

# GRUPO FRENTE E O EXPERIMENTALISMO EMERGENTE DE LYGIA PAPE, LYGIA CLARK E HÉLIO OITICICA

EILEEN M.F. CUNHA

Este trabalho pretende fazer uma releitura do que foi o Grupo Frente, formado e liderado por Ivan Serpa que, junto com a participação do poeta Ferreira Gullar, desde o seu início seguia um caminho um pouco diverso do Grupo Ruptura, formado em 1952 em São Paulo, sob a orientação teórica de Waldemar Cordeiro, caminho este em que ficou evidenciada a definitiva diferença de propostas entre os dois grupos concretos com a primeira Exposição Nacional de Arte Concreta ocorrida em São Paulo no ano de 1956. Como representantes mais significativos do Grupo Frente foram escolhidos os artistas: Lygia Pape, Lygia Clark e Hélio Oiticica, dos quais pretende-se analisar, respectivamente, os Tecelares, as Superfícies Moduladas e os Metaesquemas, trabalhos estes que são frutos da época do Grupo Frente, embora os Metaesquemas de Oiticica tenham sido produzidos entre 57 e 58. Estas obras já podem ser consideradas experimentais e apontam para trabalhos futuros desses três artistas, que, de maneira indubitável, contribuíram para assegurar à arte brasileira um espaço na arte internacional, tornando-a não só, de fato, contemporânea, como contribuindo com inovações precursoras, reconhecidas nacional e internacionalmente.

O panorama artístico do Rio de Janeiro no ano de 1952 já estava bem modificado desde a I Bienal de São Paulo, realizada no MASP de São Paulo em 1951, o que permitiu que nossos artistas tivessem um contato mais significativo com a arte de expressionistas, construtivos, cubistas, surrealistas, e principalmente com os concretistas Sophie-Tauber Arp, Richard Loos e o tão esperado Max Bill, que com a sua premiada Unidade Tripartida, nesta mesma bienal, veio reforçar as idéias dos que aqui já se encontravam no caminho de uma arte construtiva. Ivan Serpa, premiado na citada bienal com o prêmio Jovem Pintor, apresenta já nesta exposição o quadro geométrico Formas, que já pode ser considerado concreto, o que reforça a idéia de que antes da vinda de Max Bill já se fazia um trabalho construtivo no Brasil.

Nesse ano de 1952 Serpa começa a dar aulas para adultos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. No mesmo ano, no Institute Endoplastique (curiosa-

mente, um instituto de beleza) em Paris, Lygia Clark faz sua primeira exposição. Ela havia estudado em Paris com Léger e Arpad Szenes. Lygia chega de volta ao Brasil em 1953 e participa da II Bienal Internacional de São Paulo juntamente com Ivan Serpa, Lygia Pape, Abraham Palatnik, Aluísio Carvão, entre outros. Ainda nesse mesmo ano acontece a I Exposição de Arte Abstrata da qual participam Ivan Serpa, Lygia Pape, Lygia Clark, entre outros, do Rio de Janeiro e Geraldo de Barros, Waldemar Cordeiro e outros representando o Grupo Ruptura de São Paulo. Acontece no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro também neste mesmo ano a exposição do grupo concreto argentino (Tomás Maldonado, Lidy Prati, Girola, Iommi, Alfredo Hlito, Ocampo, Sarah Grillo Muro). Tomás Maldonado e Romero Brest fizeram o texto do catálogo e conferências sobre arte abstrata. Os artistas do grupo argentino, que já tinham um trabalho construtivo anterior ao brasileiro, mantinham um intenso contato com os brasileiros (eles vinham mais ao Rio do que os cariocas iam lá).



Em seguida, Max Bill faz a conferência "O arquiteto, a arquitetura e a sociedade" no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo.

Nunca num espaço tão curto de tempo nossos artistas receberam estímulos tão importantes no campo da arte construtiva, nem nunca haviam tido tanto contato com a arte internacional, o que vem ilustrar como era rico o ambiente cultural dessa época, apesar do pequeno número de galerias, principalmente em relação à década anterior e mesmo em relação à época da Semana de Arte Moderna em 22, em que houve alguma euforia no terreno das artes plásticas.

No ano de 1954 acontece no IBEU de Copacabana a primeira exposição do Grupo Frente, já sob a liderança de Ivan Serpa. O evento é pouco noticiado e a crítica quase não toma conhecimento. Apenas um artigo é publicado na Revista Forma nº3, assinado por A. L. Quadros, que era a gravadora Anna Letycia que havia escrito o artigo junto com o próprio Serpa. Somente da segunda exposição em diante é que a crítica e o público começam a apoiar o grupo de uma maneira mais significativa. A crítica, antes restrita a Mário Pedrosa e F. Gullar, se amplia mesmo entre os da oposição; Jayme Maurício escreve amplo artigo defendendo os jovens artistas, enquanto o professor Onofre Penteado, da Escola Nacional de Belas Artes, escreve uma carta dirigida a Jayme Maurício, que é publicada na coluna de Mário Barata, onde defende o Tachismo e se mostra completamente contrário ao grupo. Mas a verdade é que, então, o debate estava aberto.

Em 1956 Juscelino Kubitschek é eleito e sua política desenvolvimentista é posta logo em ação: começa a indústria automobilística no Brasil e a construção da polêmica nova capital federal, Brasília. Tudo no país parecia por fazer, havia muita excitação no ar. Era preciso experimentar coisas novas, tentar-se modernizar, como estavam fazendo no planalto central. Esse era o clima que corria por entre a população em geral e, principalmente, nos meios intelectuais e artísticos. O Grupo Frente faz apenas quatro exposições e, nesse ano de 56, após sua última exposição, desfaz-se. Mas os artistas em questão, Lygia Pape, Lygia Clark e Hélio Oiticica, já estão impregnados de uma nova mentalidade em artes plásticas, o que iria gerar novos e duradouros frutos.

Terminado o grupo em 56, seus ex-integrantes participam da polêmica I Exposição Nacional de Arte Concreta, onde as diferenças entre os grupos de São Paulo e Rio se explicitam. Em 1957, Waldemar Cordeiro contra-ataca a posição não-ortodoxa dos cariocas e escreve Teoria e Prática do Concretismo Carioca, onde refere-se já a "... dois agrupamentos distintos que correspondem - salvo raras exceções -

aos grupos do Rio e de São Paulo, respectivamente. Esta diferença é mais profunda do que pode parecer à primeira vista. Trata-se, com efeito, não apenas de modos diferentes de realizar a obra de arte, como também de conceber a arte e suas relações."<sup>1</sup>

No ano de 1957 Ferreira Gullar escreve um texto atacando os tachistas, enquanto que Mário Pedrosa escreve "Paulistas e cariocas". O Suplemento Domical do Jornal do Brasil havia sido criado nesse ano e era terreno fértil onde se publicavam debates e textos teóricos de arte. Havia todo um riquíssimo clima de discussão intelectual em torno da arte. Assim foi-se aproximando o fim da década de 50, quando, em 59, surge o grupo Neoconcreto que iria determinar um novo rumo para a arte brasileira.

### GRUPO FRENTE - LYGIA CLARK, LYGIA PAPE E HÉLIO OITICICA: FORMAÇÃO E DISSOLUÇÃO

Após a primeira bienal de São Paulo, em 1951, Ivan Serpa cria, em 1952, o primeiro atelier livre em uma instituição do Rio de Janeiro, no caso, o Museu de Arte Moderna. A alguns desses alunos, Aluisio Carvão, João José da Silva Costa, Vincent Ibberson, Carlos Val e Décio Vieira<sup>2</sup>, do primeiro curso, vão-se juntar, em data pouco precisa, talvez em 52 mesmo, ou mais próximo a 54, Lygia Clark e Lygia Pape, sob a liderança de Ivan Serpa, para mais tarde, em 1954, denominarem-se Grupo Frente. Nesse ano, Hélio Oiticica se torna aluno de Serpa e, logo depois, começa a expor com o grupo.

Lygia Pape, que já tinha um trabalho de pintura, vem morar no Rio de Janeiro no início dos anos 50 e começa a frequentar o MAM, onde ronda o atelier de Ivan Serpa. Nascida em Friburgo, vinha de Petrópolis, onde havia participado de encontros de artistas, entre estes o próprio Serpa, e críticos na casa de Edmundo Jorge, pintor, na época da Associação Petropolitana de Belas Artes e de suas exposições no Palácio de Cristal.

