torno das inovações da "participação do espectador"- também se tornará claro (BRETT, 2000).

Ricardo Basbaum⁴, artista contemporâneo brasileiro, declara, em diversas ocasiões, ter sido inspirado pelos artistas que participaram deste movimento, Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape. Estes artistas mantiveram diálogo intenso ao longo do desenvolvimento de suas obras em torno da ideia de participação, para eles a obra passou a existir a partir da relação com o *participador*⁵, o artista surgia então como o propositor de uma experiência que aproximaria arte e vida.

Basbaum reivindica para si essa “influência” (em suas palavras) e a noção transformadora do seu trabalho, característica fundadora do NBP e destaca a referência concreta dos trabalhos de Hélio Oiticica e Lygia Clark e a conexão com os aspectos conceituais e não com os aspectos formais, sendo os mais importantes, as noções de linha orgânica de Lygia Clark, aos espaços imantados de Lygia Pape e do “suprasensorial” de Hélio Oiticica.

⁴ Possui Graduação em Licenciatura em Ciências Biológicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1982), Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil pela PUC-RJ (1988), MA in Fine Arts pelo Goldsmiths College, University of London (1994 - Bolsista do British Council), Mestrado em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1997 - Bolsista CAPES) e Doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (2008). Atualmente é Professor Adjunto do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Atuou como professor da Faculdade Santa Marcelina (São Paulo) de 2009 a 2012. Professor Visitante da University of Chicago de outubro de 2013. Artista-residente da Simon Fraser University (Vancouver) em outubro de 2014. (Currículo publicado na Plataforma Lattes – CNPQ – Disponível em www.lattes.cnpq.br Acesso em agosto de 2016).

⁵ Conceito elaborado por Hélio Oiticica para nomear o espectador participante como parte da obra, o sujeito que abandona a postura contemplativa para dar o significado à obra a partir da vivência proposta pelo artista (OITICIA, 1996).

“Você gostaria de participar de uma experiência artística?” é uma obra em processo que situações participativas são ativadas e, ao produzir um pensamento sobre este processo, ativam os fluxos da construção de seu trabalho. A ideia de um objeto que não se limita mais aos contornos estéticos, mas que está implicado diretamente na formação de novas percepções do participante, mobilizando e transformando este participante na experiência direta da obra. Para Basbaum, o objeto apenas deflagra o processo e, em cada experiência, fica em segundo plano.

1- “Você gostaria de participar de uma experiência artística?” – A proposição.

“Você gostaria de participar de uma experiência artística?” é um trabalho de Ricardo Basbaum acerca do envolvimento do outro como participante em um conjunto de protocolos indicativos dos efeitos, condições e possibilidades da arte contemporânea, criado a partir do NBP (Novas Bases para a Personalidade). A ação é desenvolvida a partir de um objeto de aço pintado (Figura 1), nas dimensões 125 x 80 x 18 cm, oferecida para ser levado pelo participante, por um determinado período de tempo, para o local onde será realizada uma experiência artística. Objeto de metal, geometrizado, com uma abertura no centro sugerindo um atravessamento da forma que é irreduzível. Esse objeto pode ser levado tanto por um indivíduo quanto por um grupo, por um coletivo ou por uma instituição. São os participantes que vão decidir o tipo de experiência, o local e como o objeto será utilizado. A experiência não segue qualquer instrução do que, nem de onde deve ser realizado, somente que deve ser registrada, e esse registro deve ser enviado ao site do projeto (www.nbp.pro.br) para futura publicação, na forma escolhida pelo participante, livros, textos, imagens vídeos, objetos podendo, inclusive, ter acesso à edição dessa documentação que é de sua responsabilidade. O objeto deflagra situações que alimentam o sistema proposto pelo artista, o processo participativo é ampliado nos processos comunicacionais e atua como um vírus, carregando informação de ser vivo para ser vivo. Durante o processo, diversos participantes produziram significativo número de experiências e extensa documentação e, algumas dessas experiências e depoimentos serão relatadas como formas de interação entre arte e público.



Figura 1: Objeto, 1994, 125 x 80 x 18 cm. Fonte: www.bienal.org.

Em entrevista ao portal DW-World - DE, em 04/05/2007⁶, Ricardo Basbaum defende o NBP como portador de elementos híbridos de várias procedências e que produz uma “relação dialógica de questionamentos e provocações mútuas com a finalidade de uma conversa infinita”. Na data da entrevista, 20 objetos estavam em circulação no Brasil, América Latina, Europa e África. O projeto iniciou-se com um único objeto pela dificuldade de aporte financeiro para a produção de outros. Somente com a colaboração da *documenta 12*⁷ (2007) foi possível sua expansão. O projeto não foi pensado a partir de um objeto único, ele se distancia de questões que envolvem o fetiche do “original” que está envolto em “aura de autenticidade”.

A multiplicidade dos objetos garantiu aos participantes terem consigo exatamente o mesmo objeto para desenvolver suas experiências possibilitando com isso que ele (o objeto) esteja sempre se reinventando. O projeto foi produzido em quatro estágios diferentes e complementares: 1- o convite para a participação; 2- realização das experiências pelos participantes; 3- disponibilização das experiências no website e; 4- apresentação dos resultados em uma instalação arquitetônica-escultórica a ser desenvolvida para a exposição de Kassel, em junho de 2007 (Figura 2).



Figura 2: Vista de instalação no Aue Pavillion, Documenta 12, Kassel, 2007.

⁶ Entrevista em 04/05/2007, para Soraia Vilela, publicada no site www.dw.com, no especial Documenta 12. Acesso em 08/09/2016.

⁷ *Documenta* é um evento de arte moderna e contemporânea internacional que acontece na cidade de Kassel, Alemanha, a cada cinco anos. O evento traz as mais novas linhas de reflexão sobre a arte e o panorama da produção artística contemporânea. A primeira *Documenta*, ocorreu em 1955, foi uma espécie de retrospectiva da arte antes da Segunda Guerra Mundial, considerada pelo Terceiro Reich como “arte degenerada” e o Museu Fridericianum foi o local escolhido para a exposição com obras dos artistas Wilhelm Lehmbruck, Oskar Schlemmer, Max Beckmann e Ernest Ludwig Kichner entre outros. Em 1972, a arte contemporânea foi incluída e um tema foi implantado para cada edição.

Para Basbaum, o objeto apenas deflagra o processo e, em cada experiência, fica em segundo plano. Sendo um dos fatores mais importantes, as redes de relações produzidas pelas situações propostas documentadas e registradas.

Quando o participante recebe o objeto é solicitado a ele apenas que assuma a responsabilidade das ações realizadas e que se comprometa ao envio da documentação para o website do projeto, local onde elas se tornam pública. No guia com as instruções aos participantes está escrito: “Você pode fazer o que quiser com ele. Use-o como quiser da maneira que achar melhor”. O que realmente interessa ao propositor é o fato de que os papéis nunca coincidem, fator que produz a relação dialógica citada anteriormente. Num primeiro momento, o artista se coloca como propositor da experiência, quando a documentação dessa experiência realizada é recebida, o participante se torna o propositor.

O projeto de trabalho apresentado na *documenta 12* tem entre uma de suas principais características a constituição de um corpo coletivo de ação e pensamento, detectadas nas experiências realizadas e postadas no website. Os textos dos autores diversos no campo “comentários” contribuem para a construção de um “pensamento conjunto”, em diversas direções. Existe o interesse pelo “pensamento coletivo”, pois a obra é resultado da mobilização de muitos e não existe a questão da atuação do artista como um sujeito individual, isolado.

A seção “comentários” tem por objetivo a construção um discurso coletivo acerca do projeto "Você gostaria de participar de uma experiência artística?" As experiências cadastradas neste website constituem o banco de dados e a memória do projeto e indicam o engajamento de cada participante na elaboração de gestos portadores de sentido e na construção de eventos de caráter relacional e afetivo – assim como intervencionistas. As diversas ações realizadas levantam inúmeras questões acerca dos possíveis ‘efeitos’ e ‘resultados’ das participações, assim como características e limites do próprio projeto. A riqueza e variedade do material publicado (sob a forma de texto, foto, vídeo e áudio) demanda que seja acompanhada por uma ação similar no campo da escrita, que procure desenvolver – na área do discurso – um corpo de comentários que desdobre, investigue e multiplique em muitas direções os diversos aspectos ali articulados. Devido à própria característica coletiva do projeto "Você gostaria de participar de uma experiência artística?", o mais interessante desenvolvimento de tais comentários se daria a partir da combinação de diferentes vozes, apostando na abordagem polifônica e na

constituição de um pensamento coletivo: investimento na escrita como “um órgão de percepção” (Bakhtin) e na produção de um corpo conjunto de textos que funcionaria no “modo do romance”, em que personagens, lugares, gestos e ações constituam uma narrativa em múltiplos planos, de arquitetura complexa e desfecho imprevisível. Os escritores convidados a participar da seção possuem diferentes formações, indicando a presença, na rede, de dicções de origens diversas e textura variada, trabalhando dentro da ampla possibilidade da “crítica de arte como campo privilegiado da ficção contemporânea”. Cada convidado tem aqui a oportunidade acompanhar a dinâmica do site por algumas semanas, deixando a escrita fluir e pulsar a partir de seu ritmo próprio; escritores que deixam sua marca e ao mesmo tempo inscrevem-se na mistura de uma autoria conjunta (BASBAUM, 2006).

