

Nelson Leirner: dentro e fora da vanguarda brasileira dos anos 1960

VITOR MARCELINO DA SILVA
Eseba/UFU

■ 222

Mestrando em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia na área de Artes Visuais dentro da linha de pesquisa Fundamentos e Reflexões em Artes. Professor substituto de artes na Escola de Educação Básica da Universidade Federal de Uberlândia. E-mail: marcelino.vitor@gmail.com

■ RESUMO

Este artigo procura relacionar as obras do artista plástico brasileiro Nelson Leirner com as características atribuídas a chamada vanguarda brasileira dos anos 1960. Leirner teve e tem uma expressiva produção desde o início dos anos 1960 marcada pela ironia, subversão e apropriação de imagens e objetos em suas obras. Entender a relação do artista com sua geração como um todo é perceber a importância do mesmo para a história da arte brasileira e, conseqüentemente, alargar as discussões sobre a vanguarda brasileira.

■ PALAVRAS-CHAVE

Nelson Leirner, anos 1960, vanguarda brasileira.

■ ABSTRACT

This article try made a relationship between the Nelson Leirner's work art and the characteristics about the 1960's brazilian avant-garde. From the beginning of 1960's Nelson Leirner have been made a very intensify work art production. Irony, subversion and appropriation of images and objects are in the Nelson Leirner's work since he started in 1960's. Understand the huge relationship of artist and your generation is realize how important his work was to the brazilian's art history and extend the conversation about the brazilian avant-garde.

■ KEYWORDS

Nelson Leirner, the 1960's, brazilian avant-garde.

Atualmente percebemos inúmeros artistas brasileiros que utilizam a apropriação de imagens em seus trabalhos. O que antes era inovação, hoje se tornou uma prática comum no que se diz respeito à produção poética de novos artistas. Pensando esse processo como histórico, percebemos a importância de discorrer sobre as origens da utilização dessa operação e suas discussões conseqüentes, numa tentativa de situar o pensamento embrionário brasileiro no que se diz respeito à apropriação de imagens na arte brasileira.

É notório então que essa discussão se insira no âmbito da história da arte brasileira. Vê-se então a necessidade de discutir alguns pontos peculiares da pesquisa em história da arte para que se possa continuar a discussão específica que esse artigo propõe. Durante algum tempo metodologias bem definidas para a pesquisa em história em arte serviram de base e foram extremamente satisfatórias para o desenvolvimento autônomo da disciplina em questão. Giulio Carlo Argan (1992) em seu "Guia de História da Arte" elucida sobre quatro principais métodos, são eles: formalista, sociológico, iconológico e estruturalista.

O método formalista é o que se liga a chamada teoria da "Pura-visualidade" que tem como maior expoente o crítico de arte alemão Konrad Fiedler e como principal autor que aplicou a teoria na história, o filósofo e historiador da arte suíço Heinrich Wölfflin. Tal teoria é proposta pelos pares de opostos: linear e pictórico, superfície e profundidade, forma fechada e forma aberta, multiplicidade e unidade e clareza e não clareza. Wölfflin a utilizou para contrapor formalmente a pintura renascentista e barroca no seu clássico texto "Conceitos Fundamentais da História da Arte". Mas Argan aponta para uma questão importante: "O perigo inerente a este tipo de pesquisa consiste na fixação de constantes formais, nacionais ou étnicas, e no conseqüente

retardamento do processo histórico [...]” (ARGAN; FAGIOLO, 1992, p. 35). Considerando que Wölfflin utiliza períodos clássicos e europeus em sua redação, a observação de Argan nos é fundamental, pois estamos falando de arte contemporânea e brasileira.

O segundo método proposto por Argan é o método sociológico. Nele considera-se o artista como um integrante ativo na sociedade, que discute em seu trabalho questões totalmente pertinentes ao seu contexto sócio-histórico. O grande problema dessa metodologia é visão secundária que se tem da arte. A arte é vista apenas como um espelho da sociedade.

Já no método iconológico instaurado pelo historiador da arte alemão Aby Warburg e desenvolvido principalmente pelo também alemão e historiador da arte Erwin Panofsky, se “[...] parte da premissa de que a actividade artística tem impulsos mais profundos, ao nível do inconsciente individual e colectivo” (ARGAN; FAGIOLO, 1992, p. 37-38). Esse tipo de metodologia lida com a idéia de um patrimônio de imagens. “A história da arte (do ponto de vista iconológico) é, pois, a história da transmissão, da transmutação das imagens” (ARGAN; FAGIOLO, 1992, p. 38). Dessa maneira se considera a história da arte não como uma história de conceitos, mas sim de imagens. O método iconológico não se preocupa apenas com tipologias, mas também com mutações e associações que geram novos significados.

■ 224

No método estruturalista, se procura a superação da forma e da imagem ao estudar o sinal (Semiologia), “[...] substituindo a mutabilidade das interpretações pela decifração rigorosa dos sinais, mediante a determinação dos códigos correctos” (ARGAN; FAGIOLO, 1992, p. 40).

No livro “Guia de História da Arte” contém, além do texto de G. C. Argan, um guia bibliográfico escrito pelo crítico de arte italiano Maurizio Fagiolo. Em meio a uma vasta enumeração de livros essenciais para o estudo em história da arte, Fagiolo acalma os iniciantes perdidos no mundo da pesquisa em história da arte com a seguinte afirmação:

Não basta olhar as obras de arte de um ou de outro ponto de vista, pondo-se a par dos últimos instrumentos metodológicos. O problema é mais complexo: uma crítica formal pode servir ao método iconológico; o método sociológico pode ser englobado numa visão estrutural; a essência formal pode fazer com que se reencontrem as coordenadas de uma correcta ambientação sociológica. Tudo na condição de reintegrar a obra de arte no seu momento histórico, reencontrando os processos que a geraram e as estruturas que a condicionaram (ARGAN; FAGIOLO, 1992, p. 102).

Partindo então dessa premissa, procura-se uma metodologia que se torne possível uma discussão mais profunda sobre os trabalhos de arte que não se limitem a métodos estanques, para que assim as discussões não se engessem. Pretendo então convergir pontos de cada metodologia que acredito serem mais produtivos para a discussão do assunto proposto, não apenas as metodologias sugeridas por Argan. A utilização de textos escritos durante a época citada servirá também de base para as discussões, percebendo assim a importância que uma metodologia historiográfica pode adquirir.

