



CRUZAMENTOS ENTRE HÉLIO OITICICA E GORDON MATTA-CLARK: das neovanguardas ao “contemporâneo”

André Leal

Hélio Oiticica Gordon Matta-Clark
arte contemporânea neovanguardas

Hélio Oiticica e Gordon Matta-Clark se conheceram em Nova York nos anos 70, vivendo e frequentando locais muito próximos. Não há, no entanto, muitos registros desse convívio, tomado pelo autor como porta de entrada para um período singular da produção artística recente que estabeleceu muitas das práticas em voga na ‘contemporaneidade’.

Encontros newyorkinos

No arquivo de Hélio Oiticica há uma lista de tarefas cujo primeiro item é “enviar um cartão para Jane Crawford (sobre a morte de Gordon Matta)”.¹ Essa pequena referência, encontrada por Lisette Lagnado quando da organização do acervo do Programa Hélio Oiticica, sugere uma proximidade entre o artista brasileiro e Gordon Matta-Clark quando os dois viviam em Nova York na década de 1970. Nos arquivos do artista norte-americano Oiticica também aparece apenas uma vez, em lista na qual Matta-Clark elenca os participantes a serem convidados para um evento no Whitney Museum.² Foi Flávia Santos de Oliveira quem me indicou a existência dessa nota de 1970, ano em que Oiticica se estabeleceu em Nova York e expôs seus *Ninhos* no saguão principal do MoMA na mostra *Information*. Aparentemente Matta-Clark buscava aproximar-se do artista brasileiro

CROSSOVERS BETWEEN HÉLIO OITICICA AND GORDON MATTA-CLARK: FROM THE NEO-AVANTGARDE TO THE ‘CONTEMPORARY’ | Hélio Oiticica and Gordon Matta-Clark met in New York in the 1970s, living and going to places very near each other. Although little has been recorded of their encounters, the author uses the acquaintance of both artists as a gateway to a unique period of recent artistic production, which anticipated and established many of the practices of ‘contemporaneity’ in vogue at that time. | Hélio Oiticica, Gordon Matta-Clark, contemporary art, neo-avantgarde.

Gordon Matta-Clark, *vista frontal de Splitting* (1974). Diserens, Corinne, 2003 e Hélio Oiticica e Neville D’Almeida, *COSMOCOCA – programa in progress CC2: Onobject* (1973). Galerie Lelong

logo que ele se mudou para a cidade, mas o evento no Whitney parece não ter acontecido e não há mais registros da convivência deles até 1978, quando o artista norte-americano faleceu de câncer no pâncreas.

Apesar de não existirem outros dados concretos a respeito de seu convívio, chama a atenção a proximidade dos espaços que ambos frequentavam. A Greene Street, por exemplo, é um importante cenário da vida de Matta-Clark e de Oiticica em Nova York. Foi ali que o primeiro expôs com frequência na galeria de Holly Solomon, no número 112, e na galeria colaborativa que organizou com Jeffrey Lew, no número 98. Oiticica também participou das projeções de Jack Smith no *loft* do artista, no número 36 dessa rua, e inventou ali o termo 'quase-cinema', que deu origem a suas *Cosmococas – programa in progress* (1973) e outros experimentos 'quase-cinematográficos' como *Agrippina é Roma Manhattan* (1972),³ ou seja, Oiticica e Matta-Clark estiveram de fato muito próximos espacial e socialmente em Nova York, ainda que os registros dessa convivência se resumam a essas duas breves notas em seus arquivos, e quem conviveu com eles nesse período tampouco tem lembranças desse contato.⁴

O interesse na proximidade desses dois artistas, no entanto, está para além do contato entre eles e abrange um panorama de atuações que ampliaram as práticas artísticas e que podem ser tomadas como porta de entrada para grande parte da produção contemporânea em suas mais variadas possibilidades. Tendo em vista o fato de que Oiticica e Matta-Clark viveram em um mesmo ambiente urbano e cultural, é interessante pensar até que ponto isso pode ser visto em suas produções. O período em que Oiticica viveu em Nova York é um dos menos abordados nos estudos sobre o artista; na época, aliás, ele foi severamente criticado

pois não estaria produzindo. Fato é que durante sua longa permanência na cidade, uma espécie de exílio autoimposto, o artista elaborou diversos trabalhos novos, a maioria deles em forma de projeto, como as *Cosmococas*, inventadas com o cineasta Neville d'Almeida. Oiticica também reviu e retrabalhou obsessivamente aspectos conceituais de sua produção anterior, indicando ainda desdobramentos futuros, muitos dos quais não chegaram a acontecer devido a sua morte também precoce em 1980, decorrente de um acidente vascular cerebral, menos de dois anos depois de voltar ao Rio de Janeiro.