A obra de Ricardo Basbaum se aproxima de Helio Oiticica e Lygia Clark no componente interação com o público, onde a sua participação é ativada, mas, para além da interferência do espectador no objeto, que seja capaz de produzir um conceito sobre o processo a partir da análise das novas percepções do público participante, que se transformam durante a experiência. Ela se realiza a partir de um fluxo entre participação e interação, entre visual e verbal, entre múltiplas ferramentas de linguagem dentro de um processo de longo prazo configurando novas formas de participação e significação. É preciso que essa participação seja transformadora. Basbaum acredita que o longo prazo permite que também o artista esteja sempre se transformando diante das proposições da arte contemporânea que perpassam o tempo todo a sua produção.

Quando comecei isso que chamei de projeto NBP, escrevi um primeiro texto, que procura escapar da ideia da utopia. Sobretudo naquele momento, era muito clara a necessidade de criar uma diferença ali, querendo trazer para o trabalho algo que seria em torno da participação, mas que deveria ser de outro jeito do que se reconhece tanto na Lygia Clark quanto no Hélio Oiticica. Por exemplo, a intensa sensorialidade, a vontade de reconstruir o espectador de modo a emancipá-lo, produzir algo de ‘cura’ – em meu pequeno texto (que apresentei através de leitura no CEP 20000, antes de ser publicado), a vontade foi de não demarcar um horizonte de utopia e realizar o movimento contrário, ou seja, responsabilizar cada um, responsabilizar esse outro, eventual participante. Não deverá ser o artista aquele que irá prover algo ou alguma coisa que produzirá a emancipação, mas sim esse outro que deverá ser responsabilizado com uma ação produtiva, junto da ação do artista – senão nada acontece de fato. A utopia só adia os problemas, posto que os lançam para certo horizonte idealizado, intocável, inatingível – e seria muito mais importante trazer os problemas para o horizonte do presente (apud, COTRIM *et al.*, 2012).

1.1- O Projeto NBP

NBP é um projeto em contínuo desenvolvimento que compreende desenhos, diagramas⁸, objetos, instalações, textos e manifestos que se inicia em 1990 que tem o objetivo de estabelecer conexões diretas com o espectador. A presença de elementos estéticos oriundos de trabalho de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape são perceptíveis nos conceitos de sociabilidade, comunidade, isolamento ou atomização social envolvidos na sua produção. Como por exemplo, as cápsulas de lazer (Figura 3), que são pequenas estruturas construídas em ferro, tela de arame, espuma, tecido e isopor, pensados para que o participante entre e se deite, sozinho ou em dupla, vivenciando assim, condições de mais proximidade ou solidão.



Figura 3: Cápsula de lazer, 2000. Fonte: www.tate.org.uk

O NBP é a continuação da experiência que começou com o projeto do *Olho* (Figura 4) e da *Dupla Especializada*⁹, experimentos que fazem conexões entre arte contemporânea e

⁸ Linhas que indicam o processo de criação na reunião de conceitos e experiências a partir de formas participativas diversificadas deflagradas por um objeto-ativo que tem forma enigmática portadora de muitos significados possíveis.

⁹ Série de ações, performances e intervenções realizadas, entre os anos de 1981 e 1990, em parceria com Alexandre Dacosta dentro do projeto de “intervir em meios de comunicação de massa” (Disponível em www.capacete.org Acesso em 12 de junho de 2016).

Alexandre Dacosta é artista plástico, cantor, músico, compositor, diretor e roteirista. Produziu pinturas, esculturas, objetos, instalações; compôs 18 músicas para escultura/objetos, trilhas sonoras para filmes e

comunicação. *Olho* foi um projeto desenvolvido na Universidade Estadual de Campinas, em 1987, que consistia em aplicar um adesivo com o desenho de um olho, geometrizado, em vários lugares e objetos e promover o registro das percepções do espectador. Esse adesivo também era comercializado e o público poderia colar onde preferisse. Com esse projeto, Basbaum participou da Exposição *Cadê você, Geração 80?* O *Olho* era uma marca visual, então, ele partiu para a criação de uma marca verbal. O *NBP*. “A passagem do Olho para o NBP é um salto quântico, mudança de fase, ganho de complexidade, grão em mutação” (BASBAUM, 2004). No *NBP* é incluída a complexidade do discurso e do pensamento enquanto matérias plásticas.



Figura 4: Olho, 1995. Fonte: www.encyclopediataucultural.org.br

NBP é o momento em que Basbaum considera juntar, agregar o trabalho plástico com o interesse na construção de um sistema conceitual, momento de trabalhar com o discurso e a derivação desse discurso. Teve, também, a intenção de criar uma sigla que se transformasse em marca, permitindo fácil memorização, pensada com base na ideia de memória implantada, memória artificial (pela facilidade de memorização, possibilita a permanência mesmo depois de sair da exposição). A marca *NBP* (o desenho) é visual e verbal ao mesmo tempo e, é um projeto com perspectiva de longo prazo. O *NBP* envolve a ideia de transformação no contato com o trabalho artístico, já observado nos

vídeos, produziu 14 filmes, entre eles, ficções, documentários e filmes experimentais. Ator de cinema, teatro e televisão. Em 2011, lançou, pela Editora Sete, o livro *tecnopoética* com poesias gráficas e poemas objetos. (Disponível em www.alexandredacosta.blogspot.com.br. Acesso em: 17 de junho de 2016).

trabalhos de Hélio Oiticica e Lygia Clark no período que sucede o movimento neoconcreto. A forma específica do NBP é construída de diferentes técnicas e materiais e atendem às principais “ideias-vetores” do projeto: imaterialidade do corpo, materialidade do pensamento e logos instantâneos.

1. Imaterialidade do corpo: A matéria orgânica dissolve-se nos ritmos tecnológicos, na velocidade. Corpos que podem ocupar muitos lugares no espaço ao mesmo tempo. Temporalidades que impulsionam espaços; espaços que se configuram no tempo: continuidades e descontinuidades. Nossos corpos transitando através destas oscilações.
2. Materialidade do pensamento: O pensamento como algo que pode ser lançado, moldado, construído, acumulado, recolhido, contraído, expandido, amassado jogado, corroído, revelado, ampliado, amplificado, estilizado, dissolvido etc. O pensamento envolve as coisas – entre elas existe a atmosfera com Oxigênio, Nitrogênio, Gás Carbônico, Enxofre, Chumbo, Alumínio, mas também partículas de pensamento. Estas partículas desprendem-se de nossos corpos-cérebros em fluxos além de nosso controle, aderindo aos objetos ou a outros pensamentos. Possuem campos gravitacionais e magnéticos potentes, que distorcem ou alteram as imagens, todas as imagens das coisas. O pensamento é, portanto, essencialmente carregado de potencialidade plástica.
3. Logos instantâneos: É o conhecimento visual: arrebatador, súbito, envolvente, imediato, instantâneo. Queremos nos instalar pretensiosamente, dentro deste intervalo mínimo, no interior da instantaneidade – melhor dizer ao lado, mas do lado de dentro. Não como testemunhas, simples testemunhas oculistas, mas como estratégia para a geração de outros processos, múltiplos e variados a partir deste lapso: o intervalo de tempo entre meio emissor (Me – mensagem emitida) e meio receptor (Mr – mensagem repetida): $\Delta t = Mr - Me = \text{Zero}$. (Site oficial do projeto, acesso em setembro de 2016).

A forma geométrica do objeto vai para além do racionalismo dos construtivistas, ela está integrada a aspectos expressivos e orgânicos ao pensamento da obra.

1.2 - Algumas experiências realizadas

As experiências escolhidas pelos participantes do projeto “Você gostaria de participar de uma experiência artística?” possuem as mais diversas variações que vão desde a ausência total de comentários no site, como é o caso do grupo “Vaca Amarela”, até aos comentários que partem de algum tipo de reflexão no qual o objeto é apenas incorporado a um discurso já existente.

Para Basbaum, o objeto carrega consigo alguns conceitos que, apesar de invisíveis são manipulados. A proposta é que ao se utilizar a peça a experiência seja registrada e esse registro encaminhado ao site. Mas, em alguns casos, os participantes optaram por tirar o objeto do circuito.

Em Porto Alegre, o participante Jorge Menna Barreto decidiu enterrar o objeto por 28 dias eliminando a possibilidade de ser visto ou tocado. Basbaum ampliou a última foto e apontou: “O objeto está ali, presente”.



Figura 5: Experiência de Jorge Menna Barreto, 19/09/2006. Fonte: www.nbp.pro.br

O artista goiano Armando Coelho clonou o objeto; fez uma réplica idêntica do NBP. Para Ricardo, esta ação “toca em um ponto-chave do projeto, que é a própria multiplicação”.

Caro colega Basbaum

Trabalhar com a forma e as cores do conceito NBP realmente é estimulante, por vários motivos e situações por você já sabidas. Existe um fator que me causou o maior interesse: a continuidade. O que leva um indivíduo a ingressar nesse projeto? Pesquisar a forma, pesquisar as cores, pesquisar o mundo ao redor da forma, ou o próprio fetiche embutido na forma? Auxiliado pela anti-arte, pela metafísica e, sustentado pelo conceito NBP, tirei a peça original do circuito e construí uma outra semelhante, que segue em frente no projeto. Resta saber se os fatos que você acompanhará no vídeo e nas fotos serão transmitidos para a cópia, ou se ficarão para sempre aqui com a peça que as vivenciou. Me despeço agora, deixando o registro de uma boa experiência artística, na qual poderia ou poderá se esticar por vários anos.

