

De individualidade ao coletivo: uma conversa com Lydia Okumura e Genilson Soares

TOBI MAIER

Independent Scholar

Abstract: São Paulo-based artists Francisco Iñarra (1947-2009), Lydia Okumura (1948-), and Genilson Soares (1940-) started exhibiting collectively in 1970, first under the name Equipe 3 and, after Okumura's departure to New York in 1974, under the name Arte/Ação. Working collectively in the medium of installation, these artists innovated the language of institutional critique within the Brazilian context until their dissolution in 1977. This interview, conducted by Tobi Maier in 2014 in São Paulo, was completed via correspondence in 2019.

Keywords: Institutional critique, aesthetics, collectivity, Brazil, São Paulo

Desde a organização da semana de arte moderna de 1922, o cânone da arte brasileira reconhece a coletividade como ferramenta de produção. A sua proliferação porem ganhou força apos da segunda guerra mundial. Os grupos mais conhecidos na arte brasileira pós-guerra foram os dois campos rivais na arte concreta: Grupo Ruptura (1952) e Grupo Frente (1954-56). Mas houve outros, menos conhecidos, em atuação: por exemplo, o Grupo Grimm, com sete integrantes na década de 1880, o grupo de pintores Santa Helena, com atividade nos anos 1930, o Grupo Seibi, que foi fundado em março 1935, o Grupo Guanabara, no Largo de Guanabara em São Paulo no final dos anos 1940, o Grupo dos Dissidentes de 1942, a Nova Flor do Abacate-Grupo Guignard, ativo no Rio de Janeiro entre 1943-44, e o Grupo Rex atuante durante 1966-67.

A seguinte entrevista representa uma entrada ao universo da obra de Equipe 3, cujos membros eram o espanhol Francisco Iñarra (1947-2009), a *nipo-*

brasileira Lydia Okumura (1948-), e o pernambucano Genilson Soares (1940-). O trio começou a trabalhar juntos por volta de 1970-71 em São Paulo, poucos anos depois do AI-5 ter instaurado um período ditatorial no Brasil.

Durante a conversa, Okumura e Soares relatam cronologicamente detalhes das obras que fazem parte das suas trajetórias. Após da mudança de Okumura para Nova Iorque em maio de 1974, a colaboração dos restantes membros Iñarra e Soares continuou sob nome de Arte/Ação com uma linguagem mais singular até 1977. Num contexto marcado pela ausência de mercado de arte, o grupo trabalhou sobre mais outra denominação como EQUIPE ARTE/AÇÃO na 14ª Bienal Internacional de São Paulo em 1977. Nesta altura a designação da palavra ‘equipe’ já tinha ganhado folego para denominar o trabalho artístico em coletivos (além dos “grupos de arte”). Assim, no catálogo da 14ª Bienal constam outras equipes como Equipe Abal e Murgia (de Uruguai), ou a Equipe Laje Seca, Equipe Pesquisa 8 e Equipe Terra (todas de Brasil). Trabalhar sob um denominador comum não significou necessariamente abandonar uma autoria individual. Era antes uma ferramenta de negociação coletiva, a fim de obter inclusão em exposições de grande escala. Na maioria dos projetos da Equipe 3 detectamos autorias individuais na construção de uma ‘obra’ comum o que diferencia a sua obra de coletivos brasileiros contemporâneos.¹

As obras e a experimentação de Equipe 3 e também a obra de Arte/Ação podem ser consideradas vanguardas da crítica institucional na arte brasileira, uma crítica que teve lugar durante da ditadura militar (1964-1985) e que foi realizada ‘em diálogo’ com curadores como Walter Zanini dentro o museu MAC-USP, o crítico Mário Schenberg e outras instituições. Muitas das obras de Equipe 3 e Arte/Ação contaram com a interação ativa do público. Quando a obra concebida sob nome de *Lanchonarte* foi apresentada sob nome de *Restaurarte* no salão de arte de Santo André em 1971, Equipe 3 convidou o público, a opinar, a se expressar, a questionar e a depositar em uma urna, respostas a perguntas do tipo: “O que é Arte?” A proposta para *Restaurarte* comentou sobre arte como se fosse comida para consumir ou vender a preço de sanduíche. Semelhante ao restaurante *Food* de Gordon Matta-Clark, fundado simultaneamente no outono de 1971, este

¹ Coletivos contemporâneos como Opavivará!, por exemplo, nasceram na primeira década dos anos 2000 e no auge do mercado de arte no Brasil. Possivelmente também devido a pressões de mercado as linguagens dos membros individuais parecem menos detectáveis.

trabalho foi uma tentativa de criar acesso a arte para todos. No entanto, ao contrário do restaurante de Matta-Clark, aqui não era comida servida, mas obras de arte e a possibilidade para o público manifestar opinião. Suspensas de paredes e tetos, as obras de arte aludiram a frutas que podiam ser colhidas e consumidas.

Se a arte do neoconcretismo “permanece interessada na espécie de positividade que está no centro da tradição construtiva—a arte como instrumento de construção da sociedade” (Brito 8), como colocou Ronaldo Brito, esta obra da *Equipe 3* se inspirou também nas vivências de Hélio Oiticica, antecede a assim chamada estética relacional e ultrapassa conceitos da exclusividade promovidas pelo mercado da arte—naquela época porem quase inexistente.

Okumura questiona a função e viabilidade de trabalho artístico na sociedade quando exibiu os cartões que ‘marcaram o ponto’ da sua presença contratual numa agência de publicidade em 1971 na exposição “Arte Conceitual” em São Paulo. A ligação de Okumura com a agência de publicidade porem foi apenas de natureza especulativa e assim encaixa-se com a tradição neoconcreta. A arte neoconcreta também foi caracterizada pela sua ruptura com o concretismo paulistano, cujos membros aproveitaram de vinculações com as indústrias de desenho gráfico e industrial.² No contexto carioca por outro lado a obra gráfica de Wladimir Dias-Pino se destacou no âmbito de design gráfico internacional e como uma das raízes de poema/processo.³ Brito observa que os neoconcretistas esforçaram-se para transformar o trabalho artístico em uma gama de relações complexas nas quais o observador gradualmente se tornou participante.⁴ Ao este campo expandido da autoria (exemplificado com *Lançonarte/Restaurarte*, 1971), acrescenta-se uma subversividade em relação ao poder institucional da época. Assim, por exemplo, na ocasião da exposição JAC (Jovem Arte

² Importante neste sentido foi a ligação paulista com Max Bill que recebe o primeiro prêmio por sua escultura *Unidade tripartida* na primeira Bienal de São Paulo em 1951 e a subsequente ida de artistas brasileiros como Almir Mavignier para a Hochschule für Gestaltung, a HfG de Ulm, e seu trabalho na interligação entre arte e design. No contexto paulista considere também o trabalho gráfico de Alexandre Wollner, por exemplo, ou do líder do grupo ruptura Waldemar Cordeiro, que ambas participaram da Exposição Nacional da Arte Concreta (1956/57). Segundo Espada, “É importante lembrar que, nessa época, praticamente todos os membros do grupo ruptura atuavam profissionalmente nas áreas do desenho técnico, gráfico e industrial, na arquitetura ou no paisagismo” (4).

³ Sobre a obra de Wladimir Dias-Pino e o poema/processo veja Dias Pino, et al.

⁴ “[Os artistas neoconcretos] estavam empenhados em transformar o trabalho em um feixe de relacionamentos complexos com o observador a caminho de ser transformado em um participante” (Brito 70).

Contemporânea) 1972, o grupo enviou quatro inscrições, uma como Equipe 3 e as outras três como artistas individuais. Somente Okumura foi sorteada, com o lote número 50, porém o grupo participou enquanto Equipe 3. Numa desobediência ao regulamento da mostra, Equipe 3 executou o projeto de seis artistas que não foram contemplados pelo sorteio (Jannis Kounellis, Jacques Castex, Daniel Buren, Servulo Esmeraldo, Arthur-Luiz Piza, Erika Steinberger).

Sob título *Incluir os excluídos* (1972), a obra promoveu solidariedade e multiplicidade num tempo marcado pela desconfiança na ditadura. Um gesto que em tempos neoliberais é cada vez mais raro no contexto da arte contemporânea, sendo uma exceção a premiação coletiva do prestigioso Turner Prize em 2019.

