

Ambiental e Guerrilha: estratégias de arte política no Brasil na década de 1960

Marco Pasqualini de Andrade*

Universidade Federal de Uberlândia

Resumo: A emergência de uma arte política na década de 1960 pode ser vista no contexto da transição entre a ideia modernista de uma arte pura, isolada da realidade, defendida por Clement Greenberg, e a proposta pós-moderna, que devolve a arte a seu contexto, seja ele físico, social, cultural ou linguístico. No caso brasileiro, entre os vários modos de atuação, duas estratégias específicas merecem ser estudadas com mais atenção: a arte ambiental e a arte guerrilha. O artigo propõe identificar as origens de tais propostas, suas semelhanças, diferenças e sobreposições, e examinar teóricos, artistas e obras engajados em cada vertente. Partindo das definições teóricas explicitadas nos discursos artísticos da época e em análises de casos, conclui-se que, de fato, a linha defendida por Mário Pedrosa e Hélio Oiticica e a linha defendida por Décio Pignatari e Frederico Moraes não são antagônicas, mas convergentes. Porém, sua diferente recepção aponta para modelos distintos, que continuam a ser adotados pelas gerações mais recentes.

Palavras-chave: arte ambiental, arte guerrilha, arte política

Abstract: The emergence of political art in the 1960s can be seen in the context of the transition between the modernist idea of a pure art, isolated from reality, defended by Clement Greenberg, and postmodern proposal, which returns art to its context, whether physical, social, cultural or linguistic him. In Brazil, among the various modes of operation, two specific strategies deserve to be studied more carefully: environmental art and guerrilla art. The article intends to identify the origins of such proposals, their similarities, differences and overlaps, and examine theorists, artists and works engaged in every aspect. Based on the theoretical definitions explained the artistic discourses of the time and case studies, it is concluded that, in fact, the line advocated by Mário Pedrosa and Hélio Oiticica and the line advocated by Décios Pignatari and Frederico Moraes are not antagonistic, but converging. However, their different reception points to distinct models, which continue to be adopted by later generations.

Key-words: Environmental art; Guerrilla Art; political Art

* Professor de História da Arte – UFU

Introdução

Enquanto Clement Greenberg publicava seu principal artigo sobre arte, Pintura modernista, em 1960, defendendo que a especificidade das categorias artísticas e a ideia de uma "arte pura" seriam os principais bastiões da Arte Moderna, essas mesmas propostas começavam a ruir, a partir de novos parâmetros híbridos, impuros, contaminados que mesclavam as artes, as categorias, as áreas de conhecimento e diluíam-na vida comum e cotidiana.

O questionamento dos suportes tradicionais (pintura e escultura), a abolição das bases e molduras, a emergência do objeto e dos *happenings* como categorias novas e não precisas concediam à arte um novo frescor e um senso de experimentalismo livre, debochado, anárquico, que refletia-se nas obras de grupos como Fluxus, os Novos Realistas, os Neo Dadá.

Duchamp era redescoberto, e o *ready-made* alçado ao patamar de modo legítimo de produzir arte no mundo contemporâneo. A pureza que separava arte e vida, ou vanguarda e *kitsch* esvaia-se, e assim o artista moderno, predominantemente tendendo ao abstrato, volta a cultivar a figura, o conteúdo, e conversar com o contexto no qual está inserido. Realismo, alguns dizem. E assim, a política de neutralidade é substituída por uma política engajada, comprometida com o entorno, com o lugar, com a humanidade e seus problemas. Uma arte política.

No contexto brasileiro, a proposta por uma "nova objetividade" ampara-se nisso. Hélio Oiticica defende o comprometimento do artista com as massas. Mas de que modo fazer isso? Analisaremos nesse artigo duas propostas, que mesmo com nomes e termos diferentes, se aproximam e se confundem: a arte ambiental e a arte guerrilha. Talvez de fato uma se transforme na outra, devido aos novos tempos e contextos, mas historicamente e, mesmo ideologicamente, se distinguem.

Propomos então vasculhar suas origens e comentar algumas obras que seriam vistas por tais parâmetros, de modo a tentar compreender um pouco melhor como atuaram e como hoje podemos encontrar suas reverberações na arte contemporânea recente.

O conceito de ambiente

O termo "ambiente" não possui, em si, um significado único e estático. É possível notar que sua conceituação se transforma de maneira marcante, especialmente ao longo dos anos de 1960.

O significado do termo admite uma variedade nas várias línguas, mas de modo geral relaciona-se com a idéia de um elemento que está imerso em um meio que o rodeia: no alemão, *umwelt* (dentro do mundo); em inglês, *environment* (rodeado, revirado); em francês, *environnement*, *ambient* ou *ambiance* (circundante).

A origem etimológica do termo em língua portuguesa deriva do latim *ambire* (andar ao redor, cercar, rodear) . Aproxima-se da palavra âmbito (local, espaço). Segundo o Dicionário *Houaiss*, diz respeito a um “conjunto de condições materiais, culturais, psicológicas e morais que envolve uma ou mais pessoas; atmosfera”.

Kenneth Friedman, buscando a origem do termo *environment*, em inglês, encontra a definição: “De modo geral, todas as condições externas, físicas e socioculturais, que podem influenciar um indivíduo ou um grupo” (FRIEDMAN, 1983, p. 253). Destaca que, às vezes, o termo parece se confundir, erroneamente, com a ideia de natureza e das questões ecológicas que evoca.

Essa confusão, de fato, é fruto de uma transformação do conceito que se dará exatamente durante a década de 1960, e que envolve uma passagem do campo físico para o campo ecológico.

Se, em um primeiro momento, é possível afirmar que “ambiente” teria uma relação bastante próxima e vinculada a um dado da percepção psicológica do espaço e de determinados lugares, condicionada correlatamente ao fator tempo, ao longo da década de 60 a questão parece modificar seu rumo em direção a outros campos de conhecimento, em especial ao seu caráter biológico, e amparado em uma conscientização cada vez mais aguda dos problemas sociais e mesmo higiênicos, vinculados a uma noção de habitat do homem e das estruturas ecológicas que interferem no seu estar no mundo.

Desse modo, a primeira concepção, que podemos crer apresenta raízes em várias disciplinas e teorias desenvolvidas no início do século XX, como a Gestalt e a fenomenologia de Heidegger, cria uma concepção de psicologia do ambiente, na qual os elementos estruturais seriam o espaço, a forma, a luz, a cor e o tempo. A questão estética mostra-se predominante, no sentido da experimentação das sensações e de sua demarcação por diferentes modos de ver, de sentir, de perceber, de portar-se e imaginar-se em um dado espaço, concebido eminentemente como físico.

