

MAPEAMENTOS

FEMINISTAS:

INFLÁVEIS

AR, ARQUITETURA

E A ARTE EM 1960

RAYSSA TEIXEIRA VILELA DE CARVALHO

Rayssa Teixeira Vilela de Carvalho

**MAPEAMENTOS FEMINISTAS: INFLÁVEIS:
AR, ARQUITETURA E A ARTE EM 1960**

Área de concentração: Arte, arquitetura e cidade:
teoria, história e conservação. Linha de Pesquisa I –
Cidade e Patrimônio: perspectivas e prospectivas.

Orientador: Prof. Dr. Marco Pasqualini de Andrade

Projeto de Pesquisa: Tratados experimentais:
corpo, ambiente e linguagem nas Artes Visuais,
década de 1960 e 1970.

Uberlândia/MG

2024

Rayssa Teixeira Vilela de Carvalho

**MAPEAMENTOS FEMINISTAS: INFLÁVEIS:
AR, ARQUITETURA E A ARTE EM 1960**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo e Design da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) como requisito para a obtenção do título de **Mestre em Arquitetura e Urbanismo**.

Aprovado em: ____ de _____ de _____

Prof. Dr. Marco Pasqualini de Andrade (UFU)
(Orientador)

Profa. Dra. Tatiana Sampaio Ferraz (UFU)

Profa. Dra. Sylvia Helena Furegatti (UNICAMP)

Uberlândia-MG
2024

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

C331 Carvalho, Rayssa Teixeira Vilela de, 1993-
2024 MAPEAMENTOS FEMINISTAS: INFLÁVEIS [recurso
eletrônico] : AR, ARQUITETURA E A ARTE EM 1960 / Rayssa
Teixeira Vilela de Carvalho. - 2024.

Orientador: Marco Pasqualini de Andrade.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de
Uberlândia, Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2024.666>
Inclui bibliografia.

1. Arquitetura. I. Andrade, Marco Pasqualini de ,1965-
, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia.
Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo. III. Título.

CDU: 72

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 11, Sala 234 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG,
CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4433 - www.ppgau.faued.ufu.br - coord.ppgau@faued.ufu.br

**ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO**

Programa de Pós-Graduação em:	Arquitetura e Urbanismo				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico PPGAU				
Data:	dezessete de outubro de 2024	Hora de início:	14:35 h	Hora de encerramento:	16:25 h
Matrícula do Discente:	12222ARQ011				
Nome do Discente:	Rayssa Teixeira Vilela de Carvalho				
Título do Trabalho:	MAPEAMENTOS FEMINISTAS: INFLÁVEIS: AR, ARQUITETURA E A ARTE EM 1960				
Área de concentração:	Projeto, Espaço e Cultura				
Linha de pesquisa:	Cidade e Patrimônio: perspectivas e prospectivas				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Tratados experimentais: corpo, ambiente e linguagem nas Artes Visuais, década de 1960 e 1970.				

Reuniu-se em web conferência pela plataforma Mconf-RNP, em conformidade com a PORTARIA nº 36, de 19 de março de 2020 da COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR - CAPES, pela Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, assim composta: Professoras Doutoras: Sylvia Helena Furegatti - UNICAMP, Tatiana Sampaio Ferraz - PPGAU.larte.UFU e Marco Antônio Pasqualini de Andrade - PPGAU.larte.UFU orientador da candidata.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Marco Antônio Pasqualini de Andrade , apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, às examinadoras, que passaram a arguir a candidata. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando a candidata:

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos,

conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Marco Antonio Pasqualini de Andrade, Professor(a) do Magistério Superior**, em 17/10/2024, às 16:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rayssa Teixeira Vilela de Carvalho, Usuário Externo**, em 23/10/2024, às 01:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Tatiana Sampaio Ferraz, Professor(a) do Magistério Superior**, em 28/10/2024, às 09:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sylvia Helena Furegatti, Usuário Externo**, em 20/11/2024, às 12:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site
https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5798054** e o código CRC **7D8848C5**.

Referência: Processo nº 23117.070825/2024-65

SEI nº 5798054

Para minha família, em especial, minha mãe Vânia e avó Agrícola,
dedico meu amor e este trabalho.

Agradecimentos

Uma extensão de mim, é o que é, somente a partir do que a universidade me fez. Um espaço que significa a amplitude de tudo que a educação pode proporcionar entre trocas, deslocamentos e rupturas. Entre diálogos, desenhos, pesquisa e estudos críticos, à Universidade Federal de Uberlândia e à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Design (FAUED), tenho toda minha gratidão. Agradeço aos professores e professoras que me formaram e à instituição como um todo. Agradeço também, diante disso, a possibilidade que a universidade me proporcionou de conhecer grandes amizades e lugares.

Agradeço ao meu orientador e professor Marco Pasqualini de Andrade, que esteve em toda a caminhada, acreditando comigo no valor dessa pesquisa. Agradeço também à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que me proporcionou a possibilidade de ser bolsista por um ano e pesquisadora. Por fim, mas não menos importante, agradeço à Mariana Cortes, Vinicius Abrahão e Jaqueline Sousa que me acompanharam em minha jornada de escrita.

And now we got a revolution

Cause I see the face of things to come

Yeah, your constitution

Well, my friend, it's gonna have to bend

I'm here to tell you about destruction

Of all the evil that will have to end.

(Nina Simone, 1969)

Resumo

Esta dissertação de mestrado explora as transformações políticas e sociais da década de 1960 e seu impacto na produção da contracultura, com foco nas contribuições das estruturas infláveis feitas por mulheres. Através de uma abordagem interdisciplinar e de uma pesquisa bibliográfica e de campo, que incluiu uma revisão sobre a história da arte e da arquitetura, investiga-se como as membranas e estruturas infláveis permitiram novas concepções espaciais e sensoriais para as artistas Lygia Clark e Lea Lublin. Focalizando em obras de artistas mulheres e no pensamento feminista, buscou-se a relação entre arte, corpo e o conceito de domesticidade no espaço público e privado, recriando um cenário de debate de gênero e um olhar para o plástico como material de avanço. As análises realizadas contribuem para a compreensão das afinidades entre a arquitetura e a arte, o corpo e a cidade, o espaço construído e a natureza das obras, revelando novas possibilidades e perspectivas para a prática artística e arquitetônica.

Palavras-chave: estruturas infláveis; design; anos 60; artistas mulheres; arquitetura.

Abstract

This research explores the political and social transformations of the 1960s and their impact on the production of counterculture, focusing on the contributions of inflatable structures made by women. Through an interdisciplinary approach and bibliographic and field research, including a review of the history of art and architecture, this thesis investigates how membranes and inflatable structures allowed for new spatial and sensory conceptions for artists Lygia Clark and Lea Lublin. Focusing on works by women and feminist thought, the relationship between art, body, and the concept of domesticity in public and private space is sought, recreating a scenario of gender debate and looking at plastic as a material of advancement. The analyses carried out contribute to the understanding of the affinities between architecture and art, the body and the city, the built space, and the nature of the works, revealing new possibilities and perspectives for artistic and architectural practice.

Keywords: inflatable structures; design; 1960s; women artists; architecture.

Lista de ilustrações

FIGURAS

Figura 1 – Mapeamentos Feministas Miro – Código QR	22
Figura 2 – Fundadores da Internacional Situacionista em 1957	33
Figura 3 – <i>The environment Bubble</i> - François Dallegret (1965).....	39
Figura 4 – <i>Caixa de Fazer Amor</i> de Terezinha Soares (1967) à esquerda e <i>Pintura dois</i> de Vilma Pasqualini (1976) à direita. - MAM-RJ.....	43
Figura 5 – Vôo do MASP.....	55
Figura 6 – Colagem Brasília (2012).....	58
Figura 7 – Casa Lincoln de Mary Otis Stevens e T. McNulty (1965) Massachusetts, EUA.....	59
Figura 8 – Patente original da sacola plástica de Gustaf Thulin (1962) (esquerda) e sacola plástica da marca Ralphs na década de 1980 (direita).....	61
Figura 9 – <i>Instant City</i> na Capa da Revista Europa - Ibiza, Espanha (1971)	64
Figura 10 – Cena do filme <i>The Touchables</i> Reino Unido (1968).....	67
Figura 11 – <i>Fiberthin Airhouses at a Kentucky university</i> de Frank Lloyd Wright (1957).	68
Figura 12 – Croqui Pavilhão do Brasil para a Exposição Universal e Internacional de Bruxelas, Sérgio Bernardes (1958).....	68
Figura 13 – Pavilhão do Brasil, Sérgio Bernardes, Bruxelas (1958).....	69
Figura 14 - Pavilhão do Brasil, Sérgio Bernardes , Bruxelas (1958).....	69
Figura 15 – Celebração do 17º aniversário da Revolução de Outubro em Moscou (1934)	72
Figura 16 – Casas Infláveis na Praça Vermelha (Data desconhecida).....	72
Figura 17 – Pavilhão Fuji na Expo'70, em Osaka, Japão (1970)	73
Figura 18 – Pavilhão Fuji na Expo'70, em Osaka, Japão (1970)	74
Figura 19 – Jeanne-Claude e Christo frente à obra <i>42390 cubic feet empaquetage</i> – DOMUS 447 (1967)	76
Figura 20 - <i>5,600 Cubic Meters</i> de Jeanne-Claude e Christo, Kassel, Alemanha (1968).....	80
Figura 21 - <i>A Casa é o Corpo</i> – anotações de Lygia Clark (1964).	91
Figura 22 – Espectadores e a obra: A casa é o corpo: penetração, ovulação, germinação, expulsão - MAM-RJ (1968).	93
Figura 23 - O dentro e o fora no interior A casa é o corpo - (1968) MAM- RJ.....	94
Figura 24 – Lea Lublin dentro de <i>Fluvio Subtunal</i> , Santa Fé, Argentina (1969).....	97
Figura 25 – Imagem da Zona dos Ventos de <i>Fluvio Subtunal</i> (1969).....	102

Figura 26 - <i>Fluvio Subtunal</i> (1969).....	103
Figura 27 – Programa da obra <i>Une Journée dans la rue</i> -GRAV - França (1966).....	105
Figura 28 – Esboço do projeto de <i>Fluvio subtunal</i>	106
Figura 29 – <i>Cumul I</i> – Louise Bourgeois, Centre Pompidou, Paris (1969).....	111
Figura 30 - HON – Niki de Saint Phalle, Moderna Museet, Estocolmo (1966).	112
Figura 31 - <i>Girafa</i> - Libuše Niklová, Tchecoslováquia (1970) à esquerda, e o Cartaz da Primeira Bienal Industrial de Design - Majda Dobravec-Lajovic Iugoslávia (1964) à direita.....	113
Figura 32 – Cadeira Macia – Susi Berger e Ueli Berger– Baar, Suíça (1967).....	113
Figura 33 – <i>Polivagina</i> -Nerea Calvillo e Marina Fernández, Murica, Espanha (2014).....	116
Figura 34 – <i>Germinação</i> , parte da reprodução de <i>A casa é o corpo...</i> presente na exposição <i>Lygia Clark - Projeto para um planeta</i> , da Pinacoteca do Estado (2024).....	119

GRÁFICOS

Gráfico I – Cronologia do uso de películas pneumáticas na arquitetura.	70
---	----

Lista de Tabelas

Tabela I – Resultado do levantamento sobre artistas que realizaram estruturas infláveis ao longo de 1960-1970.....	66
--	----

Sumário

Introdução	12
METODOLOGIA: Mapeamentos feministas: protagonismos das mulheres.	20
CAPÍTULO I. Cidade	25
O contexto político: anos 1960	25
“Contracultura”	27
As situacionistas e o direito à cidade!	30
Segunda onda do feminismo	33
“Domesticidad en guerra” e “Homelessness”	37
Arte de vanguarda	42
Nova objetividade brasileira	43
CAPÍTULO II. Utopia	48
Redescobrindo a utopia, arquitetura e novas perspectivas	48
Delírio da fusão arte-arquitetura	53
Ar e o plástico como forma e função	60
Mapeamento infláveis	65
Jeanne-Claude e Christo	75
CAPÍTULO III. Corpo	85
Lygia Clark	86
Lea Lublin	97
Aproximações e distanciamentos	108
Implicações do tempo - conclusão	117
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	124
Apêndice	139

Introdução

Eu gosto de estruturas com ar porque o principal elemento estrutural, você pode respirar e cheira à violetas, mas não se pode desenhar.
 (Price, 1984)¹

"Inovadores, revolucionários e muitas vezes *avant-garde*², objetos e estruturas infláveis são imbuídos de significado político, cultural e social" (Francis, 2019). Os objetos infláveis³, que utilizam do plástico com ar, inspiraram a imaginação de mundos extraordinários, principalmente após a Segunda Guerra Mundial. Neste contexto, a geração de 1960 emergiu entre o mundo industrial e pós-industrial, com novos questionamentos e uma abordagem mais plural e transdisciplinar entre corpo, arte e vida, convidando os usuários a novos diálogos.

Mulheres artistas e grupos de arquitetos exploraram novas tecnologias anti-arquitetura, com diferentes propostas de escala e intervenção, inclusive com novas perspectivas em relação ao corpo. Membranas de plástico e películas transparentes infladas com ar mostraram-se como matéria prima para várias obras de artistas como Lygia Clark, Lea Lublin e Jeanne-Claude.

¹ Adaptação do trecho retirado do livro Air Structures: "*I like air structures because the major structural element you can breathe and it smells of violet and you can't draw it*" (Price apud Mclean; Silver, 2015).

² Vanguarda, que tem papel propulsor.

³ Inflável: (adjetivo), aquilo que se pode inflar; que deve ser preenchido com ar ou gás para ser usado: colchão inflável, piscina inflável (Inflável, 2024, s.p.).

Com o desenvolvimento de novas tecnologias⁴ e a formação de uma sociedade rebelde contra a cultura vigente, uma nova geração de engenheiros, artistas e arquitetos surgiu com outros questionamentos.