Museu é o mundo

A atenção ao espaço urbano já estava presente na produção de Oiticica, especialmente em relação às áreas abandonadas ou marginalizadas, como favelas e canteiros de obras. Os *Parangolés* e *Penetráveis*, ambos inventados em 1964, que marcam a 'conquista do espaço' indicada por sua pintura, se relacionam de maneira direta com o espaço urbano e com as construções e experiência de vida das favelas. O termo *Parangolé*, por exemplo, foi descoberto ao acaso na praça da Bandeira no Rio de Janeiro quando voltava do trabalho, enquanto os *Penetráveis* emulam dentro do museu experiências de vida autóctones, como as das áreas rurais ou das favelas da época. Depois de sua estada em Nova York, porém, as questões urbanas parecem estar mais latentes para Oiticica e ganham maior importância em sua produção. O resultado aparece em ações como *Caju-Kleemania*, "acontecimento poético urbano" que organizou no bairro carioca do Caju, em 1979, e *Delirium Ambulatorium* (1978), quando coletou pedaços do asfalto da avenida Presidente Vargas durante as obras de construção do metrô sob a via.

Matta-Clark, por sua vez, formou-se arquiteto e urbanista e passou os primeiros anos de formado

trabalhando no departamento de planejamento urbano de Ithaca, cidade que abriga a Universidade de Cornell, em que estudou, e reformando *lofts* de amigos no bairro do SoHO, depois que voltou a viver em Nova York, em 1969. Essa experiência, junto com o convívio com artistas de sua geração e da anterior, *land-artists* principalmente, foi a base para sua produção artística, cujas obras mais conhecidas são os cortes de edificações condenadas à demolição em áreas suburbanas ou históricas de cidades diversas, como Englewood, Paris, Antuérpia, Chicago e Nova York, para citar as mais emblemáticas. Sua produção, porém, é muito mais ampla e contempla diversos filmes, performances, desenhos e 'transmutações alquímicas', como *Museum* (1969) e *Photo-Fry* (1969). O trabalho mais emblemático do artista em relação às contradições do planejamento urbano e da construção da cidade capitalista é *Reality Properties: Fake Estates* (1974) no qual comprou pequenos lotes leiloados pela prefeitura de Nova York, muitos dos quais inacessíveis e decorrentes do parcelamento dos lotes urbanos.



Gordon Matta-Clark, *Garbage Wall* (1970) sob a ponte do Brooklin em Nova York

Quando comprei aquelas propriedades no Leilão da Cidade de Nova York a descrição que mais me excitava era 'inacessível'. Tratava-se de um grupo de 15 micropedaços de terra no Queens, propriedades que sobraram do desenho de um arquiteto. Um ou dois desses prêmios eram uma faixa de um pé de comprimento na garagem de alguém e um pé quadrado de calçada. E os outros eram guias e sarjetas. O que eu queria fazer basicamente era designar espaços que não poderiam ser vistos e certamente não poderiam ser ocupados. Comprá-los foi meu modo de atacar a estranheza

*das linhas de demarcação das propriedades existentes. A propriedade é tão onipresente. A noção que todo mundo tem de propriedade é determinada pelo fator de uso.*⁵

Aqui comparece a ideia de uso que o artista tensionava em sua prática, fosse ao cortar edifícios condenados ao desaparecimento nas cidades, fosse na apropriação de elementos descartados pelo capitalismo e sua 'transubstanciação' em abrigos para moradores de rua, como em suas *Garbage Wall* (1970). Podemos dizer que Matta-Clark desdobra a noção de entropia de Smithson para o

espaço urbano de maneira mais radical ainda do que podemos ler em *Um passeio pelos monumentos de Passaic*,⁶ aliando a alquimia e a entropia à produção capitalista do espaço urbano.