A segunda concepção traz uma série de elementos novos, e vincula-se ao advento da consciência do problema do lixo e da poluição nas grandes cidades, dos restos da sociedade de consumo que resistem à sua rápida depreciação, permanecendo como índices retalhados e gastos do habitar civilizatório, impondo sua presença e exigindo uma posição quanto ao seu fim e suas consequências. O desperdício dos bens não duráveis e efêmeros traz uma demanda pela reciclagem, reaproveitamento das sobras, a criação de uma segunda vida rearticulada ao produto humano. As questões antropológicas, ecológicas e sociais se tornarão predominantes e urgentes, criando nos anos de 1970, uma série de movimentos políticos de reivindicação de soluções dirigidos aos partidos políticos e aos governos instalados, principalmente a partir da grande crise energética e do petróleo de 1973-4.

É possível entender que, já durante os anos 60, a passagem do físico ao ecológico se dá por uma questão intermediária e fundamental: o dado social e, de modo mais explícito, o público.

Robert Mugerauer (1995) conceitua a noção de ambiente a partir da origem da palavra “natureza”. Para os antigos gregos, a idéia de *physis* era relacionada a uma concepção da natureza como energia, ato gerador e transformador, enquanto que a palavra latina *natura* indica uma visão mais estática e idealizada da natureza como algo idílico, primitivo, virgem, intocado.

A predominância da segunda visão gerou uma concepção de preservacionismo, que tende a tentar deter a marcha civilizatória humana, propondo um retorno a uma condição idílica e utópica de um paraíso perdido (SOULÉ; LEASE, 1995). Os grupos chamados ambientalistas, situando-se em tal concepção, recusam-se a ver a natureza como uma construção social e discursiva dinâmica, que seria impossível de ser dissociada da própria civilização enquanto evolução histórica. Afinal, qual seria a função e o significado de preservar a natureza? Qual natureza?

Para interpretar esse ambiente podemos pensar, segundo Mugerauer, em quatro possibilidades de abrangência ou análise do problema: o ambiente natural ou biológico; o ambiente cultural ou construído; o ambiente histórico ou temporal; e o ambiente lingüístico ou sócio. A noção de ambiente envolve a complexidade dessas múltiplas visões e, dessa forma, objetiva ampliar o entendimento das propostas artísticas derivadas da noção de ambiental.

Um autor que parece ser fundamental para essa compreensão é o historiador da arte Giulio Carlo Argan. Para Argan, o ambiente não admite nenhuma definição racional ou geométrica, e se concretiza em uma série de relações e interações entre realidade psicológica e

realidade física. Não pode ser estruturado, nem projetado, mas poderia ser pensado a partir de um diagrama, no qual seria possível verificar a regularidade ou a descrição de um processo em termos matemáticos. Por esta visão, baseada no arquiteto estruturalista Christopher Alexander, a cidade funciona como uma linguagem, um campo de trocas e consumo de informações. A possibilidade de liberdade se daria, desta forma, em não consumir, ou modificar os modos de consumo, criando jogos em que as coisas possam se converter em imagens, que são difusas, imprecisas, mutáveis (ARGAN, 2005, p.215-219).

A antiga relação entre a cidade (a construção organizada e culta), o campo (o arcaico e o ritual) e a natureza (lugar do mito e do sagrado), se desfaz na época contemporânea. A noção de espaço, que implicava uma diferenciação entre o “eu” (o ego) e a “natureza” (o sublime), perde significado no momento em que a cidade aumenta seu potencial mecânico e tecnológico. Torna-se um novo campo para o sublime, e gera o sentimento de angústia contemporâneo. A realidade perde a escala humana, na medida em que só pode ser dominada ou sofrida, e portanto alterna-se uma relação entre o infinitamente grande e o infinitamente pequeno, no qual o indivíduo desaparece na massa e a natureza não tem mais razão de ser. (ARGAN, 2005, p. 213-214).

Argan defende que as artes visuais se transformem em urbanismo (assim como o campo da arquitetura), ou melhor, que aconteça “a integração das artes visuais na empresa urbanística”. Isso seria traduzido, em um primeiro momento, como “desenho industrial”, ou *design*. Porém, apesar das iniciativas de artistas modernos, como Klee, Kandinsky, Mondrian, Albers e Moholy-Nagy, a preferência de permanecerem como “intelectuais de oposição”, nas palavras do autor, assim como a posterior onda neo-romântica do Informal, atrasaram esse projeto. Para conviver com a realidade da cidade-consumo e de sua crise, criou-se uma arte de não-produto (não-objeto?), de contestação do sistema.

Uma arte para consumir, ou já consumida de imediato, impede a percepção, que torna-se supérflua e vira pura informação, uma “estética do acontecimento”. E o objeto de arte revela-se artificial, urbano, interpretável e histórico. Mas a cidade é, acima de tudo, a dimensão da existência, feita de imagens, sensações, de impulsos mentais. “Esta é a cidade que vemos; este é o ambiente completo, o ambiente físico – diria Alexander – no qual vivemos (ARGAN, 2005, p.223).

Neste texto, escrito em 1969, Argan conclui definindo algo que, de maneira impressionante, se aproxima muito das propostas de Hélio Oiticica e Mário Pedrosa para uma arte ambiental:

Hoje, é componente do espaço urbanístico qualquer coisa que, na contínua mutação da realidade ambiental, retém por um instante nossa atenção, obriga-nos a reconhecer-nos (ainda que para tomar consciência de nossa nulidade) em um objeto ou em algo que, não sendo objeto no sentido tradicional do termo, ainda é algo que não conhecemos e cuja chave, cujo código de interpretação devemos encontrar. Todas as pesquisas visuais deveriam ser organizadas como pesquisa urbanística. [...] Mas é este o fim a que deveria visar uma arte que fosse consciente de ser e dever ser, como sempre foi, um fato de cultura urbana, e cuja teoria, mais ainda do que uma estética, seria um urbanismo geral.(ARGAN, 2005, p.224)

Mas, a noção de “ambiente”, como é utilizado dentro do meio artístico, surgiu anteriormente à proposta de Hélio Oiticica, por intermédio de artistas europeus e norte-americanos. Devemos, portanto, nos remeter a esse contexto internacional.

Environmental Art

Segundo Alfred Pacquement (1994, v.10, p.415) , arte ambiental (*environmental art*) seria “uma forma de arte baseada na premissa de que um trabalho de arte deveria invadir a totalidade da arquitetura a seu redor e ser concebida como um espaço completo, mais do que ser reduzida a um mero objeto pendurado na parede ou disposto em um espaço”.

