

Imagens poéticas e imagens dialéticas em Lygia Clark & Hélio Oiticica

Manuela Quadra de Medeiros

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina; bolsista CNPq.

Resumo: A partir das teorias e dos conceitos desenvolvidos por Georges Didi-Huberman no livro *O que vemos, o que nos olha*, no qual o autor desdobra a ideia de imagem dialética de Walter Benjamin, este artigo tem como objetivo analisar o processo de concepção das obras e das proposições dos artistas plásticos brasileiros Lygia Clark e Hélio Oiticica nos anos 60 e 70. A busca das proposições de Hélio e Lygia foi para que a obra fosse vista como um processo, um movimento dialético capaz de criar e de propor *imagens dialéticas* ao seu espectador, que, para esses artistas, deveria ser transformado cada vez mais em participante da obra. Isto é, Hélio Oiticica e Lygia Clark procuravam fazer com que suas proposições-obras olhassem para seus espectadores-participadores à medida que eles olhassem para elas.

Palavras-chave: Lygia Clark; Hélio Oiticica; imagens dialéticas; literatura e artes visuais.

Poetic images and dialectical images in Lygia Clark and Hélio Oiticica

Abstract: From theories and concepts developed by Georges Didi-Huberman in his book *What we see, what look at us*, in which the author unfolds the idea of Walter Benjamin's dialectic image, this article aims to analyze the process of creation of the works and the propositions of Brazilian artists Lygia Clark and Hélio Oiticica in the 60s and 70s. Hélio and Lygia sought with their propositions that the work was seen as a process, a dialectical movement capable of creating and proposing dialectical images to their viewer, that, for these artists, should be made more and more in a participator in the work. That is, Hélio Oiticica and Lygia Clark sought to make their propositions-works look at their audience-participadores as they looked at them.

Keywords: Lygia Clark; Hélio Oiticica; dialectical images; literature and visual arts.

Hélio Oiticica e Lygia Clark, desde suas participações, e posteriores dissidências, no Movimento Neoconcreto – que, principalmente na figura de Ferreira Gullar negava o objeto de arte com a *Teoria do não-objeto* e com o *Manifesto Neoconcreto (1959)* – foram figuras ativas nas mudanças que aconteceram no âmbito das artes no Brasil no final dos anos 50 e nas décadas de 1960 e 1970. A questão da experiência surge já entre as propostas do grupo neoconcreto, que, a partir de ideias de teóricos como Maurice Merleau-Ponty, procurava na

arte um lugar expressivo, fenomenológico e que valorasse a percepção e as experiências vividas, acreditando que era daí que as ações artísticas derivavam. Hélio e Lygia, já não mais fazendo mais parte do neoconcretismo, radicalizaram essa nova linguagem que estava sendo proposta e a levaram ao limite, relativizando o espaço do quadro, da obra, da moldura e, ainda, relativizando o papel do artista e do espectador na/da obra de arte. Para eles, não havia mais limites entre corpo, arte, vida, artista, espectador (que eles definiriam como um participante da obra), obra e experiência.

Nas proposições artísticas e estéticas de Lygia Clark e de Hélio Oiticica fica clara a importância do lugar e da situação em que o artista experimenta suas práticas como uma forma de sublimação de seus próprios discursos. Ao criar uma obra aberta para um diálogo entre o espectador e o objeto, e, ainda, ao propor a participação dos sentidos do outro em suas obras, o corpo e o ato tornam-se indispensáveis para a concepção de arte desses artistas. Suas proposições podem, então, assumir diferentes formas de acordo com as forças participadoras, o que torna ainda mais importante a situação em que seus trabalhos eram concebidos e propostos.

Para Lygia Clark e Hélio Oiticica, embora tenham feito poucos trabalhos em conjunto, compartilhavam diversas experiências, principalmente por meio de cartas¹ trocadas entre o par. Waly Salomão, no livro *Qual é o parangolé*, diz que:

Tanto o Hélio quanto a Lygia Clark começaram a ter um diálogo profundo levado até o fim. E quando eu falo diálogo, é um diálogo devorador que radicalizava algumas questões levantadas tanto por Mondrian, Vantongerloo, quanto por Arp (ou Klee), radicalizando algumas posições derivadas do construtivismo europeu. Na época isto era quase inédito. (2003, p. 82)

Devido a esse profundo diálogo e a essa intensa aproximação, é possível, aqui, analisar os trabalhos desses dois artistas, sejam obras de arte, proposições ou escritos teóricos, à luz das mesmas teorias.