Atenciosamente,
Armando Coelho.

PS.: preste atenção no azul. (Site do Fórum Permanente de Museus de arte, 2007¹⁰).

O próximo participante recebeu o objeto clonado. Basbaum pediu que Armando também colocasse o outro objeto em circulação. Armando disse que não devolveria o “original”, mesmo que Basbaum dissesse que não existia um original, que se tratava de “um objeto múltiplo, com tiragem aberta”. “Você está fetichizando o objeto”. “Eu, não, você é que está tão preso a ele que não pode colocá-lo em circulação” (*idem*). Armando enviou um vídeo em que mostrava destruir o NBP a pauladas. Basbaum assistiu ao vídeo e considerou que as polêmicas que aparecem ao longo do trabalho são extremamente produtivas, que essas respostas se tornam proposições para ele e, quem era participante se torna proponente.

Na Experiência do grupo “Vaca Amarela”, de Florianópolis, o objeto foi retirado de circulação e entregue ao Museu de Arte de Santa Catarina (MASC) mediante comprovante de recebimento (Figura 6). Este ato, fez com que Basbaum fosse à

¹⁰ Disponível em www.forumpermanente.org - R x eu. Acesso em 23/09/2016.

Florianópolis e resgatasse o objeto. A atitude do coletivo gerou um grande debate nos blogs especializados e visto como uma quebra do circuito que, começa no artista, passa por mediadores e termina no museu. É preciso que se enfatize que em nenhum momento deste debate o coletivo se manifestou. Basbaum afirmou em sua entrevista ao portal DW-WORLD-DE (2007) que a intervenção deve ser “precisa e inteligente”. A autonomia sobre a obra de arte foi colocada em xeque. Segundo alguns integrantes do coletivo, ao receberem o objeto, eles tinham o poder total sobre ele e isso fazia parte da regra do jogo. Mas a regra do jogo foi subvertida no momento em que o coletivo se resguardou com cópias autenticadas em cartório do recibo de doação da peça ao museu, insistindo na legalidade do jogo.

"Doamos ao museu mais próximo, tentando antecipar o destino inevitável do objeto. Resultado: o artista resgatou o NBP do museu e o colocou para circular novamente, inclusive multiplicando o objeto.", lembram os integrantes do grupo¹¹. Outros objetos, por maneiras diferentes, foram parar em museus em todo mundo, inclusive em Kassel, onde ficaram expostos durante a *documenta* 12.

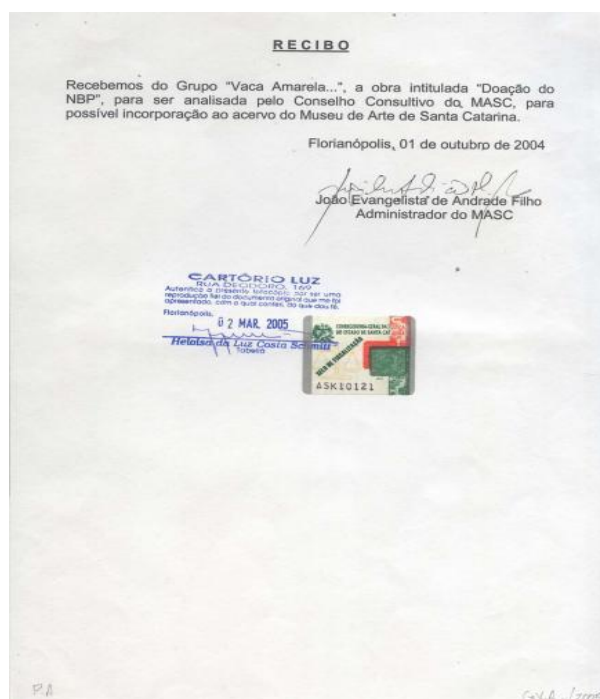


Figura 6: Recibo de doação do objeto ao MASC, 15/10/2006. Fonte: www.nbp.pro.br

¹¹ Ensaio publicado no caderno Ideias do Jornal A Notícia, Santa Catarina em 05 de outubro de 2007.

2 - A crítica sobre a proposição e o projeto NBP

No ensaio “Repersonalização, Enfrentamento e Reversibilidade”, a artista Maria Moreira afirma que o projeto NBP é um salvo conduto para utilização de qualquer meio de expressão. O uso da sigla é uma prática de apropriação da variedade do mundo. O NBP contém a experiência da “repersonalização” e ele se constitui elemento fundamental à cultura brasileira, um “estratagema de convívio” da sociedade brasileira e que atua à revelia do artista, o NBP é atravessado por determinantes da comunidade geral onde está inserido.

Os objetos NBP são estações autônomas, jogadas numa relação não hierárquica de totalidades à espreita da fluidez do percurso do observador, indicando uma postura que fala de uma certa brasilidade, afluindo como uma injunção cultural, uma força independente das intenções do artista. (MOREIRA, 2002, p. 75).

Segundo o sociólogo Roberto Moura (1995, p. 20), “repersonalizar” é criar alternativas dentro de um sistema escravista, que era composto por escravizados vindos de várias procedências que eram “irmanados” pela cor da pele e pela situação comum de escravizados que precisavam redefinir suas tradições nessa sociedade ocidental-cristã traçando uma estratégia de sobrevivência tornando mais fácil para eles a aceitação da variedade do mundo e domando essa variedade pela sutileza das contextualizações.

Moreira aponta ser nessa consciência de variedade, “como multiplicidade sem contraposição, multiplicidade sem contraposição, multiplicidades simultâneas e apostas às vezes complementares”, que se dá o contato entre o modelo de comportamento cultural e a formalização da fase atual do NBP, sem envolver diretamente as questões de nacionalidade, nem nos manifestos nem em iconografias típicas. O NBP em todas as suas formas, tem como fator determinante a atitude frente ao conceito de variedade.

Com o NBP, Basbaum criou um projeto de longa duração, na linha dos números Opalka¹², com a diferença capital de ser amplamente permeável à variedade, de um modo peculiarmente brasileiro, e à experimentação, de um modo bem contemporâneo. Um projeto exposto a todos os contágios, sem o risco de passar o tempo, perder seu eixo, pois o eixo é composto justamente pela articulação entre duas possibilidades de fluidez na mudança: o sentido não explicitado do texto-sigla NBP e a multiplicidade sem limites dos meios de expressão, utilizáveis pela imagem circunstancial (MOREIRA, 2002, p.80).

Sobre essa afirmação, Basbaum acredita na importância de se enfatizar a especificidade as inscrições culturais, que as ferramentas da arte contemporânea são “contaminadas” de maneiras diferentes em suas inscrições culturais, revelando a importância “antropológica” nas interfaces entre arte e cultura que se “contaminam” reciprocamente. A arte se inscreve culturalmente, mas nem sempre essa inscrição está tematizada. Ele considera, também, ser incorreto reduzir a arte contemporânea à simples ilustração de elementos culturais, é mais interessante perceber a obra como portadora de elementos de várias procedências, causadoras de choques culturais diversos. Para Basbaum, “a contribuição da cultura brasileira nessa discussão se dá a partir do reconhecimento de sua matriz fundadora enquanto agregado cultural – ou seja, a beleza da mistura contra a pureza reducionista” (VILELA, 2007).

Basbaum afirma ainda que, sobre a possibilidade da obra ter uma sobrevida para além do “tempo de vida do autor”, faz parte do processo de arte, que as obras mais interessantes e provocadoras têm conseguido essa sobrevida. No caso do projeto “Você gostaria de participar de uma experiência artística?” o objeto múltiplo com edição ilimitada, sendo possível a produção de um novo objeto, a qualquer tempo, não garante essa sobrevida.

Para Victor da Rosa, crítico de arte de Florianópolis, Santa Catarina, o NBP se resume a um “entretenimento para especialistas”, que não gera interatividade real ou tensão, que não quebra ordens ou hierarquias, que não dilui genuinamente a autoria da obra, uma experiência para passar o tempo que sugere alguma intervenção considerada por ele uma interação banal que dificilmente aparece alguma tensão maior com o circuito, com a história ou com a sua proposição. O objeto não oferece uma experiência com o comum, somente uma experiência especializada delimitada dentro de regras marcadas e

¹² Roman Opalka (1931 -2011), pintor francês de origem polonesa que, em 1965, estipulou pintar números até o fim de sua vida. Morreu em agosto de 2011 aos 80 anos sendo o seu último número pintado 5.607.249 (Roman Opalka Official Website)

de um campo simbólico da instituição universitária e do circuito artístico. A proposição “Você gostaria de participar de uma experiência artística?” não oferece consequência estética fora de certo circuito de normas, não movimentada a história para fora dela e sua insistência só produz “a interatividade pobre”, afastando o NBP de experiências como as de Hélio Oiticica, sobrando como única força a maneira como seu funcionamento se opera dentro do circuito (o que ele considera tornar a experiência contraditória).