Lygia Clark, mineira, nascida em Belo Horizonte, aluna de desenho de Bule Marx em 1947 no Rio, faz uma estadia de dois anos em Paris, onde teve a oportunidade de estudar com Fernand Léger, Arpad Szénes e Dobrinsky. De volta ao Brasil em 1953, reúne-se com outros artistas em torno de Mário Pedrosa. Pedrosa, que desde a década de 30 orientou artistas, continua a fazê-lo, às vezes indiretamente, por meio de Ivan Serpa. No ano de sua chegada ao Rio, Lygia Clark participa da primeira Exposição Nacional de Arte Abstrata no Quitandinha, em Petrópolis, onde recebe o prêmio da Prefeitura de Petrópolis. Esta exposição, diga-se de passagem, foi muito polêmica, tanto por parte da crítica (texto de

Antônio Bento<sup>3</sup>) como por parte do público, que reagiu negativamente aos trabalhos, fazendo uma série de comentários no livro de assinaturas da exposição. Segundo a própria Lygia Clark, em entrevista, quando chega ao Rio já encontra o grupo concreto carioca formado e diz que “não era chamada de artista totalmente concreta porque era muito pouco ortodoxa”<sup>4</sup>. Lygia Clark acaba-se ligando ao Grupo Frente e participa da primeira exposição do grupo no IBEU de Copacabana em 30 de junho de 1954, data dada por alguns como sendo a da criação oficial do grupo. Participam dessa exposição, também, Ivan Serpa, Lygia Pape, Aluísio Carvão, Carlos Val, Décio Vieira, João José da Silva Costa e Vincent Ibberson, sendo que a apresentação da exposição é feita por Ferreira Gullar, que afirma: “Reunidos em torno de Ivan Serpa, jovem como eles, estes rapazes trabalham pacientemente, seriamente, na invenção de uma linguagem plástica nova... esses lúcidos exploradores do mundo visual puro não-alusivo”<sup>5</sup>. Nesse mesmo ano, Mário Pedrosa, juntamente com W. Pfeiffer e Antônio Bento, escolhem para representarem a participação brasileira na Bienal de Veneza, Lygia Clark e Ivan Serpa, entre outros.

É bom lembrar que, a essa altura, Ivan Serpa já empreendia experiências no campo da colagem, em que utilizava os conhecimentos adquiridos como restaurador na Biblioteca Nacional em “formas recortadas de papel de seda, transparentes ou opacos, de diversas cores, fazendo-as acompanhar de outros tipos de papel, tudo permeado por acetato e, em seguida, comprimido em alta temperatura”<sup>6</sup>, técnica que produzia uma nova forma de se explorar diferentes gamas de cores, considerada, na época, por Mário Pedrosa e, mais tarde, por Roberto Pontual<sup>7</sup>, como inovadora. Serpa mostra as colagens na primeira exposição do Grupo Frente e em sua primeira exposição individual em Washington. Pode-se imaginar já o tipo de orientação e influências que um artista como Ivan Serpa propiciava a seus alunos e colegas. É bom que se saiba também que a casa de Serpa, além de ser seu atelier, também era um local de constantes encontros de mestres, alunos, críticos e artistas, sendo que as pessoas que passaram a constituir o Grupo Frente se visitavam com frequência, o que fez com que se tornassem amigos.

O Grupo Frente, como diz Mário Pedrosa em texto para a segunda exposição no MAM do Rio em 14 de julho de 1955, não é “uma panelinha fechada, nem muito menos uma academia onde se ensinam e se aprendem regrinhas e receitas para fazer Abstracionismo, Concretismo, Expressionismo, Futurismo, Cubismo, realismos e neo-realismos e outros ismos.”<sup>8</sup>

Nota-se aí a disposição para uma mudança de postura em relação ao grupo Ruptura de São Paulo, com a idéia de não-submissão a regras ou a receitas, o que já

caracterizaria uma certa dissidência. O Grupo Frente, desde seu início, queria assumir uma postura mais humanista, em contraposição ao racionalismo do grupo paulista, pois o Frente era um grupo onde a busca da espontaneidade, coisa impensável para os paulistas, vinha através do líder, Ivan Serpa, que era um intuitivo, característica também dos outros integrantes do grupo, além de sua heterogeneidade, pois lado a lado se encontravam: Elisa Martins da Silveira, pintora primitiva; Lygia Clark, que já pesquisava a linha, a que chamou de ‘orgânica’; Lygia Pape, que já fazia pesquisa em gravura; o iniciante Hélio Oiticica, aluno de Ivan Serpa desde 54, com trabalhos já assumidamente concretos; Franz Weissmann, com suas esculturas concretas; além do líder, Ivan Serpa, com um trabalho bem experimental, Composição nº 5, uma composição feita com os tipos da máquina de datilografia sobre papel, e mais três colagens com sua técnica inovadora.

Também fizeram parte desta segunda exposição no MAM, Aluísio Carvão, com trabalhos concretos, Abraham Palatnik, inventor e artista plástico, César Oiticica, irmão de Hélio, Carlos Val, Décio Vieira, Eric Baruch, Rubem Ludolf e Vincent Ibberson e João José da Silva Costa, que também fez a capa do catálogo.

Em 17 de março de 1956, o grupo, interessado em levar sua arte para o interior, faz sua terceira exposição no Itatiaia Country Club na cidade de Rezende. Participam dessa exposição Abraham Palatnik, Aluísio Carvão, Carlos Val, César Oiticica, Décio Vieira, Elisa Martins da Silveira, Eric Baruch, Franz Weissmann, Rubem Ludolf, João José da Silva Costa, Vincent Ibberson, Ivan Serpa, Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica. O evento é noticiado em vários jornais. Num desses jornais, a Tribuna da Imprensa, de 15 de março de 1956, Ferreira Gullar se pronuncia dizendo que “o Grupo Frente é o que há de mais importante, porque representa a libertação da arte brasileira dessa espécie de lodaçal em que ela caiu, essa coisa estagnada, que tem como representante mais alto, mais notório, o Sr. Cândido Portinari.”<sup>9</sup> Percebe-se nesta afirmação o quanto o grupo tinha que lutar para se afirmar no cenário artístico, mesmo depois da primeira bienal de São Paulo, que teve grande representação de arte concreta, e da primeira Exposição Nacional de Arte Abstrata. O cenário artístico ainda era dominado, de certa forma, pela arte social realista vinda dos tempos de Getúlio Vargas. Nesse mesmo ano, em 23 de junho, acontece a quarta e última exposição do grupo, que reafirma sua vontade de levar sua arte para o interior. Desta vez, o local de exposição escolhido é a Companhia Siderúrgica Nacional em Volta Redonda. Participam os mesmos expositores da terceira exposição, sendo que dessa feita o grupo é patrocinado pelo MAM do Rio.



Mas é no final desse ano, em dezembro, que acontece um evento da maior importância, a primeira exposição Nacional de Arte Concreta, no MASP de São Paulo; logo em seguida, em fevereiro de 1957, ela é apresentada no Rio. É a partir dessa exposição que o Grupo Frente se dissolve, para mais tarde, em 1959, alguns de seus integrantes, entre eles Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica, se reunirem e constituírem o grupo Neoconcreto, o qual vai marcar definitivamente a arte brasileira.

## LYGIA CLARK: AS SUPERFÍCIES MODULADAS

Convém lembrar que, desde o Renascimento, a moldura estava relacionada à aura da obra, aquilo que qualificava o quadro como obra de arte, além de representar a "passagem" do plano pictórico, que era o plano representacional da realidade exterior, para fora desse plano, ou seja, para a arquitetura circundante do mundo real. Isso era conseguido com o uso de figura e fundo, além de outras técnicas. Quando L. Clark retira a moldura do quadro, primeiro incorporando-a à obra, tornando-a parte integrante da mesma (ilustração 1), e depois, numa segunda fase, a das Superfícies Moduladas, simplesmente trabalhando a superfície em toda a sua bidimensionalidade, sem nenhuma referência à moldura, Lygia Clark torna o quadro não mais um objeto isolado sobre a parede, mas sim, uma parte integral da arquitetura, além de romper com os conceitos renascentistas citados, aos quais o uso da moldura se relacionava. Lygia, diga-se de passagem, queria a obra inserida no mundo, na

42

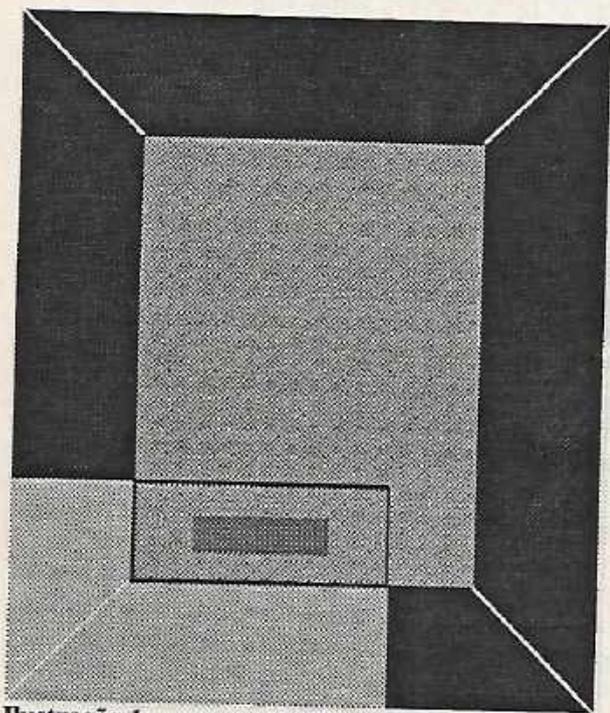


Ilustração 1

vida, daí sua preocupação com a arquitetura, preocupação que, a propósito, já se percebia em "Mondrian, o primeiro pintor a exumar a superfície de sob a poeira semântica e a trazê-la de volta ao pleno dia, e também, não por coincidência, o primeiro profeta da integração da arte na vida quotidiana"<sup>10</sup>, e em toda a teoria da Bauhaus, via Arte Concreta, que também nos fala da integração da arte na vida, seja através da arquitetura ou dos objetos que nos rodeiam.