Referindo-se às pinturas de antigas tumbas, aos afrescos romanos e renascentistas e às pinturas das capelas barrocas como alguns antecedentes (e de modo mais abrangente a toda forma de arte anterior ao surgimento do quadro e da escultura móvel), o autor coloca o problema ligado especificamente ao questionamento dos suportes tradicionais da arte.

Neste aspecto, cita os estudos cênicos do futurista Balla; o *Café Pittoresque* dos construtivistas Rodchenko, Tatlin e Yakulov, de 1917; o complexo Aubette em Estrasburgo, de Arp, Taeuber-Arp e Van Doesburg de 1926; o uso do espaço na galeria Diemen de Berlim por El Lissitzky em 1923; o estúdio de Mondrian de Paris; os vários Merzbau de Kurt Schwitters; e a exposição *Ambiente Spaziale* de Lucio Fontana na Galeria Naviglio de Milão em 1949.

Tais iniciativas têm em comum a questão de teorias advindas da prática pictórica, inserindo-as em um *totum* espacial no qual o espectador imerge, como que mergulhado em luz e cor.

É possível que Allan Kaprow tenha sido o primeiro artista norte-americano a usar o termo inglês *environment* dentro de um contexto artístico. Anne Rorimer (2001, p. 277) indica o texto “O Legado de Jackson Pollock”, publicado na revista *Art News* de outubro de 1953, no qual o artista comenta as pinturas em escala mural de Pollock. Para Kaprow (2006, p. 42), elas “deixaram de se tornar pinturas e se transformaram em ambientes”. Comentando a possibilidade da inserção do espaço e dos objetos do dia a dia, propõe que “devemos utilizar a substância específicas da visão, do som, dos movimentos, das pessoas, dos odores, do tato”.

Rorimer (2001, p. 32) vê uma correspondência entre a noção de ambiente e a de *assemblage*, termo cunhado em 1953 por Jean Dubuffet para designar obras tridimensionais que usariam materiais e objetos não artísticos, e que levariam às propostas dos happenings de Kaprow de 1959.

Kaprow define assim os *environments*:

[...] são de modo geral situações tranquilas, existindo para uma ou várias pessoas andarem ou rastejarem dentro, se deitarem, ou sentarem. Alguém olha, às vezes escuta, come, bebe, ou rearranja os elementos como se mudasse de lugar os móveis de casa. Outros *environments* pedem que o participante-visitante recrie e continue os processos inerentes ao trabalho. Para os seres humanos finalmente, todas essas características sugerem algum procedimento meditativo ou pensante. (KAPROW, 1994, p. 705)

Pacquement também coloca a emergência do termo dentro da prática da performance e dos *happenings*, com seus antecedentes tomados da exposição surrealista de 1942 em Nova Iorque, quando Marcel Duchamp criou um emaranhado de fios que atravessavam o espaço, interligando as obras. As iniciativas de Yves Klein (*O Vazio*, 1958) e Arman (*O Pleno*, 1960) na Galeria Íris Clert de Paris, assim como a de Allan Kaprow (*Jardim*, 1961) na Galeria Martha Jackson de Nova Iorque, seriam marcantes, pois se colocavam como provocações efêmeras e não comerciais ao circuito de arte.

Por outro lado, a noção de ambiente também seria atribuída a propostas artísticas nas quais a ênfase seria deslocada para fatores ópticos e sonoros do espaço. Os *Penetráveis* de Jesus-Raphael Soto (1969), cubos de tubos plásticos no qual o espectador poderia entrar, observar e ser observado, as iniciativas do Grupo de Pesquisas de Arte Visual, na França, dos italianos Alviani, Colombo e Castellani ou de Takis também caminhariam nesse sentido.

Mais tarde, segundo Pacquement, poderiam ser inseridas nesse tipo de arte as obras concebidas para o espaço de Joseph Beuys, dos artistas da Arte Povera italiana e dos minimalistas norte-americanos. Termos correlatos, como o *in situ* de Daniel Buren ou a noção de *site –specific*, presente em obras de Richard Serra, Walter De Maria ou Bruce Nauman, dariam outros passos em direção ao que hoje, de forma mais abrangente, poderia ser chamado de “instalação”.

Outro autor que situa o problema é Simon Marchán. Para ele, o ambiente, além de afetar a atividade sensorial do espectador, permite que este seja mergulhado em um movimento de participação e impulsionado a um comportamento exploratório do espaço que o rodeia e dos objetos inseridos neste espaço.(MARCHÁN, 1974, p. 205)

Marchán identifica a origem de uma arte ambiental nas construções derivadas das collages e ligadas a uma arte total, como o Merzbau de Kurt Schwitters, e também no nos espaços *Prounen* de El Lissitzky, que intencionavam a uma integração das artes. Arte ambiental e arte objetual teriam um surgimento simultâneo, e seu desenvolvimento, no final dos anos 50, atestaria esse fato, através principalmente dos primeiros *environments* de Allan Kaprow, de 1958, baseados numa expansão do conceito de assemblage, o que coincide com o pensamento de Anne Rorimer.

O Programa Ambiental de Oiticica

Há uma aproximação do conceito de arte ambiental de Hélio Oiticica às iniciativas internacionais, seja no princípio de expandir o objeto de arte ao seu entorno, de ampliar a percepção sensorial do espectador, ou de recuperar os signos culturais do cotidiano, que resultam na integração entre o homem e seu ambiente.

A inserção no Brasil do termo ambiente, no âmbito das artes visuais, ou arte ambiental, deve-se pioneiramente ao artista carioca Hélio Oiticica, que escreve em 1964, vinculado à proposição dos seus Parangolés:

Nessa procura de uma fundação objetiva, de um novo espaço e um novo tempo na obra no espaço ambiental, almeja esse sentido construtivo do Parangolé a uma “arte ambiental” por excelência, que poderia ou não chegar a uma arquitetura característica. Há como que uma hierarquia de ordens na plasmação experimental de Núcleos, Penetráveis e Bólides, todas elas, porém, dirigidas para essa criação de um mundo ambiental onde essa estrutura da obra se desenvolva e teça a sua trama original. A participação do espectador é também aqui característica em relação ao

que hoje existe na arte em geral: é uma “participação ambiental” por excelência. Trata-se da procura de “totalidades ambientais” que seriam criadas e exploradas em todas as suas ordens, desde o infinitamente pequeno até o espaço arquitetônico, urbano, etc. (OITICICA, 1986, p.67)

Nota-se que o artista estabelece um vínculo da “obra” com o entorno, através do espectador. Essa “obra” que ativa o espaço circundante, preenche o “vazio”, e pode ser de qualquer natureza ou dimensão. Deve-se utilizar para constituir essa “obra” objetos existentes no espaço habitado, seja urbano ou rural:

Oiticica reporta-se a um texto seu, publicado em dezembro de 1962 na revista *Habitat*, no qual desenvolve questões sobre a inserção da estrutura-cor no espaço e no tempo. Nesse texto, relata como, desde suas obras monocromáticas e as *Invenções* de 1959, iniciou uma busca de conquista do espaço pelas pinturas, o que se desenvolveria nos *Núcleos* e nos *Penetráveis*, a partir de 1960. Citando as produções de uma série de artistas, que inclui os construtivistas, Pollock, Fontana e Yves Klein, o artista fala da experiência da tridimensionalidade, da passagem para o espaço e o tempo e da superação da ideia de suporte. No *Penetrável*, especialmente,

... a relação entre o espectador e a estrutura-cor se dá numa integração completa, pois que virtualmente é ele colocado no centro da mesma. Aqui a visão cíclica do núcleo pode ser considerada como uma visão global ou esférica, pois que a cor se desenvolve em placas verticais e horizontais, no chão e no teto. (OITICICA, 1962, p. 51)

A relação com todo o espaço circundante já se encontra estabelecido, de modo a promover a percepção sensorial das matérias e do vazio.

O dado fenomenológico, no qual são abandonados os códigos do mundo em nome de uma nova sensibilização do espectador, a partir do zero, é adotado como caminho para chegar a uma “arte pura”.

Para mim a invenção do penetrável além de gerar a dos projetos, abre campo para uma região completamente inexplorada da arte da cor, introduzindo aí um caráter coletivista e cósmico e tornando mais clara a intenção de toda essa experiência no sentido de transformar o que há de imediato na vivência cotidiana em não-imediato; em eliminar toda relação de representação e conceituação que porventura haja carregado em si a arte. O sentido de arte pura atinge aqui sua justificação lógica. (OITICICA, 1962, p. 51)

Há pois, para Oiticica, uma correlação entre a noção de “penetrável” e a de “arte ambiental”, porém nota-se que esta última abrange para o artista muito mais que uma imersão física no espaço, desdobrando-se para uma apropriação de dados culturais que envolvem a

música, a dança, o contexto sócio-econômico e antropológico do espectador / participante da obra.

Para o historiador de arte e filósofo Celso Favaretto (2000, p. 125),

o ambiental é uma modalidade da atividade desesteticizadora, empenhada no questionamento das categorias habituais da arte e do circuito. Efetua uma mutação dos conceitos e dos procedimentos, desterritorializa os participantes e proscreve as obras de arte". Seriam elementos comuns da arte ambiental: "sentidos arquitetônico (especulativo, visionário, utópico), expressivo (individual e coletivo) e social (ético-político).

É por essa visão que Oiticica usa sempre a noção de "programa ambiental" ou "manifestações ambientais", mais do que "arte ambiental", esta última configurando-se mais como uma categoria de trabalho artístico, portanto passível de render-se facilmente às classificações do circuito de arte de vanguarda. É pelo mesmo motivo que usa o termo "experimental" de modo isolado, diferenciando de "arte experimental", que ao classificar-se como "arte" já perderia muito de seu potencial enunciativo. Favaretto, ao comentar sua obra, prefere falar de uma "antiarte ambiental", para enfatizar esta recusa ao ajustamento fácil com as tendências artísticas então em voga.

O crítico de arte Mário Pedrosa, em junho de 1966, escrevendo sobre Oiticica, acaba por utilizar de fato a denominação arte ambiental, que será posteriormente aplicada, por ele e outros críticos, a outros artistas.

Arte ambiental é como Oiticica chamou sua arte. Não é com efeito outra coisa. Nela nada é isolado. Não há uma obra que se aprecie em si mesma, como um quadro. O conjunto perceptivo sensorial domina. Nesse conjunto criou o artista uma "hierarquia de ordens" – relevos, núcleos, bóides (caixas) e capas, estandartes, tendas ('parangolés') – todas dirigidas para a criação de um mundo ambiental. (PEDROSA, 1981, p. 207)

Pensando nessa outra realidade "o mundo da consciência, dos estados de alma, o mundo dos valores", em outra ocasião, ampliando o alcance da questão para além da obra de Hélio Oiticica, afirma o crítico:

A arte ambiental no Brasil, de que foi no mundo um dos países precursores, caracteriza-se sobretudo por ser vivencial e por nunca se ter embarafustado (a não ser posteriormente, sobretudo em São Paulo) pela outra modalidade ambiental que é a ambiental abstrata, reflexo das virtualidades tecnológicas da civilização industrial. [...] E a novíssima geração que já aponta prossegue na trilha da ambiência urbana carioca, embora ainda mais despojada de meios técnicos, mais adstrita aos recursos próprios diretos apropriáveis, à

pobreza, a uma consciência grupal menos aberta ou idealista, ou mais radical. (PEDROSA, 1973, p. 62)

É perceptível como Pedrosa aponta tanto para o fato de haver mais de uma geração investigando o problema da arte ambiental, como de uma diferenciação entre um viés mais vivencial (carioca) e um mais tecnológico (presente em São Paulo). Além disso, relaciona a nova geração ao uso e apropriação de materiais e situações “pobres”, e à sua radicalidade. O crítico se refere, especificamente, aos artistas surgidos no circuito no final da década de 1960, ou seja, Artur Barrio, Antonio Manuel, Guilherme Vaz e Cildo Meireles, entre outros.

É nesse sentido que, quando Mário Pedrosa e Mário Schenberg se referem a esta nova geração (que talvez seriam melhor situados na ideia de "arte guerrilha") como “artistas ambientais”, estão trazendo à tona os princípios fundamentais da proposta de Oiticica. E embora “ambiente” possa remeter a um lugar que envolva o espectador, em grande escala, uma obra ou experiência “ambiental” significa algo muito mais complexo, ou seja, a inserção do espectador em uma relação com o urbano, seja pelo objeto, pelo contexto, pela imagem, ou pela comunicação informativa.

Ambientes no Brasil na década de 1960

Tendo examinado o conceito e teoria da arte ambiental, podemos então examinar algumas obras ou propostas artísticas desenvolvidas na década de 1960 no Brasil que podem ser entendidas como ambientes. Partindo da suposta diferenciação entre artistas paulistas e cariocas, vamos abordar a produção de cada capital para em seguida analisar suas contribuições.

No caso de São Paulo, artistas como Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, Marcelo Nitsche, Claudio Tozzi e Mira Schendel desenvolveram trabalhos que podem ser vistos como ambientes, sendo que os dois primeiros utilizaram tal prática com maior frequência, enquanto os demais atuaram nessa vertente de modo pontual em seus processos criativos.