A individualidade da contribuição de cada um na criação de um conjunto ou coletivo, ficou mais evidente no trabalho site-specific *Pontos de vista* que foi apresentado e premiado na 12ª Bienal Internacional de São Paulo em 1973.⁵ O título *Pontos de vista* visava reforçar a ideia de autonomia de cada um dos artistas como um indivíduo e articulou através das abstrações geométricas o legado formal da arte neoconcreta brasileira. Se, como coloca Brito, “O artista neoconcreto não abordava propriamente o espaço, ele o experimentava” (81) na Exposição Nacional da Arte Concreta de 1956, ainda “poucos trabalhos se caracterizavam pelo dinamismo ótico” (Espada 5). Esse dinamismo ótico agora claramente figura na instalação *Pontos de vista* (1973). As vistas da instalação de 1973 retratam os artistas em movimento em frente do espaço expositivo e da sua instalação, criando abstrações geométricas que podem ser interpretadas como ilusões ópticas da paisagem verticalizada de São Paulo. A obra de Equipe 3 não apenas experimentou com o espaço, mas também com as relações humanas, pois como coloca Soares na entrevista abaixo, *Pontos de vista* obrigou a testar o “grau de camaradagem, tolerância, amizade, confiança, compreensão” e promoveu um caráter ambiental-vivencial.

⁵ O catálogo da Bienal de São Paulo de 1973 publica as seguintes características para a obra: “pesquisas objetivando o espaço arquitetônico como suporte material a ser elaborado e alterado constantemente. A primeira fase da montagem seria a criação de um espaço ambiental-vivencial, dando aos suportes do local (parede e chão) características tais, permitindo a criação de um jogo do espaço real e irreal do meio bidimensional e tridimensional. O segundo período, já aberta a Bienal, seria realizado através de outros meios de expressão (ação, palavras, gráficos, fotografia, som, etc.) de forma a interferir no ambiente construído, modificando o conceito inicial e registrando cada interferência. As ações documentadas seriam apresentadas em sala ao lado. Área de 75 metros quadrados” (203).

Após a partida de Okumura para os Estados Unidos em 1974, a obra *Num espaço apertado*, apresentada na 3ª Bienal Nacional daquele ano, foi apenas de autoria de Iñarra e Soares. As vistas da instalação da obra registram os dois artistas nas calças típicas da época por trás. O espectador tem a impressão de que está assistindo os dois por trás enquanto urinam em um canto. Na tradição do nascente fotorrealismo, *Num espaço apertado* foi um trabalho pleno de sutilezas irônicas. Por um lado, a obra pode ser interpretada como crítica institucional da Fundação Bienal de São Paulo, debatendo-se entre as incongruências da organização daquela exposição e o seu papel elitista na sociedade paulista e brasileira. Por outro lado, *Num espaço apertado* também foi uma consequência direta de e uma crítica a um contexto político: a ditadura militar.

Com presença contínua no contexto do museu MAC em São Paulo, a atividade de Arte/Ação ganhou notoriedade com *Ênfase à escultura* (1977). Como explica Soares, um cordão estava preso à bunda da escultura de *O grande cavalo* (1951) do artista italiano Marino Marini. Esta autoproclamada arte ação levantou o rabo da escultura apenas pelo um momento em que foi fotografada. Estas e outras ações de Arte/Ação dentro do contexto do museu MAC-USP não apenas aproveitaram o espaço do museu como laboratório, mas também instauraram uma prática de crítica museológica e institucional no Brasil.

A produção de Arte/Ação teve continuação até 1977 quando a obra *Ways/Caminhos* foi realizada em São Paulo. *Ways/Caminhos* pode ser considerado uma continuação de *Projetos para Bienal 2000*, um projeto de esboços para instalações e intervenções arquitetônicas a serem viabilizados nos espaços, suportes, e elementos do prédio desenhado por Oscar Niemeyer e ocupado pela Fundação Bienal no Parque Ibirapuera de São Paulo. *Projetos para Bienal 2000* apenas existe nas manipulações e desenhos sobre registros fotográficos e pinturas à guache e foi apresentado assim como parte da apresentação de Arte/Ação na 14ª Bienal Internacional de São Paulo em 1977.

Ao contrário, *Ways/Caminhos* surgiu de experimentações e intervenções físicas dentro do prédio da Fundação Bienal de São Paulo durante uma espécie de residência que antecedeu a mesma Bienal. *Ways/Caminhos* foi realizado no interior vazio do prédio da Bienal, durante os três meses imediatamente antes da abertura da 14ª Bienal Internacional de São Paulo. A documentação da instalação mostra um poste fixado a uma coluna. Outro poste é apoiado em uma escultura de escada de três pisos. Uma moldura quadrada vazia fica no meio da sala e é

equilibrada por um galho. Uma cadeira está conectada a uma garrafa de gás cilíndrica a cerca de 10 metros de distância. As paredes a volta deste *ensemble* escultural mostram esboços sobre fotografias para *Projetos para Bienal 2000* e documentação de correspondência sobre as obras e *Dualidade MAC/MAM*.

Ao mesmo tempo de *Ways/Caminhos*, Arte/Ação desenvolveu a proposta para *Dualidade MAC/MAM* com a ideia de pintar uma falsa sombra sobre o piso da laje, “embaixo” da caixa d’água, e nas linhas ortogonais da malha, como se a caixa d’água estivesse suspensa, elevada, pelas cordas esticadas, destacada e flutuando sobre o solo. Foi aceita pelo MAC porem Arte/Ação encontrou dificuldades na apresentação ao vizinho MAM. Representou uma tentativa de conectar as três instituições Bienal, MAC e MAM através de uma ilusão de ótica. Como a obra teria ficada no telhado do MAM, porem apenas poderia ser vista a partir do MAC (e da Fundação Bienal), as três instituições, sempre conectadas porem também sempre em rivalidade histórica, não conseguiram entender-se e a obra de Arte/Ação não foi viabilizada. A proposta para *Dualidade MAC/MAM* e a correspondência com os dois museus foram incluídos nas paredes da instalação *Ways/Caminhos* na Bienal de 1977.

Após fim da atividade dos grupos, as obras e documentação de Equipe 3 e Arte/Ação foram exibidos no Centro Cultural Maria Antônia em São Paulo sob título “Transformação Inalterável” (2003). Em 2013, Soares remontou uma peça apresentada originalmente na Bienal Internacional de São Paulo de 1973, na feira de arte *Frieze* em Londres ao convite da galeria paulista Jaqueline Martins.

Ao confrontarem instituições de arte, os trabalhos de Equipe 3 e Arte/Ação variaram entre uma examinação crítica do consumo e do contexto político. Num ambiente politicamente volátil da ditadura militar no Brasil, as ilusões ópticas e propostas de intervenção arquitetônicas dos artistas oferecerem ao espectador a possibilidade de imaginar mudanças nas relações de poder (estático, físico, social). Para entender melhor a sua trajetória encontrei durante abril 2014 com Lydia Okumura e Genilson Soares no apartamento da artista na Rua João Moura em São Paulo. Começamos a seguinte conversa que, em preparação para a sua publicação aqui, foi completada com outras informações e detalhes durante 2019.

Tobi Maier: Queria conversar sobre as vossas atividades como membros fundadores dos coletivos artísticos Equipe 3 (Francisco Iñarra, Lydia Okumura,

e Genilson Soares) e Arte/Ação (Francisco Iñarra e Genilson Soares). Quando e como vocês e o Francisco Iñarra se conheceram?

Lydia Okumura: Conheci Francisco como assistente de Tomoshige Kusuno por volta de minha exposição individual em 1968.⁶ A Praça da República aos domingos de manhã era onde se reuniam os conhecidos de diversos salões e exposições, inclusive os artistas japoneses do Salão Seibi, como o mestre Takaoka, Kinoshita, João Suzuki, Bin Kondo, os nisseis Mari Yoshimoto, Yvete Ko, os irmãos Mori, etc.⁷ Francisco circulava entre grupos diferentes, era europeu, e com o Genilson, começamos a trocar informação e discutir sobre o que era arte ou o que era ser artista.