Na Europa e Estados Unidos, esses grupos:

...pesquisando e discordando dos princípios da arquitetura moderna de Le Corbusier, se transformaram em coletivos radicais e utópicos que criticavam a monotonia dos edifícios modernistas. (Chi; Pauletti, 2005)

Os grupos que surgiram nesse período, como ARCHIGRAM, UTOPIE, HAUS-RUCKER CO, contribuíram para "agregar novas visões conceituais e técnicas para o redescobrimento de uma arquitetura e do urbanismo, ou anti-arquitetura e design radical" (Hasan, 2019). Nesse contexto de transformações radicais, as estruturas infláveis comportaram-se de modo transgressor. O plástico permitiu criar interpretações e usos nas práticas artísticas e arquitetônicas, em circunstâncias onde pilares, vigas e lajes não eram as únicas novas formas de construir uma estrutura arquitetônica. Ao mesmo tempo, possibilitou a criação de táticas de guerra e intervenções políticas, artísticas e até comerciais no espaço das ruas. As estruturas infláveis produzidas a partir dele serviram como uma ferramenta perfeita para a subversão.

Nesse cenário, despontavam artistas que utilizavam de membranas e infláveis para alterar as experiências sensoriais de seus

⁴ Estruturas infláveis começaram a ser usadas na criação de protótipos de investigação militar, como o radar de 15 metros de diâmetro criado em 1948 pelo engenheiro Walter Bird e o primeiro balão-satélite de comunicação, Echo 1, criado pela NASA em 1960, nos Estados Unidos.

usuários, espectadores e participantes, assim como para cruzar questões políticas e contemporâneas em que a produção de arte, o corpo, a arquitetura e a cidade se fundiam. Entre eventos, simpósios, instalações, exposições e intervenções, surgiam estruturas tridimensionais e penetráveis a partir do ar, trazendo novos significados para o tema.

Com o apoio dos Estudos de gênero, que têm ganhado relevância também na Arquitetura, este trabalho apresenta a análise crítica de um recorte da produção artística com infláveis na década de 1960, mais especificamente dos anos de 1968 e 1969, a partir de perspectivas políticas e das transformações culturais e artísticas desse período. A complexa interseção entre o espaço urbano, idealizações utópicas e o corpo inflável na contracultura é explorada em três capítulos, oferecendo um levantamento da crítica feminista e a apresentação do resultado da pesquisa.

O recorte histórico dessa época apreende projetos que podem ser considerados ferramentas para imaginar novas formas de aprender e diferentes cenários para situações atuais. As artistas estudadas buscaram nas tecnologias dos infláveis, possibilidades para questionar a experiência sensorial, o espaço e a relação da escala. Entre a extensa aparição de grupos formados por homens, será apresentado um panorama dos grupos que exploraram os infláveis. Mas, o foco deste trabalho é mapear justamente a aparição das obras de artistas mulheres e suas contribuições.

Neste sentido, a partir de um elemento natural pouquíssimo denso, as estruturas com ar, desde suas primeiras aparições nas ruas, serviram de inspiração para novos projetos que viriam a ser construídos nos anos seguintes, no campo da arte e arquitetura. Para Jane Jacobs (2011, p. 415):

Precisamos da arte, tanto na organização das cidades quanto em outras esferas da vida, para ajudar a explicar a vida para nós, para mostrar-nos seus significados, esclarecer a interação entre a vida de cada um de nós e a vida ao nosso redor. Talvez precisemos mais da arte para nos reassegurarmos de nossa humanidade.

É diante desse cenário de retrospecção e identificação de mulheres que trabalharam com infláveis, entre ar, arte e arquitetura, que será possível demonstrar a grande potência de seus projetos que discutiram o espaço e o cotidiano. O recorte de gênero é de suma importância para a verificação das obras das artistas do período, sua valorização e memória, muitas vezes desconhecida ou invisibilizada. Assim, é expressa a relevância de uma perspectiva feminista neste estudo:

Para que uma obra de arte seja considerada feminista, ela deve fazer mais do que lidar com as questões que afligem as mulheres nas sociedades patriarciais da América Latina (Bott, 2012). O mais é necessário que as artistas assumam uma posturaativa e abracem a política feminista. O ato de se declarar como uma artista feminista ou artivista, como fizeram as artistas que nos precederam, é de extrema importância em um mundo que frequentemente deseja nos ver mortas, desaparecidas, escravizadas ou submissas. (Antívilo Peña; Mayer; Rosa, 2018, p. 40)

A pesquisa realizada serve de instrumento para discussão do papel da arte para as mulheres e suas realizações públicas e privadas, no contexto da contracultura de 1960. Através da exploração da cidade, da utopia e do corpo, é apresentada uma leitura multifacetada de algumas

das transformações culturais e sociais desse período. Cada capítulo contribui para uma narrativa que revela como as ideias de espaço urbano, ideais utópicos e expressões corporais artísticas e arquitetônicas se entrelaçam em práticas artísticas e sociais daquele período, oferecendo um repertório valioso para o entendimento das dinâmicas contemporâneas de poder na história da arte e a materialidade do plástico.

O **Capítulo I: Cidade** foca na noção de cidade, considerando-a como um espaço de constante transformação e disputa. A década de 1960 foi um período marcado por intensos movimentos sociais e mudanças culturais significativas, no qual o modernismo desempenhou um papel crucial na formação da cidade junto a movimentos que sugerem ir contra às normas padrão, como a contracultura e a Internacional Situacionista. Neste contexto, a perspectiva de gênero permitiu diálogos para a ebulação da Segunda onda do feminismo e de questões como a divisão sexual do trabalho, acesso ao espaço público e a necessidade de espaços mais seguros e inclusivos para as mulheres.

Este primeiro capítulo se divide em três partes: “O contexto político dos anos 1960”, “*Domesticidad en guerra e Homelessness*” e “Arte de vanguarda”. A primeira parte expõe uma reconstrução do cenário histórico através dos movimentos da Contracultura, dos Situacionistas e o Direito à cidade, e da Segunda onda do feminismo. A segunda parte apresenta uma revisão temática com base nas autoras Beatriz Colomina e Hilde Heynen, envolvendo a discussão do

Modernismo e produção feminista na arquitetura. Trata-se de uma visão sobre a transformação na escala urbana e doméstica, como crítica à formação da cidade moderna, e sobre o abandono do sentido de casa e suas lacunas na história. A terceira parte encerra o capítulo com uma apresentação sobre arte de vanguarda exemplificada pela *Exposição da Nova Objetividade Brasileira* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) em 1968.

O Capítulo II: Utopia está dividido em cinco partes:

“Redescobrindo a utopia, a arquitetura e novas perspectivas a partir da década de 60”, “Delírio da fusão arte e arquitetura”, “Ar e plástico como forma e função”, “Mapeamento dos infláveis” e “Jeanne-Claude e Christo”.

As estruturas efêmeras e temporárias criadas com plástico encapsularam a ideia de utopia, por sua natureza flexível e sua capacidade de subverter as convenções arquitetônicas e sociais. Assim, este segundo capítulo examina a noção de utopia, particularmente através da produção arquitetônica de Lina Bo Bardi e Mary Otis Stevens. A visão moderna e futurista dentro das cidades, modulares e flexíveis, capazes de se adaptarem às necessidades mutantes da sociedade são colocadas para se redescobrir em utopias, dentro da arte e da arquitetura.

O capítulo II serve também como uma introdução à discussão teórica sobre estruturas do ar, membranas e forma inflável, bem como uma organização do material mapeado das estruturas infláveis encontradas durante os anos 1960-1970, utilizadas por artistas e

arquitetos para intervir no espaço. Por dar sequência aos protagonismos femininos e para a finalização do capítulo sobre utopia, trata-se de ressaltar o ocultamento do trabalho de Jeanne-Claude junto ao artista Christo, na Exposição DOCUMENTA IV, em Kassel, Alemanha, bem como apresentar a obra *5,600 Cubic Meters* (Christo; Jeanne-Claude, 1968).

O Capítulo III: Corpo convida a uma leitura das artistas Lygia Clark e Lea Lublin e do corpo de suas obras que utilizaram instalações infláveis com plástico. As práticas artísticas de ambas envolviam a participação ativa do público, quebrando a barreira entre obra, participante e espectador, e enfatizando a experiência sensorial e corporal.

A análise de Clark envolve uma discussão sobre a fusão de arte e arquitetura na produção da artista, sobre a produção de outras arquiteturas em sua carreira e a instalação⁵ ***A casa é o corpo: penetração, ovulação, germinação e expulsão.*** Em seguida, a discussão sobre a obra ***Fluvio Subtunal*** da artista Lea Lublin explora a relação entre história, tecnologia e interatividade. A partir dessas duas obras, interessou aproximar a discussão de como essas e outras artistas utilizaram o corpo e a instalação com ar, a arte e arquitetura para

⁵“Instalação” refere-se a uma prática artística que cria um ambiente ou espaço específico, muitas vezes em locais não convencionais, como galerias, museus ou espaços ao ar livre. Geralmente a instalação costuma envolver múltiplos elementos e pode englobar uma variedade de mídias, como vídeo, som e luz. O objetivo é transformar o espaço e a experiência do espectador. Cf. Kwon (2008).

questionar e subverter normas sociais e artísticas, propondo novas formas de engajamento e expressões artísticas que ressoavam com os ideais feministas e contraculturais da época.

Por fim, no tópico “Implicações do tempo” as aproximações das obras encontradas durante a pesquisa, em que destaco a minha experiência e participação na obra “*A casa é o corpo: labirinto*”, durante a exposição *Lygia Clark: Projeto para um planeta*, realizada em 2024 na Pinacoteca de São Paulo, as considerações finais da pesquisa e as referências bibliográficas.

METODOLOGIA: Mapeamentos feministas: protagonismos das mulheres

Entre as tantas possibilidades experimentadas com infláveis durante os anos 1960, os grupos mais renomados e citados do período são formados basicamente por homens. Observa-se, assim, uma lacuna nessa historiografia: quem foram as mulheres, dentro das experimentações artísticas e arquitetônicas, que utilizaram de infláveis durante a década de 1960?

Em um meio onde predominaram tantas personalidades masculinas, muitas mulheres radicais também estiveram presentes, visibilizando a construção de uma linguagem artística com propostas para romper as formas tradicionais de ver o corpo, a arquitetura e o espaço, e novas discussões sobre o corpo e a pele, o íntimo e o coletivo.

A pesquisa de mapeamento com obras infláveis nesse período, correspondeu a 11,11% de aparição de mulheres nesse cenário de 18 grupos e artistas encontrados. A artista Jeanne-Claude⁶ está separada no capítulo II sobre Utopia, sendo que as outras duas artistas encontradas são analisadas no capítulo seguinte.

⁶ É preciso sublinhar que a aparição do artista Christo, com estruturas infláveis e empacotamentos, muitas vezes desconsidera a presença fundamental de sua companheira e artista Jeanne-Claude. Os projetos de escala monumental que criaram para o espaço público, como os 5.600 metros cúbicos em Kassel (1967-1968), estavam em torno de uma outra produção de escala, arte e arquitetura, que não serão considerados sob a mesma análise formal que Lygia Clark e Lea Lublin.

A obra de Lygia *A casa é o corpo: penetração, germinação, ovulação e expulsão* (1968) e a obra *Fluvio Subtunal* de Lea Lublin (1969)⁷ se correlacionam em aspectos formais, que colocam as obras como instalações que transformam a experiência do corpo a partir de uma visão feminina. Ambas utilizam do ar e do plástico como uma ferramenta para a criação de obras isoladas, que dizem sobre o ser mulher artista através da experiência com a obra inflável

O nome “mapeamentos feministas” criado por mim, a partir da leitura do texto de Nancy Fraser (2007) “Mapeando a imaginação feminista: da redistribuição ao reconhecimento e à representação”, define o nome da prática utilizada como ferramenta para situar as mulheres como protagonistas na minha história e nessa pesquisa. No contexto desta dissertação, a prática destaca os nomes femininos do cenário dos anos de 1960. Durante a pesquisa para a construção da dissertação, localizei a importância do design e das mulheres, registrados em um mapa mental dessa jornada: mapeamentos feministas- linha de contextualização.

⁷ Ambos os projetos foram apresentados dentro de um espaço institucionalizado de arte, em uma esfera privada.

Figura 1 – Mapeamentos Feministas Miro – código QR



Fonte: Imagem da autora.

Para responder à pergunta “quem foram as mulheres artistas que utilizaram de infláveis em suas obras na década de 1960?” foi realizada pesquisa em base de dados, catálogos, e pesquisas bibliográficas, que conteve uma análise do período e se ateve à discussão de gênero durante o período. Os sites consultados foram a biblioteca virtual SciELO e as plataformas Academia.edu e Google Books. As palavras-chave “mulher artista”, “anos 60”, “contracultura” e “inflável” nortearam a coleta de dados e a discussão feita na dissertação.

O resultado do mapeamento realizado refletiu na construção da dissertação, a partir das camadas de estudo – cidade, utopia e corpo – e também das camadas subjetivas dos atravessamentos da minha pesquisa acerca do tema, assim como da minha participação e colaboração na

criação do coletivo FLUTUA⁸ e suas redes. O direcionamento dessa pesquisa culminou também em uma discussão sobre os infláveis como estratégia de um design para inovação social e também no olhar para obras feitas por mulheres como ferramenta para um futuro melhor.

Ao longo da pesquisa, observa-se como 50 anos após o protagonismo solitário de Lea e Lygia, novas produções artísticas com infláveis são lideradas por mulheres em trabalhos atuais como: FLUTUA | TORTUGA | UBERLÂNDIA| BRASIL; LOOP.PH |THE HORTICULTURAL SPA | LONDRES | INGLATERRA, ECOLOGICSTUDIO |AIRBUBBLE| GLASGOW | ESCÓCIA. É evidente a importância de reconhecer a contribuição das mulheres na concepção e realização de espaços públicos inovadores, bem como a necessidade de ampliar as oportunidades para replicar experiências semelhantes:

Embora o conceito de amabilidade urbana possa ser aplicado na microescala de ação que uma bolha pode causar, mudanças mais significativas exigirão o fomento de práticas e intervenções que envolvam cada vez mais a participação coletiva na cocriação de novos cenários em busca de uma sociedade mais justa e sustentável. (Carvalho; Nunes, 2024)

⁸ Cf. Carvalho; Nunes (2024).

CAPÍTULO I. Cidade

O contexto político: anos 1960

Em 1961, a teórica Jane Jacobs, em *Morte e Vida de Grandes Cidades*, já defendia uma cidade construída para as pessoas, com diversidade e vitalidade. Em 1969, Diná Lopes Coelho construiu o Panorama de Arte Atual Brasileira e deixou sua marca na formação e reconstrução do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). Na mesma década, Nina Simone cantava sobre liberdade e revolução, sendo uma mulher negra. A artista Elizabeth Catlett criava a impressão litográfica *Negro es Bello //*(1969) que homenageia o Movimento Pantera Negras.