Desde já afirmo que não pretendo utilizar a metodologia estruturalista, pois acredito que é justamente na “mutabilidade das interpretações” que percebemos a

abertura que uma obra de arte consegue instaurar e que uma “decifração rigorosa” pode, de certa maneira, fechar a obra para qualquer outra interpretação válida que não seja única e exclusivamente semiológica.

Essa ideia de metodologia mista é proposta pelo historiador da arte alemão Hans Belting (2006) em seu livro “O Fim da História da Arte”. Tal metodologia é interessante quando se fala de arte contemporânea fora do eixo dominante Europa-EUA, que é o nosso caso:

A polêmica em torno do método perdeu sua intensidade e os intérpretes substituíram essa história da arte única e opressora por várias histórias da arte que, como métodos, existiam uma ao lado das outras, sem conflitos, semelhante à maneira como ocorre com as tendências artísticas contemporâneas (BELTING, 2006, p. 24).

Analisando então todas essas questões proponho uma metodologia mista para discutir o assunto deste artigo: Nelson Leirner e sua relação com o período denominado de vanguarda na arte brasileira dos anos 1960.

Voltando então à discussão iniciada no primeiro parágrafo: percebe-se que a origem da apropriação de imagens na arte brasileira teve seu início durante o período da chamada Nova Figuração na década de 1960 e teve como um dos principais artistas dessa operação o paulistano Nelson Leirner. Tadeu Chiarelli afirma:

(...) a propensão de Nelson a se apropriar, quer de imagens extraídas dos meios de comunicação de massas, quer de objetos retirados do cotidiano para justapô-los ou inseri-los em outras situações por meio da colagem, da *assemblage*, etc., coloca-o, ainda no início dos anos 60, como um dos pioneiros do uso desse procedimento no país.

Este fato, por sua vez, conecta-o em definitivo a uma tradição que, se teve muitos adeptos no exterior desde os primórdios do século XX, só justamente a partir de Leirner e de outros artistas brasileiros com os mesmos interesses começaria a ter uma presença mais significativa na arte brasileira (CHIARELLI, 2002, p. 38).

Essa apropriação na qual Chiarelli se refere é nítida no trabalho mostrado na página seguinte (figura 1):



■ 226

Figura 1 – LEIRNER, Nelson. **Adoração ou Altar de Roberto Carlos**. 1966. Painel com oleografias, pintura e néon em ambiente cortinado circular precedido por catraca. 201 x 160 x 260 cm. Coleção Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Fonte: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&acao=menos&inicio=9&cont_acao=2&cd_verbete=879

Nesse trabalho percebemos o grau de utilização de imagens e objetos apropriados que o artista pode chegar. Nada parece ter diretamente a mão de Nelson Leirner. Praticamente tudo tem uma origem alheia. O artista utiliza imagens da cultura de massa e objetos industriais para produzir um trabalho que ironicamente discute o endeusamento de ídolos pop o comparando com santos católicos, ironizando assim não apenas os adoradores do “Rei” Roberto Carlos, mas também os adoradores do “Rei dos Céus”. Para isso o artista produz uma composição tipicamente renascentista na qual temos um centro emanador (a cabeça de Roberto Carlos) envolto a figuras secundárias.

Mas não é só de imagens da cultura de massa que Leirner se apropria. Com a mesma desenvoltura, ele também utiliza imagens pertencentes à história da arte como podemos ver na página seguinte (figura 2).

Na série “Homenagem à Fontana”, Leirner faz referência ao trabalho do artista plástico argentino-italiano Lucio Fontana (1899-1968) que foi responsável por agregar na pintura o conceito de espacialidade até então inexistente. Fontana teve uma atitude violenta e inédita contra a superfície pictórica ao perfurá-la, fazendo com que o espaço atrás da tela se incorpore à composição. Como podemos ver na obra ao lado (figura 3).



Figura 2 – LEIRNER, Nelson. **Homenagem a Fontana I**. 1967. Lona e zíper. 180 x 125 cm. Coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fonte: (CHIARELLI, 2002, p. 74).



Figura 3 – FONTANA, Lucio. **Conceito espacial**. 1962-1963. Tinta a base d'água sobre tela. 65,4 x 54,6 cm. Fonte: <http://www.speronewestwater.com/cgi-bin/iowa/works/record.html?record=2804>

Ao analisarmos a imagem percebemos claramente a referência que Leirner faz ao trabalho do artista argentino-italiano, citando-o de uma maneira bastante direta (colocando, inclusive, no título do trabalho o nome do artista a que faz referência). Dessa maneira, Leirner se apropria não apenas da imagem da pintura, mas também de sua conceitualização, aplicando-a a realidade da arte brasileira adicionando um caráter participativo na obra, uma referência sutilmente erótica e uma ironia, já que em Fontana o ato de cortar é duradouro e irreversível, em Leirner o ato de abrir e fechar o zíper é momentâneo e totalmente reconstituível.

Percebemos que Leirner utiliza de uma espécie de banco de imagens para alimentar seu trabalho. Um banco universal no qual todo tipo de imagem parece ser bem-vinda. Essa ideia de banco de imagens é utilizada por Tadeu Chiarelli (1999, p. 100) para defender a hipótese de que uma das principais características da arte contemporânea é o citacionismo¹. Ele afirma que alguns artistas utilizam imagens produzidas pela humanidade, disponíveis nos meios de comunicação, para criarem seus próprios trabalhos, fugindo assim do ideal de novidade e originalidade que as obras modernas carregavam consigo. O ato de apropriar (seja trabalhos de outros artistas ou qualquer outro tipo de imagem já existente) objetiva justamente o contrário, ou seja, tem-se uma necessidade de um olhar retrospectivo onde se busca obras cujo valor não está na novidade, mas sim na elaboração de imagens criadas a partir da conjugação de outras pré-existentes.

Analisando dessa maneira, chegamos inevitavelmente aos *ready-mades* de Marcel Duchamp. Duchamp foi um artista francês que viveu entre os anos de 1887 e 1968 e foi um dos mentores do movimento “Dadá” que tinha como objetivo geral contestar o conceito de arte do início do século XX. O artista cunhou o termo *ready-made* que são objetos comuns declarados como objetos artísticos pelo autor, numa posição conceitual crítica frente ao sistema da arte vigente. O artista propõe dessa maneira que arte se ligue a vida cotidiana e que não tenha uma postura meramente retiniana, ou seja, uma obra que não se proponha apenas ao ato de olhar e contemplar, mas também ao ato de analisar e refletir. Atitudes essas que remetem diretamente ao trabalho do artista paulistano.