Citando a intervenção do grupo “Vaca Amarela”, Victor da Rosa afirma que ela se deu pela discreta retirada do objeto de funcionamento ao doá-lo para o MASC e enviar o recibo de doação para o endereço de Ricardo Basbaum. Da Rosa entende que o coletivo anulou o circuito do objeto, pois o que se pretende com o NBP é “que ele transite pelos circuitos particulares, multiplicando sua lista de autores – e cada assinatura é um valor a mais dado ao objeto – não se realiza nem pode se realizar dentro de um museu”. Ele considerou que o resgate do objeto por Ricardo Basbaum abriu uma multiplicidade de contradições. O envio do objeto ao museu seria um gesto que destruiria a vida simbólica dele e o ato de resgate seria um descumprimento das regras do jogo: os participantes realizaram suas experiências sem a mediação do artista. Rosa considerou ainda que a multiplicação dos objetos depois desse episódio se deu como um controle do risco em caso de falha em sua proposição, momento em que não há mais interação e sim um simulacro dela. “Ricardo Basbaum é aquele que tem autoridade para recuperar o objeto, e aquele que tem autoridade para multiplicá-lo, é aquele que tem o poder sobre a proposição”, tornado difícil sustentar um não-lugar à obra e a proposição feita a partir do NBP é uma “proposta falsa de coletividade”. Se o projeto consiste em explicitar o modo operativo da obra de arte, ele reafirma a autoria na obra de arte.

Basbaum não concorda com essa crítica e rebate dizendo acreditar que a obra de arte tem uma vocação pública quando lançada diretamente e sem rodeios em direção à alteridade, afirma ainda que, “o espaço de fruição da obra é necessariamente coletivo e generoso, aberto aos encontros e desencontros próprios da vida e da existência” (VILELA, 2007), caminho que leva na direção contrária à postulação da obra de arte como entretenimento e diversão apenas. Os que acusam a obra de arte contemporânea de “entretenimento para especialistas”, não consideram o embate entre esta obra de arte e o conjunto de questões trazidas por ela. O projeto NBP aponta para a coletivização do conhecimento e para a produção de um pensamento aberto e coletivo. Em “Você gostaria de participar de uma experiência artística?” existe a opção pela encenação dos

protocolos relacionados aos papéis do artista e do participante da obra de arte contemporânea. O ritual dialógico é construído do estabelecimento de algumas linhas-limite para cada um dos papéis: aquele que propões e aquele que reage à proposição de modo participativo. Uma vez aceita a proposição pelo participante, uma ação ou um evento é produzido frente à qual o artista é provocado a reagir, tornando o participante propositor, conduzindo o artista à participação e que vai reagir frente ao que foi produzido. Os papéis se invertem, o que contribui para outra composição das “ordens ou hierarquias” do circuito da arte, levando a preservar e estender as discussões acerca das noções de “obra e autoria”.

Para o crítico de arte e curador britânico Guy Brett (2002), o trabalho de Ricardo Basbaum estabelece um paralelo com o legado de Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica no sentido de uma “compreensão participativa da arte” envolvendo conceitos de sociabilidade, comunidade, isolamento e atomização. O legado de Clark/Pape/Oiticica tem operado sobre os artistas mais jovens de duas maneiras principais. A primeira a que se extrai apenas a superfície material de suas obras e usá-lo para a produção de objetos, ambientes ou instalações e, na segunda, o desenvolvimento das relações por eles propostas, mas sem necessariamente semelhança externa dos seus trabalhos, caso de Basbaum, que assume a proposta de uma compreensão participativa, emancipada da arte. Ele vai além do objeto na busca de maneiras em que a arte pode interagir com a vida, com as pessoas e propor processos de mudança. Um dos aspectos mais atraentes na maneira que Basbaum reinterpreta os conceitos de Clark/Pape/Oiticica tem sido a natureza aberta e não exclusiva do seu trabalho.

O projeto NBP em curso de Basbaum carrega as marcas de um esforço artístico micro-político que assume uma posição de subversão irônica para as operações de poder corporativa global e a era da informação. Ele contrapõe os rituais da galeria de arte com os do cotidiano. A adoção da sigla e emblema pseudo-empresarial ou, organizacional como um tipo de camuflagem parece ter um efeito em dois sentidos. Por um lado, ele mascara algo íntimo, interpessoal, emocional e poético com a aura impessoal de negócios e gestão e, por outro lado, zomba o indivíduo, o trabalho de arte original por ser branco e de aparência promissora que é, no entanto, oferecido como um veículo para a imaginação criativa (BRETT, 2002, p.2).

Basbaum reivindica para si essa influência e a noção transformadora do seu trabalho, característica fundadora do NBP e destaca a referência concreta dos trabalhos de Hélio Oiticica e Lygia Clark e a conexão com os aspectos conceituais e não com os aspectos formais, sendo os mais importantes, as noções de linha orgânica de Lygia Clark, aos espaços imantados de Lygia Pape e do “suprasensorial” de Hélio Oiticica. Basbaum afirma que o seu trabalho difere radicalmente de Oiticica e Clark no sentido de não postular qualquer horizonte utópico de cura ou redenção aos problemas vigentes, ele procura responsabilizar o participante por uma tomada de posição mais específica quanto à possível transformação pretendida, pensando na obra de arte como ferramenta produtora de questões e deflagradora de discursos.

Qualquer trabalho artístico almeja algum tipo de transformação. Talvez porque eu venha dos anos 1980, eu não assino embaixo de nenhuma utopia, ou não acredito que vamos chegar a um estado perfeito... sempre temos que lidar com essa mistura, um tipo de negociação, algum tipo de situação paradoxal, nunca teremos isso completamente resolvido [...] No final da década de 1950, Hélio Oiticica e Lygia Clark podiam acreditar num tipo de transformação universal. Mas aqui eu pergunto: que transformações, como, quando? Meu trabalho tem várias ambiguidades... é muito mais um tipo de provocação. A transformação vai ser o fruto de seu próprio desejo e esforço [...] Eu acho que o meu trabalho investe no envolvimento, eu tenho que envolver o outro em todos os meus projetos: mas esse envolvimento só acontece se você quiser. Você tem que se engajar num tipo de produção ou nada acontece (BASBAUM, 2005¹³).

¹³ Ricardo Basbaum, *I Love etc-artists*. Texto originalmente publicado em inglês, parte do projeto *The Next Documenta Should Be Curated by an Artist*. Traduzido para o português em *Políticas institucionais, práticas curatoriais*, organizado por Rodrigo Moura (Belo Horizonte, Museu de Arte na Pampulha, 2005). Dossiê do artista.

3- Dialogando com Clark, Oiticica e Pape

Quanto aos conceitos citados por Basbaum discorrerei brevemente sobre eles, destacando que os artistas citados como referência têm em comum a diversidade durante sua trajetória artística, atuaram em diferentes linguagens e suportes e avançaram o seu fazer artístico a partir de experiências continuadas em progressão.

Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape pertenceram a mesma geração de artistas e foram filiados ao Grupo Frente do Rio de Janeiro e tinham divergências com o Grupo Ruptura, formado por artistas de São Paulo. A ortodoxia e o dogmatismo no cumprimento da teoria formal que fundamentava a racionalidade e a objetividade do Concretismo, do Grupo Ruptura em oposição ao Grupo Frente que demonstrava uma preocupação pictórica no uso da cor e da matéria, explorando aspectos subjetivos, líricos e deixando fluir muitas vezes a expressão pessoal e defendia os princípios concretistas sem impedir a livre expressão figurativa. Então, em 1959, os artistas e intelectuais do Grupo Frente, integrado por Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica, Aluísio Carvão, Décio Vieira, Willis de Castro, Hércules Barsotti e os poetas Cláudio Mello e Souza, Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim e Theo Spanudis lançaram o manifesto Neoconcreto formalizando a ruptura com o concretismo. O Neoconcretismo procurou trazer de volta o humanismo, o experimentalismo e a subjetividade na arte, através da participação efetiva do público no processo de criação e na manipulação de objetos interativos. Esses artistas trataram de questões, como a eliminação do suporte e a participação do corpo na experiência durante este período.

3.1- A linha orgânica de Lygia Clark

A geometria nasce do reflexo do corpo projetado em minha mente [...] comecei com a geometria, mas procurava um espaço orgânico onde pudesse introduzir a pintura (CLARK, 2005, p. 24).

Os experimentos de Lygia Clark se referem num primeiro momento à quebra da significação tradicional no quadro, do pensamento da desintegração dele como apoio para a representação, transformando-o em objeto símbolo quando estendeu a pintura à moldura, rompeu o limite e, finalmente, transportou a moldura para dentro dele. Incorporou-a. A moldura, como variante condicional para a atividade criadora estabelecida na história da arte, na sua função invertida questiona o papel do artista e o seu compromisso com essa convenção/tradição, destruindo os elementos simbólicos da pintura. Desta maneira, pretende limpar o quadro de suas camadas culturais e mostra a expressão e meio como uma única fonte. A tela e a moldura passaram a ser pintadas por igual, a moldura passa a ser parte do quadro. No momento seguinte, a pintura passa para o espaço arquitetônico, livre do limite ela se transfere para o espaço real, escorre para a parede (Figura 7) e, nesse deslocamento descobre a “linha orgânica”. Percebe-se a necessidade do artista em integrar a sua atividade com a do arquiteto, o que dará uma nova significação a um espaço novo (GULLAR, 1999).