Os anos 60 já começam com uma efervescência de questionamentos das estruturas tradicionais de planejamento urbano, trazendo à tona questões sobre os espaços privado, público e urbano, sobre o gênero e a divisão sexual do trabalho e sobre a necessidade de espaços mais seguros e inclusivos para as mulheres. Através de uma apresentação dos principais eventos da década podemos contextualizar e compreender este período, em especial os anos de 1968 e 1969.

Destaca-se um mapeamento de acontecimentos e movimentos importantes para exemplificar algumas das transformações elementares na discussão desse período político, artístico e arquitetônico. Dentre eles, a Internacional Situacionista, a produção de artistas mulheres na arte de vanguarda e a exposição *Nova Objetividade Brasileira*.

O cenário internacional do período refletia o contexto pós segunda guerra mundial, com diversas transformações na sociedade e uma série de conflitos armados⁹. No Brasil, a contracultura se refletiu nos movimentos artísticos e sociais, e na emergência de se questionar a realidade e a sociedade, contrapondo-se ao cenário sombrio de repressão e autoritarismo que a ditadura militar e o Ato Institucional nº5 (AI-5) traziam. Uma nova representação do corpo, da casa e da cidade também surgia, com diversas esferas¹⁰ sendo politicamente questionadas.

Muitas das produções artísticas feitas por mulheres artistas e arquitetas durante essa época foram expoentes ao corresponderem com essas reflexões políticas sobre a contracultura, uma arte engajada e um novo urbanismo. Durante esse período, permeado por utopia, sonhos e censuras que afligiam países como Brasil e Argentina, marcados por regimes autoritários, a narrativa da segunda onda do feminismo se unia na Europa e na América do Norte, como pode ser compreendido com Fraser e Lira (2007, p. 249):

Quando a segunda onda do feminismo eclodiu, as nações de capitalismo avançado na Europa Ocidental e na América do Norte ainda estavam colhendo os frutos da onda de prosperidade que se seguiu à Segunda Guerra Mundial.

Considera-se, assim, a importância de olhar para os anos 60 em sua efervescência cultural, que se fez e ainda se faz presente ao revelar o

⁹ Como a Guerra do Vietnã e a Guerra Fria, onde a referência à bomba atômica foi um elemento importante para compreender essa “nova cultura” (Kaminski, 2019).

¹⁰ Surgia também durante esse período o anticoncepcional e a minissaia, que possibilitaram uma revolução do direito ao corpo para as mulheres.

grande espírito revolucionário da época. A aparição e presença de mais mulheres ocupando e questionando esse lugar do corpo, presente na cidade, na arte, na arquitetura e no design é um filtro para compreender o cenário contracultural.

“Contracultura”

O que definiria o sentido de contracultura na cidade hoje e anticamente? Pensar sobre o termo requer rever as transformações culturais e sociais que vinham ocorrendo entre as décadas de 1950 e 1960. Manifestar-se contra os termos vigentes era a maneira rebelde de confrontar as regras estabelecidas. O termo “contracultura” entrou no léxico sociológico quando o teórico social Talcott Parsons o usou para descrever subculturas delinquentes, como as gangues, nos Estados Unidos (Larkin, 2015). Em seguida, Milton Yinger (1960) *apud* Larkin, (2015, p. 73), separou a "contracultura" das subculturas como resposta a um ambiente frustrante, citando os jovens descontentes com a sociedade como exemplo. A palavra “contracultura” ganhou maior repercussão a partir do livro *The Making of a Counter-culture*, de Theodor Roszak, de 1969¹¹, que buscava analisar as rebeliões juvenis do final dos anos 60. A partir da divulgação e das discussões provocadas pelo livro nos anos seguintes, o termo acabou se tornando um conceito histórico (Kaminski, 2019, p.19).

¹¹ Publicado no Brasil em 1972.

A contracultura, naturalizada no cenário internacional a partir das manifestações culturais marginais e contestadoras da década de 1960, reflete um modo político e social de operar contra a lógica da cidade, a partir de outras normas e vigências, que fogem do padrão dominante na sociedade.

O ano de 1968, em especial, foi marcado por uma eclosão de manifestações juvenis em dezenas de países de diferentes continentes. Cada uma delas, ancorada em seus contextos locais, como a luta contra a ditadura no Brasil, a construção de um socialismo humanizado na Tchecoslováquia ou a reivindicação de mudanças no sistema de ensino na França (Kaminski, 2019).

No entanto, segundo Araujo *apud* Kaminski (2019, p. 19), entre tais manifestações houveram pluralidade de pautas, correntes de pensamento e formas de ação. Nos Estados Unidos, por exemplo, coexistiram *hippies*, *yippies*, panteras negras e partidários das novas esquerdas, que conviviam entre trocas, colaborações, tensões e críticas. No Brasil, comunistas e tropicalistas¹² ganharam mais destaque na historiografia e na memória sobre a época (Kaminski, 2019, p. 19)

Nesse contexto de busca por libertação no Brasil, o termo contracultura iria refletir esse cenário de efervescência política e experimentação estética e artística. A autora Cláudia Maria de Castro

¹² Que incluem artistas como Os Mutantes, Rita Lee e Nara Leão.

(2007, p.13), recorre à discussão de ruptura e utopia dessa “época extasiante” para introduzir o cenário:

É impossível apagar do imaginário dos espíritos utópicos da cultura brasileira, a figura de Caetano Veloso a cantar ‘Alegria, Alegria’; Hélio Oiticica subindo o morro da Mangueira com seus indefectíveis óculos escuros, acompanhado do amigo Wally Salomão, buscando inspiração para a construção de seus parangolés revolucionários; e os profundos experimentos estéticos de Lygia Clark, que chegaria às salas comportadas da Sorbonne.

Contornar o conceito de contracultura envolve aproximar esse sentido estético e político de um momento específico dos anos 60, mas que reverbera na contemporaneidade ainda hoje. Sobre isso, Castro (2007, p.15) questiona:

O que a produção artística da contracultura possui de eterno, e a faz ultrapassar seu contexto histórico limitado, mantendo acesa sua chama, como sempre acontece com as grandes obras de cultura autêntica enquanto manifestações criadoras das almas mais geniais de um povo?

A resposta desafiadora para essa pergunta talvez esteja atrelada ao objetivo dessa pesquisa, já que cinquenta e seis anos depois de tantas transformações, busco apresentar esse cenário com a presença de tantas mulheres artistas da contracultura, arquitetas, pensadoras e historiadoras. É como deixar essa voz ser ouvida a partir de uma leitura historiográfica entre cultura e sociedade, pelo viés das particularidades da arte, arquitetura e gênero.

As situacionistas e o direito à cidade!

“Nós insistimos que é preciso inventar novos jogos”
(Guy Debord, 1954 *apud* Jacques 2003)

Diante de um contexto pós segunda guerra mundial, o pensador e sociólogo francês Henri Lefebvre, publicava na França ensaios críticos sobre o direito à cidade e a discussão e sobre a ocupação da cidade por uma utopia experimental. O “urbano”, definido como uma “realidade inacabada, horizonte, virtualidade iluminadora”, apresentava a necessidade da atividade lúdica, da presença do imaginário e da obra para abrir imaginação para novos rumos urbanos (Lefebvre, 2008, p. 26). Segundo Raquel Rolnik (2018), o sociólogo recusava “o urbanismo como pura expressão de um pensamento racionalista, técnico, elaborado de cima para baixo”, apontando para a necessidade imperiosa de um urbanismo formulado por e a serviço das vontades coletivas dos cidadãos, através de sua participação direta.

Jovens agitadores, através da influência de pensadores como Lefebvre, decididos a mudar o sistema através de uma revolução cultural¹³, entre 1957 e 1972, formavam uma crítica ao urbanismo funcionalista e racional e se denominavam “Situacionistas” (Portela, 2003, p. 87). Vanessa Grossman (2006, p. 26) constatou que as considerações situacionistas vieram no sentido de amparar uma crítica que surge com

¹³ Com influências também da Internacional Letrista.

peso no fim da década de 1950 e hoje é consolidada a partir da crítica à Arquitetura Moderna. Ainda nesse sentido, a arquiteta Paola Berenstein Jacques (2003a, p. 54) reafirma que:

Deste caldo surgiu a revolução proposta pelos Situacionistas: arte, política e filosofia voltadas para a descoberta de possibilidades de uso do ambiente urbano, induzindo a participação transformadora do cotidiano alienado e passivo da Sociedade do Espetáculo – principal teoria de Debord e propõe, então, o uso do urbanismo unitário: “emprego do conjunto das artes e técnicas, como meios de ação que convergem para uma composição integral do ambiente.

Situacionistas a favor de uma vida urbana mais ativa, participativa e menos espetacular teriam, segundo Jacques (2003a), como principal prática a ativação do espaço. As práticas de ativação do espaço para a Internacional Situacionista (I.S.) sugeriam a construção de situações na cidade a partir da deriva, como uma técnica do andar sem rumo, e da psicogeografia, como “estudo das leis exatas e dos efeitos precisos do meio geográfico, planejado conscientemente ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos” (Jacques, 2003a, p. 39).

A cidade tornou-se o palco para propostas lúdicas e políticas para combater o que, segundo eles, seria a pior característica do mundo do espetáculo: a alienação¹⁴. A questão era o urbano e o campo da participação do indivíduo na sociedade alienada, com a ruptura subversiva

¹⁴ *Sociedade do espetáculo* (ou *The society of the spectacle*, em inglês) é uma obra escrita por Guy Debord, publicada pela primeira vez em 1967. Este livro é um marco teórico central para a Internacional Situacionista e oferece uma crítica abrangente da sociedade moderna através da lente do espetáculo.

no tempo e no espaço. O pensamento situacionista é “um apelo contra a espetacularização das cidades e um manifesto pela participação efetiva” (Jacques, 2003b) no espaço. Precursors da ativação da cidade e críticos de uma sociedade passiva, aproximavam novas reflexões e possibilidades de ação do corpo no espaço urbano, com práticas para compreender o diálogo entre cidade, arte e utopia. No ano seguinte da produção de Lefebvre, em maio de 1968, a cidade de Paris não era apenas cenário, mas também o próprio objeto de protesto (Rolnik, 2018).

Situacionistas trouxeram inovações teóricas e práticas que ainda reverberam nos debates contemporâneos sobre urbanismo, arte e política. Contudo, uma análise da I.S. revela uma lacuna significativa: a falta de reconhecimento adequado da participação das mulheres no movimento. É inquestionável a importância da discussão da Internacional Situacionista para a construção crítica da cidade e da sociedade dos anos 60. Portanto, cabe também revelar a falta de informação sobre as mulheres presentes no movimento.

Personagens como Michele Bernstein e Elena Verrone, embora presentes no movimento, muitas vezes foram relegadas a papéis de mera representação figurativa. A contribuição dessas mulheres foi frequentemente minimizada ou ocultada na narrativa oficial da I.S., dominada por algumas das figuras masculinas proeminentes já citadas. Bernstein, apesar de ser uma das fundadoras do movimento e de ter participado ativamente nas discussões teóricas e na produção literária, é muitas vezes lembrada apenas por seu casamento com Guy Debord. Elena Verrone, por sua vez, também teve suas contribuições

subestimadas, sendo mencionada de maneira superficial. A sub-representação das mulheres na história da I.S. reflete um padrão muito mais amplo da invisibilidade feminina em movimentos da época que viriam a colaborar para as manifestações radicais e culturais em 1968. Esse apagamento não apenas desvaloriza as contribuições dessas mulheres, mas também impede uma compreensão completa da dinâmica interna do movimento e da discussão da experiência da cidade a partir de outro lugar: o corpo-mulher no espaço público.

Figura 2 – Fundadores da Internacional Situacionista em 1957.



Fonte: Fundadores... (2024)

Da esquerda para direita: Giuseppe Pinot-Gallizio, Piero Simondo, Elena Verrone, Michele Bernstein, Guy Debord, Asger Jorn, e Walter Olmo.

Segunda onda do feminismo

Recordando as quatro décadas de seu ativismo feminista, a autora Nancy Fraser em *Feminismo, capitalismo e a astúcia da história* (2009) analisa a segunda onda do feminismo a partir de uma narrativa histórica e sócio-teórica. Fraser anuncia o movimento feminista como um “fenômeno social que marcou uma época” e afirma sobre a importância de olhar para esse passado como saída para olhar para o futuro, já que

ao reconstruir o caminho percorrido, lança-se luz sobre vários dos desafios que enfrentamos ainda hoje, enquanto mulheres (2009, p. 12).

Fraser atribuiu essa fase à identificação de uma promessa emancipatória fundamental do movimento, com seu sentimento expandido de injustiça e sua crítica estrutural da sociedade (2009, p. 14). A discussão sobre sexualidade, corpo e a representação das mulheres foi disseminando pautas e estratégias para refletir sobre a opressão em diversos contextos. Inclusive para Bryson (apud Zirbel, 2007), a tentativa de ordenar a complexidade do pensamento feminista obscurece sua natureza fluida e interconectada. Devido à diversidade de posicionamentos, muitas autoras já não se utilizam mais do termo feminismo no singular, optando pelo plural, feminismos¹⁵. Assim, cabe um reconhecimento das inúmeras vertentes e diversos pontos de partida que representam a grandeza e a riqueza desse movimento (Zirbel, 2007).

Diana Agrest (2006, p. 584), com suas interpretações feministas da arquitetura, propõe refletir sobre questões políticas que seguem alguns paradigmas. Em seu artigo “À margem da arquitetura: corpo, lógica e sexo”, a autora nos convida a discutir quais são os corpos reprimidos no contexto da história desde o renascimento, e quais são as representações do corpo da mulher na sociedade:

O reprimido, a representação interior no sistema de arquitetura que determina um exterior (de repressão), é a mulher e o corpo da mulher.

¹⁵ Cf. Costa e Sardenberg (1994); Alvarez (1998 e 2000); Castro (2000); Rodrigues (2002); Swain (2003); Rago (2006) e Soihet (2006) apud Zirbel (2007), dentre outras.

O constructo ideológico do sistema arquitetônico determinado por uma lógica idealista e um sistema concomitante de repressões é visível no papel que o sexo nele desempenha. A lógica do sistema de arquitetura reprime o sexo de duas maneiras: entendendo-o em termos positivos e negativos e atribuindo à mulher o termo negativo (falocentrismo). Além disso, o sexo é neutralizado ou eliminado com o meio usado pelo artista, o qual, assexuado, gera de modo autônomo e dá a luz uma obra, o produto da criação.