Na citada primeira fase, em que Lygia tenta romper com a tradição (da qual esta monografia falará rapidamente, já que este não é seu objeto de estudo), incorporando a moldura ao quadro, observa-se que ela ainda estava, de certa maneira, ligada ao que se passava dentro do plano pictórico. A moldura passou a fazer parte da composição, sendo considerada como uma forma a mais dentro da relação espacial explorada. Já em um dos últimos quadros dessa fase, L. Clark modifica essa relação espacial e faz com que um dos elementos se encoste na borda do quadro, dando a entender que ele se estende para fora do quadro, rompendo assim com o espaço pictórico fechado. L. Clark prossegue, então, sua pesquisa plástica, investigando o comportamento da linha entre os tacos do chão, entre a porta e a parede, observa semelhanças entre a linha de junção da tela com o que a moldura havia se tornado em seus quadros, e passa a chamar essa linha observada de 'orgânica'. Lygia, deixando a tela de lado, começa a colar placas de pedaços de madeira lado a lado, deixando um espaço entre eles, assumindo assim a linha orgânica, formando uma superfície de planos justapostos em que a linha passa a ser um elemento da estrutura do quadro. Observa que, quando a linha fica entre dois planos de cores diferentes, as cores absorvem-na, mas, quando fica entre dois planos da mesma cor, passa a ser parte da estrutura do quadro. O que sucede é que os planos estufam, projetando-se para fora do plano da tela. Surgiam, assim, as Superfícies Moduladas. Lygia, então, deixa de lado os pincéis e a tinta a óleo e usa a pistola e a tinta industrial para, o que é característico de um trabalho concreto, evitar as marcas de subjetividade do artista.

Sobre sua pesquisa plástica Lygia disse que procurava "um espaço orgânico, total."<sup>11</sup> A partir daí seus quadros já são bem diferentes do conceito tradicional de pintura, pois o volume já não é sugerido, ele é real, é concreto. Mas a concretude de seus quadros é neste momento bem diferente da dos concretistas paulistas, ou de quaisquer outros concretistas. Tendo partido de Albers, que procurava um espaço contínuo, na primeira fase Lygia incorpora a moldura à composição, o que continua a fazer na segunda fase, mas agora de uma maneira diferente. Ainda utiliza a ambigüidade espacial de que se valia Albers, mas fazendo com que os núcleos de seus quadros se

projetem para fora de seus limites (ou seja, da borda do espaço que antes era ocupado pela moldura), em direção ao espaço arquitetônico circundante. Lygia segue o caminho contrário ao da pesquisa de Albers, sobre quem Argan comenta: "O problema a que se dedica toda a sua atividade de pintor não é o movimento, e sim a densidade ou a profundidade do espaço, mas entendido como campo perceptivo."<sup>12</sup> Observe-se que seus quadros sempre foram quadrados inscritos em quadrados, ou seja, Albers emprendia uma viagem para dentro do plano pictórico, enquanto L. Clark o fazia para fora, materializando, com as suas Superfícies Moduladas, sua idéia-espaço, conforme seu próprio texto:

"A idéia é o espaço abstrato  
 A realização é um espaço-tempo  
 A superfície modulada é a materialização da idéia-espaço  
 A idéia-espaço deve ser realizada dentro do seu próprio tempo  
 A superfície é construída em função da necessidade da idéia-espaço a imprimir  
 A superfície só é bidimensional quando preexiste à idéia-espaço  
 Linhas absolutamente iguais, horizontais e verticais, produzem entre si uma tensão oblíqua distorcendo um quadrado perfeito: o espaço então se revela ali como um momento do espaço circundante  
 O espaço é na verdade o símbolo de nossa época."<sup>13</sup>

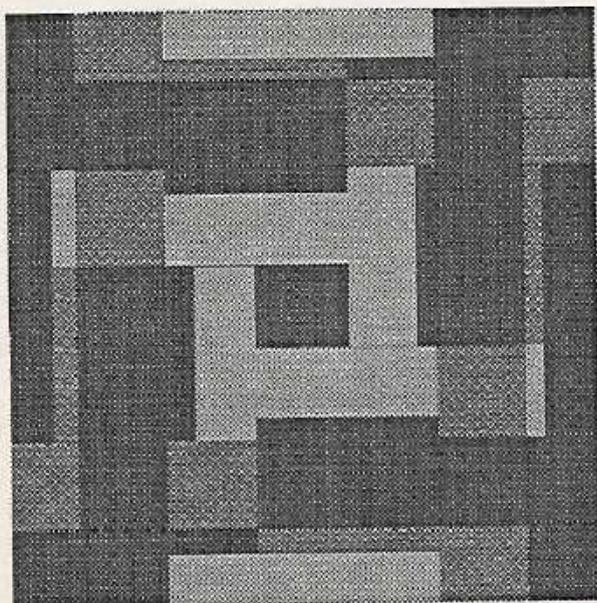


Ilustração 2

Esta Superfície Modulada nº 2 (ilustração 2), de 1955, feita em tinta industrial, aplicada com pistola, sobre madeira, medindo 70 x 70 cm, pertence a uma fase em que se relacionavam as Superfícies Moduladas a Albers. Embora, como ficou dito acima, ele

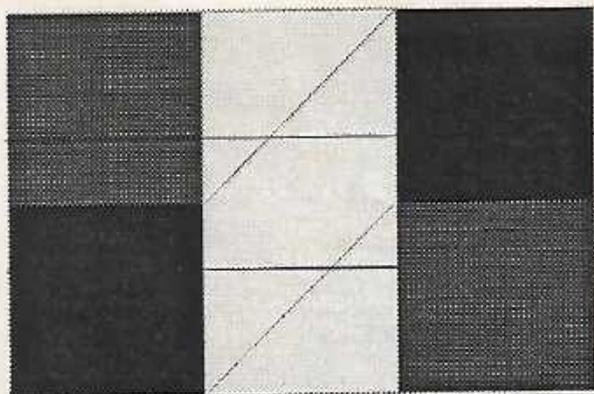


Ilustração 3

procurasse a profundidade do espaço interior do quadro, a obra de L. Clark, apesar de ter no centro de sua composição um quadrado circundado por planos que o enquadram, contém outros planos que se remetem a quadrados maiores, que seriam os lados de quadrados que se completariam no espaço fora do plano pictórico, ou seja, já na arquitetura circundante, como o desejava L. Clark. Essa ambigüidade é conseguida também através do uso justaposto de branco, cinza e preto. Poder-se-ia dizer que trabalhos como os aqui mostrados remetem-nos a Ad Reinhardt, por alguma semelhança formal com seus quadros de 1956, ainda que L. Clark não usasse a cor, a esta altura, como ele. Todavia, é bom dizer que o pintor norte-americano não tinha a mesma consciência no que se refere à pesquisa espacial, pois afirma que seu objetivo era: "To paint and repaint the same thing over and over again, to repeat and refine the one uniform form again and again. Intensity, consciousness, perfection in art come only after long routine, preparation and intention"<sup>14</sup>. Ele pensava em repintar repetidas vezes a mesma coisa, ou seja, só estava considerando o espaço contido na tela, "reduzindo a pintura à aniquilação da pintura (quadros inteiramente negros)"<sup>15</sup>, enquanto que L. Clark, numa postura positiva, característica da arte concreta, considerava também o espaço exterior à tela como parte de sua obra.

Já em data posterior à dissolução do grupo, em 1957 L. Clark faz esta Superfície Modulada (ilustração 3) usando a mesma técnica de madeira pintada com tinta industrial aplicada com pistola, medindo 80 x 70 cm, pertencente à coleção de Adolpho Leirner. Nesta obra, formalmente bem diferente da anterior, a proposta de viagem para fora do plano pictórico é a mesma. Temos uma justaposição de um plano cinza com outros dois de um negro profundo, o que provoca uma sensação visual de quebra. Há o rebatimento da forma criada a partir da justaposição desses planos. Através desse jogo formal, cria-se uma ambigüidade visual. É como se uma forma tridimensional se projetasse para fora da tela.