Podemos dizer que a primeira intervenção ambiental de Wesley Duke Lee foi o *happening* realizado em 1963 no João Sebastião Bar. Sua série de desenhos *Ligas* foi exposta de modo inusitado, no escuro, cabendo ao público tentar enxergá-las através de lanternas (LOPES, 2012). Porém, a experimentação com ambientes se dá mais explicitamente com as obras *Trapézio* (1966) e *The Helicóptero* (1967-69).

A primeira obra, *Trapézio ou uma Confissão* foi criada para a Bienal de Veneza. Um espaço cúbico de 9 metros quadrados é vedado por quatro painéis suspensos do chão: dois de acrílico transparente amarelo e verde contendo a silueta recortada de figuras humanas (masculina e feminina) de braços abertos (remetendo ao *Homem Vitruviano* de Leonardo da Vinci) e dois formados por duas telas cada um, sendo do lado interno a imagem de um homem e de uma mulher inseridos em círculos e por fora uma colagem de outras imagens menores. Fechando o vão superior um painel quadrado contendo uma espiral de Arquimedes e uma calota metálica espelhada. Completa o ambiente uma corda ligando as duas siluetas e um dispositivo sonoro que emite um ruído branco intermitente (COSTA, 2005, p.143).

Francamente tratando das relações homem-mulher, constantes em vários de seus trabalhos, aqui o espectador, que pode adentrar o recinto pelas frestas entre os painéis, depara-se com uma espécie de espelhamento, no qual pode projetar-se e identificar-se com as figuras arquetípicas ali representadas. A ideia de uma polaridade e de uma ligação não resolvida é acentuada pelo ruído constante que torna-se incômodo e interminável.

Um ano depois inicia *The Helicóptero*, mais uma vez remetendo a uma imagem de Leonardo da Vinci, agora um dos seus projetos/invenções nunca construídos. Novamente trata-se de um espaço circunscrito por um painel que demarca um interior e um exterior. Dessa vez o painel é contínuo e circular, deixando uma pequena abertura no desencontro de suas bordas. Ambas faces do painel exibem desenhos, colagens e pinturas que remetem a fragmentos de uma memória íntima. Ao centro, uma cadeira giratória acima da qual paira uma estrutura pentagonal com faces de acrílico colorido transparente capazes de girar e projetar suas cores sobre o entorno. Um espelho, um monitor de TV ligado a uma câmera e dispositivos sonoros ficavam ao alcance do espectador que experimentasse tal viagem ilusória.

The Helicoptero foi mostrado preliminarmente na Bienal de 1967 (segundo relato de Mario Schenberg), e em 1969 no Museu Nacional de Arte Moderna de Tóquio. As longas filas que se formaram na instituição japonesa fizeram com que o ambiente fosse fechado ao público, coisa que frustrou o artista tanto quanto sua apreensão pela alfândega brasileira em sua volta, que durou onze anos e danificou definitivamente o trabalho.

Ainda um outro projeto, a *Capsula de Nascimento*, foi concebido pelo artista nos Estados Unidos, entre os anos de 1969 e 1970, com intenção de ser mostrado na exposição *Arte e Tecnologia*. Porém, a difícil execução de um cubo de acrílico contendo líquidos e gases coloridos

em suas paredes e uma roupa inflável para que o espectador sentisse as sensações memoriais de um feto causaram sua interrupção e abandono da proposta, nunca terminada nem exposta (COTA, 2005 p. 150-154).

Percebe-se como constantes o uso de formas geométricas puras (o quadrado, o cubo, o círculo, a espiral, etc), assim como de materiais novos, especialmente o acrílico, misturado à tradição de telas, desenhos e colagens. Motores, dispositivos, aparelhos sonoros e luminosos também fazem parte desse imaginário que, curiosamente, volta-se a questões essenciais como a concepção, o erotismo, e a memória.

Um segundo artista a ser abordado é Nelson Leirner, ligado a Wesley na experiência do grupo Rex. É justamente na abertura da galeria coletiva, em 1966, que o artista expõe pela primeira vez a obra *Adoração*, também conhecida como "Altar de Roberto Carlos". Constitui-se de um cortinado circular de veludo vermelho, precedido por uma catraca, que esconde em seu interior um painel com a imagem do cantor Roberto Carlos circundado por imagens religiosas, como se fosse um santo, iluminadas por luz neon (BRITO; OLIVEIRA, 2009).

Alguns anos depois, em 1969, Nelson Leirner faz uma intervenção no MASP, depois remontada no MAM do Rio de Janeiro, chamada *Playground*. Tratava-se da reunião de vários objetos manipuláveis, muitas seguindo formas geométricas, de madeira, metal, etc. Instalado no grande vão do museu recém inaugurado, atraiu um público muito grande não acostumado ao circuito de arte. As obras demandavam uma participação ativa, e despertavam a curiosidade e o senso de brincadeira por parte dos espectadores, sendo muitas delas crianças.

Leirner sentiu-se realizado com o intento, mas ao final do período de exposição, os objetos já estavam bastante desgastados com o uso. No Rio, um vendaval repentino acabou por destruir as obras antes do término previsto.

Neste trabalho, sem dúvida o artista de aproxima das tendências cinéticas e dos jogos visuais perceptivos, porém já na escala urbana, sem se tornarem esculturas públicas. O próprio nome já se articula enquanto uma referência para seu uso, e na verdade eles são grandes brinquedos, modificados pelo senso artístico.

Um ano depois, foi a vez de escolher um público mais selecionado, os alunos da Faculdade de Arquitetura da USP. No saguão do edifício, inaugurado a pouco, realiza duas estruturas, uma linear e outra quadrangular, através de tubos de ferro, cabides e 6000 metros de plástico preto.

Consistiam em duas belíssimas esculturas minimalistas, espelhadas no próprio prédio projetado por Vilanova Artigas. O preto, sem dúvida, se referia ao novo momento político, após o Ato Institucional n.5. Como das outras propostas, nesta também seria desejável que os espectadores se apropriassem dos materiais ali dispostos, a fim de rearticulá-los de maneira múltipla (talvez o desejado fosse um ato de protesto; mas as formas de Leirner eram bastante neutras para evitarem qualquer direcionamento).

Porém, no dia seguinte à montagem, tudo já havia sido destruído, desarticulado, abandonado, perdido. Assim como na *Exposição Não Exposição* (de 1967), a previsão do artista não contava com a velocidade voraz e destruidora desse público. Os alunos da faculdade reagiram, certamente, de maneira negativa à imposição da obra em seu espaço. A febre do público não seria mais a de um consumidor, mas sim o furor da destruição dos valores, do sistema.