Genilson Soares: Vim de Recife para São Paulo, fazer uma exposição individual em setembro de 1966, e fiquei vivendo nessa cidade, desde então. Conheci Lydia em 1968, na abertura da minha segunda exposição.⁸ Pouco tempo depois, fui ver sua primeira exposição individual, na Varanda Galeria (1968). Eu conheci Francisco Iñarra (que nós tratávamos com carinho, e simplicidade, de: Chico), em uma Feira de Arte que comecei a frequentar. A ideia de grupo veio depois, bem ao final dos anos 60, e no início dos 70. Para artistas iniciantes, as opções de mostrar seus trabalhos contemporâneos, eram bastante reduzidas. Para além das atividades culturais locais, os “salões de arte” eram também organizados, nas cidades periféricas, como, Campinas, Santo André ou em Rio de Janeiro, etc. Muitos deles eram salões de boa qualidade, de muito rigor na seleção dos participantes. Mas, também, eram extremamente antiquadas, em seus editais, ou seja, eram instituições, bastante superadas, em seus processos burocráticos, muito distantes de um pensamento contemporâneo. O número de galerias em São

⁶ A primeira exposição da Lydia Okumura inaugurou em maio de 1968, na Varanda Galeria de Arte, na Rua Barão de Itapetininga, em São Paulo, por recomendação do pintor Pavel Kudis, ao ver as suas obras no Salão de São Bernardo (1967). Em São Bernardo, Okumura participou com “três obras de “pintura/semblage,” na qual eu empregava refugos industriais, por exemplo: rebarba de torno, etc, sobre base de madeira, e tintas industriais” (Okumura “Entrevista”).

⁷ O historiador André Luiz Faria Couto anota que o grupo Seibi foi fundado por “artistas de origem japonesa, formado na cidade de São Paulo, em março de 1935, com o objetivo de facilitar a troca de experiências entre seus integrantes, promover o seu aperfeiçoamento técnico e dar maior visibilidade à sua produção (Couto).

⁸ Todas as exposições individuais de Genilson Soares, entre 1966 e 1972, aconteceram na Galeria “No Sobrado,” na cidade de São Paulo (“Entrevista,” 6 nov. 2019).

Paulo era muito reduzido. Poucas galerias, de arte contemporânea. Essa deficiência foi se transformando positivamente, e gradativamente, ao longo dos anos.

Na virada para década 70, não era comum esse conceito de grupo (“os coletivos”). Curiosamente, naquele período de dura e limitada realidade, mas, ao mesmo tempo, de muita efervescência cultural (vivíamos, apesar da censura vigente, em plenos anos de contra cultura), surgiram por aqui, então, muitos grupos de arte, que enviavam suas propostas de participações, nos principais salões e eventos. Em certo momento, nós três nos colocamos como “um grupo”: O Equipe 3. Foi com essa identidade, que nos inscrevemos para um salão. A primeira proposta que nós enviamos, foi recusada. Era para um salão no Rio de Janeiro. Em seguida, na volta a São Paulo, decidimos refazer esse mesmo trabalho, restaurando e ampliando ideias, e propostas, no projeto recusado (*Lanchonarte*). Queríamos reestruturá-lo, apresentando-o num novo contexto de trabalho (*Restaurarte*), foi assim que o enviamos nossa proposta para o salão de arte de Santo André em 1971.

TM: Como surgiu o nome Equipe 3?

LO: Esse nome surgiu bem depois, quando nos inscrevemos na 12ª Bienal Internacional de São Paulo de 1973. Depois dos nossos primeiros esforços em conjunto em 1970-71, nós estávamos desenvolvendo as nossas obras totalmente individualmente e independentemente mesmo quando se participava dos mesmos salões. Para a 2ª Bienal Nacional de São Paulo em 1972 fizemos um modelo preliminar para apresentação. Fomos convidados e recebemos um espaço único para o grupo. O nosso desafio foi então de criar uma obra que funcionasse visualmente e que refletisse o nosso esforço pessoal dentro daquele conjunto. Lembro-me da discussão sobre o receio de perdermos a identidade se virarmos anônimos num grupo, o que não era a nossa intenção, mas a ideia de coletivo na arte para mim era intrigante por ser contraditória ao conceito de individualidade na arte. Daí começamos a falar sobre contribuir com a individualidade a favor do coletivo, ou sacrificar o pessoal a favor do coletivo. Mas essa obra da 12ª Bienal Internacional de São Paulo (*Pontos de vista*, 1973) com certeza, nos obrigou a testar ao máximo o nosso grau de camaradagem, tolerância, amizade, confiança, compreensão, por exemplo.

GS: Por princípio, preservávamos as individualidades de nossas ideias, nas apresentações coletivas de nossa equipe. As nossas propostas, ideias, e comportamentos, como um grupo, uma equipe, se diferenciava bastante, das características de outros grupos daquela época, os chamados, “grupos de arte.” Em geral, esses grupos apresentavam suas propostas, com uma ideia única, na qual, todos os outros componentes do grupo, participavam na montagem, e apresentação daquela proposta. No nosso caso, cada um de nós três, apresentava um, ou, mais de um trabalho individual, montados em espaços ou suportes, solicitados através das especificações de nossa proposta, para as nossas apresentações individuais/coletivas. Vi recentemente num catálogo da exposição, que na Bienal Nacional de 1972, nós já nos inscrevemos como, Equipe 3, mas, com trabalhos individuais, em uma das Salas Especiais da mostra.⁹

TM: A ideia de desenvolver uma exposição de caráter conceitual surgiu na FAAP e culminou em "Arte Conceitual," exposição no SESC-Vila Nova em São Paulo, 1971. Genilson, você organizou uma ‘experiência’ no Viaduto do Chá?

GS: Para esta ‘experiência’ resolvi entrar na contramão humana, isto é, caminhar no sentido contrário. Resultado: nunca fui tão agredido verbalmente e tão xingado em minha vida. Descobri que naquele momento a maquinação do homem e seu comportamento (ser)ia de automóvel e não de ser humano. Eu não sei se esse comportamento da população, o estabelecimento rígido, de mão, e contramão, nas calçadas do Viaduto do Chá, resultava de uma deliberação “natural” da população, ou se os transeuntes se comportavam dessa forma, por imposição pré-estabelecida oficialmente, a se comportar dessa forma. Hoje em dia, com as calçadas do Viaduto do Chá, um pouco mais largas que naquela época, a população se desloca em ambos os sentidos, sem aquelas demarcações

⁹ As obras individuais de Genilson Soares na 2ª Bienal Nacional de 1972, foram *Janela de fora para o lado de dentro* (pequena instalação, com uma janela real, e espelhos). Em outro trabalho, ele considerou o espaço ocupado por sua participação naquela mostra, por conceitos expressos através de textos escritos em duas placas: *Este volume está virtualmente dentro*, e, *Este volume está virtualmente fora*. Okumura exibiu *Espelho Imaginário (anulação de espaço)* em 1972; *1.000.000-Desdobramentos; ocupação espacial e temporal dos espaços modulares* em 1972 e *Dentro/fora* em 1972. Francisco Iñarra exibiu *Composição* em 1972.

rígidas (mão, e contramão), nos fluxos dos espaços das calçadas. A circulação agora, flui de forma natural, sem conflitos, ou, choques. Esclareço, que não vi na minha ação, a necessidade de fazer uma documentação fotográfica, ou, registros de filmagens. Minha intenção era apenas, verificar pessoalmente, no corpo a corpo com os transeuntes, os resultados das ações humanas, através de seus comportamentos, psicologicamente, mecanizados, algo, muito próximo à experiência de Flávio de Carvalho, em 1931, caminhando no sentido contrário a uma procissão. Essa é a razão para o título/homenagem, “Experiência n° 2 - De um Processo de Maquinação do Homem,” no Viaduto do Chá, no centro da cidade, resultando em meu trabalho, montado na exposição “Arte Conceitual.”¹⁰

TM: Lydia, A sua obra *Relatório vivencial* (1971) para a exposição “Arte conceitual” no SESC-Vila Nova, São Paulo, 1971 foi produzida de cartões de ponto que você marcou durante um período em que trabalhou numa agência de publicidade em São Paulo. Como foi o processo de criação?