Concluindo esse pensamento que relaciona apropriação de imagens e *ready-made*, chegamos ao crítico e principal teórico do movimento artístico francês Novo Realismo Pierre Restany. Restany cunha um termo que adere perfeitamente a idéia aqui proposta: *ready-made* visual. Termo esse que “[...] corresponde à transferência bidimensional da noção de *ready-made*” (RESTANY, 1979, p. 136) e que por si só já é bastante explicativo e agregador.

Porém essa não é a única característica do trabalho de Nelson Leirner. Outro ponto nevrálgico e inovador na produção do artista é sua relação com o industrial. Leirner vem de uma família imigrante polonesa proprietária de uma indústria têxtil em São Paulo e desde criança afirma manter certa relação de fascínio com a cidade, não só de São Paulo, mas também de Nova York. Cidade essa que foi para estudar e que

¹ Tadeu Chiarelli utiliza o termo citacionismo para se referir à apropriação de imagens originárias tanto da cultura de massa quanto a imagens do universo da arte. Mas entendendo que quando se cita algo nos referimos à produção específica de um autor definido e facilmente identificável, o termo “apropriação de imagens” é mais abrangente e esclarecedor e por isso é utilizado nesse artigo, pois se desconhece o autor da grande maioria de imagens presentes na cultura de massa. Outro termo que o autor utiliza e que orienta melhor o seu pensamento é “Imagens de segunda geração”.

ficou profundamente marcado pela gigantesca estrutura metropolitana.

Leirner então, que no início de sua carreira tinha uma produção estritamente tachista, começa a agregar objetos e imagens já prontas em seus trabalhos, chegando a trabalhos que foram totalmente concebidos por meio de projetos, não necessitando da mão do artista para serem feitos, sendo assim, facilmente passíveis de serem reproduzidos. As obras reproduzidas nas figuras 1 e 2 têm esse caráter industrial e foram nitidamente feitas à partir de um projeto.

Essa relação com indústria no trabalho de Leirner nos leva a discutir sobre outros três pontos importantes no trabalho do artista e as obras da série “Homenagem à Fontana” são significativas para elucidá-los. As outras duas obras que compõem a série são mostradas a seguir:



Figura 4 – LEIRNER, Nelson. **Homenagem a Fontana II**. 1967. Lona e zíper. 180 x 125 cm. Coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fonte: (CHIARELLI, 2002, p. 73).

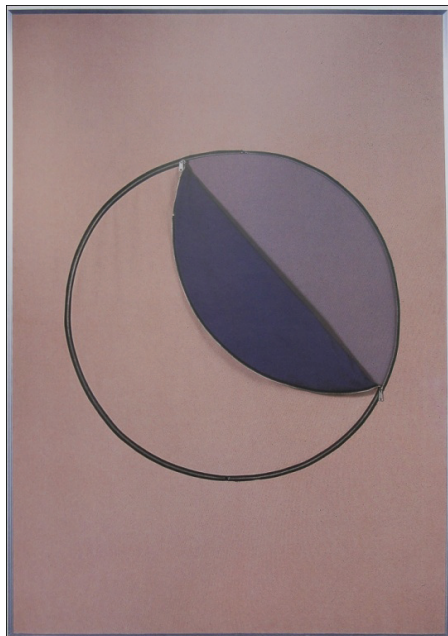


Figura 5 – LEIRNER, Nelson. **Homenagem a Fontana III**. 1967. Lona e zíper. 180 x 125 cm. Coleção Particular. Fonte: (CHIARELLI, 2002, p. 71).

Em junho de 1967, na Galeria Seta em São Paulo, Nelson Leirner abre sua exposição “Da Produção em Massa de uma Pintura (quadro a preço de custo)”. Apresentando então sua primeira série de múltiplos intitulada “Homenagem a Fontana”. Produzindo múltiplos de “pinturas”², Leirner toca em um ponto forte de caráter vanguardístico: a dessacralização do objeto artístico, no caso a pintura. Se uma pintura já não é mais única, ela perde assim de vez a aura que Walter Benjamin (1986) mencionava seu declínio em “Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. As “pinturas” de Leirner já não são sagradas como muitos trabalhos da história da arte já foram considerados. São obras de arte acessíveis e próximas ao público por serem produzidas em série.

Na ocasião da abertura da exposição, Leirner convoca a imprensa e declara que os trabalhos tinham um valor fixo de 112 cruzeiros novos. O artista chegou a esse valor somando os seguintes custos: chassi: NCr\$ 6,00 / lona: NCr\$ 24,00 / zíperes: NCr\$ 12,00 / moldura: NCr\$ 25,00 / mão de obra do marceneiro: NCr\$ 10,00 / diversos: NCr\$ 5,00 / porcentagem da galeria: NCr\$ 15,00 e remuneração do artista: NCr\$ 15,00. (CHIARELLI, 2002, p. 70). Atitude essa que faz com que o artista dessacralize ainda mais o culto ao seu objeto artístico.

Colocar preço em uma obra seguindo uma lógica tão exata e milimétrica, obra essa que facilmente pode ser reproduzida em série, causou certo desconforto nas

² Entre aspas por que os trabalhos nada mais são que zíperes costurados em lonas coloridas esticadas em chassis e não a tradicional idéia de um pigmento aplicado a uma superfície lisa.

peças que integravam o escasso mercado de arte paulistano da época. Como um colecionador de arte iria adquirir para sua valiosa coleção uma obra que se configura como múltipla, sem uma matriz original e ainda com um valor monetário tão baixo e explícito?

Dessa maneira, em uma atitude de guerrilha, Leirner exorciza seu passado, uma vez que seus pais foram importantes figuras do sistema da arte paulistano na década de 60 e responsáveis nepoticamente pela entrada do artista no mesmo, atingindo em cheio o tal sistema ainda tão frágil e tradicionalista, mostrando que a arte é muito mais que os críticos e *marchands* pensavam sobre. Posição essa bastante próxima do artista francês Marcel Duchamp.

O artista Geraldo de Barros, no texto que acompanha a exposição, discute essa questão:

[Nelson Leirner] Desliga-se do objeto-único-pintura e parte para a pintura-objeto produzida em série. Rompe com o artesanato, alma do objeto único, que é mercadoria do marchand, que é a glória do 'crítico de arte', suporte de pressão econômica e política de arte, que tem como base a valorização de um objeto que não pode ser reproduzido (BARROS apud CHIARELLI, 2002, p. 70).