Mais do que exemplares da *Minimal Art*, os volumes criados por Leirner traziam um ar de rigidez e autoridade, que possivelmente foram relacionados ao próprio Estado ditatorial. Destruir poderia ser visto como uma reação rebelde revolucionária. Afinal, quem era aquele artista consagrado que vinha fazer “arte” na Universidade? Mais um burguês perpetuando as instituições?

A X Bienal de São Paulo, realizada em 1969, e que sofreu boicote dos críticos de arte por causa dos protestos em virtude da liberdade de expressão cerceada pelo Ato Institucional n. 5, decretado no fim de 1968, constituiu território fértil para propostas de ambientes, presentes pela iniciativa de Mario Schenberg, um dos únicos críticos que concordou em levar adiante a mostra (SCHROEDER, 2013). Foram expostas a *Bolha Amarela* de Marcelo Nitsche (um imenso inflável que se expandia pelo espaço), *Veja o Nu* de Claudio Tozzi (uma barraquinha na qual o público poderia ver em um cilindro espelhado uma figura feminina), e *Ondas paradas de probabilidade* de Mira Schendel (uma estrutura quadrangular de onde pendiam centenas de finos fios de nylon transparentes e pelos quais o público poderia atravessar).

As duas primeiras obras já haviam sido mostradas anteriormente, a de Nitsche em uma galeria e a de Tozzi na Rua Barão de Itapetininga, ambas com grande repercussão. Já o trabalho de Schendel era inédito, e contrastava com os anteriores pela sua fragilidade e quase invisibilidade, ao contrario das outras que eram ostensivas e apelativas ao público.

No caso carioca, evidentemente, temos as propostas ambientais de Hélio Oiticica: entre elas, o *Projeto Cães de Caça* (1960), o *Grande Núcleo* (1962), *Tropicália* (1967) e *Éden* (1970). De modo geral, tais propostas tendiam a experimentações sensoriais, primeiramente de caráter mais físico e posteriormente também de natureza cultural, evoluindo para a concepção de "crelazer", ou seja, uma participação ativa, contemplativa e desalienante dos espectadores.

Além de Oiticica, Lygia Clark construiu, em 1968, o ambiente *A Casa é o Corpo*, mostrado inicialmente no MAM e posteriormente na Bienal de Veneza. Segundo Maria Alice Milliet,

se constituía de um grande balão plástico situado no centro de uma estrutura formada por dois compartimentos laterais e um labirinto de 8 metros de comprimento – uma obra-ambiente concebida “para ser penetrada pelo visitante como abrigo poético” (MILLIET, 1992. p.111)

Assim, as contribuições de Oiticica e Clark tinham como meta comum estimular um fator psicológico de autoconhecimento nos participantes de seus ambientes.

Por outro lado, temos as experiências ligadas ao grupo da Galeria G-4, especialmente Rubens Gerchman e Carlos Vergara. No *happening PARE*, realizado em 1966, Gerchman criou *Elevador Social*, uma estrutura de madeira na qual prendia pessoas do público com plástico transparente e em seguida pintava o plástico até que a pessoa desaparecesse. Para sair era necessário romper o plástico e portanto destruir a pintura.

Vergara, no mesmo evento, entrou no recinto com uma furadeira e abriu um orifício na parede sob a fotografia de dois olhos e a frase "Olhe aqui". Ao olhar pelo buraco, agachado, o público podia ler: "O que é que você está fazendo nessa posição ridícula, olhando por um burquinho, incapaz de olhar à sua volta, alheio a tudo o que está acontecendo".

Ou seja, de fato as obras eram de fato ambientes propícios à participação dos espectadores e ação dos artistas, que criavam as situações inusitadas (seriam pois também exemplo de guerrilha?).

Carlos Vergara expôs em 1968 na Galeria Art Art, em São Paulo, a obra *Berço Esplêndido*, que consistia em uma grande estrutura de madeira, assemelhando-se a uma caixa ou engradado, que continha uma cama real na qual havia sido colocado um boneco e coberto com materiais variados que lembravam a bandeira brasileira. Bancos ao redor estavam dispostos acompanhados da frase "sente-se e pense". Iris Ferreira (2011, p. 1873) comenta:

Num artigo do Jornal do Brasil de 24 de abril de 1968, foram relatadas as impressões de diversas pessoas. Para o vigia da exposição, o artista queria representar o trecho do hino; duas crianças pensaram que ali estava uma múmia ou um operado do apêndice; um jovem de 18 anos viu no personagem envolto em bandeiras o "Edson que morreu pela liberdade, um universitário disse que esse "pense", é para se fazer pensar nos acontecimentos, na morte, na bagunça, no desentendimento; um médico comentou que aquele velório era da própria liberdade.

Outro trabalho ambiental de Vergara foi *Empilhamentos*, mostrada em 1969 na Petite Galerie, no Rio de Janeiro. Caixas de papelão empilhadas e siluetas humanas recortadas em papelão estabeleciam um núcleo ao redor do qual o espectador poderia caminhar e observar os vários elementos dispostos no espaço. Uma relação com a indústria e o anonimato das massas poderia ser pressentida por quem visitasse a exposição.

Ao comparar obras paulistas e cariocas o contraste visto por Mário Pedrosa não é de fato tão perceptível. Podemos, sim, a partir dos acrílicos de Lee, dos neons de Leirner, dos plásticos de Nitsche e do nylon de Schendel, vislumbrar um uso de novos materiais industriais, mas eles não deixam de estar presentes nas intervenções ambientais de Oiticica, Clark, Vergara e Gerchman. Talvez uma disposição menos regular e geométrica dos artistas cariocas e o envolvimento mais efetivo do público leve o crítico a pensar uma diferença entre uma experiência vivencial e uma mais intelectual, mas de fato existe tal distinção?

Enfim, podemos pensar que os ambientes criados constituem uma estratégia de envolvimento do público espectador, que pode tornar-se participante ao interagir com a obra. A oportunidade de experienciar um lugar "real" gera reflexão, sensações, pensamento. A ideia de público ou político se confundem, como no texto escrito por Pedro Escostéguy para o filme *Arte Pública*, de 1967.

Arte Guerrilha

A primeira menção a uma "arte guerrilha" pode ser encontrada em um artigo de jornal de Décio Pignatari publicado no *Correio da Manhã* em 04 de junho de 1967.

Teoria da guerrilha artística" trata da ideia de guerrilha como uma "estrutura aberta de informação plena" regida por coordenação e não subordinação, semelhante a uma constelação, com "total descaso pelas categorias e valores estratégicos e táticos já estabelecidos. [...] É a informação (surpresa) contra a redundância (expectativa) (PIGNATARI, 2004, p.168).