Para a autora, a relação entre corpo humano, arquitetura e gênero traz a reflexão de um passado relevante, que perpassa toda a história da arte e da arquitetura, nos diversos papéis simbólicos (Agrest, 2006, p. 588). O olhar contemporâneo de Diana Agrest para o Renascimento, apresenta uma reflexão sobre a apropriação da representação do corpo da mulher pelo homem como uma noção crítica para a questão da arquitetura e do urbanismo.

O modo como se deu a apropriação do lugar e do corpo da mulher pelo homem na arquitetura em um complexo processo de simbolização que atua no nível da ideologia arquitetônica, ou seja, no nível quase inconsciente. (Agrest, 2006, p. 587)

Segundo Agrest (2006, p. 583), a mulher que estabelece uma relação com a sociedade está sujeita a ser anormal. Como o sistema ideológico é projetado pelo modelo do corpo masculino¹⁶, o corpo da mulher emerge da repressão espacial. Por não se encaixarem nesse padrão, são “esquisitas, anormais, pervertidas ou foram classificadas como neuróticas, delirantes, marginais, feiticeiras ou histéricas” (*ibid.*). Nessa discussão, presente no livro de Kate Nesbitt *Uma nova agenda*

¹⁶ Como no *Modulor*, a escala do corpo de Le Corbusier ou no *Homem Vitruviano* de Leonardo Da Vinci.

para a arquitetura, antologia teórica 1965-1995, Agrest (2006)¹⁷ apresenta a formação necessária de um olhar para o feminismo, gênero e o problema do corpo na paisagem urbana, e dialoga com a formação e crítica de um espaço mais feminista.

De acordo com Ilze Zirbel (2007, p. 27), uma gama de manifestações feministas constrói um pano de fundo histórico anterior aos anos 60. Portanto, é nesse período que se concentram as chamadas “lutas gerais”, um reflexo das várias reivindicações e transformações para a discussão da luta do feminismo contemporâneo. No Brasil, como observa Celi Regina Pinto (2003 *apud* Zirbel, 2007, p. 36) contra a subordinação e a opressão da mulher:

O feminismo brasileiro não escapou do fato de ter de trabalhar com uma problemática dupla: por um lado, o reconhecimento de que ser mulher, tanto no espaço público como no privado, acarreta consequências definitivas para a vida e que, portanto, há uma luta específica.

De outro lado, contrasta a consciência de que existe no Brasil uma grande questão: a fome, a miséria, enfim, a desigualdade social, e “que este não é um problema que pode ficar fora de qualquer luta específica” (Zirbel, 2007, p. 36). A segunda onda do feminismo desafiou particularmente o capitalismo defendido pelo Estado: O economicismo e

¹⁷ O texto foi escrito originalmente em 1971, como uma proposta de artigo que deveria intitular-se “Architecture from Without: Matter, Logic and Sex”. Como professora e arquiteta, ela compartilha dessas reflexões a partir da sua experiência de exclusão do “sistema” e tem como objetivo reabilitar o corpo feminino na arquitetura. (Agrest, 2006, p.584)

o androcentrismo¹⁸. Fraser (2007, p. 40) argumenta que as feministas da segunda onda "ampliaram o conceito de injustiça para abranger não apenas as desigualdades econômicas, mas também as hierarquias de status e assimetrias do poder político".

“Domesticidad en guerra” e “Homelessness”

Várias autoras feministas têm apontado que abordagens teóricas, agora bem difundidas, tendem a compreender o gênero da modernidade como masculino. Isso se deve não apenas à conexão íntima entre modernidade e razão crítica - sendo a razão uma capacidade que a filosofia ocidental atribuiu invariavelmente aos homens mais do que às mulheres, como, por exemplo, Genevieve Lloyd demonstrou.

(Heynen, 2005)

Segundo Heynen (2005, p. 1), o modernismo, em seu sentido mais amplo, pode ser compreendido como um termo genérico para aquelas ideias teóricas e artísticas sobre a modernidade, que abraçam a experiência do novo e que visam promover a evolução em direção a um futuro melhor. Nesse sentido, em *Modernidade e Domesticidade: tensões e contradições*, Heynen trata das abordagens teóricas feministas que compreendem o gênero do Movimento Moderno como sendo masculino (2005, p. 3).

¹⁸ O economicismo era uma visão centrada na classe, onde as questões sociais eram interpretadas em termos de distribuição econômica, marginalizando outras dimensões de injustiça, como gênero e raça. De acordo com Fraser (2007), observa que o modo como o Estado organiza a economia capitalista, priorizando o trabalho assalariado, retira a importância do trabalho não remunerado, realizado dentro das famílias.

No conceito de androcentrismo, o ideal de "salário família" refletia um viés de gênero profundo, onde o trabalhador masculino era visto como o principal provedor econômico. Isso "naturalizou injustiças de gênero e as removeu da contestação política" (Fraser, 2007). O androcentrismo foi uma das críticas centrais do feminismo da segunda onda, que viu na desvalorização do trabalho associado às mulheres uma das raízes da injustiça de gênero.

As questões teóricas espaciais e sociais apresentadas nesse panorama de 1960 discutem como o olhar para a casa e o espaço doméstico são uma construção de um espaço do século 19. Para este fim, Heynen (2005) debate o cenário dessa discussão de gênero, no Movimento Moderno e a Domesticidade, e usa o termo “*homelessness*”, ou “sem-teto”¹⁹, para dar sentido à época marcada de contradições, ao pensamento de inovações e automatizações, e às habitações flexíveis e nômades, entre outras apropriações.

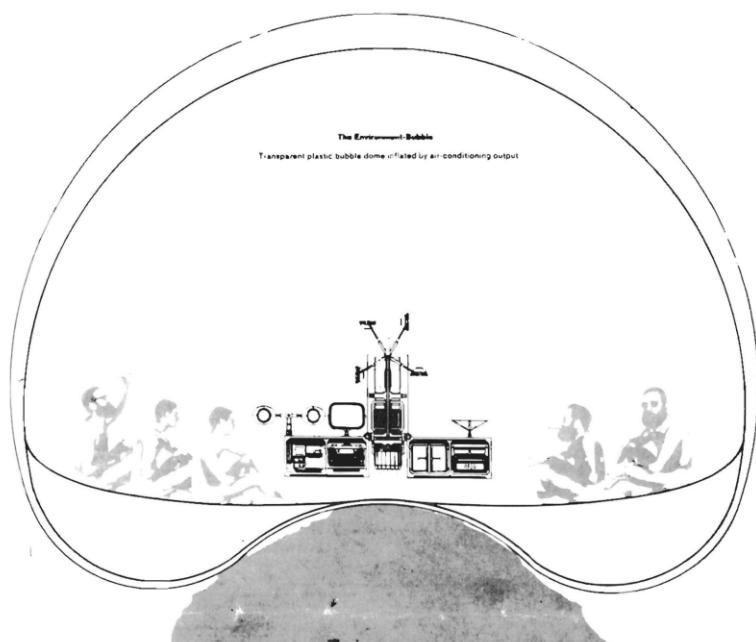
Durante o auge da Movimento Moderno²⁰, que segue os anos 60, a sociedade se debruçou em uma sequência de rupturas com a intenção de romper e diluir as imagens convencionais do mundo, para promover formas inovadoras e, com isso, também o significado de espaço doméstico. O espaço da casa e a relação da construção de um urbano público passaram a ter significados a partir das novas transformações sociais da modernização. O Modernismo aconteceu na arquitetura e urbanismo, exemplificado pela funcionalidade e racionalidade, com novas abstrações. Contudo nas artes, outros atravessamentos e afinidades existiram, aproximando da discussão a relação entre arte e cidade. Benevolo (2011) questiona “em que medida

¹⁹ O “*homelessness*” pode assumir diferentes formas dependendo do contexto cultural e econômico. Nos países desenvolvidos, pode estar mais associado à falta de habitação acessível, enquanto em países em desenvolvimento, pode estar relacionado à pobreza extrema e a desastres naturais.

²⁰ O Movimento Moderno ou Arquitetura Moderna foi marcado por uma abordagem inovadora de “a forma segue a função” (Nesbitt, 2013) com uma profunda relação do design à construção, com ênfase na funcionalidade dos espaços e uso de novos materiais, como o concreto armado e o vidro. Segundo Benevolo (2011, p. 618) “os mestres da arquitetura moderna” Walter Gropius, Mies Van der Rohe e Le Corbusier foram os primeiros a tentar introduzir este método na prática da construção e no urbanismo.

a arquitetura moderna transformou nosso ambiente de vida". Segundo Montaner (2001, p. 9), no final do século XIX e início do século XX, consumou-se a grande transformação provocada pelo paulatino abandono da mimese²¹, "ou seja, da imitação da realidade pela busca de novos tipos de expressão no mundo da máquina, da geometria, da matéria, da mente e dos sonhos".

Figura 3 – *The environment Bubble* - François Dallegret (1965)



Fonte: Reyner Baham (1965)

²¹ "Mimese" é um termo crítico e filosófico com o qual Montaner se refere à modernidade superada, cujo princípio é o de que a poética, a arte, deve ser uma imitação da vida real, ou seja, deve ser o reflexo da realidade.

Novos questionamentos entre materialidades e a desmaterialização vão compor o que Josep Maria Montaner (2001) coloca como “festa dos sentidos”, onde o plano, a composição, as linhas e as cores na pintura, as estruturas, os elementos e as formas geométricas puras na arquitetura passam por diversos recursos da abstração²². O resquício de uma experiência acumulada nas vanguardas pulsou através de várias transformações sociais e culturais, fazendo o artista moderno rebelar-se contra a tirania e a subordinação à mimese, indo contra o princípio da representação (Montaner, 2001, p. 9). Segundo o autor, essas novas perspectivas artísticas que surgiam se dedicariam a estimular uma relação entre arte e receptor.

Ao mesmo tempo em que apareciam na arquitetura e no urbanismo, essas relações sócio espaciais da abstração eram vistas no espaço, como na construção de Brasília. As questões e as contradições da modernidade são difundidas em diversos campos estéticos, artísticos e arquitetônicos. Segundo Benevolo (2011, p. 612), dizer sobre a “Cidade Moderna” é dizer sobre a busca de um “novo modelo de cidade, alternativo ao tradicional” que surgiu do resultado da industrialização e urbanização acelerada. Com a complexidade de atividades culturais e econômicas coexistindo, a cidade moderna é compreendida como um produto dinâmico e multifacetado das mudanças tecnológicas, que começou quando os artistas e os técnicos foram chamados a colaborar

²²Invenção, conceituação, simplificação, elementarismo, juxtaposição, fragmentação, interpretação, interpenetração, simultaneidade, associação, colagem. (Montaner, 2001, p.9)

com a gestão da cidade pós-liberal. A formação das cidades e aumento populacional faz repensar o espaço público e privado, que se intensificou em novas estruturas e infraestruturas:

O trânsito mais intenso e as novas instalações urbanas – o gás, a eletricidade, o telefone, os transportes públicos sobre trilhos, na superfície ou subterrâneos – devem ser comprimidos nos espaços públicos insuficientes da cidade pós-liberal. As cidades crescem cada vez mais velozmente. Estas mudanças enfraquecem as formas de gestão tradicionais, e fazem nascer também as camadas inferiores à procura de uma renovação do ambiente construído. (Benevolo, 2011, p. 616)

Nesse sentido, o termo “Domesticidade em guerra” criado por Beatriz Colomina (2006) e o termo “*Homelessness*” de Heynen (2005) são pistas para discutir como a modernidade deixou resquícios de uma arquitetura moderna que é inseparável da guerra e da discussão de gênero²³. Segundo a autora, as imagens da arquitetura moderna e da condição urbana das mulheres, após a Segunda Guerra, que os Estados Unidos importavam um imaginário idealista. A domesticidade em guerra é um aprisionamento do corpo das mulheres a esse modelo de vida doméstico e feliz, vendido pelo consumo à sociedade (Colomina, 2006).

²³Em *With or without you: the ghosts of modern architecture*, Colomina aponta quem foram os fantasmas da arquitetura moderna, nesse caso, as mulheres (2010, p. 217). O artigo revela como as “colaborações” foram o segredo da vida dos modernos. A representação de gênero é um ponto de vista da crítica que coloca a presença de mulheres coadjuvantes como Lilly Reich, Aina Alto, Charlotte Perriand, Eileen Gray, Margarete Schütte-Lihotzky. Nesse cenário, é apresentado o protagonismo de Ray Eames, reforçando que sempre esteve associada à Charles Eames.

Arte de vanguarda

“Da adversidade vivemos”
(Oiticica 1967, apud Couto, 2012, p. 71)

A arte envolvida na discussão de um comprometimento artístico e político apresentou durante os anos 60 um engajamento que partilhava uma preocupação “demasiada” com a linguagem formal (Reis, 2005, p. 203). Ficou evidente que para muitos autores o conceito de vanguarda era tido como uma antítese do engajamento, ou seja, criar uma oposição ou contraste em relação à uma ideia (Reis, 2005, p. 203), exemplificada através de uma arte mais reconhecível (figurativa) e portadora de uma certa consciência crítica (conteúdo). De acordo com Reis (2005, p. 203):

Por outro lado, alguns críticos e artistas pronunciaram-se a favor de um conceito de vanguarda formulado na experimentação da linguagem e pertencente a um projeto de cultura comprometido politicamente.

Durante esse período, os objetivos de uma vanguarda voltada para a transformação política e uma vanguarda experimental encontravam-se bastante alinhados. Essa proximidade foi impulsionada pelo contexto político do Brasil, pela intensa efervescência da produção artística e pela postura crítica adotada pelas artistas. Advindas de movimentos concretos e neoconcretos anteriores, novas artistas como Anna Maria Maiolino, Vilma Pasqualini e Terezinha Soares surgiam no cenário das artes plásticas, provocando novos valores que refletiam sobre as tensões e transformações da sociedade.

Figura 4 – Caixa de Fazer Amor de Terezinha Soares (1967) à esquerda e Pintura dois de Vilma Pasqualini (1976) à direita. - MAM-RJ.



Fontes: Itaú Cultural

Seguramente, o cenário político da época permitiu eclodir uma produção artística deslumbrante, que levantava questões sobre a mulher na sociedade. Para algumas mulheres artistas, a experimentação e a arte serviram como ferramenta política para o “artivismo feminista” contra as repressões políticas e sexuais à época (Antivilo Peña; Mayer; Rosa, 2018, p. 37).