O público-tornado-participador

A vida urbana, portanto, foi marcante na prática dos dois artistas, e Nova York é personagem fundamental dessa história. Muitas outras questões também aparecem no contato entre essas produções tão férteis de um período recente e que apenas agora começam a ser devidamente estudadas mundo afora. A transformação do papel do público, por exemplo, é de fundamental importância na compreensão dos trabalhos de Oiticica e Matta-Clark. Se o primeiro teorizou amplamente a questão da participação do observador, agora tornado participador, na conformação da obra de arte, Matta-Clark também subverteu os modos de apreensão dos objetos arquitetônicos e das obras nos museus, colocando “o público dentro da obra de arte, de tal modo que já não se tratava de parar diante da obra, mas sim de deslocar-se para ou com ela”, como afirma sua viúva, Jane Crawford. “Em outras palavras: a participação do público era requerida para ativar a obra, o que significava alterar a responsabilidade do espectador.”⁷

Indo da pintura ao espaço, questões relativas à arquitetura também são importantes para Oiticica, seja nos próprios *Penetráveis*, nas *Cosmococas* ou nos *Ninhos* que construiu em seus *lofts* em Nova York, nos quais os espaços de intimidade, lazer, repouso e convívio se confundem em um só lance. A ideia de uma arquitetura não normatizadora, transformável e passível de ser apropriada pelos usuários atravessa a prática arquitetônica das últimas décadas, sendo atualmente uma das principais discussões da disciplina, assim como questões semelhantes em relação à prática urbanística.

Matta-Clark e Oiticica contribuíram enormemente para essa discussão e hoje são referências fundamentais para esse debate.

Metaesquemas: vanguardas-neovanguardas-‘contemporâneo’

Um ponto no qual gostaria de aprofundar um pouco mais no presente artigo é a questão da inserção da produção dos dois artistas na historiografia da arte recente. Se a de Oiticica é mais fácil de ser traçada, dada sua filiação ao grupo neoconcreto, a de Matta-Clark não é tanto, pois sua prática não dialoga de forma direta com nenhuma corrente artística propriamente.

Hal Foster identifica nas práticas artísticas das décadas de 1950 e 1960 uma série de recuperações de temas elaborados no começo do século, tanto no campo da teoria como no das artes. Tais recuperações, seja a de Marx por Althusser ou a de Freud por Lacan, “focavam na ‘omissão construtiva’ crucial para cada discurso”, visando “restaurar a integridade radical do discurso” e “desafiar seu estatuto no presente”. Segundo o autor tratava-se de uma “estratégia contingente (...) de reconectar com uma prática perdida para desconectar de um modo de trabalho presente percebido como fora de moda, desorientado ou então opressivo”.⁸ Ainda de acordo com Foster, no final da década de 1950 e começo da seguinte, “o dadaísmo e o construtivismo ofereceram duas alternativas históricas ao modelo modernista dominante no período, o formalismo da especificidade dos meios”, que havia sido elaborado por Roger Fry e Clive Bell e depois refinado por Clement Greenberg em relação à escola artística de Nova York e seus desdobramentos.⁹ Não entrarei aqui na questão da autonomia da arte, que também informa a discussão e que foi severamente atacada nessa retomada ‘neovanguardista’ do pe-

ríodo e de maneira sistemática por Matta-Clark e Oiticica, sempre em busca de reconectar a arte à experiência de vida ‘mundana’.

A questão das recuperações e tentativas de efetivação das propostas vanguardistas do início do século 20 no período, característica básica das ‘neovanguardas’, configura também a passagem de práticas dogmáticas reunidas em torno dos postulados modernistas específicos dos diferentes movimentos para práticas mais pessoais e abertas à apropriação pelo público e pela cultura de maneira mais ampla, abrindo as portas para os modos de atuação que caracterizam a arte contemporânea. Desse modo um ponto notável é o fato de que tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos não houve um movimento vanguardista tão importante quanto na Europa nas primeiras décadas do século 20. Apenas a partir dos anos 40 nos EUA e 50 no Brasil é que há o que Fernando Cocchiarella chama de ‘serviço militar da forma’ em relação ao concretismo brasileiro especificamente.

Quanto aos Estados Unidos não podemos falar em uma prática formal como se deu por aqui, já que a corrente mais característica de seu modernismo tardio foi o expressionismo abstrato, cujas formas são bastante livres. O que há de comum nas práticas do concretismo e do expressionismo abstrato, porém, é o fato de que ambos os movimentos trataram de questões relativas à especificidade dos meios da pintura na ‘relativa autonomia da arte’ na sociedade burguesa, como afirma Peter Bürger.¹⁰ Desse modo, a geração seguinte nos Estados Unidos e a virada ‘neoconcreta’ carioca ou ‘popcreta’ paulista podem ser consideradas efetivamente neovanguardistas.