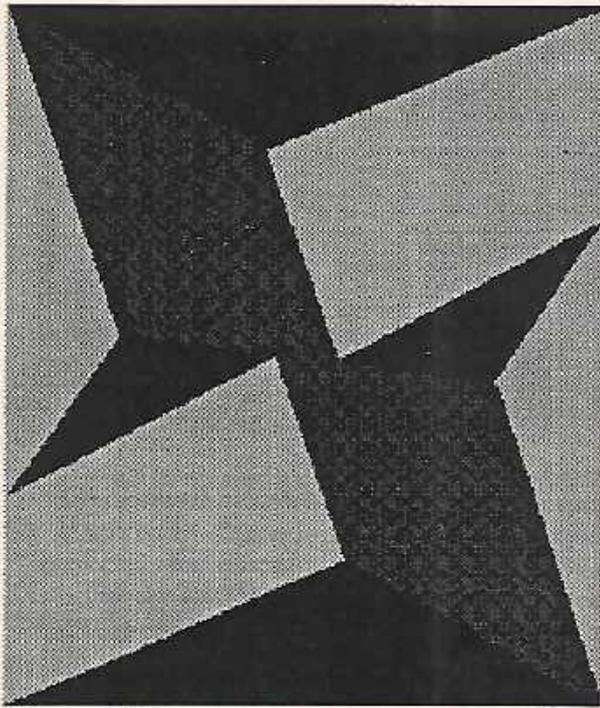


Ilustração 4

Nesta Superfície Modulada n° 8 (ilustração 4), datada de 1959, medindo 70 x 105 cm, pintado a pistola com tinta industrial sobre madeira, pertencente à coleção do MAM - Rio, podemos observar mais uma mudança formal das Superfícies Moduladas. Há uma simetria e repetição de elementos da composição, aparecem sulcos na madeira, os quais são pintados de branco. Há um esgotamento dessa pesquisa e outra, advinda dessa, já se prenuncia, e vem então a série de obras intituladas Espaço Modulado, Unidades, Planos em Espaço Modulado, os Ovos, que finalmente geraram os Casulos e sobre os quais nos disse Mário Pedrosa em 63: "Ela costuma dizer que seus atuais bichos caíram, com se dá com os casulos de verdade, da parede no chão."

44

## LYGIA PAPE: OS TECELARES

Quando ainda pintava, Lygia Pape, depois de conhecer Ivan Serpa em Petrópolis, vem morar no Rio de Janeiro, por volta de 1953. Começa a freqüentar as reuniões com Mário Pedrosa, Serpa, Lygia Clark e outros artistas, além de alguns alunos de Serpa. Desde o início de sua adesão ao Grupo Frente e das primeiras exposições, Lygia expõe suas gravuras e também, mais tarde, jóias em cobre. Por causa de uma intoxicação com tinta a óleo, Lygia começa a pesquisar a gravura. Como seu interesse era pela madeira como material, pois os veios e a textura desta a fascinavam, já que afinal, dizia ela, eles por si sós já eram elementos 'gravados', procurou a xilogravura. Segundo Lygia, o fato de a madeira ser controlável

(pois Lygia não trabalha com o acaso) era importante, além do fato da madeira permitir uma extensa variedade de negros. Ainda quanto ao material, ela diz deixá-lo falar por si mesmo.

O título Tecelares surge, segundo a própria Lygia, em entrevista recente, de janeiro de 1994, da expressão *tecer estrelas*, pois as primeiras gravuras (ilustração 5) de Lygia eram campos brancos em que se inscreviam configurações geométricas pequenas 'tecidas' ou distribuídas sobre a chapa de impressão, de tal forma que nos lembram constelações. Ainda, segundo Lygia, esta foi uma fase abstrata da qual foi se afastando aos poucos até um despojamento maior exigido pela forma, da qual ela buscava uma síntese: "Procuro o máximo de tensão dentro de um vocabulário reduzido intencionalmente"<sup>17</sup>. Isso era conseguido com uma economia de meios, apenas o branco e o preto, com o mesmo valor expressivo, mas integrados organicamente, usados em formas geométricas justapostas num plano bidimensional onde figura e fundo se confundem, aliados sempre à intuição para criar, a qual Lygia não renega.

Lygia procura a objetividade através do uso de sinais comuns às pessoas, razão pela qual usa as formas geométricas ao invés de símbolos; procura também uma coerência interna das formas no plano, buscando eliminar tudo o que for supérfluo. Essa coerência interna das formas era conseguida através do uso de "formas que se inter-relacionavam e que criavam estruturas ambivalentes"<sup>18</sup>, características de uma relação espacial construtiva. Essa ambigüidade resultante, característica de seus trabalhos, é conseguida através do espelhamento de certas formas e do uso do preto e do branco. Essa é a razão pela qual Lygia disse não se interessar em fazer tiragens. Mas daí resultou uma postura que os concretos paulistas não aceitavam. Eles achavam que a obra deveria ser

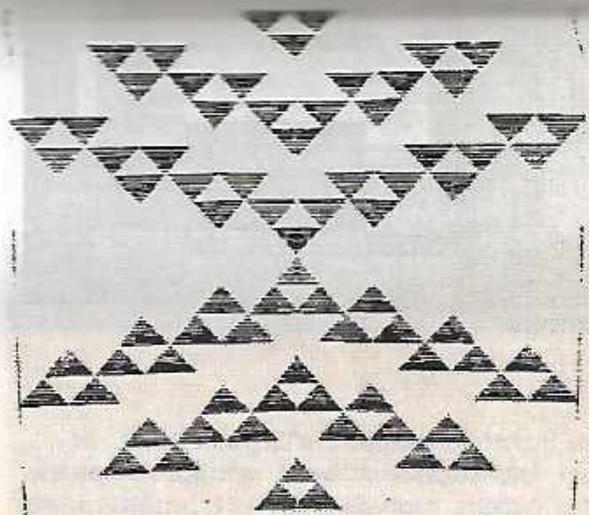


Ilustração 5

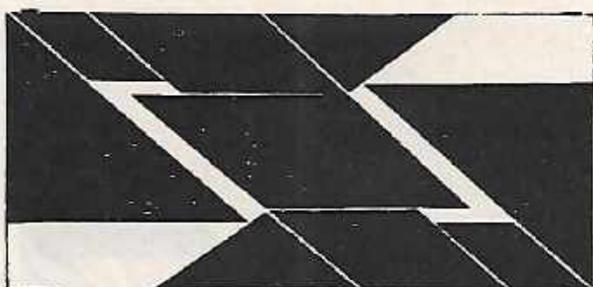


Ilustração 6

reproduzida o mais possível.

Quanto à técnica, Lygia, no artigo já citado, acrescenta: "Da criação e técnica resulta a gravura. A técnica por si só nada acrescenta. Restaria como um virtuosismo, artificial."<sup>19</sup> Segue, dizendo utilizar como instrumentos apenas o estilete e a goiva lassa e sempre o mesmo tipo de madeira, sobre a qual usa a lixa para controlar a gama de negros. Tira muitas provas antes da final, o que demonstra o seu rigor. Sobre o meio de expressão, diz que a gravura "deverá manter, antes de tudo, esse caráter essencialmente gráfico, sob pena de desvirtuar-se em qualquer coisa que não seja mesmo gravura."<sup>20</sup>

Quanto à cor, aconselha que a mesma deverá ser usada quando necessário e de maneira orgânica, dentro da idéia realizada, a fim de não assumir apenas uma solução pictórica. Quanto ao conceito de espaço-tempo, Lygia vai ampliando o espaço de dentro das gravuras, esticando as formas, fazendo

com que as formas brancas se tornem cada vez maiores, como se quisesse que elas se ampliassem em direção ao espaço exterior ao da gravura. Mas, ao fazer isso, não descuida da bidimensionalidade, mantendo figura e fundo sempre no mesmo plano. Chega à tridimensionalidade, depois da última gravura, que é quase toda branca, o que ia de encontro à técnica tradicional da gravura, onde o uso do branco era mínimo. Havia cavado tanto as matrizes que estas, quando levantadas, acabaram virando esculturas. Assim, Lygia Pape procurava o tridimensional, latente em seu formalismo, porém ainda sem a consciência de que dessa pesquisa do espaço nasceriam, depois das esculturas, os Ballets Neoconcretos, a série de "Livros-Poemas", originada no "Poema-Xilogravura", em que a gravura não ilustra os poemas do livro, mas é parte integrante da obra. Mais tarde, em 59, essa experiência poético-tridimensional atinge seu ápice com o "Livro da Criação", com o qual, através da participação do espectador, foi criada uma relação não apenas contemplativa deste com a obra.