Essa reprodução de obras, acessibilidade dos preços e a própria maneira como foi construído o trabalho com a adoção de zíperes, tem ainda um terceiro objetivo e talvez o principal deles: uma aproximação maior entre o público e o trabalho do artista. Na época da exposição dos trabalhos, Nelson afirma: "Só quero mostrar que a arte moderna pode trilhar outros caminhos com produção em massa, tornando as obras acessíveis a todos" (LEIRNER apud CHIARELLI, 2002, p. 70). Dessa maneira, o artista procurava uma ação mais ativa do espectador, fugindo do ideal clássico da contemplação. Exigia do seu público uma cumplicidade para que o fenômeno estético se efetivasse. Leirner leva assim a discussão para o que alguns teóricos chamam de "morte do autor", pois o artista já não é capaz por si só de concretizar a experiência estética. Leirner convida o público para ser um autor tão importante como ele para a execução da obra.

"Homenagem a Fontana" sem a participação do público compondo com os zíperes é uma obra fria e morta, mas ainda esperançosa que de alguém venha e a desvirgine mais uma vez, pois o que sobra é a composição montada pela última pessoa que a manipulou. Observar "Homenagem a Fontana" I e II dentro de claustrofóbicas caixas de acrílico na exposição permanente do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo é sentir um grito mudo e potencialmente ensurdecedor não só do artista, mas de toda uma geração que foi duramente reprimida política e culturalmente.

A década de 1960 foi bastante peculiar e agitada, artisticamente falando. Contrapondo-se ao abstracionismo geométrico dominante da década anterior, os novos artistas surgiram como uma arte voltada para o figurativismo com o objetivo de criar uma relação mais efetiva entre público e arte, ou até mais do que isso, entre arte e vida. Já se sabe que os anos 1960 foram extremamente turbulentos politicamente falando com a instauração de uma ditadura militar. Inúmeros artistas dessa época quiseram então, devido a esse triste contexto político, promover uma relação mais direta com o público sempre reprimido e proibido de expressar opiniões. Foi uma geração mais consciente dos problemas da sociedade e civilização em que viveram,

tornando-se mais crítica e subversiva que a anterior. O artista não quer mais se isolar, como na arte informal anterior, mas sim se comunicar com o público.

Embora todo esse discurso pareça afirmar o contrário, é importante ressaltar que a corrente figurativa dos anos 1960 não deve ser vista como oposta e contrária à corrente abstracionista da década anterior, como aconteceu com muitas das vanguardas históricas européias, mas sim como proposições distintas que se diferem pelo contexto sócio-histórico e artístico peculiar de cada uma delas. Tanto isso é verdade, que dois dos principais artistas abstracionistas da década de 1950, Waldemar Cordeiro e Hélio Oiticica, tiveram uma produção nos anos 1960 voltada para discussão sobre a figuração, produção essa não apenas artística, mas também teórica. Essa produção teórica, não só dos dois artistas citados, mas de um grande número críticos e artistas, foi uma das principais características da arte da década em questão.

O termo vanguarda foi largamente utilizado para definir essa agitação artística. Esse período foi bastante produtivo e renovador para a arte brasileira, sempre acostumada a seguir tendências internacionais. Com os anos 1960, embora tenha sim referências claras a movimentos internacionais como a Arte Pop americana e o Novo Realismo francês, a arte brasileira alcançou um grau de autonomia estética surpreendente. A antropofagia de Mário de Andrade parece ter sido concretizada de uma maneira mais plena do que a geração modernista pretendia. Sem querer desconsiderar a credibilidade e os esforços de nossos desbravadores do início do século, a geração de 1960 foi marcada por uma utilização mais consciente (ou até equivocada) do pensamento artístico internacional aplicado a nossa realidade político-social, fazendo surgir aqui uma poética própria, original e incisiva. Tal afirmação, analisando os discursos de alguns artistas, se torna polêmica como no caso de Antônio Dias:

Não penso em fazer Pop Art, minha pintura é um reflexo de tudo quanto vivo, os contatos que tenho com as pessoas e com as diferentes maneiras de pensar. Tudo isto mais os meus próprios sonhos. [...] A ótica da jovem pintura brasileira não tem ligação com a Pop Art a não ser na mensagem que está dentro. O que a faz nossa são os momentos históricos, a angústia do trabalho, as paixões, as destruições atômicas (DIAS apud COSTA, 2003, p. 20).

O artista Wesley Duke Lee, responsável por trazer a Arte Pop ao Brasil, tem uma opinião que também não difere muito da de Antônio Dias: “Recuso essa classificação. O que absorvi da Pop e que é uma das grandes contribuições para a arte é um novo sistema de figuração e um relacionamento psicológico da figura” (LEE apud COSTA, 2003, p. 20).

Polêmica, por que o resultado visual da grande maioria dos artistas neo-figurativos, Dias e Leirner, inclusive, e Lee, nem tanto, se remetem claramente a Arte Pop americana. Imagens com cores saturadas, com forte tratamento gráfico e advindas da cultura de massa são características não apenas da Nova Figuração Brasileira, mas também, e principalmente da Arte Pop americana. Não podemos negar claro, que são contextos e discussões totalmente distintas daqui e de lá, muito menos classificar nossos artistas de pop, mas também negar as relações que existem entre tais correntes é uma maneira ineficaz de esconder o óbvio, mesmo compreendendo a dificuldade que deve ser para um artista brasileiro, engajado com questões políticas,

relacionar sua produção com a de um país entendido como dominador e imperialista como os Estados Unidos da América.

Resumindo, a arte brasileira dos anos 1960 no Brasil foi inovadora e até subversiva, considerando toda a nossa história da arte, mesmo com essa ligação com a produção internacional. Essa inovação era então abarcada de uma maneira bastante feliz pelo onipresente, e até auto-afirmador, conceito de vanguarda utilizado pelos críticos e artistas da época.

O historiador brasileiro Paulo Reis (2006) em seu elucidativo “Arte de vanguarda no Brasil” justifica a utilização do conceito supracitado. O autor utiliza dois grandes pensadores da teoria da vanguarda para construir tal justificativa: Peter Bürger, autor de “Teoria da Vanguarda” e Eduardo Subirats, autor de “Da Vanguarda ao Pós-moderno”.