Como afirma Ronaldo Brito, apenas a partir da década de 1950 é que “o meio de arte brasileira começou a lidar com os conceitos da arte moderna e as implicações deles advindas (...). E é a partir



Hélio Oiticica coletando peças de asfalto para a obra *Manhattan Brutalista* na av. Presidente Vargas, Rio de Janeiro (1978)
Foto Andreas Valentin

do contato com esses conceitos que vão se produzir os discursos concretos e neoconcretos, com a intenção explícita de levá-los adiante”,¹¹ de maneira muito próxima à questão das recuperações ‘neovanguardistas’ identificadas por Hal Foster. Já depois da fase neoconcretista, a exposição Nova Objetividade Brasileira, realizada no MAM-RJ em 1967, na qual Oiticica apresentou a *Tropicália* pela primeira vez, é emblemática dessa abertura a práticas mais individuais e menos dogmáticas que se dirigiam a temas políticos e/ou sociais. Já não se tratava de um grupo estruturado ao redor de postulados rigorosos como as vanguardas concretas da década anterior, mas sim de um “estado, (...) uma ‘chegada’, constituída de múltiplas tendências, onde a ‘falta de unidade de pensamento’ é uma característica importante” e cuja unidade seria dada pela ideia de ‘nova objetividade’. Uma das principais características desse estado seria justamente a expressão da “vontade construtiva geral” sem seguir postulados estritos que regulassem a prática de diversos artistas.¹²



Gordon Matta-Clark, vista interna de *Splitting* (1974) Lee, Pamela M, 2001

A produção vanguardista brasileira se espria então para práticas não dogmáticas, decorrentes também da abertura da pintura para o espaço, o tempo e o corpo realizada pelo neoconcretismo. Mário Pedrosa chega a caracterizar a produção de Oiticica como pós-moderna, em um sentido diferente do uso corrente do termo, mas próximo da discussão aqui travada. Para ele, “nessa fase de arte na situação, de arte antiarte, de ‘arte pós-moderna’, dá-se o inverso: os valores propriamente plásticos tendem a ser absorvidos na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionistas”.¹³

Já nos Estados Unidos, se o expressionismo abstrato consolidou a ideia de autonomia (relativa) da arte do ‘alto modernismo’, as neovanguardas que o seguiram também podem ser encaradas como parte de um ‘serviço militar’ formal, especialmente o minimalismo. ‘Reação’ ao domínio e engessamento formal e ideológico do expressionismo abstrato, o minimalismo aponta ainda para uma relação corporal com o público do museu, mesmo que de maneira limitada e ‘idealizada’. Segundo Hal Foster novamente, “com o minimalismo, a escultura não está mais separada, em um

pedestal ou como arte pura, mas é reposicionada entre objetos e redefinida em termos de lugar”. Isso reverbera também no público, já que ao observador é recusada “a posição segura, soberana do espaço da arte formal” e ele é “devolvido ao aqui e agora”, sendo demandado a “explorar as consequências perceptivas de uma intervenção particular em um dado lugar [site]”.¹⁴

Apesar de suas diferenças, o minimalismo tem alguns pontos em comum com o neoconcretismo, para além da semelhança formal entre algumas obras dos dois movimentos. Vale lembrar o texto *Objetos específicos* do artista Donald Judd que, guardadas as enormes diferenças com os não-objetos de Gullar, também afirma que a maior parte da produção artística recente (da década de 1960) “não tem sido nem pintura nem escultura. Frequentemente, eles têm se relacionado, de maneira próxima ou distante, a uma ou a outra”,¹⁵ e isso também traz implicações espaciais para a produção e recepção das obras. A inserção da obra no espaço expositivo é um dos pontos de aproximação mais evidentes do minimalismo como descrito por Judd e dos não-objetos de Gullar.

Os *Objetos ativos* (1959-1962) de Willys de Castro ou os *Bichos* (1960) de Lygia Clark são demonstrações claras desse tipo especial de objeto artístico no Brasil. Os primeiros fundem pintura e escultura em favor de uma obra que se realiza “no espaço real mesmo” e empresta “a esse espaço, pela aparição da obra objeto especial – uma significação e uma transcendência”.¹⁶ Os *Bichos*, por sua vez, também comportam essas características e ainda por cima são infinitamente transformáveis, nunca sendo apreendidos em sua totalidade pelo participante. Oiticica escreve diversas vezes sobre a invenção do participante nesses não-objetos de Lygia Clark, inserindo-os ainda numa linha da recepção e desenvolvimento dos postulados ‘construtivis-