O teórico trata a guerrilha como projeto ou design, como vanguarda e antiarte, que confunde-se com seu percurso e seu roteiro, ou seja, seu próprio processo. Cita Oswald de Andrade e Marshall McLuhan para falar que a estrutura é a informação nova, a criação de conceitos e protótipos, e não tipos e resultados. "Ataca-se onde se deve e pode" (PIGNATARI, 2004, p. 176).

Não sabemos exatamente qual a recepção local a tais ideias, mas é fato que, quando Frederico Morais, em 1970, publica "O corpo é o motor da obra" na Revista *Vozes*, insere um comentário remetendo ao artigo de Pignatari, o que faz a ligação direta entre as ideias de um autor e outro.

Antes de comentar o texto de Morais, é preciso lembrar que no mesmo ano, em 23 de novembro de 1967, o crítico italiano Germano Celant publica na revista *Flash Art*, dois meses após a exposição *Arte Povera/Im Spazio* na Galeria La Bertesca, em Gênova, o artigo "Arte Povera: appunti per una guerriglia".

No texto, Celant declara: "o artista de explorado se torna guerrilheiro, quer escolher o lugar do combate, possuir a vantagem da mobilidade, surpreender e golpear, não o oposto" (CELANT, 1967, tradução nossa). Propõe que o artista rompa com o sistema e as convenções, em um mundo em que arte, vida e natureza se juntam de modo improvisado e assistemático. Parafraseando McLuhan, diz: "O homem é a mensagem" e afirma que o artista deve recusar qualquer etiqueta, preservando sua liberdade e identificando-se apenas consigo próprio. Ao final, observa que "toda 'coisa' é precária, basta atingir o ponto de ruptura e ela quebrará. Porque não tentamos com o mundo?" (CELANT, 1967, tradução nossa).

Há pois uma coincidência ou identificação entre as propostas de Pignatari e Celant. Ambos falam em romper com o sistema e as convenções, em surpreender, em propor informação nova, ou seja, optar por uma estratégia artística baseada no inesperado que possa transformar a concepção artística vigente, e, por que não?, o próprio mundo.

O texto de Frederico Morais, "O corpo é o motor da obra", publicado em 1970 na Revista *Vozes*, serve de manifesto a esse tipo de proposta artística que, centrada na instauração de situações, dialoga com as manifestações internacionais conhecidas como a "desmaterialização" da arte, segundo o termo cunhado por Lucy Lippard em 1967.

Mas, mesmo dentro de tais tendências, o texto de Morais coloca ainda uma possível tomada de posição, pelos artistas brasileiros, contra uma vertente predominantemente

tecnológica, voltada aos novos materiais e meios de comunicação, e aliada a um despojamento, que se ampara no corpo, nas matérias orgânicas e efêmeras, nos “detritos da sociedade consumista” e na articulação das ideias. Nomeia, explicitamente, a Arte Povera como uma referência, traduzindo o termo, diversas vezes, como “arte pobre”, e citando Lygia Clark e Hélio Oiticica como dois pioneiros internacionais, além de outros artistas como Lygia Pape, Antonio Manuel, Cildo Meireles, Barrio e Vergara.

Tais eventos englobam, desta maneira, tanto a manifestação interartística que poderia ser denominada como *Tropicalismo*, envolvendo a música *pop* de Caetano Veloso e Gilberto Gil, entre outros, o cinema de Glauber Rocha, o teatro de Augusto Boal e José Celso Martinez, e as proposições de Hélio Oiticica, quanto a geração subsequente que já foi chamada de “tranca ruas”, da qual fazem parte Antonio Manuel, Artur Barrio, Cildo Meireles, e outros artistas.

Morais retoma a questão da guerrilha artística em seu texto:

O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte uma forma de emboscada. Atuando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (pois tudo pode transformar-se, hoje, em arma ou instrumento de guerra ou de arte) o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. Tudo pode transformar-se em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano. Vítima constante da guerrilha artística, o espectador vê-se obrigado a aguçar e ativar seus sentidos (o olho, o ouvido, o tato, o olfato, agora também mobilizados pelos artistas plásticos), sobretudo, necessita tomar iniciativas. A tarefa do artista-guerrilheiro é criar para o espectador (que pode ser qualquer um e não apenas aquele que frequenta exposições) situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais que o estranhamento ou a repulsa, o medo. E só diante do medo, quando todos os sentidos são mobilizados, há iniciativa, isto é, criação. (MORAIS, 1970)

Percebe-se que há uma referência dupla a Décio Pignatari e a Germano Celant, mas com o acréscimo da ampliação da percepção para os outros sentidos, da necessidade da participação do espectador (que deve deixar seu lugar estático) e da criação como consequência do medo. Se as duas primeiras questões remetem às propostas ambientais, a última, sem dúvida, é incorporada frente ao contexto político da época no Brasil, após o Ato Institucional n. 5 de 1968 que tolheu drasticamente a liberdade de expressão no país e implantou a perseguição política, a detenção e prisão arbitrária e a tortura como armas.

Assim, a proposta de uma guerrilha artística é sincrônica à guerrilha propriamente dita dos grupos de esquerda que enfrentam a ditadura do governo militar, e espelham-se nesta para

tentar surpreender tanto o público de arte, em relação às convenções artísticas, quanto o policiamento que tolhe a liberdade de expressão.

Podem ser vistas tipicamente como obras desta estratégia os desfiles com *Parangolés* de Hélio Oiticica durante a inauguração da exposição *Nova Objetividade Brasileira*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1967, o evento *Apocalipopótese*, no Aterro do Flamengo, em 1968, também proposto por Oiticica, as intervenções efêmeras de Cildo Meireles, Luiz Alphonso e Guilherme Vaz em Brasília (que constituiriam com sua documentação a obra *Arte Física: caixas de Brasília*, de 1969), as situações de Artur Barrio no *Salão da Bússola*, em 1969, e o evento *Do Corpo à Terra*, organizado por Moraes em Belo Horizonte, em 1970. A proposta *Corpobra* de Antonio Manuel, que recusada pelo júri, traz o artista nu na inauguração do Salão de Verão em 1970, também é um sintoma claro dessa estratégia, assim como as *Inserções em Circuitos Ideológicos* de Meireles de 1970. Historicamente, as *Experiências* de Flávio de Carvalho (de 1931 e 1946) podem ser vistas como precursoras de tais iniciativas, e parentes próximas de atividades Dadá e Surrealistas realizadas no início do século XX.

Ou seja, a diferenciação, se é que podemos tratar desse modo, entre os ambientes e a guerrilha, é que os primeiros normalmente são predominantemente espaços ou lugares construídos para interação, percepção ou participação do espectador, enquanto a segunda estratégia não necessariamente constitui um lugar, mas sim uma proposta que se efetiva de modo inusitado e imprevisível frente ao público.