Para Reis (2006), os dois principais pressupostos para a constatação de uma vanguarda em Bürger é a problematização da crítica e da instituição da arte. Enquanto que para Subirats, vanguarda se remete a idéia de uma ruptura do passado e a conseqüente inauguração de um novo momento histórico. Todos esses quatro pontos relatados vieram da observação do primeiro fenômeno configurado como vanguarda na história da arte, a saber: os movimentos artísticos europeus do início do século XX. Tomando como base o já discutido trabalho de Nelson Leirner e os trabalhos de artistas da década de 60, podemos afirmar que suas produções configuram sim como uma vanguarda pelo olhar de Peter Bürger, pois a problematização da crítica e da instituição da arte foi proposta por vários artistas e até por vários críticos propondo uma nova crítica para esse novo momento. Já pelo viés de Eduardo Subirats a vanguarda não se concretiza plenamente, pois como já foi explanado, se procurava sim uma arte que se desligasse com um passado acadêmico propondo também uma mudança social da arte. Mas da maneira como aconteceu, não tivemos “[...] exatamente uma ruptura com a história, mas um processo de revisão de diferentes momentos da história cultural nacional” (REIS, 2006, p. 13).

Dessa maneira, Paulo Reis afirma que as manifestações artísticas brasileiras da década de 1960:

[...] mantinham uma das idéias fundamentais das vanguardas históricas: a de serem uma renovação da linguagem artística. O conceito de ‘neovanguarda’, estava inserido num programa artístico de poéticas em permanente experimentação e renovação da linguagem, e assim colocava-se como conceito fundamental para se entender as discussões de então (REIS, 2006, p. 11-12).

Os críticos e artistas da época, percebendo claramente essa nova conjuntura que se instaurava, defenderam veemente esse patamar de vanguarda que suas criações propunham. Mário Pedrosa (1975), por exemplo, considerou o Neoconcretismo como a primeira manifestação de vanguarda no país. Devido ao fato de Hélio Oiticica ter iniciado sua produção com os concretos nos anos 1950, ter se tornado uma figura essencial do Neoconcretismo dos anos 1960 e ainda ter produzido trabalhos na fase neofigurativa brasileira, ele acabou se tornando uma ponte sólida da ligação entre as gerações de 1950 e 1960.

Pedro Escosteguy (1978), Frederico Moraes (1978) e Hélio Oiticica (1978a; 1978b) foram os três teóricos que mais se preocuparam em caracterizar e definir o que exatamente era a vanguarda brasileira dos anos 60.

Escosteguy (1978) voltava sua discussão principalmente para a necessidade da existência de uma consciência crítica por parte dos artistas considerando que os elementos puramente estéticos de uma obra não eram suficientes, pois era na participação coletiva que se configurava a principal característica da vanguarda. Era nítido que o autor procurava uma forte ligação entre arte e política para estabelecer sua linha de pensamento.

Já Frederico Morais (1978) procura um viés mais histórico para defender nossa vanguarda. Nos textos “Vanguarda, o que é” e “Porque a Vanguarda Brasileira é Carioca” defende a idéia de que a vanguarda brasileira se sustenta por três vieses históricos: um primeiro se refere a nossa origem artística moderna, pois para ele, nossa primeira manifestação, no âmbito das artes visuais, essencialmente nacional foi o Barroco, considerado moderno e anti-clássico pelo autor. Morais também declara que temos uma forte vocação construtiva, mesmo com essa forte ligação com o Barroco e por fim afirma que nossa tendência antropofágica forma a base criadora de nossa vanguarda nacional.

Oitica tem uma visão mais abrangente e objetiva sobre o fenômeno vanguardístico brasileiro. Em “Situação da Vanguarda no Brasil”, o artista afirma a existência inevitável de uma influência internacional na produção brasileira, acreditando que “[...] no campo da arte nada pode ser desligado de um contexto universal” (OITICA, 1978a, p. 69). Afirma também a importância da participação do espectador na experiência artística no conceito, importante para sua teoria da vanguarda, de antiarte.

Mas para Oitica, a principal característica que define como nova a vanguarda brasileira é a “[...] nova ‘fundação do objeto’, advinda da descrença nos valores esteticistas do quadro de cavalete e da escultura para a procura de uma ‘arte ambiental’ [...]” (OITICA, 1978a, p. 70).

Esses foram os principais discursos sobre vanguarda antes do congresso “Propostas 66” sediado na Fundação Armando Álvares Penteado na cidade de São Paulo. Tal congresso tinha como objetivo maior discutir, com a participação de profissionais de várias áreas, não somente das artes visuais, a situação da arte brasileira e seus reflexos em outros setores da sociedade. Após esse congresso, em janeiro de 1967, os artistas e críticos de arte Antonio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Lygia Clark, Ligia Pape, Glauco Rodrigues, Sami Mattar, Pedro Geraldo Escosteguy, Raimundo Colares, Zílio, Maurício Nogueira Lima, Hélio Oitica, Ana Maria Maiolino, Renato Landin, Frederico Morais e Mário Barata elaboram juntos a “Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda”.

Os oito princípios da declaração são transpostos integralmente a seguir:

1 – Uma arte de vanguarda não se pode vincular a determinado país: ocorre em qualquer lugar, mediante a mobilização dos meios disponíveis, com a intenção de alterar ou contribuir para que se alterem as condições de passividade ou estagnação. Por isso a vanguarda assume uma posição revolucionária clara e estende sua manifestação a todos os campos da sensibilidade e da consciência do homem.

2 – Quando ocorre uma manifestação da vanguarda, surge uma relação entre a realidade do artista e o ambiente em que vive: seu projeto se fundamenta na liberdade de ser, e em sua execução busca superar as condições paralizantes dessa liberdade. Este exercício necessita uma linguagem nova capaz de entrar em consonância

com o desenvolvimento dos acontecimentos e de dinamizar os fatores de apropriação da obra pelo mercado consumidor.

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

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

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

6 – Nossa proposição é múltipla: desde as modificações inespecíficas da linguagem, à invenção de novos meios capazes de reduzir à máxima objetividade tudo quanto deve ser alterado, do subjetivo ao coletivo, da visão pragmática à consciência dialética.

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

8 – Nosso movimento, além de ser um sentido cultural ao trabalho criador, adotará todos os métodos de comunicação com o público, do jornal ao debate, da rua ao parque, do salão à fábrica, do panfleto ao cinema, do transistor à televisão (PECCININI, 1978, p. 73).

235 ■

Percebe-se aqui, um grande esforço de tentar abarcar todos os aspectos da vanguarda brasileira de uma maneira bastante geral para que todas as experiências artísticas, no campo das artes visuais, da época não se sintam excluídas.