*

A concepção artística de Hélio Oiticica e Lygia Clark compreendia que o artista deveria procurar ir além da sua cultura e das verdades estabelecidas pela sociedade vigente para realizar sua arte, como mostra Lygia em carta para Hélio de 26 de outubro de 1968:

Você vê, até o realizar-se está vindo diretamente ligado à ação. Todos os mitos caíram por terra [...] e nós, os privilegiados, temos que propor na ação porque o momento, o agora é a única realidade tangível que ainda comunica algo. [...] *Esses são hoje os verdadeiros revolucionários*. Para mim, na medida em que revelamos um novo mundo somos ainda o resto de um mundo antigo, e se não fazemos mais a 'obra' somos de qualquer maneira o 'personagem' que expressa o pensamento 'obra'. [...] *Pela primeira vez o existir consiste numa mudança radical do mundo em vez de ser somente uma interpretação do mesmo*. (1998. p. 59. Grifos do autor.)

Essa valorização da ação por meio da proposição, e, ainda, o agir na vida do modo como eles acreditavam, ou seja, agir a partir de suas vivências, de uma ética própria e não mais pelo assujeitamento de uma regra externa e geral, provocaram tanto o poder vigente do Estado quanto atacaram as hierarquias enraizadas na vida social.

A relação singular dos artistas com seu tempo pode ser lida em textos de autoria de Hélio Oiticica em que este fala a respeito da sua proposta de *antiarte*, que, para ele, seria “uma simples posição do homem nele mesmo e nas suas possibilidades criativas vitais” (1982. p. 26), dando a entender que, ao promover as condições para que os espectadores-participadores encontrem suas possibilidades criativas, eles também poderiam tornar-se agentes nessa modificação radical do mundo. Em outro texto de Hélio, intitulado “Esquema geral da nova objetividade”(1982, p. 34), essa problematização fica mais clara quando Hélio diz que o artista deve ser um “modificador também de consciências (no sentido amplo, coletivo), que colabore ele nessa evolução transformadora, longa e penosa, mas que algum dia terá atingido o seu fim – que o artista ‘participe’ enfim de sua época, de seu povo” (1982, p. 34).

*

No livro *O que vemos, o que nos olha* (2010), Georges Didi-Huberman trata da questão do olhar e da imagem a partir da análise de obras minimalistas. Embora as imagens criadas por Hélio e Lygia não sejam efetivamente minimalistas, as teorias e os conceitos do livro são válidos para pensarmos o trabalho desses dois artistas pela problematização do ato de ver e do que dele suscitaria. Para Didi-Huberman

O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se

manifesta ao abrir-se em dois. (...) Devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui. (2010, p. 29-31)

O vazio que é aberto pelo ato de ver, ao abrir-se em dois, é constituinte do sujeito, diz Didi-Huberman. Isso significa que o olhar é sempre exterior ao sujeito, que há sempre uma espécie de tensão entre o olho e o olhar. O lugar do olhar é, então, nessa diferença, nessa fissura, nessa não coincidência entre eu e outro, entre corpo e imagem. Ao olharmos um objeto, a imagem que vemos nos causa uma sensação qualquer, um desejo de algo que nos falta – que é mostrado pelo vazio aberto pelo ato de ver. Desse modo, o olhar nos questiona. Ao produzir desejo, as imagens que vemos – e que nos olham – nos abrem para o Outro, para o devir.

Por isso, Didi-Huberman nos diz que “é ao mundo fenomenológico da experiência que a qualidade e a força dos objetos minimalistas serão finalmente referidas”(2010, p. 62). Mesmo que, segundo o autor desses objetos (minimalistas) tendam a ser vistos e compreendidos de maneira tautológica, isto é, *o que vejo é só o que vejo (what I see is what I see)*, Didi-Huberman explica:

Há portanto uma experiência. (...) Há uma experiência, logo há experiências, ou seja, diferenças. Há portanto tempos, durações atuando em ou diante desses objetos supostos instantaneamente reconhecíveis. Há relações que envolvem presenças, logo há sujeitos que são os únicos a conferir aos objetos minimalistas uma garantia de existência e de eficácia.(2010, p.66)