LO: A obra consistiu em cópias fotográficas dos seis “Cartões de ponto,” registro do meu estágio, um requisito da disciplina de “Comunicações” do Professor Rafael Buongermino, no primeiro ano na Faculdade de Artes Plásticas, da FAAP. Eu resolvi estagiar na agência Alcântara Machado Publicidade, em São Paulo. Durante o estágio, a minha presença na agência era registrada em cartões que batíamos, na entrada e na saída, durante os 3 meses. Ao término do estágio, eu requisitei uma cópia fotográfica dos 6 cartões que eu “bati.” Foi um alvoroço, até chegou nos ouvidos do dono da agência: o Alex Periscinoto, que quis me conhecer, fui vê-lo no seu “trono luxuoso”; ele me ofereceu emprego, mas eu disse que queria viajar quando saísse da Faculdade. Sobre o cartão, nos espaços vazios de minha ausência na agência, eu anotei a minha atividade artística daquele dia, quando fui instalar as minhas obras nos Salões de Arte de Santo André, e no Salão de Arte de São Bernardo. O Professor Buongermino entusiasmou-se com a minha obra, e sugeriu uma exposição dos alunos da classe,

¹⁰ “*De um processo de maquinação do homem* consistiu em setas e faixas de trânsito, todas elas conduzindo o espectador para a “obra,” isto é, uma prancha branca com uma plaqueta ao lado: ‘E favor não tocar’” (“Entrevista,” 14 nov. 2019).

o que resultou na "primeira exposição de arte conceitual do Brasil," segundo o crítico de arte Prof. Mário Schenberg, que esteve presente na nossa abertura.¹¹

TM: Como já foi mencionado, logo no início da vossa colaboração vocês trabalharam no contexto da obra *Lancheonarte* para uma mostra no Museu da Arte Moderna no Rio de Janeiro (MAM-RJ) em 1970. A proposta falava sobre arte como se fosse comida para consumir ou vender arte a preço de sanduíche. Em matéria do *Jornal da Tarde* (s.d.) vocês foram citados a dizer que a obra não tem nenhum sentido decorativo, visual ou artesanal, mas que é conceitual e o que importante são as emoções, as reações das pessoas. Qual era a ideia da *Lancheonarte*?

LO: Desde o início nas nossas discussões concordávamos que a arte para nós era uma necessidade profunda do espírito, que a arte era como um alimento para a nossa alma, uma necessidade para o nosso próprio conhecimento e crescimento, que a própria ação de discutir arte já era viver a arte, e que isso nos dá sentido nessa escola da vida, era como um lanche no nosso dia a dia, e assim nasceu a *Lancheonarte*. Falávamos sobre a necessidade de se questionar tudo do estabelecimento vigente, e precisávamos dialogar com os críticos de arte e com o público dos salões, por exemplo. Escrevemos uns textos, criamos algum material visual, e levamos a proposta para o Salão de Verão do Rio de Janeiro em 1970, mas fomos recusados.

GS: Sempre fiquei imaginando, que essa ideia de “comida,” de consumo, no caso dessa proposta, pudesse ser pensada sob o prisma de: “arte, como um alimento da alma,” algo assim... Na verdade, naquela proposta (*Lancheonarte*), creio que, nós falávamos sobre o consumismo geral. Nesse contexto, essa ideia, era algo como, “Arte para Todos.” Algo que pudesse ser “consumido, e degustado,” por todas as pessoas, assim, sinteticamente, como se consumia os alimentos nesses ambientes (as lanchonetes). A ideia de múltiplos, já estava presente na nossa proposta, através dos módulos serigrafados (pequenas peças de papel rígido, quase, um origami, com desenhos geométricos, em faixas coloridas, que

¹¹ Na exposição “Arte Conceitual,” Okumura também apresentou *Dentro, o que existe fora*, 1971.

formavam conjuntos entre si), eles eram oferecidos ao público, como, “lanches” (a serem consumidos). Eu, particularmente, não tinha naquela época a clareza de percepção de que esse trabalho fosse pensado como “uma performance” de grupo. Via-o mais como uma espécie de “montagem,” um tipo de “instalação anárquica,” sugerindo ao mesmo tempo, uma ideia de consumo, e de libertação. Ou, algo para ser muito consumido (“o alimento natural da alma”), mas, na verdade, sendo ao mesmo tempo, libertador. Mentalmente saudável, ou, o inverso do conceito dissimulado, de presenças nocivas, constantemente encontradas em alimentos transgênicos, quase sempre servidos nas redes (tipo *fast food*) de lanchonetes, surgidas naquela época.



EQUIPE 3, *Lanchonarte/Restaurante*, 1971 (Salão de Arte Contemporânea em Santo André, courtesy the artists).

TM: O projeto afinal foi realizado dentro do contexto do Salão de Arte Contemporânea em Santo André em 1971, sob título *Restaurarte*, certo?

LO: Refletindo sobre a recusa que recebemos no Rio, melhoramos o nosso "marketing visual," criando um módulo manipulável feito em "origami" com um texto impresso no verso para oferecer ao público como brinde, fizemos sinalizações, caixa para intercâmbio de opiniões, por exemplo, e chamamos de *Restaurarte*. Apresentamos tudo na abertura da exposição. Mais tarde, soubemos que foi graças ao estimado crítico de arte Schenberg, que nos defendeu perante outros membros do jurado daquele salão.

GS: Uma das transformações do *Lanchonarte*, para o *Restaurarte*, foi que acrescentamos possibilidades de amplos questionamentos, através de placas penduradas no teto, ou, por totens com perguntas, ou ainda, com sinais de interrogação, ou mesmo, através de folhas de papel, abertas ("Manifeste-se aqui"), convidando o público, a opinar, a se expressar, a questionar e a fazer algo, cujo hábito, estava se tornando bastante, auto censurado, no contexto que estávamos vivendo naquele momento, ou, também, chamando o público a depositar em uma urna, respostas a perguntas do tipo: "O que é Arte?."

TM: Depois vocês colaboraram ainda como Equipe 3 na 5ª e 6ª JAC (Jovem Arte Contemporânea) nos anos 1971 e 1972 respectivamente, e também na 12ª Bienal de São Paulo 1973. Como surgiram estes convites?

LO: Particularmente, recebi a convite do Professor Walter Zanini, para participar do evento do 9º Aniversário do MAC-SP, em 1972. Com apenas três dias de antecedência eu apresentei a obra que era em formato de guardanapo, impresso com uma frase referenciando aquela data. Participamos na 5ª JAC em 1971 fazendo obras dentro do museu, individualmente, e fora do museu, na rampa de acesso ao MAC, em grupo e com mais um amigo, o Carlos Asp, para desenhar a sua paisagem pop nas cercas, que chamamos de *Acerca da natureza*, e dividimos o prêmio pesquisa nessa edição da JAC. Para a 6ª JAC 1972 estive totalmente imersa no projeto *Incluir os excluídos* (1972), que nós fizemos em grupo, executando todos os planos das obras dos artistas ausentes: A obra de Jacques

Castex foi apenas duas telas em cores complementares, azul e vermelho, com uma chapa de acrílico transparente e perpendicular entre as telas. O plano de Jannis Kounellis era ter um piano e um pianista tocando continuamente o *Va pensiero di Nabucco* de Giuseppe Verdi, que foi revezado entre dois pianistas durante o evento, e o museu já tinha um lindo piano. A obra de Servulo Esmeraldo eram 6 painéis com texto "EU EU EU" e de vez em quando vinha "VOCE," que fiz usando estêncil de metal. A de Arthur-Luiz Piza deu trabalho para arranjar projetor, imagem, fazer uma câmera escura. A de Erika Steinberger foi arranjar um motor de carro velho umas flores de plástico, e os amigos de Francisco e até os funcionários do museu nos deram uma grande ajuda dispondo a perua do museu. O plano de Daniel Buren acabou não chegando nunca, então eu escrevi na etiqueta reservada para ele, no último momento, que "a obra de Buren se resumiu na expectativa de chegada da sua obra," e assim, "incluímos" os artistas que tinham sido "excluídos" do evento, conforme a lista que o museu nos forneceu.