Nova objetividade brasileira

“O programa de uma vanguarda de transformação política, e o programa de uma vanguarda experimental das artes plásticas estiveram então muito próximos, devido ao contexto político do país, à efervescência da produção artística e à postura crítica dos artistas”
Reis (2006, p. 7)

A historiadora de arte Maria Fátima Couto (2012, p. 72), ao analisar as reflexões sobre a relação entre arte engajada e transformação social na exposição *Nova Objetividade Brasileira*, afirma que a prática objetual predominante nas obras expostas questionava os códigos artísticos e institucionais tradicionais, ao mesmo tempo em que criticava

o poder efetivo de transformação social atribuído à arte abstrata, especialmente às correntes construtivas, até o final dos anos 1950. A *Nova Objetividade Brasileira* representou a síntese de um programa de vanguarda da arte nacional comprometida com seu contexto temporal e “evidenciada através de operações artísticas e conceituais no campo das tensões políticas, sociais e culturais” (Reis, 2017, p. 101).

A exposição sediada em abril de 1967, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro²⁴ (MAM-RJ) foi formada por artistas como Lygia Clark, Lygia Pape, Anna Maria Maiolino e Hélio Oiticica²⁵, entre outros²⁶. Tratando-se de arte de vanguarda, a exposição apresentava uma transformação no conceito estrutural da obra, de seu espaço social de ação e da relação da arte com o público” (Reis, 2017, p. 100). Waldemar Cordeiro afirma que a exposição sintetizou o momento ou “estado de vanguarda”, construído desde o início dos anos 1960 com as experiências construtivas, a figuração pop, o objeto, a participação do espectador e o comprometimento político (Cordeiro *apud* Reis, 2017, p. 102).

Interessada em uma experiência artística com profundo diálogo com sua época, a arte experimental que surgiu após o Golpe Militar, traria distintas discussões poético-conceituais nas artes visuais e suas

²⁴ O MAM-RJ foi e ainda é um ícone da arquitetura modernista. Foi inaugurado em 1948 no Aterro do Flamengo e projetado pelo arquiteto Affonso Eduardo Reidy e pelo paisagista Burle Marx.

²⁵ Hélio Oiticica junto a Hans Haubenschild, Maurício Nogueira Lima, Pedro Escosteguy e Rubens Gerchman.

²⁶ Segundo a ficha técnica do Itaú Cultural, participaram também as artistas Maria do Carmo Secco, Maria Helena Chartuni, Mona Gorovitz, Roberta Oiticica, Solange Escosteguy, Thereza Simões e Vera Ilce.

ampliações. Hélio Oiticica fundamentou sua ideia de vanguarda na “construção de novos objetos perceptivos (tácteis, visuais, proposicionais, etc.), em que nada é excluído, desde a crítica social até a penetração de situações-limite” (Oiticica, 1986, *apud* Reis, 2017, p. 10). Reis (2006, p. 8) ainda afirma sobre as vanguardas dos anos 60:

O debate cultural da época construiu-se no trânsito entre a ação artística e a ação política. No encontro desses dois territórios, seja pela diferença de seus projetos, por aproximações dialéticas ou através de um programa unificador de vanguarda nacional, fundou-se uma das discussões de base naquela época

Dessa forma, as discussões presentes também em exposições como *Opinião 65* e *Propostas 65* não apenas reforçaram a ligação do debate artístico com a realidade imediata, mas também solidificaram um projeto de vanguarda que buscava romper com os conceitos tradicionais da arte (Reis, 2006, p. 9). Esse movimento se inseriu em um contexto de intensa crítica ao cenário político e cultural da época, refletindo nas obras de arte o compromisso com a transformação social e a experimentação formal.

As mudanças no campo tridimensional na produção artística brasileira e internacional abriram novas possibilidades para a arte como um objeto de experimentação, ultrapassando os limites da superfície da pintura. Como apontado por Canongia (2005, p. 40), essa expansão do espaço artístico para além do plano bidimensional permitiu uma fusão mais profunda entre arte e vida, transformando o ambiente em um território de constante diálogo e inovação em que:

...vigorou sob as estratégias neoconcretas de ganhar, gradativamente, o mundo real. Primeiro, fizeram com que as composições se tornassem

expressivas e especulativas, com a cor adquirindo forte fisicalidade, e o espaço uma dimensão virtual e inconclusa. [...] saíram do plano para o ambiente externo, debruçando o acontecimento ótico e planar no território tridimensional (Canongia, 2005, p. 39-40).

Nessa exposição, Lygia Clark apresenta pela segunda vez no MAM-RJ as obras de esculturas articuláveis *Bichos*, feitas de placas de metal, e Ligia Pape apresenta *Livro da Criação*, uma peça interativa composta por páginas com formas geométricas recortadas, que convidam o espectador a manipular e criar suas próprias composições. Essas obras faziam parte da pesquisa de cada uma das artistas, propondo um diálogo entre a arte e o público. Ambas contribuíram para a exposição com trabalhos que desafiavam e enfatizavam a participação ativa do espectador, elementos centrais na exposição *Nova Objetividade Brasileira*.

Dessa forma, as exposições mencionadas e as artistas citadas foram fundamentais para a consolidação de uma nova condição contracultural da produção artística característica brasileira, em que a arte se tornou um veículo ativo de crítica social e experimentação formal, refletindo as complexidades do mundo contemporâneo.

CAPÍTULO II. Utopia

Redescobrindo a utopia, arquitetura e novas perspectivas

A filósofa Marilena Chauí, em *Notas Sobre Utopia* (2008), além de apresentar um percurso histórico do surgimento do termo “utopia”, discute como o discurso utópico constrói possibilidades realistas e pragmáticas. Chauí (2008, p. 11) afirma como “há uma positivação do imaginário utópico de maneira a diminuir a distância entre a cidade imaginária e a real, entre a história desejada e a vivida”. A apresentação de utopia é tida também como um “não lugar” ou lugar nenhum, já que em grego “*topos*” significa “lugar” e o prefixo “*u*” tende a ser empregado com significado negativo.

O modelo econômico americano²⁷ foi responsável por transformar a segregação espacial, cultural e racial (Torre, 1999, p. 29) e o espaço doméstico e urbano sofreu diretamente as consequências de suas ações. Suas sequelas não impactaram somente os Estados Unidos²⁸, a realidade brasileira não é muito diferente, o que apenas reforça a necessidade de repensar os modelos de produção e poder no espaço, através da história.

²⁷ O *Housing Act* de 1949 prometeu “uma casa decente e um ambiente de vida adequado para cada família americana” (Torre, 2005), enquanto o *Highway Trust Act* de 1956 deu um subsídio federal de 90% aos governos estaduais e locais para construir um sistema de rodovias.

²⁸ Jane Jacobs constrói essa relação da morte e vida das grandes cidades americanas.

Em *Decifra-me ou te devoro: Urbanismo Corporativo, Cidade-Fragmento e Dilemas da Prática do Urbanismo no Brasil*, Ana Fernandes (2013, p. 104) apresenta o conceito de **urbanismo-bolha** para questionar os desafios colocados à prática e crítica da vida urbana múltipla e conflituosa. Uma vez que a elaboração dos projetos no espaço da cidade é legitimada pela lógica do mercado e pela experiência do empreendimento, cria-se uma membrana que “restringe ao mínimo os pontos de contato, estreitamente vigiados”. A leitura do espaço urbano desafia uma complexa submissão ao poder, à capacitação técnica e política dos profissionais envolvidos e aos princípios definidos para os empreendimentos, que deixa pouca margem para que as ideias e valores possam florescer (Fernandes, 2013, p.104).

Para Fernandes (2013), uma nova saída prática para repensar a produção da cidade depende simultaneamente dos processos de formação de profissionais, transformação das demandas societárias e construção de novos valores coletivos de direito, o que envolve uma complexa transformação nas estruturas. Reduzir o urbanismo a um objeto não é sábio, pois “o urbanismo é social por sua definição e, portanto, incompatível com a redução à esfera privada” (Fernandes, 2013, p. 105).

Nessa forma plural, o território da cidade, como símbolo de transformação e utopia a partir da leitura de mapeamentos da história de 1960, deixa pistas de um passado para pensar o futuro e o presente. Seria possível reconstruir uma história feita por mulheres? A cidade é uma sedimentação de quais processos e lógicas de poder? Como seria se

arquitetas de 1960 tivessem projetado com o ar? Quais as formas de construir a cidade e as casas a partir de uma outra lógica que repense a bolha? Quais mulheres podiam perambular e serem situacionistas pelas ruas das cidades?

Em um contexto pós Segunda Guerra Mundial, emergiram novas relações entre o mundo industrial e pós-industrial, sobre as quais Reyner Banham discorre em *Megaestructuras: futuro urbano del pasado reciente* (2001). A guerra teve consequências em várias dimensões, deixando territórios em ruínas, milhões de vidas perdidas e, ao mesmo tempo, oferecendo abertura para reflexões políticas, outras materialidades e até mesmo uma maior afinidade entre arte, arquitetura e tecnologias. O artista contemporâneo procurou estabelecer rupturas e buscar outro campo de diálogo com condições e materiais antes não explorados, reestruturando uma produção artística que aproximava novas possibilidades e experiências.

A partir da visão da história da arte e da cidade para a autora Cristina Freire, as transformações na década de 60 e o sentido de durabilidade se convertem a outro estado na arte contemporânea:

Os objetos artísticos deveriam se desinvestir da aura de eternidade, da durabilidade e, muitas vezes, de qualquer possibilidade de venda, de ser consumido. Criam-se antimonumentos. A transitoriedade da arte contemporânea contrapõe-se à pretensa eternidade dos monumentos. (Freire, 1997, p 65).

A partir da década de 60, surgiram alargamentos da discussão da arte em que linguagens como a instalação, o *site-specific*²⁹ e a *land art*³⁰ entre outras, caracterizavam o novo período artístico. A crítica também foi ampliada, provocando e convidando os usuários a novos diálogos, inclusive sobre escultura. Adriane Silvério Neto (2015, p. 11) discorre sobre as mudanças nesse cenário em que “começaram a aparecer os artistas interessados em expandir a pintura, a escultura e o filme para o espaço arquitetônico na mesma medida em que os arquitetos se deixaram permear nas artes visuais”.

Rosalind Krauss (1984) é uma das primeiras a discutir a relação da “escultura no campo ampliado” dos anos 1960. Sobre as novas categorias que surgiram naqueles últimos dez anos, a autora afirma:

“O processo crítico que acompanhou a arte americana de pós-guerra colaborou para com esse tipo de manipulação. Categorias como escultura e pintura foram moldadas, esticadas e torcidas por essa crítica, numa demonstração extraordinária de elasticidade, evidenciando como o significado de um termo cultural pode ser ampliado a ponto de incluir quase tudo” (Krauss, 1984, p. 129)

No texto “Redescobrindo a arquitetura de Archigram”, Silva (2004) apresenta a relação entre guerras em que muitos países do

²⁹O termo *site-specific* é utilizado para obras que são criadas para um local particular. A produção da obra é interdependente do local onde é colocada. A arte *site-specific* geralmente corresponde às características físicas e contextuais do local, integrando-se ou contrastando com o ambiente para criar uma experiência única. Cf. Hein (2006).

³⁰*Land art* (ou arte da terra) é uma forma de arte que utiliza o ambiente natural como meio ou material para criar obras de arte. Frequentemente, essas obras são situadas ao ar livre e fazem parte do paisagismo, interagindo diretamente com o terreno. A *Land art* se concentra na experiência estética do espectador e na relação entre a arte e a natureza.

chamado “primeiro mundo” estiveram envolvidos. Por consequência, estimulou-se o desenvolvimento revolucionário dos meios de transporte e de comunicação, fundamental para o início de grupos como Archigram e outros utópicos como Haus Rucker - Co e UTOPIE.

“A arquitetura, entendida tradicionalmente como a arte/ciência de planejar e construir o habitat artificial do homem, sempre foi pensada pelos arquitetos a partir de princípios fundamentais como a rigidez, a estaticidade, a estabilidade e a durabilidade. As vertiginosas mudanças econômicas, sociais e culturais da época solicitavam novas alternativas de planejamento espacial fundamentadas em princípios como a mobilidade, a flexibilidade, a instabilidade, a mutabilidade, a instantaneidade, a efemeridade, a obsolescência e a reciclagem.” (Silva, 2004)

Durante a crescente discussão da conquista espacial³¹, pesquisas acadêmicas surgiram para discutir a produção de infláveis como estratégia e objeto de estudo. A proliferação de um novo estilo de vida envolvia o uso de novos aparelhos domésticos e “um novo panorama de desenvolvimento e bem-estar” (Silva, 2004). Nesse mesmo cenário de entusiasmo com novas provocações, as estruturas infláveis surgiram no cenário europeu e norte americano resgatando um novo sentido para a arquitetura e a utopia.

Dessa forma, o sentido de “nômades” ou “*homelessness*”, apresentado no capítulo anterior, contextualiza integralmente o abandono do significado da casa durante esse momento, tanto na arte como na arquitetura, devido às extensas possibilidades flexíveis que surgiram com a intensa massificação da tecnologia, do design e da

³¹ Neil Armstrong foi o primeiro a pisar na Lua em 1969, pela Missão Apollo 11.

comunicação. As experimentações com infláveis de plástico foram ferramentas exploradas por muitos artistas e arquitetos para discutir sobre temas como arquitetura, corpo e casa. Sobre a emergência dos infláveis durante 1968, Dessauce (1999, p. 13) explica como o universo pneumático e a revolução formam um bom arranjo, ao combinarem o ar e o mito da transcendência:

Pneumatic and revolution agree well. Both are fueled by wind and the myth of transcendence; as the balloon enraptured the child, they animate and transport us on the promise of an imminent passage into a perfected future.³²

Nesse contexto, a fusão da arte e arquitetura no espaço público se transformou com os avanços materiais advindos do modernismo das cidades, e com a participação do plástico e concreto como materialidades.

Delírio da fusão arte-arquitetura

A relação entre arte e função social do museu de arte está implícita no prefácio da revista HABITAT, escrito pela arquiteta Lina Bo Bardi (1958). Segundo a arquiteta, “a história das artes no Brasil continua ainda em grande parte inédita; por enquanto não passa de uma crônica contemporânea que progride com surpreendente celeridade” (Bardi, 1958, p. 1). Após uma década, em 1968, o Museu de Arte de São Paulo

Comentado [1]: a citação não parece falar sobre isso...