A questão da experiência era, como vimos, fundamental para as proposições que faziam Hélio Oiticica e Lygia Clark como forma de arte. Em suas concepções, a obra depende do gesto, do corpo do outro, ou seja, a obra só existe enquanto diálogo entre o participante e a obra; com essas proposições do espectador-participador como um elemento fundamental para a realização da obra, as noções de autoria são diluídas. Para Lygia e Hélio o que importava não era a obra pronta a ser assinada e exposta em museus ou galerias, e sim o fazer da obra e todas as experiências que o ato de criar trariam e que possibilitariam que eles se recriassem através da arte – ou da antiarte. Esse se recriar através da arte presente nesses artistas pode ser entendido, nas concepções de Didi-Huberman como *o que nos olha* – e, conseqüentemente, o que nos toca e, assim, nos contagia e nos afeta – *no que vemos*. Lygia e Hélio buscavam abrir – ou mostrar, já que ele nos constitui – o vazio no corpo de quem participasse e experimentasse suas obras. Desse modo, de olhos fechados

para ver, diante do vazio que é do próprio sujeito, o participante poderia tentar preencher ou não este vazio; o mais importante é que ele saísse tocado pela experiência, que ele sentisse que foi olhado por aquilo que viu. O autor nos diz que, no que diz respeito ao olhar, não há escolha, “dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito”(2010, p. 77):

Não há que escolher entre o que vemos e o que nos olha. Há apenas que se inquietar com o entre. Há apenas que tentar dialetizar, ou seja, tentar pensar a oscilação contraditória em seu movimento de diástole e sístole a partir de seu ponto central, que é seu ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio. É preciso voltar ao ponto de inversão e de convertibilidade, ao motor dialético de todas as oposições. É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha - um momento que não impõe nem o excesso de sentido (que a crença glorifica), nem a ausência cínica de sentido (que a tautologia glorifica). É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos. (2010, p. 77)

A abertura do “antro escavado pelo que nos olha no que vemos” seria, para Lygia Clark e Hélio Oiticica, o lugar – ou o entrelugar – do *exercício experimental de liberdade*². Justamente colocar o espectador-participador nesse “ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio”. Hélio Oiticica, no livro *Aspiro ao grande labirinto*, de 1986, escreve:

Para mim, na minha evolução, o objeto foi uma passagem para experiências cada vez mais comprometidas com o comportamento individual de cada participante; faço questão de afirmar que não há procura, aqui, de um "novo condicionamento" para o participante, mas sim a derrubada de todo o condicionamento para a procura da liberdade individual, através de proposições cada vez mais abertas visando fazer com que cada um encontre em si mesmo, pela disponibilidade, pelo improvisado, sua liberdade interior, a pista para o estado criador. (1986. p. 102)

Nesse entremeio, então, nenhum comportamento estaria condicionado, seria um ponto de condensação de todas as possibilidades, que levaria o participante ao estado de criação. Lygia Clark também falava dessa liberdade (em texto do catálogo *Lygia Clark*, da FUNARTE, de 1980):

É preciso que a obra não se complete em si mesma e seja um simples trampolim para a liberdade do espectador-autor. Este tomará consciência através da proposição que lhe oferece o artista. Aqui não se trata da participação pela

participação, nem da agressão pela agressão, mas que o participante dê um sentido a seu gesto e que seu ato seja nutrido de um pensamento: a ocorrência do jogo coloca em evidência sua liberdade de ação. (p. 27-28)

Colocado diante do vazio que o constitui, o participante, então, tomaria consciência de si e desse vazio que é próprio do sujeito. Os textos desses artistas deixam claro que o que eles esperavam de suas proposições era que se realizasse um diálogo entre obra e espectador-participador. Que, quando o espectador-participador olhasse a obra, ela também o olhasse, saindo, então, ambos tocados por essa experiência.