Após três meses da publicação da declaração, Oiticica no catálogo da célebre exposição “Nova Objetividade Brasileira” onde, para o autor, seria essa Nova Objetividade “[...] a formulação de um estado típico da arte brasileira de vanguarda atual” (OITICICA, 1978b, p. 75), busca enumerar as principais características da arte da época, não se baseando unicamente nos trabalhos de seus colegas, mas também nas teorizações de Ferreira Gullar, Frederico Moraes, Mário Pedrosa e Mário Schenberg.

Objetivamente no decorrer do texto, Oiticica (1978b) esmiúça cada uma das características que ele atribui com a intenção de deixar claro para o leitor o que é a vanguarda nacional. Afirma termos uma vontade construtiva geral histórica que não se limita apenas a arte. Para o autor, buscava-se na época a construção de uma identidade nacional artística utilizando de uma maneira mais cuidadosa a idéia da antropofagia, pois acreditava que a mesma, se usada de maneira equivocada, poderia se tornar uma forma de dominação cultural. O autor discorre também sobre a historicidade do objeto na arte brasileira, contextualizando a passagem do pictórico para o objetual. Discute a questão da participação do público dividindo-a em duas formas: manipulação e participação efetiva, opondo em ambas à idéia de contemplação tradicional. Para o autor, torna-se essencial também uma relação política, social e ética devido ao momento vivenciado, entendendo que nesse sentido a participação

do espectador em algumas obras adquire um caráter político. Oiticica reafirma mais uma vez a importância da participação pública, seja colocando as obras em contato com a população nas ruas ou propondo uma atividade criadora com esse mesmo público. E por fim declara que o termo antiarte, tão utilizado não época, não se refere a apenas uma nova arte que surgiu, mas sim a uma arte que tem na participação do espectador seu forte.

Durante todo o texto, Oiticica cita inúmeros artistas, obras e experiências para exemplificar suas hipóteses. E como a grande movimentação criada para se defender a vanguarda brasileira aconteceu essencialmente com artistas e críticos que trabalhavam no Rio de Janeiro (a “Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda”, por exemplo, foi escrita essencialmente por pessoas que se ligavam à cidade carioca, com exceção do único paulista Maurício Nogueira Lima) podemos concordar que, assim como Frederico Morais já tinha afirmado, a vanguarda brasileira era realmente carioca. Apenas em uma pequena passagem do texto, Oiticica afirma saber da existência dos artistas paulistas, consentindo não conhecer muito sobre, mas que eles tinham sua importância. Dentre esses desconhecidos paulistanos, Oiticica cita o transgressor Grupo Rex³, que tinha como integrante Nelson Leirner. Marcado por ironia e subversão em atitudes de guerrilha, o Grupo Rex balançou, mesmo que por pouco tempo, o antiquado sistema artístico paulistano com proposições ditas como absurdas.

Antecipando as já citadas listas cariocas que buscavam caracterizar o movimento de vanguarda no país, o Grupo Rex publicou em seu periódico *Rex Time* no mês de maio de 1966 o irreverente e transgressor Regulamento Rex. Tal regulamento serve de comparação entre a forte ironia dos paulistas e a seriedade dos cariocas, nos fazendo entender melhor, mesmo sendo um texto extremamente confuso, as relações de confluência e divergência entre os artistas Rex, Leirner inclusive, e os artistas do Rio e obviamente nos esclarece (ou dubiamente confunde) os objetivos do grupo. O regulamento é transcrito a seguir:

- 1 – Laizer-Passer (não fura a bhola).
- 2 – Laizer-faire (deixa a gente jogar).
- 3 – Acreditar piamente na imortalidade da Alma (por uma questão de conforto).
- 4 – Acatar a autoridade construída (a unidade REX).
- 5 – Manter o Bom-Humor a todo pano. (... o Bom-Humor nosso, não o dos outros).
- 6 – A Pena e a Espada dominam o Mundo, a Vaselina supera as duas.
- 7 – Eu sou um cavalo velho, que venho de todas as guerras e batalhas, e não estou ligando para mais nada.

³ O Grupo Rex foi uma iniciativa de seis artistas — Carlos Farjado, Frederico Nasser, Geraldo de Barros, José Resende, Nelson Leirner, e Wesley Duke Lee — unidos em torno do projeto de uma galeria, a *Rex Gallery and Sons*, com a intenção de intervir no circuito de arte, assim como de questionar a relação entre a arte e o campo cultural. (...) Marcada por irreverência e humor, a atuação do grupo busca novas formas de apresentação da arte (sempre em processo), bem como outros tipos de comunicação com o público, em franco embate com o circuito tradicional do mercado e das mostras de arte e com a crítica de arte dominante. O *Rex Time* [jornal do grupo], ‘instruindo e divertindo o público leitor’, tinha uma montagem não hierárquica de seus documentos e informações históricas em quadrinhos, ironias, textos-denúncia de artistas do grupo e notas ou textos de cunho político em meio a reproduções de trabalhos dos artistas. Com a ‘Exposição-não-exposição’, o grupo encerra suas atividades. A mostra, que durou apenas oito minutos, inscrevia-se na busca de novas formas de apresentar a arte e de se comunicar com o público, distintas do circuito tradicional: os trabalhos estavam pregados ou presos com correntes, arames e afins nas paredes e no chão, e o público tinha de superar obstáculos para levá-los de graça. A galeria foi toda depredada e os trabalhos arrancados brutalmente” (FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 152-153).

8 – Nós vemos tudo, ouvimos tudo, falamos tudo e eles não vêem nada, não ouvem nada, e não dizem nada (a não ser o que todo mundo sabe).

9 – A Vida é feita de detalhes (ou nuances, como queira).

10 – Uma coisa puxa outra.

11 – Toda Guerra é uma festa. Toda Festa é uma guerra.

12 – Quando todos estão brincando, nós estamos trabalhando, e quando todos estão trabalhando nós estamos dormindo!

13 – Nada se cria, nada se perde, e dá tudo sempre na mesma, e vamos acabar com esta conversa, seu convencido! (GRUPO REX, 2006, 152-153).

Sem dúvida alguma é um texto de difícil compreensão que parece querer agradecer mais a quem escreve, do que a quem lê. Longe da objetividade e da seriedade dos textos cariocas, o regulamento nos introduz a estética da ironia e do inconformismo do grupo. Estética essa que caminhou sozinha em seu curto período de existência. Sem qualquer tipo de ligação com a atividade artística na cidade do Rio de Janeiro, os artistas Rex criaram uma “teoria” que de certa maneira se aproxima e também se distancia dos preceitos básicos da vanguarda.