TM: A vossa obra para a 12ª Bienal ganhou o prêmio da Secretaria da Cultura, Esportes e Turismo de São Paulo. Embora vocês foram convidados como artistas individuais, a instalação *Pontos de vista* de 1973 é tão coerente e as diferentes contribuições são quase indistinguíveis, correto?

LO: Na Bienal de 1973 nós recebemos um recinto demarcado, e isto nos obrigou a tentar um novo desafio, o de criar um recinto de uma leitura coerente, de harmonia, e experimentar até que ponto poderíamos contrastar a nossa individualidade ao coletivo, num jogo contínuo de suprimir e acrescentar, num diálogo mais interior do que exteriorizado. Acredito que atingimos um nível superior de nossa individualidade, e conseguimos valorizar-nos um ao outro.

GS: Nessa 12ª Bienal, nós já estávamos mais amadurecidos, pelas participações anteriores. Em grupo, nós nos inscrevemos com uma proposta de trabalho. Com *Pontos de vista* acentuávamos claramente as nossas posturas individuais, e, como equipe, em relação a nossa participação, harmonizando-se pelo atrito, pela proximidade física, e, espacial, das peças, compactando-se na ocupação do mesmo espaço físico, criando possibilidades de diálogos, entre as experimentações, as correções de perspectivas, as trocas, nos jogos óticos

perceptíveis, entre os trabalhos de cada um, resultando, talvez, até mesmo, em musicalidade (“quase como um pequeno conjunto de câmara”), como observou o crítico de arte Casemiro Xavier de Mendonça (18). Essa apresentação, além dos nossos próprios ‘pontos de vista’ individuais, era também, um convite ao público fruidor, provocando-o a participar, através dos jogos mentais, entre as amplas modificações espaciais que o trabalho proporcionava, aos mais variados ângulos de observação.

TM: Este foi um tempo altamente político no Brasil devido à ditadura militar, mas o vosso trabalho não reage numa forma violenta. Era a maneira de fazer produzir ilusão ótica uma forma de resistência? Resistindo as tendências de fazer arte política?

LO: Denunciar a violência com violência nunca foi o nosso objetivo. A nossa alternativa, quando recebemos aquele espaço da Bienal foi de enfrentar um desafio, de nos colocar numa situação especialmente difícil, de extremo esforço voltado para um intercâmbio mental, de energia positiva e construtiva, convivendo naquele espaço limitado, respeitando a liberdade de cada um e procurando o máximo de resultado visual. Apresentar o mínimo para dizer o máximo. O processo dessa busca e desenvolvimento da obra foi documentado e exposto fotograficamente, num espaço à parte, dentro do espaço. O título *Pontos de vista* visava reforçar a ideia de autonomia de cada um de nós como um indivíduo.



EQUIPE 3, *Pontos de Vista*, 1973 (12ª Bienal Internacional de São Paulo, courtesy Galeria Jaqueline Martins, São Paulo).

GS: É interessante observar que em minha formação no “atelier coletivo” (ainda em Recife), eu tive uma orientação, quase que voltada para uma temática, uma forma de expressão artística, bastante ligada ao social, à rua, ao povo simples, ao trabalhador, ao operário, aos ofícios populares, etc. Eram de fortes referências que tínhamos, as muitas influências, oriundas das formas muralísticas mexicanas. Eu, porém, nunca acreditei em uma arte panfletária, em fazer arte à serviço de alguma causa. Em uma arte capaz de se “contaminar” pela prática da violência vivida nas ruas de nossa realidade, naquele instante. Na minha visão, a arte pertence a outro universo, diverso. Nas questões inerentes a esse universo, é que eu acho, que nós pensávamos, e trabalhávamos, ou, que queríamos nos referir. O ilusório, a construção, e o uso de espaços virtuais no meu trabalho individual, mais que um simples truque ótico, tem mais a ver com uma busca individual, por quebrar os condicionamentos perceptivos a que todos nós somos submetidos diariamente a pensar, ver, ou sentir, nas leituras espaciais, dos suportes tridimensionais.

TM: E como vocês viviam nestes momentos de tensão política no país?

LO: Eu ainda era muito jovem, mas já participava de salões, fazia os cursos além dos trabalhos para o meu sustento, e estava sempre ocupada. Na Faculdade da FAAP não vi nenhum movimento político, mas ao meu redor um artista conhecido foi preso e torturado, e sabia de alguns estudantes da USP sendo perseguidos. Talvez a arte, e a leitura mantivesse a minha mente sempre ocupada, e foi o que me salvou.

GS: Em 1975, fomos participar de exposição no Estudio Actual, em Caracas, Venezuela. Era a primeira vez que eu saía do país, naqueles duros anos.¹² Lá, eu tive a clara sensação, do quanto tinham sido tensos, e pesados, aqueles anos anteriores em nossa realidade brasileira. A sensação de liberdade ao vivenciar meus contatos cotidianos, naquela cidade, ao perceber, ou, reencontrar, ou, rememorar, os mais simples sinais comportamentais, signos fundamentais de

¹² Lydia Okumura lembra que a obra *Pontos de vista* na Bienal de São Paulo 1973 incentivou o convite da Clara Diamant Sujo da Galeria Studio Actual, em Caracas, para a exposição em 1975 (Okumura).

liberdade, e convivência democrática. Algo que, parecia “estar se apagando” da memória e da realidade no nosso país ao longo daqueles onze anos passados. Viver sob o jugo de uma realidade fechada, censurada, violenta e de extrema opressão, significa que termos que ter, uma busca intensa e constante por opções libertadoras. Creio que esse gesto, essa chama, sempre esteve presente em nossos esforços de trabalho.

TM: Genilson, você formou Arte/Ação com Francisco Iñarra, quando Lydia se mudou para Nova York em 1974. Como surgiu o novo nome Arte/Ação e como a sua obra foi diferente da Equipe 3?

GS: O carimbo com o logo, Arte/Ação, surgiu em 1975. A princípio, essa identificação foi usada apenas para registrar uma forma de “ação” a cada novo trabalho que nós dois fazíamos. As nossas novas ações se assemelhavam a um tipo de prática. As séries de novos trabalhos eram feitos de surpresa, e só depois de realizados, nós os apresentávamos como proposta, com os textos e detalhes. Esses textos eram “assinados” por nosso carimbo: Arte/Ação. Após as realizações de boa parte desses trabalhos da série de ações com apropriações, isto é, apropriando-se de partes, ou, de obras inteiras, de alguns artistas. A princípio, trabalhamos com peças pertencentes ao acervo do MAC. Apenas, na Bienal de 1977, quase ao final dessa série de “ações,” nós nos inscrevemos na mostra, como: Equipe Arte Ação. A partida da Lydia havia deixado um imenso vácuo em nossa intensa produção de grupo, que, como já tinha comentado antes, vinha de uma forma bastante dinâmica, em um crescente de produções, desde inícios de 1971, culminando com nossa participação na Bienal de 1973. Com a viagem dela, o Equipe 3, não mais existiria como um grupo.¹³

¹³ Genilson adicione sobre o legado da Equipe 3: “Pouco antes dela partir, nós participamos, individualmente, no sétimo Salão de Santo André, em 1974. Posteriormente, nós nos reunimos em duas ocasiões, com a nossa formação original (Equipe 3), mas, sem nenhuma conotação de grupo, apenas, coletivamente. Essas participações aconteceram, por exigências a atendimentos de convites para duas exposições no exterior: Em 1975 no Estudio Actual, em Caracas, e, em 1979, no Cranbrook Academy of Art Museum, em Michigan” (“Entrevista”, abr. 2014).

TM: Iñarra e Soares estrearam na 3ª Bienal Nacional de 1974, com o trabalho *Num lugar apertado*. É um trabalho que pode ser considerado uma obra na linha de fotorrealismo. Como foi a concepção e a realização da obra?