³² Tradução própria: “O universo pneumático e a revolução formam uma boa combinação. Ambos são impulsionados pelo ar e pelo mito da transcendência; como o balão deixa uma criança extasiada, eles nos animam e nos transportam com a promessa de uma passagem iminente para um futuro perfeito.

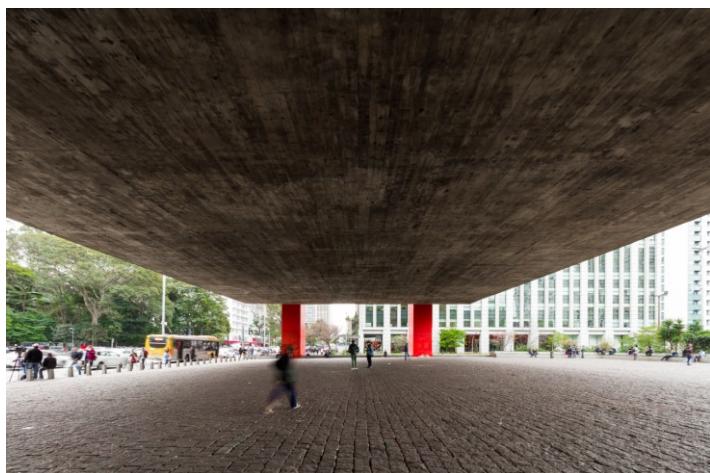
Assis Chateaubriand (MASP), edifício desenhado pela própria Lina Bo Bardi, foi inaugurado oficialmente dia 7 de novembro, tornando-se parte e meio de registro desta história. Sua radicalidade desenvolveu uma atividade artística única e global, que foi objetiva e racional (Montaner, 2001, p. 21). O museu “flutuante” de cinquenta e seis anos ainda é um marco da Avenida Paulista e passou por reformas recentes³³.

A edificação, que agora completa cinco décadas, foi inaugurada no antigo terreno Belvedere do Trianon, que havia sido demolido, em 1951, e, depois, abrigou o pavilhão temporário da 1ª Bienal Internacional de São Paulo. Primeiramente instalado na rua 7 de Abril, no centro de São Paulo, o MASP foi transferido oficialmente para a atual sede no dia 7 de novembro de 1968. Com base no uso de vidro e concreto, Lina mesclou em sua arquitetura as superfícies ásperas e sem acabamentos com leveza, transparência e suspensão. (Baratto, 2018)

Envolvida e suspensa em uma estrutura opaca de concreto, observamos uma cápsula transparente na qual se vê e se é visto. A obra de Lina reafirma a grosso modo uma transparência possível de ser comparada às estruturas infláveis.

³³ Foi retirada a pintura vermelha dos pilares, para restauro e pintura (Maggioni, 2024).

Figura 5 – Vão do MASP



Fonte: Baratto (2018)

A questão de gênero teve atravessamentos na obra de Lina e a dimensão da revolução presente na produção da arquiteta deve ser considerada:

Como muitas arquitetas de seu tempo que conseguiram entrar em uma profissão que ainda é uma reserva masculina, Lina Bo Bardi usou suas oportunidades para promover a causa da humanidade em vez da causa das mulheres.³⁴ (Meyer, 2002)

Montaner (2001 p. 18) em *Arquitetura e mimese: a modernidade superada* expõe como a arquiteta consegue uma máxima transformação do uso e significado do conjunto, e demonstra uma

³⁴Apenas uma vez Bo Bardi registra discriminação com base no gênero. "Em 1970, ao colaborar no filme *Prata Palomares* de André Faria, ela teve problemas com os cinegrafistas: "Quando eles viram que eu era uma mulher, começaram a me desrespeitar. Não exatamente desrespeitoso, mas trocavam olhares e riam. Só quando viram que eu assumi a iluminação... eles se tornaram amigáveis." (Meyer, 2002, tradução própria)

interpretação do entorno singular. O sublime³⁵ nas obras de Lina se transformou em inspiração para a arquitetura, sublinhado no trabalho de Montaner com o subtítulo “corpo a corpo” (2001). Para o autor, a graciosidade intelectual e criativa da arquiteta soube ir além da mimese para construir a fundo a “utopia da realidade”:

“Entre os arquitetos da “terceira geração”, Lina Bo Bardi proporciona uma das mais originais e significativas experiências. Nasceu em Roma em 1915, e faleceu em São Paulo em 1992. Graduou-se em 1939 em arquitetura, e antes da II Guerra Mundial já havia colaborado brevemente com Gio Ponti e Bruno Zevi. No final da guerra entrou na Resistência, não obstante, ante o decepcionante giro político que deu a Itália do pós-guerra, emigrou ao Brasil, onde se naturalizou brasileira em 1951 e encontrou o território idôneo para viver e realizar sua utopia.”
(Montaner, 2001, p. 15).

De acordo com Julia Schulz-Dornburg (2001, p. 7) “os limites entre a arte e arquitetura confundem-se mais uma vez, à medida que seus objetivos e atitudes convergem”. A autora apresenta como alguns movimentos como Bauhaus³⁶ lidam com a visão compartilhada desses dois campos:

Apelos em prol de uma colaboração maior, declarações sobre transgressão dos respectivos limites, comparações a respeito de integridade e relevância, reivindicações de autonomia e independência sempre definiram a relação ambígua entre a arte e a arquitetura. Por mais divergentes que sejam as crenças ou os objetivos específicos, por mais diferente que seja a licença artística da responsabilidade do arquiteto, ambas as disciplinas estão e sempre estarão inextricavelmente ligadas pela sua função fundamentalmente criativa. (Schulz-Dornburg, 2001, p. 7)

³⁵ O sublime aqui é tido como aquilo que é digno de admiração, bem como a Igreja Espírito Santo do Cerrado na cidade de Uberlândia-MG e a Casa de Vidro, em São Paulo-SP.

³⁶ Bem como o Construtivismo russo, De Stijl, e o Expressionismo.

A arquitetura e sua responsabilidade construtiva em responder através de considerações práticas se diferencia da arte, que muitas vezes é independente dessa funcionalidade. O urbanismo, por sua vez, como uma construção e sobreposição de territórios, se vê atrelado então a esse organismo vivo, que é a cidade.

A cidade ícone do Movimento Moderno, Brasília, símbolo da racionalidade e funcionalismo, é uma representação de como a mimese dos valores estéticos e técnicos dos modernos buscava organizar o urbano com o espaço público e privado, através da fusão entre arte e arquitetura. O diálogo da cidade como uma obra de arte moderna é construído com grandes arquiteturas de concreto e vidro, pilotis e desenhos arredondados em uma paisagem retilínea. A “capital do século”³⁷ foi inaugurada em 1960 representando o auge da infraestrutura e tecnologia.

³⁷ Nome do curta-metragem documental lançado em 1960 *Brasília, Capital do Século* teoriza sobre a construção da nova capital nacional. Cf. BRASÍLIA (1960).

Figura 6 – Colagem Brasília (2012)

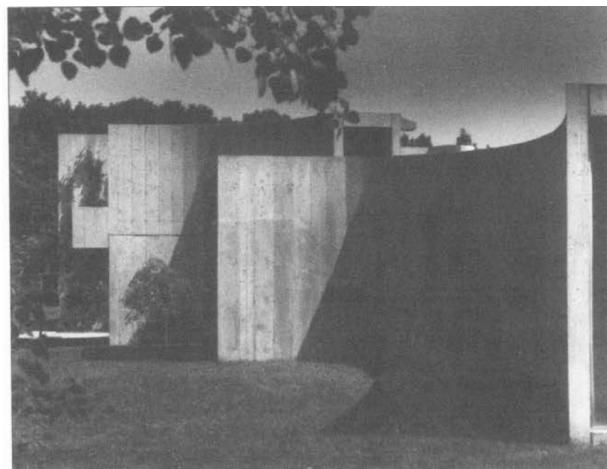


Fonte: Imagem da autora

Nessa mesma narrativa de construção do espaço a partir do concreto, mas não mais na escala de cidade, Mary Otis Steven, uma das únicas arquitetas mulheres dos Estados Unidos à época, construiu em 1965 a residência *Lincoln House* em Massachusetts (Figura 7). A casa foi demolida em 1999, durante o período de uma hostil rejeição da arquitetura moderna, talvez tenha sido uma das primeiras a serem construídas com vidro e concreto pré-moldado (Stevens, 2013). Segundo Torre (2005), a crítica sobre a domesticidade e a construção de um outro espaço doméstico na obra de Mary aparece no livro *Impossible to Hold: Women and culture in the 1960s - Building Utopia*:

O ambiente construído era um campo de batalha literal e simbólico em meados da década de 1960, quando Mary Otis Stevens e seu parceiro e marido construíram uma casa que se tornou e continua sendo um modelo para repensar ambientes domésticos. Foi uma época de consciência ecológica incipiente, exemplificada pelo conceito de Buckminster Fuller de "Spaceship Earth" e de desafios aos limites entre os mundos público e privado. Um dos mais rígidos desses limites era aquele entre os espaços para a vida cotidiana de homens e mulheres, a cidade sendo definida como (homens) local de trabalho e o subúrbio como (mulheres) refúgio residencial privado. (Torre, 2005, p. 29)

Figura 7 – Casa Lincoln de Mary Otis Stevens e T. McNulty (1965)
Massachusetts, EUA.



Fonte: Torre (2005)

Construída de maneira a integrar os espaços domésticos com o concreto e a paisagem, a *Lincoln House* foi uma arquitetura residencial que repercutiu em diversos aspectos. O formato côncavo e as aberturas da construção criavam possibilidade de jogos, tanto para a luz quanto para as sombras. O avanço da materialidade e a nova relação espacial com o entorno trouxe grande visibilidade para o projeto, mas também a sua destruição. Torre (2005, p. 38) discute sobre os atravessamentos da psicogeografia e a obra dos situacionistas na leitura lúdica das soluções dadas ao projeto pela arquiteta.

As formas côncavas de Mary Otis Stevens, por exemplo, evocam uma conexão simbólica com o útero e a gestação, sugerindo um espaço de acolhimento e proteção. As curvas suaves e arredondadas da arquitetura remetem à ideia de um espaço orgânico e feminino, semelhante ao corpo materno que nutre e abriga. Assim como o útero é

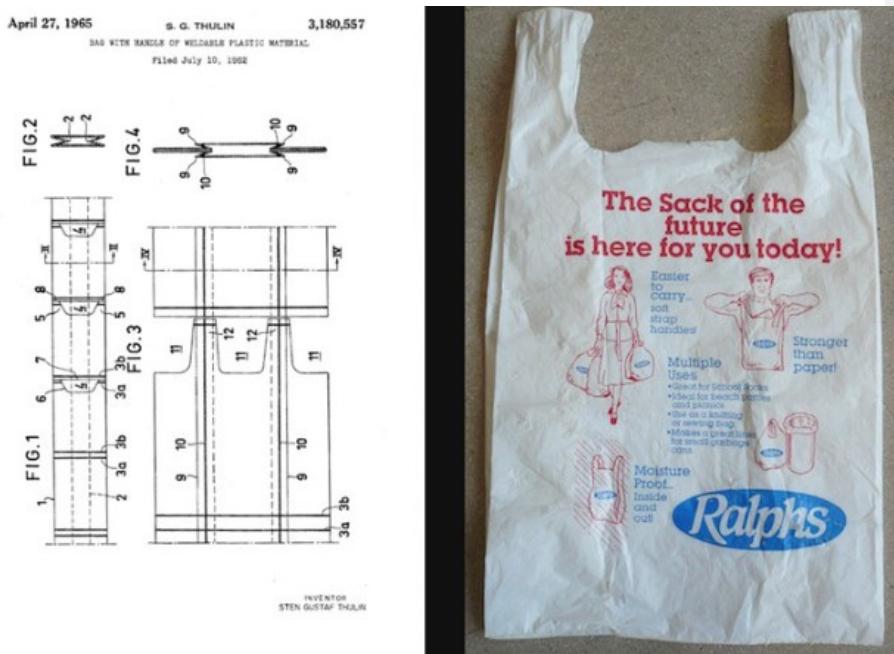
um local de transformação e criação de vida, a Casa Stevens pode ser interpretada como um espaço que envolve seus habitantes em um ambiente gestacional, onde a arquitetura transcende sua função prática para oferecer uma experiência sensorial e emotiva de abrigo e proteção.

Assim, é essencial destacar como a década de 1960 marcou um momento de experimentação intensa na interseção entre arte e arquitetura, em que materiais como o plástico e o concreto ganharam protagonismo. As obras apresentadas de Lina Bo Bardi e Mary Otis Stevens exemplificam a convergência dessas disciplinas.

Ar e o plástico como forma e função

O ar e o plástico estavam nesse cenário de pioneirismo, onde a exploração de novos materiais e a inovação tecnológica se fundiam para criar formas e estruturas únicas. A bolha de sabão, por exemplo, é abordada como uma ferramenta de design no livro *Air Structure* de McLean e Silver (2015, p. 111) e descrita como uma ilustração física de uma mínima superfície. Essa simples forma natural inspirou o desenvolvimento de estruturas infláveis, que combinam leveza e flexibilidade com a capacidade de moldar o espaço de maneira eficiente e inovadora.

Figura 8 – Patente original da sacola plástica de Gustaf Thulin (1962) (esquerda) e sacola plástica da marca Ralphs na década de 1980 (direita).



Fonte: Thulin (1965) e Sacola... (1980)

Sharon Francis, em seu livro *Bubbleecture* (2019), expande essa discussão ao explorar as principais temáticas ligadas ao uso do ar e do plástico em diferentes contextos. Ela aborda desde os primeiros infláveis e balões do século 20 até o impacto das estruturas infláveis durante a década de 1960 na arte, nos móveis e na arquitetura.

Francis (2019) faz essas conexões entre o ar e o plástico, revelando como esses elementos têm sido moldados ao longo do tempo em diversas formas e funções. A integração de materiais como o plástico e o ar aéreo reflete não apenas um avanço tecnológico, mas também uma

transformação cultural que busca novas maneiras de conceber o espaço e a funcionalidade, alinhando-se com o espírito de inovação e ruptura que caracterizou a década de 1960. As tecnologias em torno dessas esferas tensionadas tornaram-se e ainda se mantêm como objeto de pesquisa para o cenário³⁸.