Outra característica de suas gravuras, de que Lygia nos fala em entrevista recente (janeiro de 1994), é o seu caráter escultórico e monumental. A gravura tradicionalmente era ilustrativa; com Lygia torna-se como que uma escultura planejada, tem a força de uma escultura, pode ser ampliada que não perde a sua *Gestalt*. Em 56, na primeira Exposição Nacional de Arte Concreta, Lygia ganha com sua gravura o Prêmio Leirner de Arte Contemporânea do MASP.

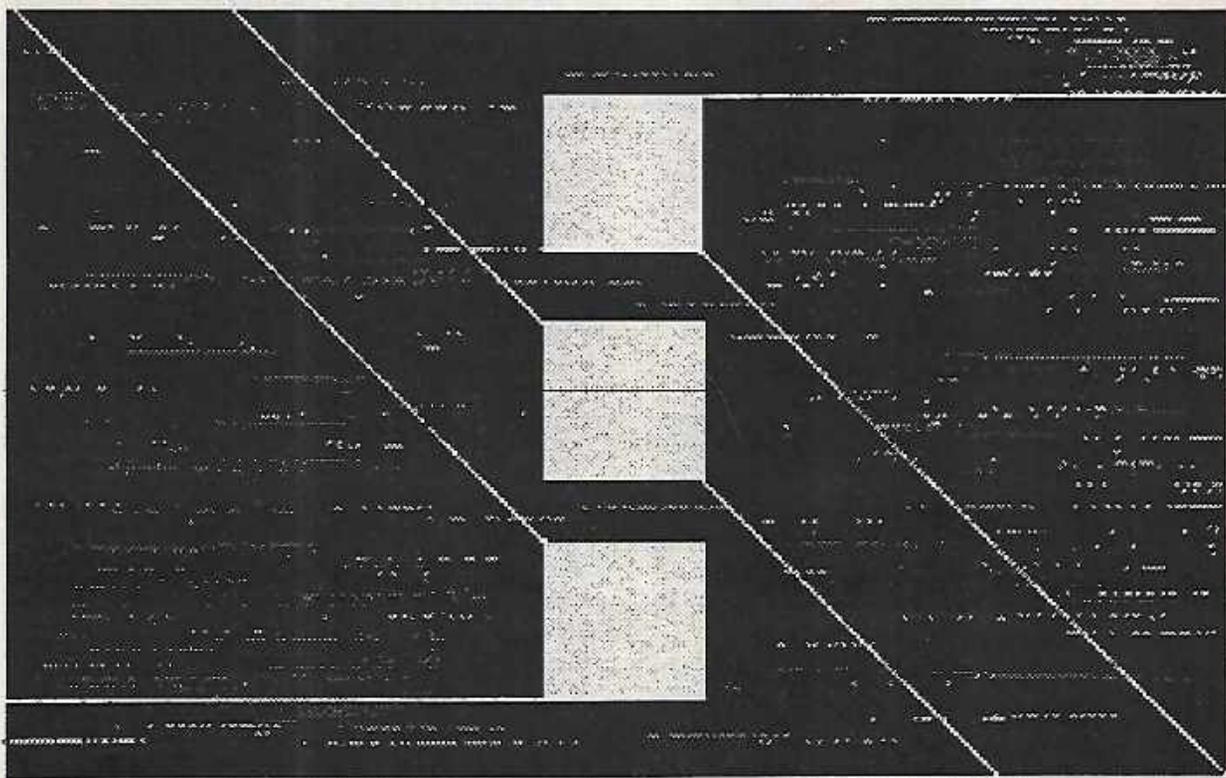


Ilustração 7

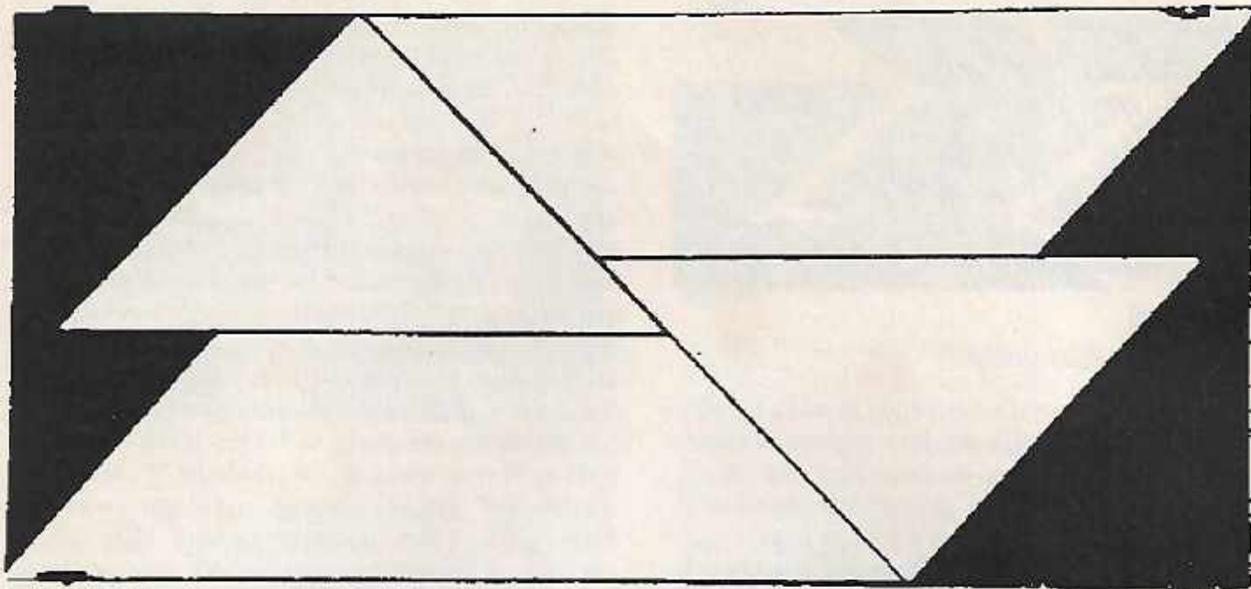


Ilustração 8

Neste Tecelar (ilustração 6) de 1957, medindo 33,5 x 19,5 cm, pertencente à coleção do MAM-Rio, pode-se observar uma simetria quase perfeita das formas, onde figura e fundo são uma só coisa. A forma central parece estar tensionada de tal maneira que nos induz a pensar que está sendo esticada em sentidos opostos a partir do centro, em direção ao espaço exterior da obra. Lygia se utiliza da textura natural da madeira como elemento expressivo.

46

Já nesta outra gravura (ilustração 7), de 57/58, de dimensões 22,5 x 47,7 cm, também pertencente ao MAM-Rio, em que não se distingue a figura do fundo, observamos uma espécie de manutenção de equilíbrio dos quadrados internos, os fios brancos tensionando o quadrado central, como que equilibrando-o nesta delicada relação simétrica de formas, em que a textura própria, natural da madeira, é preservada, fazendo parte também da obra.

Nesta última gravura (ilustração 8), também de 57/58 e também pertencente ao MAM-Rio, de 18,7 x 40 cm de dimensão, já podemos observar uma atitude espacial bem diversa das gravuras mostradas; as formas são bem maiores do que as anteriores, sugerindo a monumentalidade de que nos falou a própria Lygia. Embora estas formas possuam uma simetria, e estejam visivelmente tensionadas, levam-nos a crer, com sua ambigüidade, que a procura de um espaço exterior à obra é maior, ou seja, já estava mais próximo. Já não se percebe neste Tecelar a textura da madeira na parte preta; ao contrário, o preto é completamente liso. Como foi dito acima, Lygia faz sua última gravura quase que totalmente branca, em que havia cavado quase toda a chapa; com a chapa toda perfurada, ela teve diante de si, quando a levantou, uma forma tridimensional.

## HÉLIO OITICICA - OS METAESQUEMAS

Hélio Oiticica, carioca, tendo desenhado desde cedo, nascido numa família de intelectuais e anarquistas, recebe influências de seu avô, José Oiticica, filólogo e anarquista, líder do conhecido grupo anarquista "Ação Direta", de seu pai, José Oiticica Filho, entomólogo, fotógrafo, pintor e professor de matemática, e de sua mãe, poliglota e música, a qual não se deixou influenciar pelo ambiente anarquista. Vivendo nesse ambiente de intensas discussões intelectuais, Hélio, junto com seu irmão, César, passa, em 1954, a ser aluno de Ivan Serpa e logo faz progressos fantásticos com os exercícios de cor, expressão e espaço. A seguir, passa a integrar o Grupo Frente, ao qual foi apresentado por Mário Pedrosa, porém só começa a participar das exposições a partir da segunda exposição do grupo, no MAM-Rio em 55, junto com seu irmão, César Oiticica. Hélio contava apenas com 18 anos, mas já demonstrava bastante segurança em seus trabalhos. Desde o início, Hélio Oiticica produzia intensamente, o que é facilmente verificável diante do grande acervo que integra o Projeto Hélio Oiticica. Hélio também dedicava-se, já nesta época, à leitura sobre o anarquismo e também sobre a filosofia de Kant, Heidegger, Sartre e Nietzsche, os quais citou mais tarde em seus textos.