O módulo arquitetônico funciona como elemento disciplinador. Essa vontade de participar do projeto arquitetural não deriva somente de preocupação plástico-formal, mas da consciência de que caminhamos para uma época em que a arte deixará de ser privilégio de alguns para se tornar benefício de todos. A arte voltada para o coletivo teria uma significação social, em contraposição ao quadro ou cavalete elitista. Os artistas do início do século têm nova ocupação plástica do espaço, desvinculada das formas conservadoras de expressão pictórica, escultórica ou arquitetônica, seja pelo uso de materiais industrializados ou inovação formal, mas acima de tudo, devido a novas concepções da relação forma / espaço / tempo (MILLIET, 1992, p. 2).



Figura 7: Maquete para interior, 1955.

Fonte: www.pinterest.com

Esgotando as possibilidades compositivas do quadro se convenceu que a pintura chegou ao fim de sua trajetória como representação. No mesmo momento em que Lygia realizava suas experiências sobre a exploração do quadro e a exploração do espaço vivido, criou os “Casulos” (1958) (Figura 8), nascidos do “inchamento” do plano que, ao romper-se, revela um espaço nele aprisionado e, ao deslocar-se, resulta em planos superpostos. Os “Casulos”, então, se rompem, e assim, a partir de 1959, nascem os “Bichos” (Figura 9)– placas de metais articuladas por dobradiças –, que escapam à pura visualidade e por isso convidam o espectador a uma relação tátil e motora com o objeto artístico, abrindo, dessa forma, espaço para outros planos de expressão: a expressão de uma nova sensibilidade (MILLIET, 1992, p. 14).



Figura 8: Casulo nº 2, 1959
Fonte: www.escritoriodearte.com

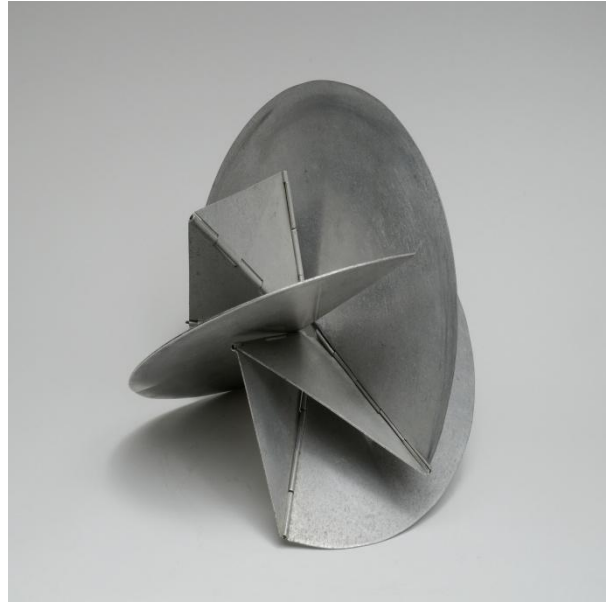


Figura 9: Bichos, 1962
Fonte: www.adar.com.br

No ano de 1963, cria os “Trepantes”, recortes espiralados, feitos em metal, que podem surgir de uma caixa, enroscar-se em troncos ou em pequenos pedaços de madeira, como se fossem parasitas. Lygia ainda trabalha com objetos rígidos, de materiais mais convencionais, mas logo depois abandona a “rigidez” e passa a utilizar materiais maleáveis, quando cria a “Obra-Mole” (1964). “Quando pendurada, a peça cede à gravidade deformando-se; apoiada no chão, achata-se” (MILLIET, 1992, p. 86).

Lygia abandona a elaboração de objetos compreendidos como obras de arte e se concentra na proposta da participação, no envolvimento do artista, ela propõe, em 1964, “Caminhando” – recorte em fita de Moebius praticado pelo participante. Esta proposição permitia ao sujeito a experimentação, a vivência do lúdico, a redescoberta de uma nova significação, ou simplesmente o prazer de realizar uma atividade cotidiana que estava fora da sua rotina. Lygia começa a pensar seu trabalho em manifestações grupais que têm o corpo como fundamento de todo o processo, a partir de “Caminhando”, o que pode ser observado nas seis experiências subsequentes propostas por ela: “Nostalgia do corpo” (1966); “A casa é o corpo” (1967-69); “O corpo é a casa” (1968-70); “Pensamento mudo” (1971); “Fantasmática do corpo” (1972-75); “Estruturação do self” (1976-84).

A partir dos anos 1970, seus trabalhos exigiam a sintonia da artista com o participante, era necessário que se relacionassem. Os objetos passaram a ser utilizados como mediação entre a artista e o seu público e, por fim, o participante se tornava objeto de si mesmo, constituindo a obra (CLARK, 2005, p.60). Embora o corpo fosse o suporte, ele não foi transformado em uma extensão do plano, da superfície ou do retângulo (BRETT, 1955, p. 38).

A “Estruturação do self” (1976-84) é considerada por muitos como seu trabalho “oficialmente” terapêutico (ALVIM, 2007) por apresentar uma regularidade em sua atividade. Ela recebia as pessoas, individualmente, três vezes por semana, em uma sala de seu apartamento, já no Brasil, intitulada “consultório”. A vivência nesta proposição não mais gira em torno da ação experimental ativa do participante. Ela idealiza a proposta e planeja todas as etapas e conduz o trabalho de manipulação do corpo com os objetos relacionais, colocando-se no lugar de artista-terapeuta.

3.2- O Espaço Imantado de Lygia Pape

Lygia Pape iniciou sua trajetória artística com a pintura e o desenho. Logo se interessou por materiais industriais e os incorporou na sua produção em virtude das novas possibilidades geradas por eles, ampliando, assim, seu campo de atuação. Trabalhou como designer de embalagens para a fábrica Piraquê, desenvolveu e fabricou joia, fez xilogravuras, realizou filmes de curta metragem e letreiros para o Cinema Novo na década de 1960.

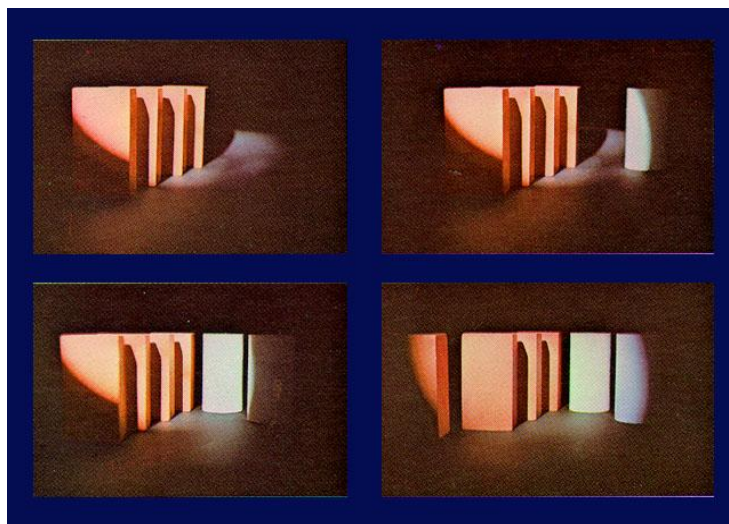


Figura 10: Balé Neoconcreto, 1958.
Fonte: www.encyclopedia.itaucultural.org.br

As proposições neoconcretas “Tecelares”, “Balés Neoconcretos” (Figura 10) e os “Livros”, permitiram a Pape a ampliação dos suportes “convencionais”. Essas obras carregavam narrativas e pediam o seu manuseio, o desdobramento no espaço. Com a série Livros, Pape propôs ao espectador a realização de suas “próprias permutações e combinações” (DUARTE, 2004, p. 127). Ela concebia e executava a obra e, em seguida, o observador operava as transformações. Em 1959, Lygia Pape criou um livro de poemas e xilogravuras. Nessa obra, o espectador quebrava um quadrado ao abrir o livro para a direita ou para a esquerda, descobrindo o poema “Em Quebra Revela”. A parte interna do livro era composta por palavras e imagens que se complementavam.

O seu ludismo e sua liberdade particulares podiam ser vistos pelo modo com que ela estava disposta, desde o início, a experimentar, com uma ampla gama de linguagens e formatos – desde o balé até o livro! Ela flutuava acima dos limites das disciplinas institucionalizadas, fazendo suas próprias recombinações. (BRETT, 2000, p. 309)

Lygia Pape buscou a síntese das formas arquitetônicas com a criação do Livro da Arquitetura (1959-1960) que trazia como diferencial a variedade dos materiais empregados (areia, tinta, papel, cartão etc.). Cada peça, de acordo com as próprias questões, demandava uma técnica específica. Tanto no “Livro da Arquitetura” (Figura 11), uma alusão poética e visual aos estilos arquitetônicos das pirâmides egípcias às construções de concreto, através de recortes, dobras e cores no cartão (PAPE, 1987),

como no Livro do Tempo, o espaço em torno das unidades também fazia parte da obra, portanto a percepção do observador só se completava com o movimento.