O ar comprimido em uma superfície pode ser considerado uma arquitetura inflável, escultura inflável, penetráveis infláveis, instalações infláveis ou infláveis habitáveis. A partir disso, é possível dividir-se em dois grandes grupos: mono-membrana e bi-membrana. Segundo Fontes, Espósito e Arbusà (2019):

“os primeiros têm por definição serem de uma camada só, em que o espaço habitável é o mesmo espaço que contém o ar à pressão; os segundos são compostos de duas camadas na sua totalidade ou em parte, e o espaço habitável não é o espaço onde o ar submetido à pressão atua de forma estrutural. Nesta condição, os infláveis bi-membrana costumam trabalhar com pressões mais elevadas e maior estanqueidade, conseguindo erguer estruturas sólidas como colunas, lajes, arcos, muito mais habituais na arquitetura sólida, tradicional.”

No artigo “Ar-quiteturas: Os infláveis como estratégia de reinterpretação do lugar” de 2019, Fontes, Espósito e Arbusà apresentam leituras sobre a prática artística e arquitetônica inflável³⁹ como forma de ressignificar o espaço. O ar é um elemento que “atuando

³⁸Tema de pesquisa para arquitetos como Buckminster Fuller e Frei Otto, pioneiros no estudo e desenvolvimento de estruturas leves e infláveis. Otto, em particular, foi um dos primeiros a explorar as propriedades do ar e das superfícies mínimas, influenciando profundamente o campo da arquitetura experimental.

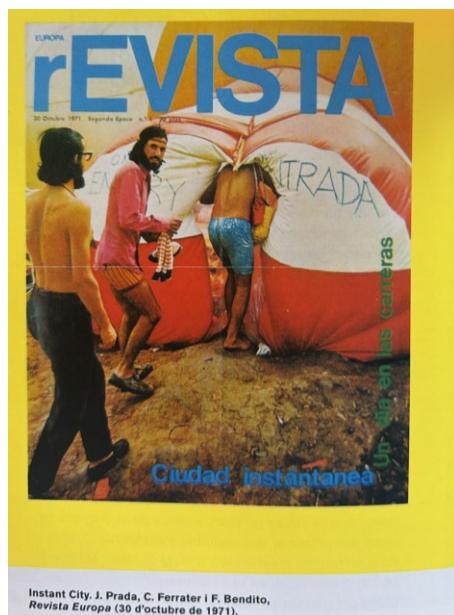
³⁹O estudo de caso do artigo baseia-se na prática artística do grupo Penique Productions.

de forma estrutural, faz pressão contra o plástico” (*ibid.*). O balão e a bolha de sabão mantêm uma relação intrínseca com a estrutura do ar e sua superfície. Nesse sentido de construção teórica, Francis D. K. Ching (2015, p. 266) apresenta as estruturas pneumáticas como estruturas em membranas:

Estruturas infláveis são estruturas pneumáticas sustentadas por ar pressurizado dentro dos elementos de construção, que são moldados de modo a transmitir as cargas de maneira convencional, enquanto o volume contido de ar do prédio permanece a pressão atmosférica normal. A tendência de uma estrutura em membrana dupla a criar protuberâncias na parte central é evitada pelo uso de anel de compressão ou por tirantes ou diafragmas internos.

Em geral, Ching (2015) apresenta as estruturas aereossustentadas como estruturas pneumáticas com uma membrana mantida por uma pressão interna do ar levemente superior à pressão atmosférica normal, que são ancoradas e vedadas ao longo do seu perímetro para prevenir o vazamento do ar. Ainda segundo Ching (2015), para manter a pressão interna do ar, é necessário o uso de câmaras de compressão nas entradas. A figura 10 representa a ilustração desse tipo de câmara de entrada:

Figura 9 – *Instant City* na Capa da Revista Europa - Ibiza, Espanha (1971)



Fonte: Prada, J; Ferrater, C; Bendito, F. (1971)

O ar, como forma e função de projeto, desempenhou um papel fundamental na arquitetura e no design, especialmente quando combinado com materiais como o plástico, membranas e películas. Essas combinações permitiram a criação de projetos inovadores, que exploraram novas possibilidades de leveza, flexibilidade e adaptação.

Em 1968, o plástico representava a vanguarda da modernidade, simbolizando progresso, acessibilidade e a capacidade de moldar o futuro. No entanto, o significado do plástico atualmente é muito mais complexo. O material, que outrora era celebrado por sua versatilidade e inovação, agora está associado a questões ambientais irreversíveis, poluição, geração de resíduos e sustentabilidade.

Projetar com o ar e o plástico durante os anos sessenta trazia conotações de vanguarda, enquanto hoje as complicações decorrentes do uso do plástico exigem uma reavaliação crítica de seu papel na arquitetura e no design, bem como a busca por alternativas mais sustentáveis⁴⁰.

Mapeamento infláveis

O mapeamento de estruturas infláveis envolveu uma abordagem histórico-teórica através da pesquisa documental bibliográfica sobre a década de 1960 em livros, catálogos de exposições, artigos, periódicos e sites. Durante a pesquisa foram encontrados 18 nomes de grupos e artistas que realizaram estruturas infláveis ao longo de 1960-1970 (Tabela 1). E o mapeamento de infláveis realizados por mulheres reconheceu durante o período a presença de somente três artistas: Lygia Clark, Lea Lublin e Jeanne-Claude, esta última integralmente associada ao nome de seu companheiro, o artista Christo.

⁴⁰ Não será especificamente abordado, mas trata-se também de compreender o direcionamento para o gênero, como uma forma de compreender o feminismo como saída de sustentabilidade.

Tabela I – Resultado do levantamento sobre artistas que realizaram estruturas infláveis ao longo de 1960-1970.

1	ARCHIGRAM	Inglaterra
2	Haus Hucker Co	Áustria
3	Franco Mazzuchelli	Itália
4	Coop Himmel(l)au	Áustria
5	ANT FARM	Estados Unidos
6	Graham Stevens	Inglaterra
7	Hans-Walter Müller	França
8	EVENT STRUCTURE RESEARCH GROUP	Holanda
9	Hans Hollein	Áustria
10	Grupo UFO	Itália
11	Walter Pichler	Áustria
12	Christo e Jeanne Claude	Estados Unidos/ Europa
13	Otto Piene	Estados Unidos
14	UTOPIE	França
15	Dante Bini	Itália
16	Marcello Nitsche	Brasil
17	Lygia Clark	Brasil
18	Lea Lublin	Argentina

Fonte: Tabela da autora.

Além das obras mapeadas, foi também encontrado o filme *The Touchables* (Figura 11), produzido em 1968, na Inglaterra, cujo cenário inclui a casa inflável de quatro mulheres que sequestram seu ídolo. O filme apresenta o espaço inflável como uma grande residência lúdica, de frente para uma lagoa.

Figura 10 – Cena do filme *The Touchables* Reino Unido (1968).



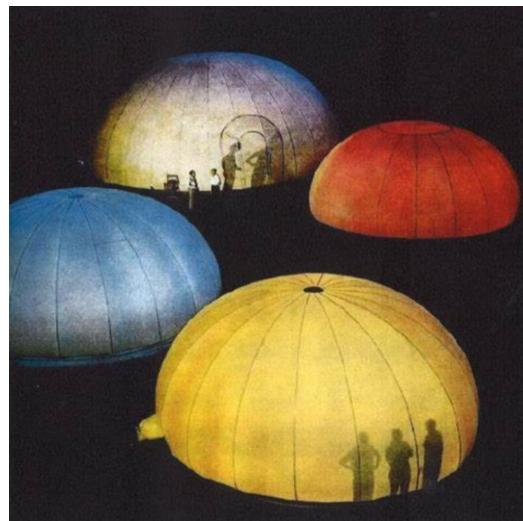
Fonte: THE TOUCHABLES (1968)

A história dos objetos infláveis remonta a busca por alcançar o céu desde o século XVIII, quando o padre brasileiro Bartolomeu de Gusmão⁴¹ realizou experimentos pioneiros com balões de ar quente em Lisboa, em 1709 (Chi e Pauletti, 2005). A partir de 1930, essas estruturas começaram a ter um impacto significativo, sendo utilizadas em desfiles nos Estados Unidos e na União Soviética (Ballen, 2014) ou como estratégia militar durante a Segunda Guerra Mundial, na forma de tanques de guerra infláveis do Exército Fantasma americano, que enganavam os nazistas⁴². No final dos anos 50, o uso do plástico e do ar estava diretamente relacionado com os avanços tecnológicos que surgiram após a Segunda Guerra Mundial.

⁴¹ Passarola

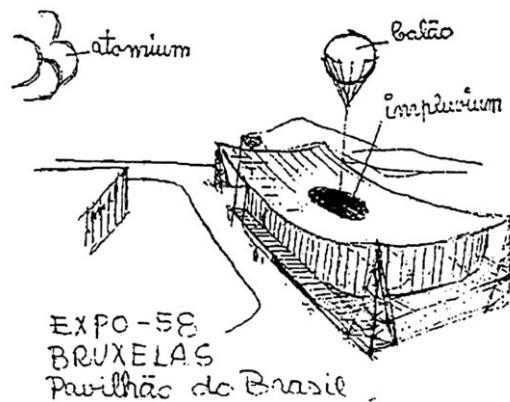
⁴² Cf. Army Ghost nos USA (McLean; Silver, 2015, p. 30)

Figura 11 – *Fiberthin Airhouses at a Kentucky university de Frank Lloyd Wright (1957).*



Fonte: Fiberthin... (1957)

Figura 12 – Croqui Pavilhão do Brasil para a Exposição Universal e Internacional de Bruxelas, Sérgio Bernardes (1958).



Fonte: Bernardes (1958a)

Figura 13 – Pavilhão do Brasil, Sérgio Bernardes, Bruxelas (1958).



Fonte: Bernardes (1958b)

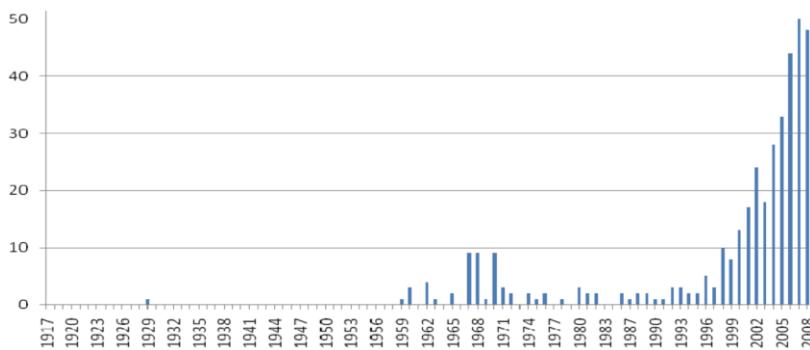
Figura 14 - Pavilhão do Brasil, Sérgio Bernardes , Bruxelas (1958)



Fonte: Bernardes (1958b)

A partir dos anos 1960, em especial 1968, essas estruturas infláveis começaram a ser exploradas de forma mais profunda na arquitetura e na arte, como pode ser visto na tabela 2 (Gómez-González; Neila; Monjo, 2011), tornando-se parte de uma nova abordagem de instalação *site-specific* e de escultura.

Gráfico 1 – Cronologia do uso de películas pneumáticas na arquitetura.



Fonte: Gómez-González, Neila e Monjo (2011, p. 126)

Francis (2019) auxilia na compreensão dessa cronologia, dividindo a produção de infláveis em: primeiros infláveis; século 20 e o balonismo; táticas de guerra; estruturas infláveis; os anos 1960; arte; mobiliário; moda; arquitetura e responsabilidade social.

Os infláveis foram conhecidos também como "anti arquitetura", realizada por grupos inspiradores e audaciosos da arquitetura dos anos 60 e 70, segundo Hasan (2019). Essas experimentações refletiam alguns dos ideais da contracultura da década de 1960, ampliando as possibilidades de interação nos espaços públicos e institucionais artísticos. Uma sequência de grupos e coletivos surgiu para questionar os modelos políticos, como o grupo italiano situacionista Urboeffimeri UFO (Fagnoni; Pericu; Olivastri, 2015).

Segundo o artista e pesquisador de infláveis, Artur Van Ballen⁴³ (2014), os primórdios da história com infláveis remetem à presença dessas estruturas infláveis nos espaços públicos como estratégia política. Nos Estados Unidos, os infláveis se tornaram populares com o desfile de Ação de Graças da loja Macy's, em Nova Iorque, a partir da década de 1920. Anthony Sarg, designer e inventor, foi pioneiro ao introduzir personagens de desenhos animados, como balões do Gato Félix e Mickey Mouse, tornando-os parte da cultura de consumo e do entretenimento norte-americano. De acordo com Ballen (2014), as reverberações dessas ações infláveis no espaço público de Manhattan remetem à história da criação de uma identidade nacional:

Quando você compara as figuras infláveis dos Estados Unidos com as da União Soviética, você pode entender a função ideológica desses objetos aparentemente cômicos e divertidos. As figuras do desfile do Dia de Ação de Graças da Macy's não foram apenas figuras de entretenimento e publicidade da loja, elas também se tornaram importantes para criar um sentimento coletivo de identidade nacional.

Na União Soviética, os infláveis também apareceram nas ruas, utilizados de forma política, como nos desfiles na Praça Vermelha, em Moscou, com o objetivo de transmitir questionamentos políticos e críticas sociais. Essas estruturas gigantes eram uma forma de expressão artística e protesto durante o regime soviético, refletindo as questões sociais da época. Segundo Ballen (2014), os infláveis serviam também “para ridicularizar os adversários políticos”.

⁴³ Criador do grupo *Tools for action*, em Berlim, Alemanha.

Figura 15 – Celebração do 17º aniversário da Revolução de Outubro em Moscou (1934)



Fonte: Inflável... (1934)

Figura 16 – Casas Infláveis na Praça Vermelha (Data desconhecida)



Fonte: Zelma (193-?)

Dessa forma, é certo que os objetos infláveis não apenas marcaram a história da tecnologia e do entretenimento, mas também serviram como meio de expressão artística e política, moldando a

paisagem cultural e urbana ao longo dos séculos. Outras escalas de projetos surgiram e trouxeram mais visibilidade para as estruturas, como a exposição *Structures Gonflables: Utopias* no Musée D'art Moderne, em Paris, 1968.

Nos anos seguintes, ainda mais escalas e técnicas também contribuíram para a construção de novas formas de estruturas temporárias, como o Pavilhão Fuji projetado por Yutaka Murata (figuras 17 e 18) e o Pavilhão dos Estados Unidos em Osaka 70, no Japão (Chi e Pauletti, 2005).

Figura 17 – Pavilhão Fuji na Expo'70, em Osaka, Japão (1970).