Em 56, Hélio participa das duas últimas exposições do Grupo Frente, em Resende e Volta Redonda, no estado do Rio de Janeiro. Esse também é o ano da primeira Exposição Nacional de Arte Concreta, da qual Hélio participa, e o da dissolução do Grupo Frente. Hélio expõe nesse ano também em Montevideú, participando da exposição Pintura Brasileira Contemporânea. No ano seguinte, ele participa da IV Bienal de São Paulo e começa a produzir os Metaesquemas.



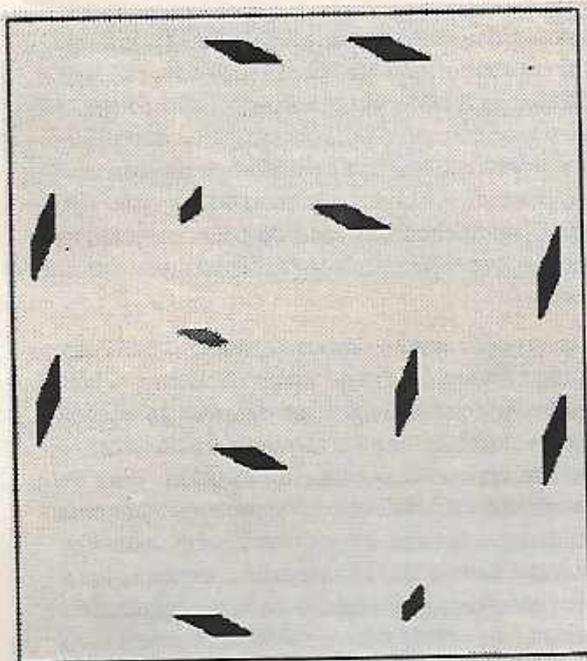


Ilustração 9

Na época em que Hélio participou do Grupo Frente, produziu quadros a óleo e desenhos a guache sobre papel, completamente concretos, de tons geralmente escuros, dos quais não falaremos aqui. Escolhemos falar dos Metaesquemas porque, apesar de terem sido produzidos entre 57 e 58 e de representarem seu primeiro trabalho concreto mais importante depois da dissolução do Grupo Frente, também representam uma reflexão crítica sobre esquemas espaciais, idéia esta contida no título Metaesquemas, só dado posteriormente no texto Metaesquemas de 72 de autoria do próprio Hélio. Neste texto, Hélio diz que os Metaesquemas "se abrem a estruturas abertas"<sup>21</sup>, ou seja, neles já se encontrava o germe de seus trabalhos posteriores, a sua procura da pintura no espaço, o que inevitavelmente o levou à tridimensionalidade e à arte participativa. Através da "dissecação do espaço"<sup>22</sup>, como ele mesmo se referiu a essa fase, Hélio vai transformando planos em linhas, esgotando todas as possibilidades possíveis desta pesquisa espacial, até que aparentemente a pintura sobre a tela morre. Mas esse era apenas o começo; seus planos saltam do plano bidimensional da tela para o espaço tridimensional e surgem os Bilaterais, os Monocromáticos, depois os Relevos Espaciais, esculturas suspensas e, logo depois, os Núcleos. Há ainda um retorno à parede com os Relevos Neoconcretos e a Pintura Neoconcreta, para depois haver o rompimento total com a contemplação nos Penetráveis, de caráter participativo, os quais hoje chamaríamos de instalações, e, em seguida, as maquetes para o Projeto Cães de Caça, os Bóldes e, finalmente, o Parangolé e outras experiências participativas.

Voltando aos Metaesquemas, estes são antecidos de

desenhos em guache sobre papel, denominados "Secos". Estes últimos foram feitos no início de 57 e eram desenhos bem simples, bem diferentes de suas pinturas concretas de 55 e 56. Constavam de planos coloridos, em forma de losangos, em visível movimento, e já eram, conforme ele mesmo diz, referindo-se ao Seco 27 (ilustração 9), um trabalho importante "...desconcertante pelo sentido de 'diluição estrutural' além do espaço meramente pictórico - é que eu ainda quero a renovação deste espaço, mas ainda não estava preparado para o salto, ou a transformação - mas hoje vejo que este trabalho estava bem à frente, no conflito entre espaço pictórico e extra-espaço, e prenuncia diretamente o aparecimento dos 'bilaterais', 'núcleos' e 'penetráveis' "<sup>23</sup>.

Mas há outros Secos, dos quais este artigo não apresenta nenhuma ilustração, mas que constam do acervo do Projeto Hélio Oiticica, que são planos retangulares ligados por linhas (os futuros fios pelos quais ficariam suspensos os Bilaterais, os Relevos Espaciais e, pouco mais tarde, os Núcleos e algumas Pinturas Neoconcretas). Provavelmente, ainda sem saber o que fazer com esses planos ligados por fios, Hélio rearmou-os novamente na superfície bidimensional. Surgem então os Metaesquemas, que passam a constituir estruturas organizadas racionalmente. A "agitação dos planos no interior do espaço pictórico nos leva a acreditar no seu desejo de rompimento com a superfície bidimensional. Deve-se observar ainda que Serpa, também por essa época e antes dela, fez vários trabalhos com planos ritmados e também com planos desalinhados e desencontrados (ilustração 10), os quais chama de faixas ritmadas, às vezes, faixas alternadas, o que provavelmente influenciou Hélio, apesar de ele estar também paralelamente fazendo uma pesquisa exaustiva do comportamento dos planos na superfície bidimensional. A verdade é que tanto Hélio quanto L. Pape e L. Clark pesquisavam intensamente o espaço bidimensional, até que saíram dele para o espaço exterior.

Neste Metaesquema de 1958 (ilustração 11), pertenc-

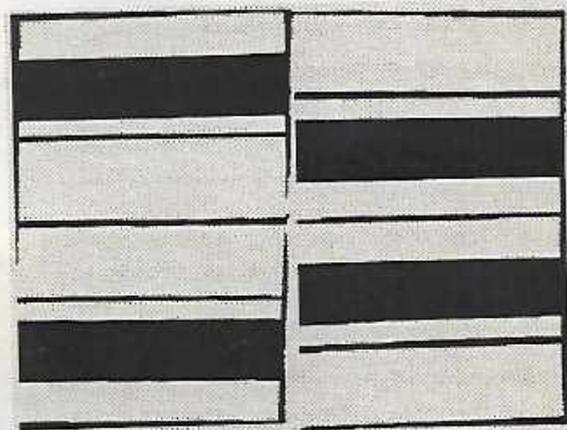


Ilustração 10

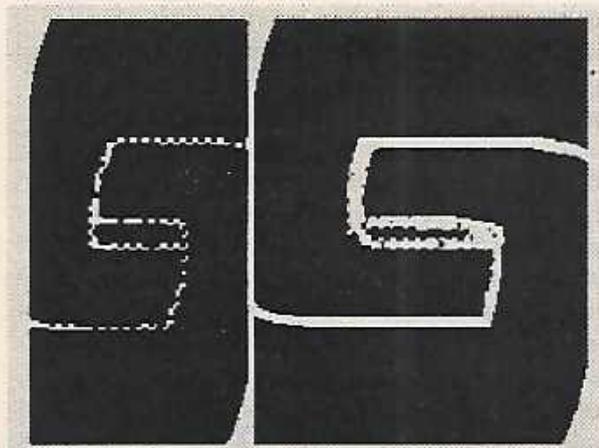


Ilustração 11

cente à coleção do MAM-Rio, de 46,5 x 57, em guache preto sobre papel cartão, intitulado "Two", podemos observar uma duplicação aproximada, em escala maior, de uma forma que, como diz o título, perfaz duas. A figura e o fundo se confundem. O preto e o branco, usados de maneira relacional, poderiam ser trocados por outras cores desde que mantida a mesma relação. O guache é aplicado com técnica de tal modo impecável, característico dos trabalhos concretos, que não deixa transparecer nenhuma subjetividade do artista. Observa-se também neste trabalho, como em muitos outros Metaesquemas, (embora não visível na foto) uma marcação nas bordas do papel, feita provavelmente com estilete e régua. Essa marcação, de várias finas retas paralelas em toda a volta da pintura, fazem parte do trabalho, tanto que Hélio não permitia a colocação de qualquer espécie de moldura ou passe partout sobre o trabalho. Isso tornava sua exposição problemática, pois, até mesmo para a colocação de um vidro sobre o trabalho, era preciso o uso de peças de metal, que na opinião dele interferiam no trabalho. Foi-nos relatado por Luciano Figueiredo do Projeto Oiticica que utilizaram-se peças em acrílico para fixar os vidros, na exposição de 92 no Jeu de Paume em Paris, a fim de que os trabalhos fossem expostos o mais próximo possível do desejado por Hélio. Percebe-se aí o quanto Hélio era rigoroso com seu trabalho.