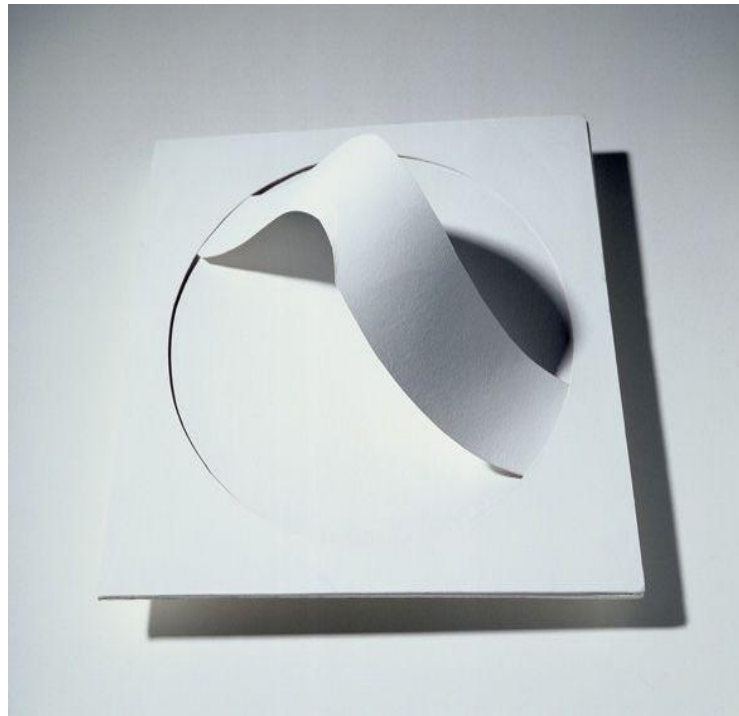


Figura 11: Livro da Arquitetura, 1959-60.
Fonte: www.pinterest.com

“Espaço Imantado” faz parte de um grupo de conceitos criados por Lygia Pape em que retratou ou interpretou, segundo sua visão, os aspectos urbanos. Sua significação se dá através de três exemplos: o espaço urbano dentre ruas e esquinas, a figura do camelô que ocupa um espaço com seus objetos e conseguem aglomerar pessoas ao seu redor numa espécie de “imantação” caracterizado como uma espécie de “mapeamento” do corpo coletivo, participante e finalizador da obra de arte e, por fim, o espaço que ela nomeia de “agressivo, terrível, furioso, desesperador e belo” onde ocorre “a tragédia do homem anônimo, perdido e só” numa referência à Baixada Fluminense. Para Pape, o “Espaço Imantado” é como uma espécie de Imã, que conglera as pessoas, como os camelôs, mas ao mesmo tempo o Imã de *Imantado* as aquece quando unidas como um tipo de manto que as acolhe, construindo um corpo coletivo.

a partir de minhas andanças de carro pela cidade [...] fui percebendo um tipo novo de relação com o espaço urbano, assim como fosse uma espécie de aranha tecendo o espaço [...] que é como se passássemos a ter uma visão aérea da cidade e ela fosse uma imensa teia [...] Subindo por um viaduto, descendo por outro, percebi que minhas idas e vindas pelas ruas eram como uma teia. (MATTAR, 2003, p.75).



Figura 12: Ttéia I- Bienal de Veneza, 2009. Fonte: www.tcmagazine.wordpress.com

Ttéia (Figura 12) é uma obra da fase final da trajetória artística de Lygia Pape, o nome foi escolhido em alusão a uma “teia”. Ela se originou das pesquisas iniciadas com seus alunos na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, em 1977, quando esticou fios em meio à natureza e, depois, na década de 1990, levou para cidade, numa espécie de malha entre os prédios. A obra condensa todas as fases da artista e se apresenta como uma grande instalação com fios metalizados, ligando elementos da arquitetura (Projeto Lygia Pape, website).

3.3- O Suprasensorial de Hélio Oiticica

Foi durante o Movimento Neoconcreto que Hélio Oiticica construiu seus trabalhos inseridos num programa abrangente, baseado no estudo aprofundado da cor e na experiência descondicionada com o mundo (BRAGA, 2007, p. 165). “Bilaterais” e “Relevos Espaciais” (1959-60) marcaram a passagem da estrutura cor para o espaço real e, posteriormente, com “Núcleos” (Figura 13) e “Penetráveis” o deslocamento do espectador, esperado por Oiticica, muda a relação perceptiva deste com o ambiente (OITICICA, 1986, p. 52).



Figura 13: Grande núcleo, 1960. Retrospectiva- Hélio Oiticica: O grande labirinto. Museu de Arte Moderna de Frankfurt, 2013. Foto de César Oiticica Filho

Oiticica destaca que o Parangolé (Figura 14) influenciou e mudou o rumo do seu trabalho, pois considerava levar o indivíduo ao dilatamento de suas capacidades artísticas, para a descoberta de seu centro interior criativo, de sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano.

Antes de mais nada é preciso esclarecer que o meu interesse pela dança, pelo ritmo, no meu caso particular o samba, me veio de uma necessidade de desintelectualização, de desinibição intelectual, da necessidade de uma livre

expressão, já que me sentia ameaçado na minha expressão de uma excessiva intelectualização [...] houve uma convergência dessa experiência com a forma que tornou a minha arte no Parangolé e tudo o que a isto se relaciona (já que o Parangolé influenciou e mudou o rumo de Núcleos, Penetráveis e Bólides) (OITICICA, 1986, p.72).

Ao ser proibido de apresentar sua performance nas dependências do museu, Oiticica se apresenta nos jardins da instituição para outros artistas, críticos, jornalistas e público geral. Hélio propõe a ocupação do museu – que ainda era frequentado quase exclusivamente pela elite artística da cidade – pelo povo das ruas; do samba; do morro. "O museu é o mundo". (SALOMÃO, 2003, p.59)



Figura 14: Parangolé P32, Capa 25, 1973.

Fonte: www.encyclopedia.itaucultural.org.br

Em 1967, Oiticica cria o conceito suprasensorial propondo estruturas como “receptáculos abertos às significações”. Com o suprasensorial, as experiências ficariam mais comprometidas com o comportamento individual de participante pelo “exercício experimental de liberdade” (PEDROSA, 1975. p.208).

O conceito suprasensorial, conceito proposto por Hélio Oiticica, se refere à abertura da percepção do indivíduo como meio de revelação do potencial criativo interior, propondo a criação de ambientes e situações que possam ser estimulados todos os sentidos do participante. Este estímulo deve ser marcado como uma atividade de lazer/prazer, de desinteresse e espontaneidade capazes de liberar o poder criador. O participante atua na construção da obra pela vivência da proposição, na busca do lazer e da construção estrutural dos ambientes. Reconstruir essa vivência na experiência da vida cotidiana. O sujeito é colocado como “lugar” da obra e é nessa condição que ocorre a reformulação de sua posição em relação ao mundo.

4- O Crelazer de Hélio Oiticica

As pesquisas estéticas de Hélio Oiticica foram marcadas pela experimentação da “linha orgânica”, que confunde vida e arte. Mas, ao contrário de outros artistas experimentais do seu tempo, Oiticica queria se distanciar o máximo possível de qualquer possibilidade de compartimentalização da arte. Sua pesquisa procura a hibridização com o ambiente como uma experimentação de participação inventiva do público.

Oiticica estava preocupado em mobilizar o “ex-expectador”, transformado por ele “participador”, a um estado inventivo. Num primeiro momento, Oiticica se interessou em experimentar uma arquitetura transformadora de comportamento com a construção de espaços públicos para práticas “descondicionadas”, como ocorre nos *penetráveis*, *labirintos e núcleos*.

Durante a “Experiência Whitechapel Gallery”, em 1969, em Londres, Oiticica elaborou pela primeira vez o conceito de Crelazer. Proposição ligada à percepção criativa do lazer não repressivo e à valorização do ócio. Ele apresentou, nessa ocasião, “Éden”, (Figura 15) reunião de obras e conceitos relacionados a descobertas anteriores como os *penetráveis*, *bóides e supra-sensorial*.

O Éden é um campus experimental, uma espécie de taba, onde todas as experiências humanas são permitidas – humano enquanto possibilidade da espécie humana. É uma espécie de lugar mítico para as sensações, para as ações, para a feitura de coisas e construção do cosmo interior de cada um – por isso, proposições ‘abertas’ são dadas e até mesmo materiais brutos e crus para o ‘fazer coisas’ que o participante será capaz de realizar. [...] Nunca estive tão contente quanto com este plano do Éden. Senti-me completamente livre de tudo, até de mim mesmo. Isto me veio com as novas ideias a que cheguei sobre o conceito de ‘Supra-Sensorial’, e para mim toda arte chega a isto: a necessidade de um significado Supra-Sensorial da vida, em transformar os processos de arte em sensações de vida. [...] Mas, quando uma proposição é feita para uma ‘participação sensorial’ ou uma ‘realização da participação’, quero relaciona-la a um sentido supra-sensorial, no qual o participante irá elaborar dentro de si mesmo suas próprias sensações, as quais foram ‘despertadas’ por tais sensações. [...] Este processo de ‘despertar’ é o do ‘SupraSensorial’: o participante é retirado do campo habitual e deslocado para um outro, desconhecido, que desperta suas regiões sensoriais internas e dá-lhe consciência de alguma região do seu ego, onde valores verdadeiros se afirmam. Se isto não se dá, é porque a participação não aconteceu (OITICICA, 1996, p.12).

Nos creambientes era possível caminhar sobre livros, deitar na espuma, chutar areia, molhar os pés, pensar na vida, não pensar em nada, ouvir Caetano e Gil numa barraca de camping entre outras possibilidades de relação “além-ambiente” configurando o “lazer não-repressivo”. Para Oiticica, o “Éden” não estava submetido a uma forma acabada, mas a proposição Crelazer”, indicando a possibilidade de “viver sem um pensamento a priori” (Oiticica, 1986, p. 115).