Embora necessite de uma interpretação mais completa, o Regulamento Rex apresenta alguns pontos de semelhança com o que se escreveu no Rio de Janeiro. Talvez o principal deles seja o de se posicionar criticamente contra determinada instituição, seja ela artística ou política. Os dois primeiros pontos do regulamento adquirem uma interpretação fortemente política se levarmos em consideração o período repressor que se encontrava. Não sabendo se foi um erro de grafia ou um neologismo, as expressões francesas *laissez-passer* e *laissez-faire* (laizer-passer e laizer-faire na grafia do regulamento) que significam, respectivamente, “deixe passar” e “deixe fazer” parecem ser um recado direto para alguém detentor de algum tipo de poder, seja ele um político ou alguém influente no sistema da arte, uma vez que tanto um militar como um dono de galeria por exemplo teriam o poder de censurar ou não divulgar qualquer tipo de trabalho dos artistas.

Alguns outros pontos parecem pretender um diálogo direto com algum tipo de figura opressora ou pelo menos, se relaciona a ela. O ponto oito parece querer manter uma dualidade entre os artistas e o sistema de poder, entendendo que “eles”, o sistema, não fazem nada ou fingem não fazer, enquanto os artistas denunciam o que se esconde, ou ainda podemos entender que os que não fazem nada, são para os artistas, a própria população silenciada e temerosa. “Toda Guerra é uma festa. Toda Festa é uma guerra” remete a uma idéia militar também de contraposição, pois para os militares a sua festa pode ser a guerra ou sofrimento da população enquanto a festa da população pode ser considerada um motivo de guerra para os militares. Essa idéia de coletividade, embora que um pouco distante, se relaciona de certa maneira com a mesma idéia presente na declaração.

O restante dos outros pontos parecem se remeter a idéias como a criação enquanto processo, situações de criações de metáforas para se falar do que não se pode, uma preocupação em ser irônico e misterioso, entre outras que necessitam de uma investigação maior para que se contemple a totalidade do documento. Pontos esses que não se encaixam em muitos aspectos que a teoria carioca prega, mesmo por que se vê claramente no Regulamento Rex não a intenção geral de caracterizar uma vanguarda, mas sim um pequeno grupo isolado.

O regulamento, ao contrário da declaração, não expõe em nenhuma parte a preocupação com a participação do público na obra e nem a procura de uma instauração de uma manifestação artística pautada no objeto que são duas importantíssimas características da vanguarda nacional. É nítido que não devemos comparar rigorosamente a intenção do texto dos paulistas com os textos dos cariocas, pois os últimos tinham um objetivo maior de querer discutir mais profundamente a vanguarda dentro de uma esfera mais abrangente e até de querer deixar mais claro para futuras gerações o que foi esse momento que eles mesmos já tinham plena noção da importância para a história da arte brasileira. Mas o que esse artigo procura também propor é que essas discussões acerca da fundação de uma vanguarda nacional não contemplam por completo a produção contemporânea e extremamente experimental de todos os artistas daquela época.

Analisando a produção do artista Rex Nelson Leirner, percebemos que todas essas questões citadas no regulamento se apresentam em seu trabalho. Mas algumas outras existem e não estão apresentadas no mesmo, como por exemplo, a já citada forte relação do trabalho do artista com a indústria. Mas, por outro lado, esse caráter industrial e projetual de Leirner remete a “vontade construtiva” que as nossas manifestações artísticas expressam segundo os preceitos da teoria da vanguarda brasileira, pois em inúmeras ocasiões o artista constrói, configurando várias outras partes menores, seus característicos trabalhos.

A produção de Leirner mantém também uma idéia erótica que algumas vezes aparece um pouco velada como em “Homenagem a Fontana” e outras vezes mais explícitas com a utilização de alguns objetos fálicos. Esse erotismo pode ser entendido de alguma maneira no regulamento, mas sua interpretação, como muitas possíveis, ficam apenas em aproximações pessoais que se concretizam efetivamente.

Em “Homenagem a Fontana” percebemos claramente a influência internacional na obra de Leirner. Como já foi informado, o artista paulista se apropriou do trabalho de Lucio Fontana, artista de renome internacional, para produzir sua série. Leirner, sem nenhum pudor, faz uma referência ao trabalho do artista e o aplica ao nosso fundamental conceito de participação do espectador na obra. Aqui a Antropofagia, outra característica atribuída à vanguarda brasileira, se manifesta de uma maneira bastante nítida e eficaz.

A participação do espectador na obra de Leirner não é tão efusiva como é proposto por Hélio Oiticica. Para Oiticica (1978a; 1978b) a obra de vanguarda só existe com a participação ativa do público, já em Leirner, essa participação ativa, no sentido de realmente manipular o trabalho, não aparece em todos os seus trabalhos. Mesmo na participativa “Homenagem à Fontana” a ação do público não se torna tão primordial para a efetivação da experiência estética, como nos “Parangolés” de Oiticica, por exemplo, pois mesmo a obra negando a tradicionalidade da pintura no que se diz respeito à sua manufatura, o trabalho oferece uma experiência visual marcante para quem a observa, devido à utilização de cores saturadas e contrastantes de pictoricamente chapadas. É claro que essa experiência visual só se torna realmente completa com a ação do público que no abrir e fechar dos zíperes vai descobrindo as novas cores submersas. Mas o trabalho exposto com determinadas configurações dos zíperes já carregam consigo uma carga expressiva que não pode ser desconsiderada.

Já na obra “Adoração ou altar de Roberto Carlos”, a participação do público é praticamente nula, pois o único ato que a obra exige do espectador é atravessar a

catraca e adentrar ao cortinado vermelho. Lá se encontra um trabalho que por mais experimental que possa ser com a inserção do material industrial neon, não é permitido nenhum tipo de manipulação, apenas a observação. É claro que essa experiência não deve ser tida como contemplativa como nas pinturas tradicionais. A participação que aqui se exige do público é muito mais próxima a um reconhecimento por parte do espectador do que a uma manipulação propriamente dita. Tratando de ícones populares e cotidianos, Leirner objetiva uma reflexão das atitudes da massa perante certas imposições culturais.