É também de 58 este Metaesquema (ilustração 12), de 40 x 58 cm, pertencente também ao MAM-Rio, pintado em guache azul e branco. Neste trabalho podemos observar um ritmo conseguido através da construção de formas planares desalinhadas. A sensação de simetria é causada por uma aparente (mas não exata) inversão vertical das formas. O guache, também neste trabalho, é aplicado como se fora feito por uma máquina.

Essas estruturas vão se repetindo exaustivamente, embora de maneira sempre diferente, com cores diferentes, até o final de 58, até que as formas

planares vão se reduzindo a linhas que contornam os planos. Este Metaesquema (ilustração 13), em que também foram formadas construções com planos desalinhados, é um exemplo disso. É datado de 1958, mede 55 x 64 cm, e é pintado em guache azul. Pode-se observar também, neste trabalho, uma simetria quase perfeita, conseguida através do inversão vertical (ainda que não exata) de dois conjuntos de estruturas que terminam por perfazer uma estrutura maior.

As diferenças entre os grupos Ruptura de S. Paulo e o Grupo Frente do Rio de Janeiro, ficaram evidenciadas não só a partir da primeira Exposição Nacional de Arte Concreta, mas antes, diante da postura, já desde seu início, humanista, de seu líder, Ivan Serpa, que valorizava a intuição e a espontaneidade como qualidades e valores a serem levados em conta no momento da criação. Essa postura, aceita unanimemente pelo grupo, e o espírito de experimentação e liberdade que adveio desses valores provocaram a futura quebra das categorias artísticas, o que diferenciou o grupo do Rio do de São Paulo, embora não se possa dizer que este tenha aberto mão do experimentalismo. Ele enveredou por um caminho diferente, guiado pelo racionalismo exacerbado, o que gerou experiências estéticas que fizeram o grupo paulista se anteceder à 'Optical Art' americana, enquanto que, com o humanismo em mente, os três artistas escolhidos para representar o Grupo Frente, Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica, buscaram a organicidade espacial em seus trabalhos, terminando, mais tarde, por integrar a arte à vida.

Esse humanismo característico do Grupo Frente teve desdobramentos que levaram L. Clark, L. Pape e Hélio Oiticica a enveredarem pelo caminho da arte participativa, que visava à integração direta da arte à vida. Essa idéia, inicialmente vinda de Mondrian, de que um novo ambiente poderia modificar o homem, mas que, de acordo com o mestre holandês, viria somente através da arquitetura e dos objetos utilitários, muito inspirou L. Clark e levou-a, na época do Grupo Frente, a criar as Superfícies Moduladas e as

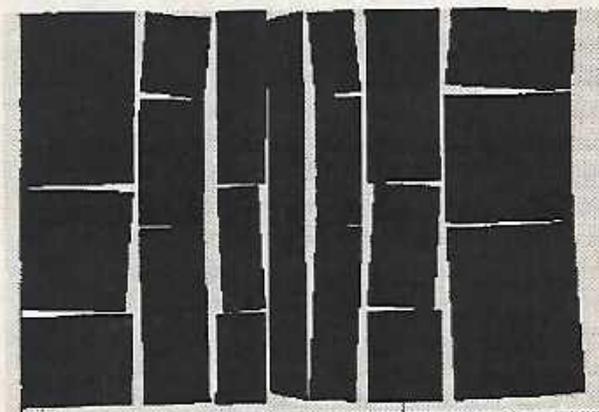


Ilustração 12

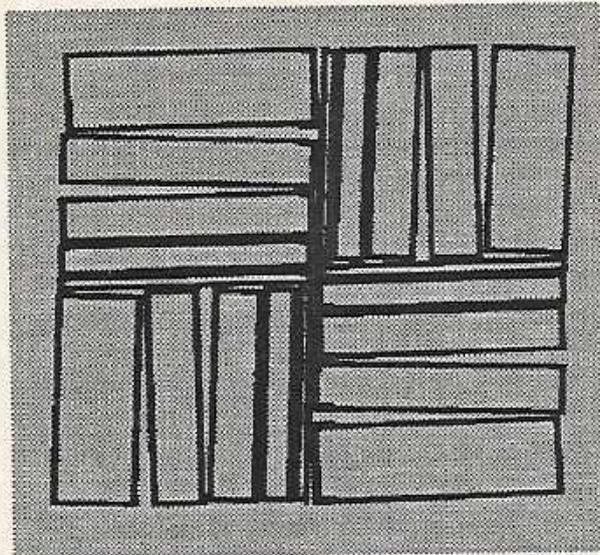


Ilustração 13

várias Maquetes, assim como a dar palestras sobre este assunto, sob o aval de Oscar Niemeyer. Mas Lygia não se deu por satisfeita e foi além, assim como seus colegas Lygia Pape e Hélio Oiticica, que optaram por atingir o ser humano através das artes plásticas de uma maneira mais efetiva, em que ele poderia participar diretamente da experiência estética em si. Essas experiências, como sabemos, ocorreram muitos anos após o término do Grupo Frente, mas já estavam embrionariamente contidas nas Superfícies Moduladas, nos Tecelares e nos Metaesquemas.

O experimentalismo, já manifesto em Ivan Serpa, principalmente no que se refere às suas colagens, mas também em outras experiências, como criações com os tipos da máquina de escrever e o uso dos materiais os mais diversos possíveis, já o diferenciava da postura paulista. Foram experiências que, indubitavelmente, despertaram a criatividade e o gosto pela experimentação latente nos artistas em questão, que queriam alguma coisa além de uma arte apenas concreta. Lygia Clark, chegada de Paris, começara a sua pesquisa da forma e da linha e havia chegado à linha 'orgânica', época em que ela, na verdade, a mais diferente dos concretos, começa a se afastar mais e mais destes, juntamente com L. Pape e Hélio Oiticica, que também procuravam essa maneira orgânica de se expressar. Essa era uma postura que se contrapunha à maneira mecânica dos paulistas de se expressarem, que, usando a forma seriada e a exploração ótica das cores (embora os cariocas fizessem essa exploração também, mas sem dogmatismos), terminaram por chegar a um caminho diferente.

Quando L. Clark, depois de encontrar a linha 'orgânica', justapõe placas de madeira e deixa entre elas um espaço, que seria o desta própria linha, faz com que

esta se torne parte da estrutura do quadro. Esta linha cavada também acaba por criar volume na superfície do quadro. Estas atitudes, que na pintura tradicional se circunscrevia ao plano pictórico, redimensionaram o espaço da obra, impulsionando-o para fora, em direção ao espaço exterior. Lygia consegue, assim, com a procura da organicidade, do que é coerente e próprio do seu fazer, levar sua obra a se completar no espaço real, arquitetônico. Essa pesquisa é amplamente explorada e, assim, começam as séries dos Espaços Modulados, Unidades, Planos em Espaço Modulado, os Ovos, que originaram os Casulos, os Contra-relevos e, finalmente, Lygia parte para o espaço tridimensional com os Bichos. Estes não eram só para ser contemplados; era necessária a participação do espectador para que a experiência estética se completasse.

Concomitantemente, Lygia Pape chega a essa organicidade através de um uso diferente do positivo e do negativo da gravura. Tradicionalmente, a gravura se utilizava do positivo, do que saía em branco, de uma maneira discreta, apenas para dar contorno e texturas. Lygia, utilizando o branco de uma maneira não usual, consegue não só um equilíbrio das formas, mas uma ambigüidade destas, que remetem-nas a um espaço exterior. Voltando ao problema da técnica da gravura é importante assinalar que Lygia não reproduzia suas gravuras; fazia uma tiragem, no máximo duas, fato este que aproximava o seu trabalho da pintura e que, além de divergir do conceito tradicional da gravura, que era o da reprodutibilidade, também ia contra a postura paulista que achava que a obra deveria ser reproduzida o mais possível, podendo assim atingir um maior número de pessoas. O que os concretos paulistas não entendiam é que Lygia estava querendo desierarquizar sua arte, ou seja, não se importava se o nome dado a seu trabalho era gravura ou não, se já estava assumindo características que a aproximavam de uma pintura, já que cada gravura era única, embora mantivesse as características gráficas de uma gravura. O projeto artístico de Lygia Pape ia além dessa discussão, era uma pesquisa que também buscava a arte integrada à vida, que veio mais tarde com o 'Livro da Criação', em que era necessária a participação do espectador para a fruição da obra.