GS: Na proposta para essa mostra, solicitávamos um espaço único, e aberto, comum, para a nossa apresentação, e nos inscrevemos individualmente, sem nenhuma identidade de grupo. No dia do início das montagens da Bienal, fomos informados que a área reservada para nossa montagem, o “espaço aberto” que havíamos solicitado a organização da mostra, era, na verdade, um corredor escuro, e baixo, de quase dois metros de largura, por cinco, seis metros de profundidade, localizado embaixo do mezanino do prédio. Essa condição era exatamente, o inverso do espaço que nós havíamos solicitado inicialmente. Naquele mesmo momento, rabiscamos rapidamente algumas ideias, e, mudamos de atitude. No novo trabalho (não usávamos ainda, o termo: “instalação”), nós colocamos o título de: *Num espaço apertado* (1974). Nesse trabalho, nós decidimos abordar todos os elementos possíveis da nova área ocupada, transgredindo-a em todos os limites possíveis, através de pinturas nos painéis, nos pisos, e tetos do prédio, do mezanino, também, além do uso da coluna que se localizava a entrada do corredor, e interligava verticalmente, todo espaço ocupado. No corredor sob o mezanino, nós o pintamos de cor escura, deixamos apenas, numa tonalidade muito clara, de forte iluminação difusa, no fundo do corredor, um espaço quadrado, onde nós pintamos nossas figuras, em pé, em escala de tamanho natural, de costas, no fundo das duas paredes, em ângulo de 90°. Nós fizemos as pinturas de nossas figuras, a partir de registros fotográficos. As imagens foram tratadas, para além do registro fotográfico, por uma pintura à cores, e acabamentos em pastel seco. Um tratamento muito próximo, da pintura hiper-realista. Algo, próximo dos efeitos de uma imagem holográfica, com volumes e sombras, fazendo-as destacar das paredes ao fundo, como se fossem reais, ocupando o espaço tridimensional.



ARTE AÇÃO, *Num espaço apertado* (3ª Bienal Nacional de São Paulo, 1974, courtesy the artists).

TM: Qual foi a reação do público?

GS: Durante o evento, funcionários da monitoria, e de outros setores da Bienal, costumavam ficar próximos ao nosso trabalho, curiosos, esperando o fluxo do público visitante. Esperavam ver a reação dessas pessoas, que, quase sempre era surpresa, ao entrarem no corredor: Elas entravam, mas, surpreendidas como se tivessem entrado em “outro lugar,” ameaçavam voltar, riam meio encabuladas, ao perceber o engano, e seguiam vendo detalhes desse trabalho.

TM: *Evento com a pedra event e encontro com a pedra event* (1975) foi de alguma forma a ação pioneira em uma série de obras que apropriaram obras de outros artistas do acervo do MAC-SP. Para a vossa obra vocês retiraram a pedra

event de seu contexto da instalação *Impresso sobre rocha* de Chihiro Shimotani e realizaram um passeio com a pedra pelo Parque Ibirapuera. Como é que vocês ganharam acesso? Quem eram os artistas que foram "apropriados"?

GS: De fato, esse foi o primeiro trabalho que nós fizemos na série de trabalhos com apropriações de obras do acervo do MAC. Os artistas do museu que tiveram partes de seus trabalhos (ou, o próprio trabalho em si) apropriados foram Chihiro Shimotani, Giorgio de Chirico e Marino Marini.¹⁴

TM: O MAC-SP no Parque Ibirapuera era um lugar de encontro para os artistas na época. Como reagiu o diretor do museu Walter Zanini ao *Evento com a pedra event e encontro com a pedra event* (1975)?

GS: Ao ver, pela primeira vez, a sequência fotográfica com a documentação do trabalho *Evento com a pedra event* sua reação inicial foi de espanto. No segundo seguinte seu raciocínio foi imediato e disse-nos que iria enviar aquele trabalho para uma exposição de multimeios, na Alemanha. Mais adiante, enviou o mesmo trabalho, para uma mostra na Fundação Cayc, em Buenos Aires.

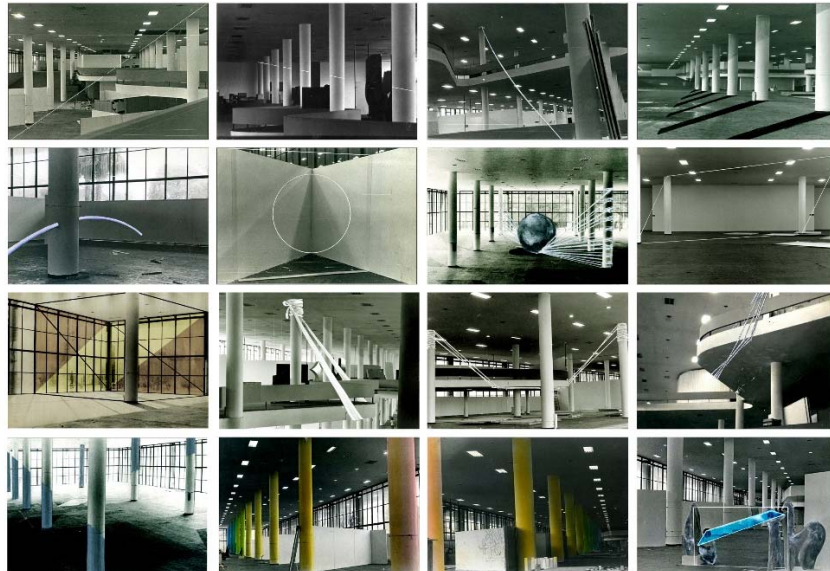
TM: Você pode elaborar sobre a relação vossa e de outros artistas com o Prof. Zanini?

GS: Zanini possuía uma cabeça extraordinariamente universal, generosa, plena de raciocínios muito rápidos, e precisos. Foram aproximadamente, mais de dez anos, que todos nós (incluindo, o nosso grupo inicial, Equipe 3) tivemos o privilégio de sua companhia, em convivência próxima, quase, diariamente. Era muito comum encontrarmos com outros artistas locais, circulando pelas salas do MAC. A partir de 1975, intensificamos essa convivência, quase todas as tardes. O museu funcionava como algo catalisador, uma espécie de atelier livre, e aberto, como diria Donato Ferrari, “Uma usina de ideias.” O museu era receptivo as trocas de informações, as experimentações de arte. O MAC do período Zanini

¹⁴ Como nota a historiadora de arte Maria Adelaide Pontes: “Na ação *Evento com a pedra event*, a dupla retirou clandestinamente a pedra *Event* da instalação *Impresso sobre Rocha*, do artista Chihiro Shimotani, e a levou para um “passeio” no entorno do Museu de Arte Contemporânea (MAC) da Universidade de São Paulo, onde estava exposta” (Stocco).

era um museu iluminado por movimentos constantes que além das exposições, dos salões, dos eventos era um lugar de encontros, e movimentadas convivências artísticas. Não por acaso, a série de apropriações, e outros trabalhos nossos, surgiram a partir desses contatos, da vivência cotidiana, e saudável, do ambiente do museu.

TM: Vocês desenvolveram *Projetos para Bienal 2000* (1975) uma série de projetos utópicos para as instalações de um futuro Bienal. Esta série - desenhos e pinturas sobre um conjunto de fotos do interior do prédio da Bienal - foi criado como uma participação no evento *Bienal 2000*, organizado pelo artista franco-argelino Fred Forest. Os desenhos apresentam laços que ligam as colunas do prédio da Bienal, bem como uma enorme pedra. Você pode nos contar sobre as ideias por trás dessas obras? Eles nunca foram realizados, certo?



ARTE AÇÃO, *Projetos para Bienal 2000*, 1977-2012.