Hélio Oiticica, *Ninhos no loft* do artista em Nova York na década de 1970 Programa Hélio Oiticica

tas' de maneira geral no Brasil. Para ele "Lígia [sic] Clark, através do 'bicho', consegue levar adiante a grandiosa e corajosa iniciativa dos construtivistas Pevsner e Gabo, e inaugurar um novo tipo de 'mobilidade' pela participação do espectador".¹⁷

A passagem do espaço à participação fica clara quando lemos no Manifesto Neoconcreto que a "obra de arte não se limita a ocupar um lugar no espaço objetivo", transcendendo-o "ao fundar nele uma significação nova" para a qual "as noções de tempo, espaço, forma, estrutura, cor" não seriam mais suficientes "para dar conta da 'realidade'" da obra de arte.¹⁸ Esse novo espaço no qual a obra de arte passa a existir como 'não-objeto' passa a ser um "novo 'espaço' expressivo"¹⁹ do qual participa também o público-tornado-participador com sua plenitude corporal. Ali ele poderá encontrar os elementos dispostos pelo artista que lhe oferece "uma

simples oportunidade de participação para que ele 'ache' aí algo que queira realizar", sendo, portanto, "uma 'realização criativa' o que propõe o artista".²⁰ Mas o 'não achar' também é um elemento importante da participação que Oiticica teoriza, "pois define a oportunidade de escolha daquele a que se propõe a participação".²¹

Bagunçando o minimalismo

Matta-Clark, por sua vez, começa a produzir influenciado pelas ideias sobre entropia de Robert Smithson, unindo-as à 'reação pós-minimalista' e ao seu próprio interesse por alquimia, arquitetura e a vida coletiva no ambiente urbano. As limitações do minimalismo seriam avançadas pelos artistas e teóricos das gerações seguintes, muitos deles, aliás, rotulados como 'pós-minimalistas'. Nesse sentido é interessante o que afirma o artista John Baldessari a respeito do

trabalho de Matta-Clark, que uniria o surrealismo e o minimalismo. Para Baldessari Matta-Clark era “um minimalista de segunda geração”, insatisfeito “não com as ideias, mas com a execução da arte minimalista”, e sua obra era uma “transição entre o conceito minimalista e a execução expressionista”. Para ele Matta-Clark poderia ser considerado um “minimalista bagunçado”,²² ou seja, estamos em um campo de ampliação de práticas das vanguardas históricas e das próprias neovanguardas, e próximos da expansão por elas realizada que prenunciam muitas das práticas artísticas em voga atualmente. Em relação a essa ampliação das vanguardas e neovanguardas nas últimas décadas Hal Foster afirma que

alguns efeitos dessa expansão devem ser ressaltados. Primeiro, a mudança para um modo horizontal de trabalho consistente com a virada etnográfica na arte e na crítica: o artista escolhe um lugar, entra na sua cultura e aprende sua língua, concebe e apresenta um projeto, apenas para seguir para o próximo local, onde o ciclo é repetido. Segundo, essa mudança segue uma lógica espacial: o artista não apenas mapeia um lugar, mas trabalha também em termos de tópicos, enquadramentos [frames] e assim por diante (o que pode ou não apontar para um privilégio do espaço sobre o tempo no discurso pós-moderno).²³

Já estamos, portanto, diante dos ‘estados’ e ‘chegadas’ dos quais nos fala Oiticica e que caracterizam a produção artística contemporânea de maneira geral. O artista brasileiro também passa cada vez mais a lançar proposições e a desenvolver projetos que não têm um fim único nem tampouco se estruturam necessariamente em obras acabadas. Do mesmo modo, tanto Oiticica quanto Matta-Clark passaram a dar atenção cada vez maior às condições específicas locais e comu-

nitárias em seus projetos no fim de suas vidas. Os ‘não-objetos’ e proposições lançados pelos artistas agora estão por todo lugar, seja numa casa da periferia de Nova York, no bairro do Caju ou até mesmo no ambiente a ser construído em um museu. É a experiência do público que impulsiona a produção artística, e o processo muitas vezes conta mais do que o resultado final.