Quando Hélio Oiticica, através dos Metaesquemas, transforma planos em linhas, esgotando todas as possibilidades de sua pesquisa espacial, chega a uma organicidade tal que aparentemente a pintura sobre a tela morre. Verifica, entretanto, mais tarde, como ele mesmo diz, que os Metaesquemas "levaram a possibilidades além da pintura,"<sup>24</sup> ou seja, sua pintura sai da tela e vai diretamente para o espaço: primeiro com os Bilaterais e os Monocromáticos; depois com os Relevos Espaciais, esculturas suspensas; mais tarde, com os Núcleos; e retorna à parede com os Relevos

Neoconcretos e a Pintura Neoconcreta, para depois se transformar nos Penetráveis, onde, tendo rompido com a contemplação, exige do espectador sua participação, ou seja, que, ao penetrar por essas estruturas de cor, perceba a sucessão prevista de cores nelas contida. Em seguida, faz as maquetes para o Projeto Cães de Caça, os Bólides e, finalmente, o Parangolé e outras experiências participativas, que integravam, como o fizeram Lygia Clark e Lygia Pape através de seus citados trabalhos, a arte à vida.

Como pudemos perceber, tanto Lygia Clark como Lygia Pape e Hélio Oiticica, fundamentados no humanismo característico do Grupo Frente, utilizaram sua intuição e espontaneidade na livre experimentação e alcançaram uma organicidade tal em sua expressividade, manifesta, respectivamente, nas Superfícies Moduladas, nos Tecelares e nos Metaesquemas, que os tornou, desde o início, diferentes do grupo paulista.

#### NOTAS:

1. COCCHIARALE, Fernando, GEIGER, Anna Bella (compil.) *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, INAP, 1987, p. 225.
2. GALERIA DE ARTE BANERJ. Grupo Frente: 1954-1956. *Exposição Nacional de Arte Abstrata: Hotel Quitandinha/1953*. Rio de Janeiro, 1984. (Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro, 2, 3), "não paginado".
3. Ibidem.
4. COCCHIARALE, Fernando, GEIGER, Anna Bella (compil.). Op. Cit., p. 145.
5. GALERIA DE ARTE BANERJ. Op. Cit.
6. MORAES, Frederico. "Ivan Serpa" *Revista Galeria*. n° 3, 1987, p. 39.
7. PONTUAL, Roberto. "Unidade e Multiplicidade: universo de Ivan Serpa". *GAM*, n° 18, 1969, p.55.
8. COCCHIARALE, Fernando, GEIGER, Anna Bella (compil.). Op. Cit., p. 231.
9. GULLAR, Ferreira. "Grupo Frente: O que há de mais importante na Arte Brasileira". *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 15 mar. 1956, p. 5.
10. GULLAR, Ferreira. *Lygia Clark*. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980. (Coleção Arte Brasileira Contemporânea), p. 11.
11. COCCHIARALE, Fernando, GEIGER, Anna Bella (compil.). Op. Cit., p. 147.
12. ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 1992, p.519.
13. CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Textos de Lygia Clark,

Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980. (Coleção Arte Brasileira Contemporânea).

14. REINHARDT, Ad. "Art-as-Art", *Environments I*, n° 1 [Autumn 1962], p. 81. In: LUCIE-SMITH, Edward. *Art Now*. Secaucus, New Jersey: The Wellfleet Press, 1989, p. 91.
15. ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 1992, p. 590.
16. PEDROSA, Mário. *Lygia Clark*. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980. (Coleção Arte Brasileira Contemporânea), p. 14.
17. PAPE, Lygia. Gravura: Depoimento de Lygia Pape. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 mar. 1959.
18. \_\_\_\_\_, apud COCCHIARALE, Fernando, GEIGER, Anna Bella (compil.) *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, INAP, 1987, p. 159.
19. PAPE, Lygia. Gravura: Depoimento de Lygia Pape. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 de mar. 1959.
20. Ibidem.
21. GALERIE NATIONALE DU JEU DE PAUME, PROJETO HÉLIO OITICICA E WITTE DE WITTH *Hélio Oiticica*. Curadores: Guy Brett, Catherine David, Chris Dercon, Luciano Figueiredo, Lygia Pape. Paris, Rotterdam e Minneapolis (Walker Art Center), 1994, p. 27.
22. Ibidem.
23. Op. Cit. p. 30.
24. Ibidem. p. 27.

#### BIBLIOGRAFIA

- AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo na arte brasileira: 1950 - 1962*. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 1992.
- CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980. (Coleção Arte Brasileira Contemporânea).
- COCCHIARALE, Fernando, GEIGER, Anna Bella (compil.) *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, INAP, 1987.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio: FUNARTE, 1985.
- ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-40: o grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel/EDUSP, 1991.



#### Catálogos de exposição:

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, Rio de Janeiro. *Ivan Serpa - Retrospectiva: 1947 - 1973*. Rio de Janeiro, 18 de maio a junho de 1993. Texto de Reynaldo Roels Jr. ("Ivan Serpa: Etapas de um Projeto").

FUNARTE. Instituto Nacional de Artes Plásticas. *Abstração geométrica: concretismo e neoconcretismo*. Rio de Janeiro, 1987. (Projeto arte brasileira).

GALERIA DE ARTE BANERJ. *Grupo Frente: 1954-1956. Exposição Nacional de Arte Abstrata: Hotel Quitandinha/1953*. Rio de Janeiro, 1984. (Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro, 2, 3).

GALERIE NATIONALE DU JEU DE PAUME, PROJETO HÉLIO OITICICA E WITTE DE WITH. *Hélio Oiticica*. Curadores: Guy Brett, Catherine David, Chris Dercon, Luciano Figueiredo, Lygia Pape. Paris, Rotterdam e Minneapolis (Walker Art Center), 1994.

#### Periódicos:

1. CABALLERO, Mara. "Lygia Pape: Construção e emoção". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 jul. 1977.
2. CANONGIA, "Lygia. Lygia Clark: Uma experiência viva". *Verve*, no 12, jun. 1988, p. 8.
3. COCCHIARALE, Fernando. "Concretismo peculiar". *Rio Artes*, Ano 2, n° 8, abr. 1993.
4. Debate sobre a gravura - afirma Lygia Pape: Os jovens devem abrir o seu próprio caminho. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 15 dez. 1957.
5. DOCTORS, Márcio. "A arte de ver pelas frestas". *O Globo*. Rio de Janeiro, segundo cad., 7 fev. 1988.
6. GULLAR, Ferreira. "Grupo Frente: O que há de mais importante na Arte Brasileira". *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 15 mar. 1956, p. 5.
7. GULLAR, Ferreira. "Lygia Clark e a busca sem limites". *Jornal da Tarde*. São Paulo, 27 abr. 1988.
8. \_\_\_\_\_. "Do quadro ao não-objeto". *Jornal do Brasil*. Suplemento Dominical. Rio de Janeiro: 15 - 16 out. 1960.
9. LEIRNER, Sheila. Texto sobre Lygia Clark. Estado de S. Paulo. Cad. 2. S. Paulo: 26 abr. 1988.
10. MORAIS, Frederico. "Ivan Serpa". *Galeria*. n° 3, p. 36-42, 1987.
11. MENEZES, Walda. "Gente da Cidade". *O Jornal*. Rio de Janeiro, 3 mar. 1963.
12. "O 'Grupo Frente': Sua segunda exposição". *Visão*. Rio de Janeiro, 5 ago. 1955, p. 34.
13. "O Grupo Frente Quer Levar a Arte Concreta ao Interior". *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, mai. 1956.
14. PAPE, Lygia. Gravura: Depoimento de Lygia Pape. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 mar. 1959.

15. PEDROSA, Mário. "A experiência de Ivan Serpa". *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 18-19 ago. 1951.

16. \_\_\_\_\_. "Lygia Clark, ou o Fascínio do Espaço". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 26 nov. 1957.

17. PONTUAL, Roberto. "Unidade e Multiplicidade: universo de Ivan Serpa". *GAM*, n° 18, 1969.

18. \_\_\_\_\_. "O Neoconcretismo em Dia". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 17 jul. 1975.

19. \_\_\_\_\_. "Hélio Oiticica (1937 - 1980): vai-se uma parte do fogo". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 25 mar. 1980. p. 9.

20. \_\_\_\_\_. "Lygia Clark: a fantasmática do corpo". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 21 set. 1974.

21. ROELS JR., Reynaldo. "A arte que rompeu com a arte no MAM: o arquivo pessoal de L. Clark começa a compor o perfil da artista que radicalizou suas propostas". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 29 mai. 1988.

Entrevistas com Lygia Pape e Luciano Figueiredo, encarregado do Projeto Hélio Oiticica.

*Este artigo foi realizado a partir da monografia desenvolvida no 2º semestre de 1993 para a disciplina "Arte moderna e contemporânea no Brasil - A" do Mestrado em História da Arte EBA/UFRJ, orientada pela Professora Lygia Pape.*