Finalmente, é interessante retomar ao que Geraldo de Barros (apud CHIARELLI, 2002, p. 70) afirma sobre o trabalho de Leirner ao declarar que “Homenagem à Fontana” são “pinturas-objetos”. Essa declaração de Barros se liga diretamente a uma das principais características instituídas para a vanguarda nocional: a instauração do objeto como manifestação artística. Leirner aqui não produz uma pintura plena e nem um objeto pleno, mas supera o cavalete e institui uma nova discussão relacionada à síntese das duas técnicas: pintura e objeto. O fato de ser produzido em série contribuiu para que essa hibridação e conseqüente destituição do caráter aurático que a pintura sempre apresentou se aproxime mais de um ideal de um objeto do que propriamente de uma pintura. O próprio ato de apropriação, que praticamente não é citado nos textos sobre vanguarda, já faz com que o trabalho se torne objetual, pois a imagem em Leirner não é vista apenas por seu caráter visual, mas também por todo o seu contexto que faz com que o artista a declare tão objeto como uma catraca por exemplo.

Ao nos determos nessas relações entre o trabalho artístico de Nelson Leirner, a Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda e o Regulamento Rex, percebemos a possibilidade de um dos elementos dessa tríade retroalimentar o outro. Embora seja elementar uma análise mais profunda de cada um desses três elementos (principalmente o regulamento) podemos concluir que relacionar um com outro se apresenta como um interessante exercício para que tal profundidade se efetive, pois é dessa maneira que conseguimos perceber como o fenômeno da vanguarda aconteceu no Brasil sem generalizar ou tornar simplistas nossas observações, análises e conclusões. É importante informar que tal investigação ainda está em processo de pesquisa e que novas questões naturalmente surgirão, devido à complexidade tanto da obra de Nelson Leirner quanto da teoria acerca da vanguarda brasileira.

Ao tomar como base as relações entre tais elementos, o trabalho de Leirner torna possível um alargamento das questões que a teoria da vanguarda dos anos 1960 apresenta. Percebe-se aqui aproximações e distanciamentos entre o trabalho do artista e a teoria citada mostrando que por mais geral que um documento possa ser, ele não é capaz de abranger toda a complexidade de um único trabalho de arte. Dessa maneira, percebemos que a vanguarda nacional deve ser entendida como um fenômeno mais abrangente do que suas declarações e discussões teóricas propunham. Sem querer desmerecer o essencial, histórico e colossal esforço de muitos em definir a importância da vanguarda artística dos anos 1960 na arte brasileira, e até mesmo na arte internacional, devemos tratar toda essa teoria com certo cuidado, pois a mesma não é uma receita ou uma lista de indicações do que é ou não é vanguarda a ser aplicada friamente nos trabalhos da época. Devemos levar em consideração suas discussões para podermos nos aprofundar nos trabalhos dos artistas em questão, não somente aqueles que fizeram parte desse grupo fundamentalizador,

mas também a aqueles que extrapolaram os limites geográficos da cidade carioca.

Nesse contexto, Leirner se coloca como um *outsider*, pois não se vê incluído nem no fechado sistema paulistano nem no desconhecido e longínquo sistema carioca. É claro que a comunicação entre as duas metrópoles no país não era tão fácil como é hoje, mas não se pode considerar que somente a produção de uma única cidade diz respeito a todo um país.

O trabalho de Leirner, de caráter extremamente experimental e contestador, é um belo retrato de um complexo, fértil e essencial período da nossa história. Discuti-lo e apresentá-lo é essencial, pois como ocorreu com inúmeros artistas de sua geração, suas obras inauguraram tendências que hoje são continuamente absorvidas e retrabalhadas pela geração atual de uma maneira bastante natural.

Deste modo, questões como apropriação de imagens e de objetos, uso de materiais industriais, múltiplos de obras de arte, enfrentamento a sistemas de poder artísticos e políticos, ironia, erotismo e participação do público se configuram como elementos essenciais na obra de Nelson Leirner. Elementos esses que aparecem em parte nas discussões teóricas do período em questão, mas que não por isso devam ser deixadas de lado no entendimento do processo vanguardístico brasileiro. De uma maneira inconsciente, pois o artista não manteve conhecimento nem contato com os artistas e teóricos cariocas, Leirner expandiu e previamente questionou quais seriam os posteriores princípios de uma vanguarda carioca que se declarava brasileira. Leirner, através de sua obra, propôs que novos parâmetros fossem instaurados, não só tomando como base a produção artística anterior, mas também a produção contemporânea carioca que lhe era ainda desconhecida.

Por tais motivos ressalto a importância de revisitar obras e escritos do passado artístico brasileiro a fim de verificar qual a importância desses para a atual produção nacional. Inúmeras questões que eram imperceptíveis a muitos olhos só são capazes de serem vistas e analisadas com o passar do tempo. Só o tempo é capaz de fazer com que a leve e fina poeira de discussões incompreendidas se assente ao firme solo de discussões anteriores mais concretas, gerando conclusões inéditas. Mais importante que perceber o reflexo do passado nas obras do presente, olhar para nossos antecessores é antes de tudo entender como se dá o complexo caminhar das nossas manifestações artísticas. Seja na complexidade ou na simplicidade, na inovação ou na tradição, na construção ou na desconstrução percebemos historicamente como a arte brasileira vem se firmando cada vez mais como uma produção forte e expressiva devido a sua peculiar e, ao mesmo tempo, universal maneira de olhar e interpretar o mundo à sua volta.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. **Guia de História da Arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos, 1999.

CHIARELLI, Tadeu. **Nelson Leirner: Arte e não Arte**. São Paulo: Takano, 2002.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Aproximações do espírito pop 1963-1968**: Waldemar Cordeiro, Antônio Dias, Wesley Duke Lee, Nelson Leirner. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2003.

ECOSTEGUY, Pedro Geraldo. No limiar de uma nova estética. In: PECCININI, Daisy. **Objeto na arte Brasil anos 60**. São Paulo: FAAP, 1978. p. 59-60.

GRUPO REX. Regulamento Rex. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p.152-153.

MORAIS, Frederico. Vanguarda, o que é. In: PECCININI, Daisy. **Objeto na arte Brasil anos 60**. São Paulo: FAAP, 1978. p. 65-68.

OITICICA, Hélio. Situação da Vanguarda no Brasil. In: PECCININI, Daisy. **Objeto na arte Brasil anos 60**. São Paulo: FAAP, 1978a. p. 69-70.

OITICICA, Hélio. Esquema geral da nova objetividade. In: PECCININI, Daisy. **Objeto na arte Brasil anos 60**. São Paulo: FAAP, 1978b. p. 53.

241 ■

PEDROSA, Mário. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

PECCININI, Daisy. **Objeto na arte Brasil anos 60**. São Paulo: FAAP, 1978.

REIS, Paulo. **Arte de vanguarda no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

RESTANY, Pierre. **Os novos realistas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.