*

Retomando o movimento de sístole e de diástole de que fala Didi-Huberman, é interessante notar como ele usa essa metáfora – assim como a do movimento do carretel, sempre indo e vindo, longe e perto – para tentar explicar a questão da imagem dialética de Walter Benjamin. O autor nos diz que

É preciso então tentar pensar esse paradoxo: que a escansão pulsativa coloca como seu quadro e inclui como seu cerne um momento de imobilidade mortal. Momento central da oscilação, entre diástole e sístole - o antro inerte aberto subitamente no espetáculo "vivo", e mesmo maníaco, de um carretel sempre lançado para longe de si e trazido de volta a si. Momento central de imobilidade, suspensiva ou definitiva - uma sempre oferecida como memória da outra -, em que somos olhados pela perda, ou seja, ameaçados de perder tudo e de perder a nós mesmos. (2010, p. 86)

Hélio Oiticica e Lygia Clark levavam em conta, talvez mesmo que inconscientemente, alguns aspectos indispensáveis para se pensar a imagem dialética que vemos na citação acima, de Didi-Huberman. A questão do perigo, do momento crítico, esse momento em que “somos ameaçados de perder tudo e de perder a nós mesmos” era, podemos dizer, fundamental para as proposições levadas ao limite da arte e da linguagem de Hélio e Lygia. Ao citar Michael Fried (p. 119), Didi-Huberman fala que ele experimenta, na presença das obras minimalistas, “a sensação penosa e contraditória de ser distanciado e invadido ao mesmo tempo”, o que talvez possa explicar um pouco o que seria

participar dessas propostas em forma de performance feitas por Lygia e Hélio. Ao ser aproximado radicalmente da obra, o participante, colocado diante do vazio, levado ao momento crítico, acaba por se distanciar dele mesmo, quase que se esvaziando de si. Essa distância em forma de vazio permite um novo preenchimento, que é feito agora a partir do que nos olha no que vemos.

Em carta para Hélio de 26 de outubro de 1968, Lygia fala para Hélio: “Já fui tão currada pelo espectador que nem o buraco da orelha escapou” (1998, p. 57). Em resposta à amiga, em carta de 8 de novembro do mesmo ano, Hélio fala sobre essa questão de ser invadido:

Esse problema de ser deflorado pelo espectador é o mais dramático: todos são, aliás, pois além da ação há a consciência-momento de cada ação, mesmo que esta consciência se modifique depois, ou incorpore novas vivências. Esse negócio de participação realmente é terrível, pois é o próprio imponderável que se revela em cada pessoa, a cada momento, como uma posse: também senti, como você, várias vezes a necessidade de matar o espectador ou participante, o que é bom pois dinamiza interiormente a relação, a participação, e mostra que não há, como vem acontecendo muito por aí, uma estetização da participação: a maioria criou um academicismo dessa relação ou da ideia de participação do espectador, a ponto de me deixar em dúvida sobre a própria ideia. (1998. p. 69-70)

A vontade de matar o participante por ter sido por ele deflorado, mostra que os artistas não tentavam condicionar a participação do Outro, mas sim criavam possibilidades para que o Outro agisse como quisesse, ou seja, o que esses artistas propunham era a formulação de uma possibilidade de vida. Por isso, para eles, não era possível pensar em um objeto estático, ou uma imagem estática, mas sempre o objeto, ou a imagem, em suas relações com o mundo. Relações que, como para Didi-Huberman, não eram de identificação, no ato de ver, com o objeto, mas justamente uma relação de não coincidência com o outro, de não coincidência entre corpo e imagem.

A relação do artista, da obra e da imagem com o tempo também pode ser identificada como sendo de não coincidência. Lygia Clark pensa em uma poética do instante, que deve se realizar no ato, na realização no presente do passado e do futuro:

Só o instante do ato é vida. Por natureza, o ato contém em si mesmo seu próprio excesso e seu próprio vir-a-ser. O instante do ato é a única realidade viva em nós mesmos. Tomar a consciência é ser no passado. A percepção bruta do ato é o

futuro de se fazer. O passado e o futuro estão implicados no presente agora do ato. (1980, p. 27)

Podemos dizer que esse ato que implicaria o passado e o futuro no “presente agora” seria passível de criar, então, uma imagem dialética nos modos de Walter Benjamin. Uma imagem que, sendo dialética, permaneceria, para o autor, *aberta e inquieta*, uma imagem sempre em movimento, tendendo, então, para o infinito, assim como eram as proposições de Lygia e Hélio, sempre abertas, sempre em movimento, sempre inacabadas. Tanto as imagens dialéticas concebidas por Benjamin quanto as derivadas das proposições de Hélio e Lygia produziriam, então, uma leitura crítica de seu próprio presente ao serem conflagradas com seu Pretérito. Essa leitura crítica, através do choque, criaria, então, uma diferença. Criar diferenças era justamente o que tinham em mente Lygia e Hélio ao procurarem o tempo todo uma relação entre coletividade e individualidade; pois através da diferença as duas coisas, ao mesmo tempo, poderiam ser afirmadas.