Figura 15: Éden, 1969. Fonte: Itaú cultural

O Crelazer era identificado em práticas do dia-a-dia, como andar na chuva, caminhar pela cidade, “beijar com sofreguidão seu amor” onde a fusão lazer-prazer-preguiça permitiria a invenção de novas formas de viver. Crelazer era o conceito vivencial que originou um vasto repertório de exercícios, práticas, pensamentos, palavras inventadas pelo artista: crecomportamento, crecondição, creestado, crerepouso etc.

A noção de Crelazer defende que o lazer seja experimentado como atividade positiva e produtiva; “o lazer não-repressivo, oposto do pensamento de lazer opressivo diversivo” (BRAGA, 2002, p. 277). O Crelazer propicia a vivência de uma relação de tempo dilatado que não está condicionada ao tempo cronológico disciplinar em que cada atividade tenha seu início, meio e fim em um momento apropriado, possibilitando assim que se tome posse do tempo e o tempo ocioso não seja condenado à diversão. Para Oiticica, o participante deve perder a noção de horas de trabalho e de lazer. “O lazer não é usado por si mesmo, mas para tornar o trabalho mais suportável”, chamando o lazer estereotipado de experiências roteirizadas, prontas para o consumo. “A proposição Crelazer absorve as ideias do Suprasensorial e do Projeto, incorporando-as nessa concepção de vida-arte: atividade não repressiva, em que arte e mesmo antiarte nada significam (...) importa viver o Crelazer” (FAVARETTO, 1992. P. 185).

Durante a trajetória de Oiticica, o Crelazer ganhou diferentes formas. Não havia uma forma-fechada, pois era uma política contínua que absorve as percepções de cada época.

Nos escritos de Hélio Oiticica, o discurso da obra vai para além do seu processo material, o artista acrescenta na sua proposição, a participação do sujeito, transformando o artista em propositor que convoca o espectador a construir a obra.

Ricardo Basbaum (2008, p. 113) afirma que Hélio Oiticica desenvolveu uma “tecnologia de pensamento sensorial”, que opera sobre o “fluxo sensorio-conceitual” como um fator duplo, destacando que a “a experiência de seus trabalhos produz informação virtual numa espécie de estado não processado que convertida – progressivamente modificada através da transdução – em conceitos que são incorporados pelo participante”.

5- O registro

O registro na obra de Ricardo Basbaum é fundamental, ele pensa seu trabalho como conversa. Não exatamente uma conversa entre duas pessoas, mas a produção de discurso pelo outro.

Não me interessa o registro da experiência enquanto tal, mas proporcionar experiência nova, própria, a partir do vídeo. Daí o recurso às ferramentas do meio (vídeo) e dos meios (media): plasmar nestes intervalos as questões do trabalho e da poética própria e capturá-las através de tais ferramentas é o desafio. As tensões e provocações do poema deslizam de meio em meio, em dinâmica multi. Em decorrência destas passagens, surge o projeto 'sistema-cinema' (desde 2001), com utilização de microcâmeras P/B em torno de ambientes previamente construídos: "E" incorpora experiência deste tipo: as imagens tanto servem para multiplicar e intensificar uma experiência em tempo-real, no espaço expositivo, como parte da exposição – e fazendo isso transformam o espaço em ambiente-cinema – quanto servem para trazer ritmo narrativo ao vídeo (musicalidade expandida abrindo o closed-circuit). (...) Sempre tive convicção de estar tramando algo mais próximo do registro audiovisual do que do puramente plástico; afinidade com as contaminações. A participação que interessa é aquela que combina afetividade e pensamento, provocações que só podem se dar no aqui e agora da experiência, aqui e agora. Sim, somos expandidos, seja como objeto, seja como sujeito; território de práticas. (BASBAUM, 2004)¹⁴.

Para Oiticica, o registro operou de maneira secundária, o registro não faz parte diretamente do corpo da obra. De acordo com Ângela Loeb, ele organizou sua vasta produção, principalmente a dos anos 1960, em diferentes ordens, integrando a noção ampliada de sua produção. Suas proposições “nascem e crescem nelas mesmos e noutras”. (OITICICA, 1986, p.115).

O conceito de ordem provém dos registros do próprio artista que visou fundar novas possibilidades de materializar a experiência em arte capaz de romper com os comportamentos preconicionados diante da arte. Em 1966, Oiticica cria uma grande ordem denominada “Manifestação Ambiental”, uma reunião de ordens já existentes, pois, durante sua grande produção, diferentes ordens parecem se confundir. Como, por exemplo, no caso da B52 Bólido-saco 3 “Teu amor eu guardo aqui” (1967) - destinado a cobrir a cabeça, o torso e aos braços do participante – e as capas Parangolé que também

¹⁴ Publicada em *CINEMAC* – Museu de Arte contemporânea de Niterói – Agosto de 2004 – Conversa com Guilherme Bueno em julho de 2004.

deveria ser vestida e se colocam como uma extensão do corpo do participante. Deste modo, uma obra de Oiticica não deve ser tratada como uma fase produtiva do artista, mas como uma obra em conexão com o desenvolvimento geral, como parte de uma construção que geram relações mútuas, se desdobrando em diversas espécies.

Na Experiência Whitechapel, a obra acontece enquanto o sujeito encontra-se presente. Tal experiência não poderia ser captada por qualquer câmera, que não fosse a própria consciência (corporal) do sujeito ativo. Finda a experiência, esta obra pode estar viva na memória dos indivíduos que a vivenciaram, mas jamais poderia ser transmitida por fotografias, vídeos, ou mesmo completamente descrita. A obra em Hélio Oiticica é a experiência do experimental (OITICICA, 1986, p. 199-200).



Figura 16: eu – você + sistema – cinema + passagem (NBP), 2008.

7ª Bienal de Xangai - Fonte: www.premiopipa.com

Considerações finais

Vivenciar a obra de arte passa a ser sinônimo de deixar-se envolver por sua proposta, que inevitavelmente se agarra ao corpo multiplicando a dimensão sensorial, arrancando-a da interioridade do sujeito e lançando-a para o entorno, desenvolvendo um sentido de ambientalidade. (BASBAUM, 2002, p. 32)

Este Trabalho de Conclusão de Curso se propôs a identificar aspectos dos trabalhos de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape nos processos interativos da proposição artística do artista-etc Ricardo Basbaum, “Você gostaria de participar de uma experiência artística?”, uma proposição que está inserida no Projeto NBP – Novas Bases para a Personalidade que está em contínuo desenvolvimento, um trabalho em processo, sem data determinada para encerrar (*work in progress*).

O estudo foi muito facilitado pela vasta bibliografia publicada pelo artista Ricardo Basbaum que reivindica esta influência e, durante toda a pesquisa, verificou-se que os princípios pensados na proposição referida estão realmente impregnados por ela, mas, também, que as diferenças são perceptíveis nas questões que envolvem o seu funcionamento no que se refere ao registro e às experiências sensoriais e ao autoconhecimento. Esses fatores me fazem considerar ter alcançado o objetivo da pesquisa.

Questões como a quebra do conceito do objeto único e sua aura, autenticidade e originalidade, da quebra do suporte, a passagem da parede para o espaço arquitetônico e, finalmente, o contato com o participante ativando a experiência e retirando o espectador da posição contemplativa, passiva, estão presentes nos trabalhos dos artistas estudados. O objeto apenas deflagra o processo e, em cada experiência, ele fica em segundo plano. O objeto deflagra as situações vivenciadas pelos participantes, então, a obra se completa. O objeto também não existe como alvo participativo, mas, o “processo”, a “possibilidade” infinita no processo, a “proposição” em cada possibilidade (AYALA, 1970, p. 163).

Na obra de Ricardo Basbaum, o registro e as experiências deflagradas constituem a obra em si. A obra é o resultado da integração do objeto, do participante e da comunicação e, essa participação é ampliada nos processos comunicacionais através do site do projeto. O objeto é um elemento nômade, a disposição do participante que, a partir do momento

em que aceita participar da proposição, levando-o consigo, não sofre nenhum tipo de interferência do artista. O participante se torna, então, o proponente e o artista só tomará conhecimento da experiência através do site do projeto.

Para o crítico de arte Tadeu Chiarelli (2009, p. 14-15), a arte contemporânea surge da necessidade da arte em operar em relação a outras demandas sócio culturais, deixando em segundo plano a relação arte e objeto estético concebido dentro dos padrões estabelecidos. Ao abandonar as estéticas tradicionais, como a pintura e a escultura, por exemplo, inúmeras possibilidades de propostas artísticas surgiram. Desta maneira, a produção artística ligada às questões puramente estéticas passa para um campo em que o observador é chamado a participar e que envolvem outras formas de percepção além do olhar.

Paulo Sérgio Duarte (2009, p.21-22), crítico e historiador afirma que a arte brasileira é uma das que têm mais vitalidade no mundo contemporâneo, pois ela tem o poder de compreender claramente o seu tempo. Esse poder é resultado da experiência radical da passagem da modernidade para a contemporaneidade materializada, principalmente, nas obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica que alimentou as gerações mais novas e estimulou-as a elaborar novas questões.

Ficou demonstrado na pesquisa que Ricardo Basbaum se aproxima de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape com o foco na experiência do participante e que o objeto age como deflagrador das ações vivenciadas por eles, mas se diferem na questão da experiência, Basbaum não pretende emancipar o público provocando uma intensa carga sensorial, ele pretende o envolvimento e a responsabilização do outro em conjunto com o artista para que o projeto continue se construindo e, essa construção caminha concomitantemente com os registros das experiências, o que configura outra diferença, Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape em muitas de suas proposições não permitiram o registro delas, eles estavam interessados na transformação imediata pela qual passariam os participantes, numa espécie de “libertação” das mazelas do cotidiano.