Vimos, portanto, como Matta-Clark e Oiticica participaram dessa recuperação e reconfiguração das práticas artísticas e estabeleceram muitas das bases do que podemos chamar de ‘contemporâneo’. A contribuição e potência que emerge do confronto entre as duas produções abrange campos muito amplos da sociedade ocidental contemporânea; aqui, porém, quis ater-me às questões relativas à produção artística especificamente, mesmo que também de maneira superficial e bastante resumida. Fato é que, passada a época das neovanguardas, as práticas artísticas se voltam cada vez mais para a experiência do público e para o processo de sua produção, algo que Matta-Clark já realiza em sua produção. Oiticica por sua vez realiza quase que todo o arco vanguardas-neovanguardas-‘contemporâneo’, já que passa pelo dogmatismo formal do concretismo, a abertura sensorial do neoconcretismo e se ‘dilui’ (positivamente, que fique claro) nos caminhos da ‘nova objetividade brasileira’.

NOTAS

1 Oiticica, Hélio. Fazer (atribuído). Programa Hélio Oiticica [PHO], número de tombo: 0077/78:1.

2 Matta-Clark, Gordon. *Green composition notebook with Garbage Wall instructions*. Anotações de caderno, PHCON2002:0016:025. Arquivo Gordon Matta-Clark, Canadian Centre for Architecture, Montréal.

3 A esse respeito, ver Buchmann, Sabeth; Cruz, Max

Jorge Hinderer. *Hélio Oiticica & Neville D'Almeida: cosmococa*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014: 37.

4 Andreas Valentin, que frequentou o *loft* de Oiticica em Nova York entre 1970 e 1974, quando estudou no Swarthmore College, na Filadélfia, relatou-me em conversa recente nunca ter ouvido falar de Matta-Clark nessa época, reafirmando que naquele momento os dois artistas não travavam contato muito ativo, mesmo ambos frequentando muitos dos mesmos locais, como tudo indica. A viúva de Matta-Clark, Jane Crawford, por sua vez, afirma que a dificuldade de Oiticica em falar inglês talvez o tenha mantido afastado do contato com outros artistas na cidade. Essa colocação, porém, parece um tanto equivocada, já que Oiticica na infância morou com sua família em Washington e, para se sustentar financeiramente em Nova York depois de terminada sua bolsa Guggenheim, trabalhou como tradutor e telefonista, tarefas que demandam amplo domínio da língua. Ver Crawford, Jane. Gordon Matta-Clark e a vida coletiva no SoHo durante os anos 1970. In Lagnado, Lisette et al. (Org.). *27ª Bienal de São Paulo: Seminários*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008: 236.

5 Bear, Liza. Gordon Matta-Clark: Splitting the Humphrey street building. In Diserens, Corinne (Org.). *Gordon Matta-Clark*. London: Phaidon, 2003: 164. Nessa e nas demais citações de textos em idioma estrangeiro a tradução é nossa.

6 Smithson, Robert. *Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey*. Sussekind, Pedro (trad.). *Arte&Ensaio*, Rio de Janeiro, n. 19, 2009.

7 Crawford, Jane. Gordon Matta-Clark uma comunidade utópica: o SoHo na década de 1970. In Rangel, Gabriela; Cuevas, Tatiana (Org.). *Gordon Matta-Clark: desfazer o espaço* (catálogo de exposição). São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2010: 54.

8 Foster, Hal. *The return of the real*. Cambridge: MIT Press. 1994: 2-3 (grifos do autor).

9 Idem, ibidem: 4.

10 Bürger, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

11 Brito, Ronaldo. *Neoconcretismo – vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999: 36.

12 Oiticica, Hélio. Esquema geral da nova objetividade. In Oiticica, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986: 84.

13 Pedrosa, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In Oiticica, *Aspiro...*, op. cit.: 9.

14 Foster, op. cit.: 38.

15 Judd, Donald. Objetos específicos. In Ferreira, Glória; Cotrim, Cecilia (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006: 96.

16 Gullar, Ferreira. Teoria do não-objeto. In *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

17 Oiticica, Hélio. O problema da mobilidade pela participação do espectador na obra (atribuído). PHO, número de tombo 0044/61: 2.

18 Vários. Manifesto Neoconcreto. In Brito, op. cit.: 11.

19 Idem, ibidem.

20 Oiticica, Hélio. Posição e programa. In Brito, op. cit.: 77.

21 Idem, ibidem.

22 Baldessari, John. *Interviews*. In Diserens, op. cit.: 191.

23 Foster, op. cit.: 202.

André Leal é formado em arquitetura e urbanismo pela FAUUSP e mestre em linguagens visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ com a dissertação Espaço-corpo, ambiente-experiência: Hélio Oiticica e Gordon Matta-Clark – genealogias do ‘contemporâneo’, orientada pelo professor doutor Milton Machado. É curador e crítico de arte independente e professor do curso de artes visuais da Universidade de Candido Mendes.