Conclusão

Termos são criados e entram em desuso a partir da iniciativa de alguns, do compartilhamento de ideias por muitos, do desinteresse paulatino de outros. A intenção desse artigo foi trazer à tona o uso de tais termos por artistas e teóricos da década de 1960, e tentar distinguir alguns aspectos que os particularizam e diferenciam, apesar dos muitos elementos que os aproximam e mesmo confundem.

Termos são propostas estratégicas, no caso, também políticas. Denominar uma obra artística de ambiental ou de guerrilha foi uma alternativa para qualificar tais atividades e trabalhos dentro de um aspecto ativista que gerasse expectativa, interesse e significado no público que interagira com elas.

Passados tantos anos, esses termos parecem datados, ou inadequados. Mas, se prestarmos atenção na produção contemporânea desse início de século XXI, veremos que as proposições estão vivas, e de fato muitas se remetem àquelas da década de 1960. Os artistas de então são as referências que sustentam os jovens artistas de hoje, e a aclamação internacional da arte brasileira decorre em grande parte dessas identificações.

Entender a teoria que estava por trás da "arte ambiental" e da "arte guerrilha" é significativo, pois nos faz colocar novos olhares sobre a produção contemporânea, e ver como, mesmo mantendo algumas dessas estratégias, o conceito de "antiarte" que as guiava, ou a intenção de gerar a crise que rompia com a tradição artística não tem mais sentido. Vencidos esses obstáculos, internos ao problema da arte, restam aqueles pertinentes não à arte, mas à vida.

Talvez hoje o discurso seja mais importante que o meio, que não mais constitui a mensagem como propunha McLuhan. O imaginário, as narrativas, a reconstituição memorial das identidades são os interesses da arte atual. Mas e a política?

A arte sempre será política, em seu engajamento ou sua abstenção. Assim como Barnett Newman via suas sublimes abstrações como revolucionárias, o mais sutil gesto artístico contém em si uma posição frente ao mundo, frente à cultura, frente à arte. O humano impera, pois comove. Somos eminentemente públicos. Somos políticos.



Mira Schendel, *Ondas paradas de probabilidade*, 1969. 22ª Bienal (1994). Montagem.



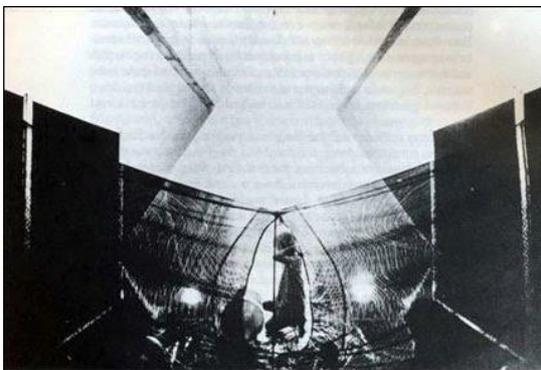
Marcello Nitsche, *Bolha Amarela*, 1967-1968. 10ª Bienal (1969) Foto: Leo Eloy/Fundação Bienal de São Paulo



Claudio Tozzi *Veja o nu* 1968



Carlos Vergara. Berço esplêndido, 1978.



Lygia Clark – A casa é o corpo, 1968

Rêferências

- ARGAN, Giulio Carlo. Urbanismo, espaço e ambiente. In: *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martis Fontes, 2005.
- BRITO, Eleonora Zicari Costa de; OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. Roberto Carlos no altar de Nelson Leirner. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 11, n. 19, p. 197-209, jul.-dez. 2009.
- CELANT, Germano. Arte Povera: appunti per una guerriglia. *Flash Art*, Roma, n. 5, dic.1967.
- COLAVERO, Luciano. L'avvento dello spazialismo: gli Ambiente Spaziali. Disponível em: <<http://www.geocities.com/Athens/Agora/5156/cap6.htm>>. Acesso em 26 dez. 2006.
- COSTA, Cacilda Teixeira da. *Wesley Duke Lee: um salmão na corrente taciturna*. São Paulo: Edusp/Alameda, 2005.
- FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2000.
- FERREIRA, Iris Maria Negrini. Arte e participação do espectador nos anos 1960: esboço Interativo na obra de Carlos Vergara. ENCONTRO NACIONAL ANPAP, 20. *Anais*. Rio de Janeiro, UERJ, 2011.
- FRIEDMAN, Kenneth S. Words on the Environment. In: SONFIST, Allan (org.). *Art in the Land*. New York: E.P. Hutton, 1983,
- KAPROW, Allan. Assemblages, Environments and Happenings. In: HARRISON, Charles; WOOD, Paul (Org.) *Art in Theory 1900-1990: an Anthology of Changing Ideas*. Oxford, Cambridge: Blackwell, 1994.

- LOPES, Almerinda da Silva. As propostas ambientais de Wesley Duke Lee: lugares utópicos. In: ENCONTRO NACIONAL ANPAP, 20. *Anais*. Rio de Janeiro, UERJ, 2012.
- MARCHÁN, Simon. *Del arte objetual al arte de concepto*. 2 ed. Madrid: Alberto Corazón, 1974.
- MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo: Edusp, 1992.
- MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra. *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, ano 64, v. LXIV, n.1, p.45-59, jan./ fev. 1970.
- MUGERAUER, Robert. *Interpreting Environments: tradition, deconstruction, hermeneutics*. Austin: University of Texas Press, 1995.
- OITICICA, Hélio. A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade. *Habitat*, São Paulo, ano 12, n.70, p.51, dez. 1962.
- OITICICA, Hélio. Novembro 1964. Bases fundamentais para uma definição do "Parangolé". In: _____. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PACQUEMENT, Alfred. Environmental Art. In: TURNER, Jane (org.) *Grove's Dictionary of Art*. London: 1994, v.10.
- PEDROSA, Mário. A Bienal de cá para lá. In: GULLAR, Ferreira. *Arte Brasileira Hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.
- PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: _____. *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- RORIMER, Anne. *New Art in the 60s and 70s: redefining reality*. London: Thames & Hudson, 2001.
- KAPROW, Allan. O legado de Jackson Pollock. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.) *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- SCHROEDER, Caroline Saut. Considerações sobre a atuação de Mário Schenberg na X Bienal de São Paulo. *Revista de História da Arte e de Arqueologia*, Campinas, n. 19, , p. 159-173, jan./jun. 2013.
- SOULÉ, Michael E.; LEASE, Gary (org.) *Reinventing Nature? Responses to post modern deconstruction*. Washington-DC: Island Press, 1995.

Artigo recebido em março de 2014. Aprovado em junho de 2014