GS: Essa série de trabalhos sobre fotos foram divagações sobre possibilidades de trabalhos, de possíveis projetos, para um futuro distante, ou, fantasioso. Eram ideias de instalações, de características, quase, utópicas. Algumas delas, de impossíveis realizações técnicas, concretas, ou, imediatas. Nos meses próximos a Bienal Internacional, que ocorreria em 1975, soubemos que Forest estava em São Paulo. Ele tinha apresentado uma proposta, para realização de um evento, a ser realizado, paralelo à abertura da Bienal daquele ano. Ele chamou seu evento *Bienal 2000*. Pensamos então, em nos juntarmos ao evento de Forest, apresentando uma nova série de ideias, através de sequencias fotográficas, focadas em detalhes, ou, imagens gerais, do interior do prédio da Bienal. Nós manipulamos registros fotográficos de nosso arquivo particular, através de desenhos, e pinturas à guache, rabiscados diretos, sobre as superfícies fotográficas. Eram novas ideias, como projetos de instalações, impossíveis de viabilizar nos espaços, suportes, e elementos do prédio da Bienal. Essa série “futurista,” teve por título *Projetos para Bienal 2000*. Forest acabou por não apresentar suas ideias na forma de uma exposição no MAC. Com a desistência dele, os projetos dessa série só foram apresentados, cerca de dois anos depois, na abertura da nossa mostra sobre o conjunto de obras daquele período (*Arte/Ação*), no Espaço B do MAC, no dia 31 de março de 1977 (Era um novo local de mostras criado por Zanini, para apresentações de trabalhos experimentais). No exato momento da abertura dessa mostra, nós fizemos uma pequena “performance,” apropriando-se, momentaneamente, da escultura *O Grande Cavalo* (1951) do artista italiano Marino Marini. Nós denominamos essa ação *Ênfase à escultura*.



ARTE AÇÃO, *Ênfase à escultura*, 1977.

TM: Pode falar mais de *Ênfase à escultura* (1977)?

GS: “Ênfase à escultura,” foi uma ação/performance, que se apropriava da escultura de Marino Marini, buscando dar outro sentido à peça, através de pequenas intervenções em detalhes de suas formas, conceituando, e ressaltando, aspectos sobre liberdade, já presentes nas formas dessa escultura. Nós levantamos a parte de trás da pesada peça, colocando um calço, um suporte de ferro, embutido embaixo da escultura, de forma a sustentá-la inclinada, mas em segurança, “presa” apenas, pelo rabo do cavalo, por uma corda muito frágil, “amarrando-a” à parede como se o cavalo tentasse “escapar, arrebentando a corda,” mas permanecendo “preso,” de uma forma extremamente, frágil. Resultava numa sensação de aparente tensão e perigo. Tanto, que o desmonte dessa situação, foi solicitado de imediato. Demorou o tempo suficiente, apenas, para que toda ação fosse documentada, fotograficamente.

TM: A obra de Arte/Ação convidada para a 14^a Bienal Internacional de São Paulo em 1977 foi incluída numa seção chamada *Arqueologia do urbano*. O catálogo da Bienal lista a obra *Ação* (1977) da EQUIPE ARTE/AÇÃO como pintura com técnica mista e uma documentação: fotografia, vídeo tape. Existe documentação desta participação que alude a quatro ambientes diferentes. Você pode falar das suas memórias desta participação e obra?

GS: As fotos *vintage* fazem parte de um grande painel com uma colagem de fotos, em sequências de pequenos conjuntos, com registros de farta documentação fotográfica, sobre possibilidades de pequenas instalações. Nós utilizamos materiais diversos, abandonados no interior do prédio da Bienal. Sobras de outras mostras, materiais de depósitos, etc. Lembro-te que, naquela época, em 1977, o prédio da Bienal ficava vazio, entre as exposições, quase nunca aconteciam outros eventos. Nós, Francisco, e eu, frequentamos o prédio por três meses, diariamente, antes da abertura da Bienal de 1977. Durante esse período, ficamos experimentando, e fotografando, possibilidades de pequenas instalações, através da manipulação desses materiais no interior do prédio. Foi uma espécie de “residência,” por iniciativa própria. Esse trabalho resultou, numa sequência fotográfica, que montamos sobre um painel de madeira, medindo em torno de, 2.20m x 2.20m, e a apresentamos no nosso espaço de participação, naquela Bienal. Todas aquelas fotos – eram 87 fotos, no total – são, como se fossem detalhes do grande painel que apresentamos na Bienal. O título geral de nossa instalação era *Ways/Caminhos*.

TM: Genilson, você pode falar mais sobre *Dualidade MAC-MAM* de 1977, um projeto para a construção de uma peça escultórica, apropriando uma caixa de água situada no teto (marquise) do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). Devido à sua localização entre os dois edifícios do museu, a instalação com a caixa só seria vista através das janelas do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC). Também houve uma controvérsia e não foi realizada?

GS: Elaboramos e detalhamos o projeto *Dualidade MAC-MAM*, e apresentamos aos dois museus, enquanto estávamos trabalhando num conjunto de pequenas montagens, mini-instalações, e suas documentações fotográficas, para nossa

participação na Bienal Internacional de 1977. Solicitaríamos três espaços de apresentações para nossas ideias, desse projeto específico, nas áreas expositivas das três instituições envolvidas no nosso projeto (MAC-USP, MAM-SP & Bienal). Foi logo após nossa experiência anterior, com um trabalho feito sobre uma laje/marquise que existia na frente do prédio do MAM, no Rio de Janeiro. O título desse trabalho era: *Circunferência com sombra* foi apresentado no “Salão Arte/Agora” em março de 1976.¹⁵

Dualidade MAC-MAM consistiu num conjunto de elementos, tendo ao centro, a caixa d’água, eram delimitados, e ressaltados, por duas linhas horizontais, equidistantes, a partir do ângulo de visão da janela do MAC São Paulo. As linhas da malha enviesadas, cortavam a área ocupada pela caixa d’água, em formas diagonais à caixa de concreto. Todo conjunto da instalação, media aproximadamente, uma área de, 300 metros quadrados.

Não tivemos nenhum empecilho ao apresentar nossa proposta ao MAC. Na apresentação da proposta ao MAM, explicamos que nossa intenção era executar o projeto no Museu, para incluí-lo em nossa participação naquela Bienal. Ele seria feito no MAM (na laje/forro sobre o Museu), mas a instalação só poderia ser vista, através da janela do MAC (através de seu painel de vidro). Da parte do museu, desde o início, houve certa hesitação sobre o nosso projeto. Iniciou-se então, uma série de demoradas protelações, e infundáveis trâmites burocráticos, da parte desse museu. Esse retardamento burocrático nos procedimentos, fez com que percebêssemos que não haveria um tempo hábil de construção da instalação, contando ainda, com outros detalhes da proposta (que incluía vídeos de contatos com os dois museus, etc.). Decidimos então, por incluir essa proposta, apenas, como projeto, na nossa apresentação naquela Bienal. Fizemos duas pranchas. Uma com imagens do projeto *Dualidade MAC-MAM*, acrescentamos ainda, em outra prancha, as trocas de correspondências nossas, com os dois Museus, com proposta de execução desse projeto.

TM: Genilson e Lydia, muito obrigado pela conversa.

¹⁵ “O trabalho *Circunferência com sombra* foi montado sobre uma marquise (teto de departamentos da instituição) que existia no lado de fora do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1976” (“Entrevista,” 6 Nov. 2019).

Obras citadas

- Brito, Ronaldo. *Neoconcretismo vértice e ruptura do projeto construtivo*. Cosac Naify, 1999.
- Catálogo da 2ª Bienal Nacional de São Paulo*. Fundação Bienal de São Paulo, 1972.
- Catálogo da 3ª Bienal Nacional de São Paulo*. Fundação Bienal de São Paulo, 1972.
- Catálogo da 12ª Bienal de São Paulo*. Fundação Bienal de São Paulo, 1973.
- Catálogo da 14ª Bienal de São Paulo*. Fundação Bienal de São Paulo, 1977.
- Faria, Couto, e André Luiz. “Grupo Seibi.” *Brasilartesciclopedia*, [br/tablet/temas/grupo_seibi.php](http://brasilartesciclopedias.com.br/tablet/temas/grupo_seibi.php).
- Espada, Heloisa. “O debate em torno da Primeira Exposição Nacional de Arte Concreta (1956-1957).” *ICAA Documents Project Working Papers*, no. 2, 2008, pp. 4-10.
- Mendonça, Casemiro Xavier de. “Um jogo de tempo e espaço – ‘Pontos de Vista.’” *Jornal da Tarde*, 17 Out. 1973, p. 18.
- Okumura, Lydia. “Autobiografia,” *Lygia Okamura*, www.lydiaokumura.com/autobiography.php.
- . Entrevista por email. Feito por Tobi Maier, 12 Nov. 2019.
- Soares, Genlison. Entrevista por email. Feito por Tobi Maier, 6 Nov. 2019.
- . Entrevista por email. Feito por Tobi Maier, 14 Nov. 2019.
- . Entrevista. Feito por Tobi Maier, Apr. 2014.
- Stocco, Gabriela. “No ano em que completa 30 anos, o CCSP expõe registros de performances da década de 1970.” *Espaço Aberto*, vol. 142, 2012, www.usp.br/espacoaberto/?materia=arte-documentada.