Em muitas das proposições artísticas de Lygia Clark e Hélio Oiticica, vê-se uma intensificação da dinâmica das imagens, muitas vezes por meio de um constante jogo de distanciamento e aproximação de que Didi-Huberman fala. Hélio e Lygia levam ao limite a questão da aproximação em suas proposições. Lygia propõe obras como a *Baba Antropofágica (1973)*, que ela chama de “corpo coletivo ou canibalismo” em que os participantes colocam barbantes saídos de carretéis em suas bocas, que tinham como alvo um participante “central” que acabava envolto nessa *baba*. Em carta a Hélio de 6 de julho de 1974, Lygia explica seu trabalho:

Uma pessoa se deita no chão. Em volta os jovens que estão ajoelhados põem na boca um carretel de linha de várias cores. Começam a tirar com a mão a linha que cai sobre a deitada até esvaziar o carretel. A linha sai plena de saliva e as pessoas que tiram a linha começam por sentir simplesmente que estão tirando um fio, mas em seguida vem a percepção de que estão tirando o próprio ventre para fora. É a fantasmática do corpo, aliás, o que me interessa, e não o corpo em si. Depois elas se religam com essa baba e aí começa uma espécie de luta que é o *défolement* para quebrar a baba, o que é feito com agressividade, euforia e alegria e mesmo dor, porque os fios são duros para serem quebrados. Depois peço o vécu, o que é o mais importante, e assim vou me elaborando através da elaboração do outro... (1998, p. 223)

Ao propor a fragmentação do corpo, Lygia e os participantes criam um corpo coletivo, numa intensificação da dialética. O eu e o outro já não podem mais ser

reconhecidos separadamente, há a perda do próprio eu, uma abertura ao vazio, mas sempre para devir Outro. Ainda sobre essa questão da aproximação, Hélio propõe os famosos *Parangolés (1964)* em que o participante literalmente veste a obra, que só tem sentido com seus movimentos, com o volume de um corpo outro dentro dela. A dança, o movimento e a música eram de extrema importância para o artista, pois foi através da dança, mais precisamente do samba na escola de samba da Mangueira, que ele percebeu a importância do movimento de cada corpo, da individualização e da singularização dos corpos por meio dos movimentos da dança dionisíaca, como ele chamava – foi assim que ele vislumbrou os *Parangolés*, para que fossem vestidos e, por meio do corpo, criassem movimento. Para Didi-Huberman, “A distância constitui obviamente o elemento essencial da visão, mas a própria tutilidade não pode não ser pensada como uma experiência dialética da distância e da proximidade”(2010, p. 160).

O autor fala, ainda, que “uma certa dança está em toda parte”(p. 117), e, com certeza, a dança está presente nessas proposições de Hélio e Lygia de que falamos acima. O corpo que dança não pode ser classificado no tempo, ele cria uma temporalidade própria, unindo presente, passado e futuro, ele se abre às singularidades; a dança é, assim, um movimento de constante subjetivação que mistura o coletivo e o individual. Nessa dança íntima, do espectador-participador com a obra, tem-se a intensificação das dialéticas e a criação de imagens, imagens que são rápidas, imóveis, inapreensíveis.

Embora não tenhamos evidências de que Lygia e Hélio tiveram contato com a obra de Walter Benjamin, sabemos que eles foram influenciados por Paul Klee, como mostra Waly Salomão em citação na introdução deste ensaio. Klee, no texto “Caminhos do estudo da natureza”, apresentado em forma de palestra em 1924, já fala de “um ponto de vista mais psicológico” para a contemplação dos objetos:

O objeto se amplia para além de sua aparência, por meio de nosso saber acerca de seu interior. Por sabermos que a coisa é mais do que aquilo que se reconhece em seu aspecto exterior. O homem dissecar uma coisa e visualiza o seu interior, em camadas nas quais o caráter do objeto se ordena segundo o número e o tipo de cortes necessários. Trata-se da penetração visível, algumas vezes usando simplesmente a lâmina afiada, outras vezes recorrendo a instrumentos mais refinados, capazes de evidenciar a estrutura ou a função material. A soma das experiências realizadas deste modo torna o 'eu' capaz de convergir do aspecto ótico exterior para o interior do objeto. E isso intuitivamente, uma vez que já no caminho físico ótico da aparência o 'eu' é despertado para conclusões sensíveis que, dependendo da direção tomada, podem transformar as impressões exteriores

em penetração funcional mais ou menos elaborada. Antes um ponto de vista anatômico, agora um ponto de vista mais psicológico. Além desses modos de contemplação internalizada dos objetos, existem alguns caminhos que conduzem a humanização do objeto, estabelecendo entre o 'eu' e o objeto uma relação de ressonância que escapa aos princípios fundamentais da ótica. Em primeiro lugar, há o caminho não-ótico do enraizamento terreno comum, que alcança os olhos do 'eu' vindo de baixo; e, em segundo lugar o caminho não ótico da comunidade cósmica, que vem de cima. Caminhos metafísicos em sua conjunção. (2001, p. 82-83)

Estabelecer entre o “eu” e o objeto uma relação de ressonância, pode ser visto como uma síntese de tudo o que foi falado neste trabalho. A proposta de Hélio e Lygia sempre foi a de inventar, não apenas criar, mas a proposta de invenção de novas formas de arte, de formas de unir a arte à vida, a arte ao mundo e, claro, a arte ao corpo. Formas de criar novos mundos, para superar este que já está criado e, de certa forma, ultrapassado, se *autoultrapassar* pela *autoironia*. Hélio defendia que tanto a ação de criar do artista quanto a ação de experimentar do espectador-participador deveriam estar permeadas pelo prazer e pela diversão. Lygia buscava se elaborar através da elaboração do Outro, aproximando o fazer arte com a psicanálise. Ambos procuraram inserir a dimensão do corpo-Outro na arte, radicalizando as imagens e as linguagens para que o espectador-participador se sentisse visto pelo que ele olha, tocado pela experiência da obra. Todo instante, para eles, pode ser um instante de perigo, um ponto de inquietude, de suspensão em que é possível perder-se. Colocar o espectador (e também se colocar) diante do vazio que nos olha. Diante do abismo, lançar o ‘eu’ para fora de si, travestir-se, abrir espaço para o devir. Possibilitar, pelas suas proposições, a criação de um novo mundo que sustente esse vazio (que nos constitui) e que aparece com o deslocamento de significantes e significados. Defender o que resta, o que sobra, o que sobrevive pela criação de diferenças, o corpo coletivo e o corpo individual, a fissura que permite que ambos sejam afirmados. Ao implicarem o sujeito, antes mero espectador, no ato de criação, seja na arte, no corpo ou na linguagem, sem comportamentos pré-determinados, Hélio e Lygia permitem o surgimento da diferença, que é uma proposta de luta, de movimento e de resistência. Deleuze, em *O ato de criação*³, diz que criar é produzir diferença, e por meio dessa produção de singularidades – que era o que desejavam Lygia e Hélio – é que a criação torna-se o único ato de resistência capaz de resistir à morte.

Notas

1Publicadas no livro *Cartas – 1964-1974*, com organização de Luciano Figueiredo

2 A expressão criada por Mário Pedrosa e usada frequentemente por Hélio e Lygia aparece pela primeira vez em artigo publicado no *Correio da Manhã*, em março de 68, no qual o autor se referia ao crítico de arte Pierre Restany, que tinha recentemente visitado o Brasil.

3 DELEUZE, Gilles. O ato de criação. Tradução de José Marcos Macedo. (Palestra de 1978.) Em: Folha de São Paulo, 27/06/1999, p. 3

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Irene Aron. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

BENJAMIN, Walter. “O surrealismo: o ultimo instantâneo da inteligência europeia”. Em: *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1997.

CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

DELEUZE, Gilles. *O ato de criação*. Tradução de José Marcos Macedo. (Palestra de 1978) Folha de São Paulo, 27/06/1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

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

KLEE, Paul. “Caminhos do estudo da natureza”. Em: *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Tradução de Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

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

ZILIO, Carlos. *O nacional e o popular na cultura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.