Referências Bibliográficas

ALVIM, M. *Ato artístico e ato psicoterápico como Experimentação: diálogos entre a fenomenologia de Merleau-Ponty, a arte de Lygia Clark e a Gestalt-Terapia*. 2007. 387 f. tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

AYALA, W. *A Criação Plástica em Questão*. Petrópolis: Vozes, 1970.

BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

BASBAUM, Ricardo. *Clark & Oiticica*. In *Seguindo Fios Soltos: caminhos na pesquisa de Hélio Oiticica* (org.). Paula Braga, edição especial da *Revista Forum Permanente* (www.forumpermanente.org) (ed.) Martin Grossmann.

BASBAUM, Ricardo. *Vivência crítica participante*. Rio de Janeiro, 2002.

BRAGA, Paula. *A trama da terra que treme: multiplicidade em Hélio Oiticica*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007. (Tese de doutorado)

BRETT, Guy. *A lógica da teia*. In: PAPE, Lygia. Gávea de Tocaia: Lygia Pape. São Paulo, Cosac & Naify, 2000.

BRETT, Guy. *Catálogo Novas Direções*. Museu de Arte Moderna. Rio de Janeiro, 2002.

CHIARELLI, Tadeu. *Considerações breves sobre a arte contemporânea e instituições: três obras que mudaram a forma de entender a arte brasileira atual* (resenha). *Revista Continuum – Itaú Cultural* 19, março/abril de 2009. Disponível em: www.itaucultural.org.br/continuum
Acesso em 15 de novembro de 2016.

CLARK, Lygia. *1960: A morte do plano*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1980.

DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60 transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.

DUCHAMP, M. *O ato criador*. In: BATTCOCK, G. (Org.) *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

Entrevista de Ricardo Basbaum a Arte&Ensaios, com a participação de Marina Menezes, Maria Luisa Távora, Simone Michelin, Ronald Duarte, Cecília Cotrim, Alexandre Sá, Daniela Mattos, Beatriz Pimenta e Cezar Bartholomeu, no ateliê deste último, no Rio de Janeiro, RJ, em 29 de novembro de 2012.

Entrevista de Paulo Sérgio Duarte a Revista Continuum – Itaú Cultural 19 para Mariana Sgarioni, março/abril de 2009. *A arte aponta aquilo que falta em você*. Disponível em: www.itaucultural.org.br/continuum Acesso em 15 de novembro de 2016.

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

FIGUEIREDO, Luciano. (org.) *Lygia Clark – Hélio Oiticica, cartas 1964 – 1974*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

Gullar, Ferreira. *Etapas da Arte Contemporânea. Do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro, RJ. Revan, 1988.

LOEB, Ângela. *Os bólides do programa ambiental de Hélio Oiticica*. Nov./2010. Disponível em www.scielo.br. Acesso em 23/09/2016.

MATTAR, Denise. *Lygia Pape - Intrinsecamente Anarquista*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2003.

Milliet, Maria Alice. *Lygia Clark: obra- trajeto*. São Paulo, SP. USP, 1992.

Milliet, Maria Alice. Texto para audição Célia Gouveia. www.centrocultural.sp.gov.br.

MOREIRA, Maria. *Repersonalização, Enfrentamento e Reversibilidade*. Revista Item 5. Editora Espaço/Capacete, Rio de Janeiro, fevereiro, 2002.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

OITICICA, Hélio. (1986). *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco. (1996). CENTRO DE ARTE HÉLIO OITICICA, Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: RIO ARTE.

PAPE, L. (1987). Entrevista. In: COCCHIARALE, F. e GEIGER, A. B. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos 50*. Rio de Janeiro: Funarte

PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. AMARAL, Aracy (Org.). São Paulo: Perspectiva, 1975. Coleção Debates.

REVISTA CARBONO, NATUREZA e ARTE. Pensar a rede através da rede. Entrevista com Ricardo Basbaum em março, 2013. Disponível em www.revistacarbono.com. Acesso em 15 de março de 2016.

ROSA, Victor. Multiplicidade e contradições. Ensaio publicado no Caderno Ideias, Jornal A Notícia, Santa Catarina em 05 de janeiro de 2007. Disponível em www.arteporextenso.blogspot.com.br. Acesso em 21 de setembro de 2016.

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé? e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

Anexos

NBP Live fragmento sonoro

Fragmento sonoro de la manipulación asistida del NBP.

Instituto de Musicología de Buenos Aires, ex-antigua Biblioteca Nacional.

Intérpretes: Nicolás Varchausky, Hernán Kerlleñevich, Pablo Chimenti y Nicolás Bacal.

Participante: Tereza Riccardi, Buenos Aires, Argentina.

NBP Concierto 18 / 12 / 2006

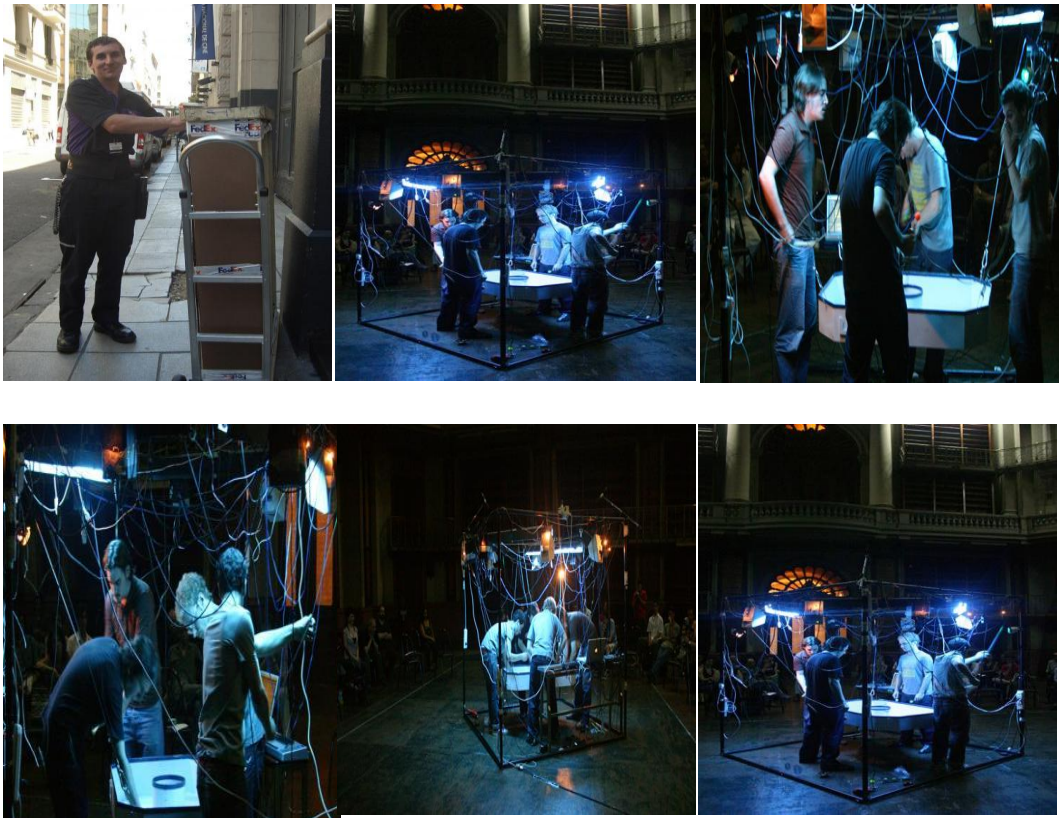


Figura 17: NBP Concierto 18 / 12 / 2006 - Fuente: www.nbp.pro.br

**Nova Cultura - Centro Hospitalar Psiquiátrico de Lisboa
Lisboa, Portugal – 01.11.2009**



Figura 18: Opera to insanity- Lisboa, Portugal – 01 /11/ 2009 - Fonte: www.nbp.pro.br

O homem invisível – o objeto invisível (Performance)

Participante: Túlio Tavares. São Paulo, 15 de fevereiro de 2001.



Figura 19: O homem invisível – o objeto invisível (Performance) – São Paulo, fevereiro- 2001.

Fonte: www.nbp.pro.br

Se você passou pelo marco zero de São Paulo, lá na Praça da Sé, no dia 15 de fevereiro de 2001, pode até ter sido um dos felizardos a não assistir a uma performance pública de Túlio Tavares. Isso mesmo, não assistir. E olha que ele se esforçou para chamar a atenção, armado de um poderoso megafone e de um indiscretíssimo objeto criado pelo artista plástico Ricardo Basbaum.

Durante o primeiro dos dois dias que durou o experimento, Túlio discursou praticamente para si mesmo, pois as pessoas que passavam apressadas nem sequer notavam sua presença. Fotos e vídeos registraram essa situação. No segundo e último dia, o roteiro da performance foi modificado. Em vez de fazer de um discurso hermético, Túlio procurou incentivar a participação dos transeuntes, propondo a eles as mesmas questões do dia anterior, só que agora em um discurso muito mais compatível com o universo do cidadão comum. Aceitaram a provocação, aposentados, desempregados, garis, pastores, boys (MESQUITA, 2006, site do projeto).