Appendix



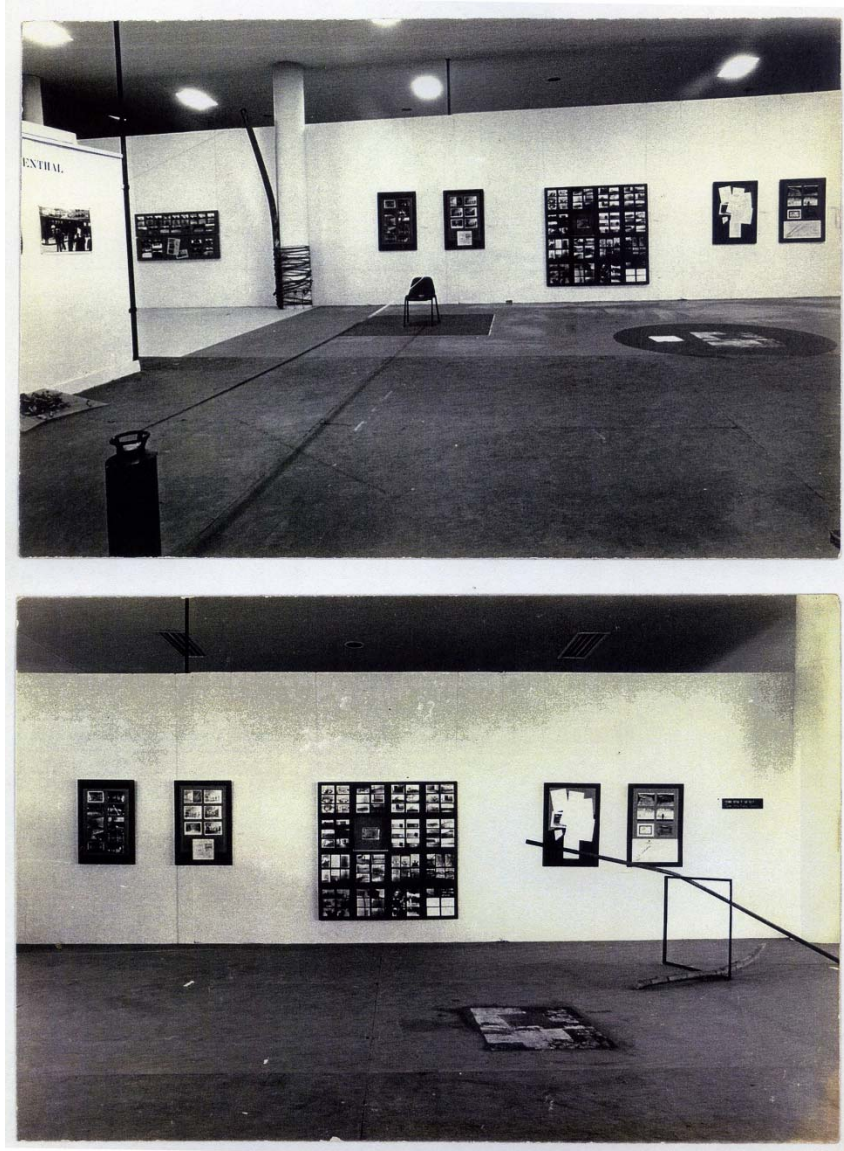
Lydia Okumura, *Relatorio vivencial*, 1971 (courtesy the artist and Galeria Jaqueline Martins, São Paulo).



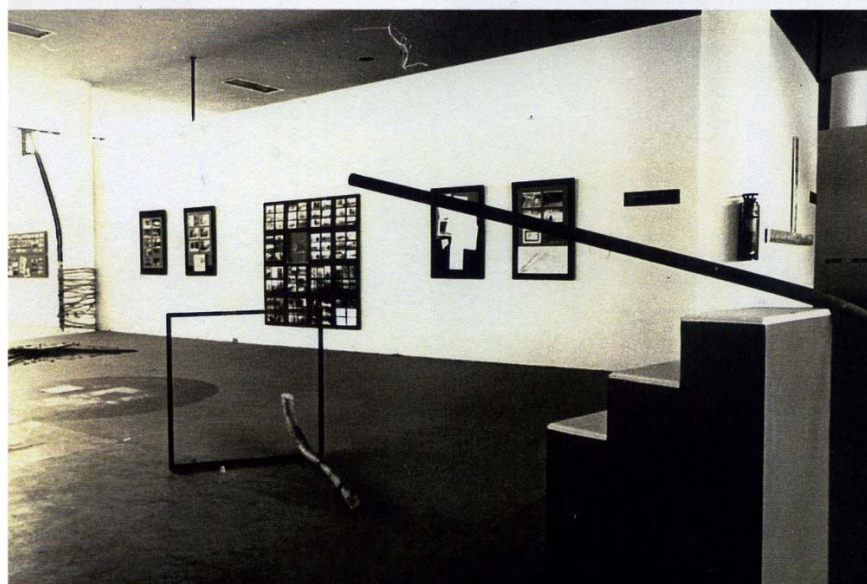
Arte/Ação, *Circunferência com sombra*, 1976 (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, courtesy the artists).



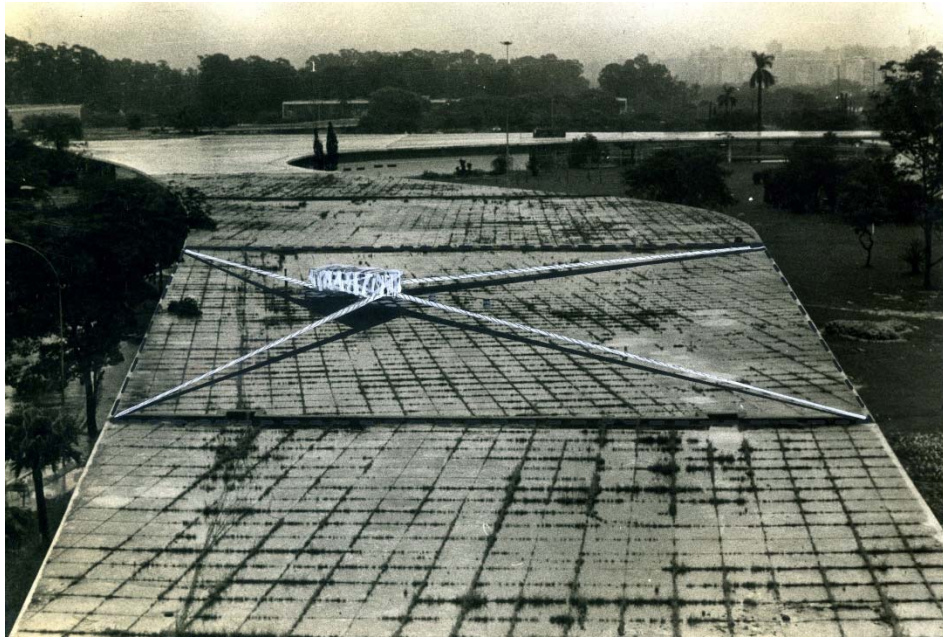
Arte/Ação, Circunferência com sombra, 1976 (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, courtesy the artists).



Arte/Ação, *Ways/Caminhos*, 1977 (14 Bienal Internacional de São Paulo, courtesy the artists).



Arte/Ação, Ways/Caminhos, 1977 (14 Bienal Internacional de São Paulo, courtesy the artists).



Arte/Ação, Dualidade MAC-MAM, 1977 (14 Bienal Internacional de São Paulo, courtesy the artists).



EQUIPE 3, *Lanchonarte/Restaurante*, 1971 (Salão de Arte Contemporânea em Santo André, courtesy the artists).