Fonte: Poltrack (2013)

Figura 18 – Pavilhão Fuji na Expo'70, em Osaka, Japão (1970)



Fonte: Poltrack (2013)

Os infláveis, amplamente utilizados nas décadas de 1960 e 1970, representam uma importante convergência entre arquitetura, arte e tecnologia, ao mesmo tempo que desafiam as noções tradicionais de espaço e permanência. No Brasil, artistas como Marcello Nitsche incorporaram essas estruturas efêmeras em suas práticas, explorando a leveza e flexibilidade dos materiais em suas bolhas⁴⁴, como na X Bienal de São Paulo em 1968 (Schroeder, 2011, p. 232)

No entanto, além das implicações formais e tecnológicas, as estruturas infláveis também abrem espaço para reflexões sobre gênero. No caso da dupla Christo e Jeanne-Claude, a fusão de suas contribuições artísticas muitas vezes ocultou o papel essencial de Jeanne-Claude,

⁴⁴ Emocional, “subversiva” mesmo e, se quisermos escrever o seu ciclo de vida, do “repouso”, ao “crescendo” e ao morrente. Extraordinariamente provocante, terrivelmente grave, o trabalho de Nitsche assusta, no seu desenvolver inicial (...) cf. Amaral 1981 *apud* Schroeder (2011, p. 233)

expondo como as questões de autoria, parceria e reconhecimento podem refletir desigualdades de gênero, mesmo em colaborações. Essas dinâmicas revelam que a construção das obras vai além da técnica, refletindo como a história da arte é marcada por disputas simbólicas de poder e visibilidade, que influenciam especialmente as narrativas pelas quais as mulheres são reconhecidas.

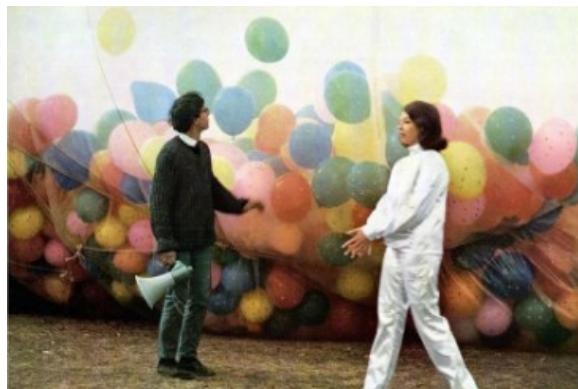
Jeanne-Claude e Christo

*"O que queremos criar em nosso trabalho, através da transitoriedade do embrulho, é uma qualidade de amor e ternura em relação ao transitório e ao efêmero, que são as leis da vida.
(Christo e Jeanne-Claude, s.d.)"⁴⁵*

Nesta pesquisa, é impensável escrever sobre o casal Jeanne-Claude e Christo e não abordar a questão de gênero, diante da invisibilidade que muitas vezes a artista viveu. Jeanne-Claude⁴⁶ (1935-2009) foi uma artista cuja contribuição muitas vezes não foi evidenciada, ainda que sua colaboração com seu parceiro tenha sido extensa e durado toda a trajetória de sua vida-trabalho.

⁴⁶ Jeanne-Claude Denat de Guillebon e Christo Javacheff nasceram no mesmo dia 13 de junho de 1935. Ela nasceu em Casablanca, Marrocos, e devido à vida militar de seu pai, viveu entre a França e a Tunísia.

Figura 19 – Jeanne-Claude e Christo frente à obra *42390 cubic feet empaquetage* (1967)



Fonte: DOMUS 448

As barreiras de gênero que a artista enfrentou ainda são pouco sistematizadas em pesquisas e sua contribuição não é claramente definida. Ao examinar a trajetória de Jeanne-Claude é essencial reconhecer que sua coautoria esteve invisibilizada em muitas obras, em especial na obra de 1968, *5,600 Cubic Meters*, parte da Exposição DOCUMENTA IV, em Kassel, Alemanha. Essa luta por reconhecimento em um campo predominantemente dominado por homens esteve atrelada não somente à Jeanne-Claude, mas também à outras artistas mulheres que fizeram parte dessa mesma exposição:

A number of names were missing from the list of women artists, among them Louise Bourgeois, Eva Hesse, and Rebecca Horn. Four of the 149 artists presented were women: Jo Baer, Louise Nevelson, Marisol, and Bridget Riley. (...) It was evidently still too early for Land art in 1968. One particularly memorable work featured there was Christo's (Jeanne-Claude

was not yet mentioned as coauthor at the time) spectacular 5600 Cubicmeter Package (1968). (Documenta, s.d.)⁴⁷

A trajetória da artista esteve entrelaçada com a de seu companheiro, da mesma forma que a de muitas outras artistas citadas anteriormente na pesquisa. Embora frequentemente associada ao trabalho de Christo, Jeanne-Claude teve um papel essencial na concepção das obras e, apesar desses ocultamentos, vale destacar a diferenciação de reconhecimento de gênero na obra de Jeanne-Claude e Christo.

A presença de Jeanne-Claude não era apenas complementar, mas central⁴⁸, especialmente na articulação pública dos projetos, já que ela não tinha habilidades com desenho. A artista também desafiou as expectativas de gênero ao assumir papéis que iam além do "suporte" e da "musa" — comuns para mulheres no mundo da arte — estabelecendo-se como coautora de uma obra que unia concepção artística e execução prática. Ao considerar as obras que ambos realizaram, é crucial reconhecer como essa parceria redefiniu as fronteiras do que era possível, não apenas em termos artísticos, mas também em termos da percepção e valorização das contribuições de gênero.

⁴⁷ Tradução própria: “Faltavam muitos nomes na lista de artistas mulheres, entre eles Louise Bourgeois, Eva Hesse e Rebecca Horn. Quatro das 149 artistas apresentadas eram mulheres: Jo Baer, Louise Nevelson, Marisol e Bridget Riley. (...) Evidentemente, ainda era muito cedo para a Land art em 1968. Uma obra particularmente memorável foi o espetacular Pacote de 5.600 metros cúbicos (1968) de Christo (Jeanne-Claude ainda não era mencionada como coautora na época).

⁴⁸ O site do casal apresenta a importância de ambos na construção de seus trabalhos. Cf.: Jeanne-Claude (1998).

A questão conceitual que permeia a produção artística de Jeanne-Claude e Christo, bem como a linguagem entre o espaço e o objeto em suas obras, ampliou significativamente o campo tridimensional da arte e da arquitetura. Suas criações desafiam as fronteiras entre essas disciplinas, introduzindo uma nova gama de significados que dialogam tanto com o espaço físico quanto com a experiência sensorial e intelectual dos espectadores.

Conforme observado por Barba-Rodríguez e Hernández (2021, p. 259), a trajetória artística do casal evoluiu de uma manipulação inicial, focada em questões intelectuais e sensoriais, para a inclusão de uma dimensão espacial e fenomenológica. Essa transformação reflete um aprofundamento na maneira como suas obras interagem com o espaço, exigindo que o corpo humano se torne o centro da experiência, conforme a perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty (Pallasmaa, 2006, *apud* Fontes; Espósito; Arbusà, 2019). Fontes, Espósito e Arbusà (2019) afirmam que a potencialidade presente nas obras infláveis admite um lugar estético diferenciado, que corresponde também a um interesse pelas abordagens fenomenológicas.

Essa abordagem coloca o espectador não apenas como um observador passivo, mas como um participante ativo, cujo movimento e percepção dentro do espaço artístico são essenciais para a compreensão total da obra. A incorporação do corpo como elemento central da experiência sublinha a complexidade e a profundidade das intervenções artísticas do casal, que transcendem a mera estética para engajar

diretamente com as dimensões sensoriais e espaciais da percepção humana através das grandes escalas de projetos com plástico.

A transformação do cotidiano como referência, a partir da sobreposição de superfícies com materialidades como o plástico foi o que impulsionou a trajetória de instalação do casal. Segundo o artigo “*Del objeto al espacio, La Indisciplina de Christo y Jeanne-Claude*”, Barba-Rodríguez e Hernández (2021, p. 259) afirmam:

Es vital tener claro que, a pesar de los cambios, siempre mantuvieron a lo largo de toda su vida el mismo objetivo último: el deseo de «hacer arte», transformar la percepción de un objeto cotidiano, encontrado –objet trouvé– y, gracias a su alteración, incorporarle unas cualidades abstractas. En su inicio artístico, manipulaban la presencia de un objeto para así dotarlo de la condición de obra de arte. Posteriormente, ampliaron su entendimiento del objeto escultórico a una definición que incluía arquitecturas y entornos paisajísticos, pero, aun así, con el mismo objetivo en mente: proyectar su transformación, temporal, en obra de arte.⁴⁹

Através do processo projetual de envolver e empacotar o espaço, observa-se nas obras do casal o interesse na manipulação plástica da arquitetura, da escultura e do objeto. O desejo em ocupar o espaço urbano como campo de intervenção temporária e experimental nas obras de Jeanne-Claude e Christo demonstra a estratégia artística de refletir sobre a efemeridade e flexibilidade do cotidiano.

⁴⁹ Tradução própria: “É vital ter claro que, apesar das mudanças, sempre mantiveram ao longo de toda a sua vida o mesmo objetivo final: o desejo de “fazer arte”, transformar a percepção de um objeto cotidiano, encontrado – *objet trouvé* – e, graças à sua alteração, incorporaram-lhe algumas qualidades abstratas. No início artístico, manipulavam a presença de um objeto para assim dotá-lo da condição de obra de arte. Posteriormente, ampliaram seu entendimento do objeto escultórico para uma definição que incluía arquiteturas e ambientes paisagísticos, mas, ainda assim, com o mesmo objetivo em mente: projetar sua transformação, temporária, em obra de arte.”

O interesse na questão perceptiva e na escala possibilitou ao casal uma descontextualização do objeto transformado, ao mesmo tempo que permitiu um leque estético reduzido com uma relação ilimitada. (Barba-Rodríguez e Hernández, 2021, p. 270).

Um exemplo notável do diálogo entre sutil e grotesco, é a obra de Jeanne-Claude e Christo apresentada durante a citada Exposição Documenta IV, de 1968: o pacote de *5,600 Cubic Meters*, com 85 metros de altura e um diâmetro de 10 metros. A produção do projeto teve início em 1967, com registros de estudos de croqui e maquetes.

Figura 20 - *5,600 Cubic Meters* de Jeanne-Claude e Christo, Kassel, Alemanha (1968)



Fonte: Christo e Jeanne-Claude (1968)

Nessa exposição, Christo e Jeanne-Claude criaram a maior estrutura já inflada sem um esqueleto. Após três tentativas frustradas, a estrutura foi erguida em 3 de agosto de 1968, no jardim de Karlswiese

também com obras do artista Claes Oldenburg (Christo, 2024). A complexidade logística para implementar a obra foi tamanha⁵⁰ que exigiu duas semanas de preparação, para que todo o material chegasse a Kassel. O pacote aéreo de sete toneladas consistia em um envelope feito de 2.000 metros quadrados de tecido revestido com PVC, amarrado com cordas e a membrana foi selada com o calor e era travada por uma rede feita de 3.500 metros de corda e uma estrutura de aço projetada⁵¹ (*ibid.*).

A pressão do ar era mantida por um soprador centrífugo acionado por um motor elétrico de velocidade variável, com um gerador a gasolina de reserva para o caso de falta de energia. Para manter o pacote de ar em sua posição vertical, fios de aço foram ancorados em doze fundações de concreto embutidas, seis delas de 10 toneladas e seis de 18 toneladas, que foram completamente removidas quando o pacote de ar foi desmontado três meses depois (Christo, 2024). Como muitas de suas obras, as despesas do projeto foram custeadas por Christo e Jeanne-Claude através da venda de seus desenhos originais, colagens e primeiras obras dos anos cinquenta e sessenta. Após a remoção da estrutura, o terreno foi restaurado à sua condição original (*ibid.*).

Essa obra exemplifica a abordagem da monumentalidade da escala na paisagem. A utilização do material maleável e flexível, configura

⁵⁰ Envolveu cinco guindastes, dois deles eram os mais altos disponíveis na Europa na época: possuíam 70 metros de altura, 200 toneladas e foram transportados de diferentes locais na França e na Alemanha (Christo, 2024).

⁵¹ O engenheiro-chefe Dimiter Zagoroff projetou uma base de aço de três toneladas e meia, com 11 metros de diâmetro, para suportar o pacote de ar 11 metros acima do solo.

o interesse do casal em tensionar uma escultura feita com ar que trouxessem o simbolismo de um marco, ou um tótem. A imagem de um objeto fálico é sugerida aqui, como uma leitura da obra.

Para discutir a obra como um falo, é importante considerar tanto o simbolismo do objeto quanto a maneira como a intervenção artística desafia e redefine o espaço público. Nessa exposição, a obra é imperiosa e representa poder. O falo, tradicionalmente associado à rigidez e ao domínio, é transformado em algo fluido e mutável em sua efemeridade, questionando e subvertendo as expectativas relacionadas ao poder e à forma. A instalação também amplia essa dinâmica de representação simbólica, que poderia ser lida aqui como falocentrismo à época e sociedade.

A logística e o esforço técnico e projetual envolvidos na criação dessa obra e de outras, demonstram a dedicação impressionante à realização de uma arquitetura e intervenção que dialoga com uma visão artística e política do casal de questionamento e ocupação do espaço público. A capacidade de transformar o cotidiano em arte e engenharia e de questionar as relações através da materialidade, fazem de Jeanne-Claude e Christo figuras centrais na arte contemporânea, cujas obras continuam a inspirar e desafiar percepções.

Trata-se de reconectar o que há de utópico nessas arquiteturas feitas por mulheres e nesses corpos infláveis como possibilidades de transformação e poder. Como diz a autora Denise Falcão Pessoa em *Utopia e cidade: proposições*:

O pensamento utópico faz sentido hoje tanto quanto fez na sua origem. Voltando ao significado da palavra, lugar melhor, ou lugar onde tudo está bem, vemos que não há muito espaço para melhora como, dessa melhora, do equilíbrio entre cidade, natureza e sociedade dependem as nossas próprias sobrevivências. (Pessoa, 2006, p. 72)

Ainda de acordo com Pessoa (2006, p. 72), da década de 1970 em diante, a utopia perdeu forma, e grandes metrópoles ao redor do mundo tiveram suas condições pioradas. A questão que a autora levanta é qual utopia deveríamos reformular hoje, já que a finitude dos materiais naquela época não era muito questionada (*ibid.*). Dessa forma, o capítulo III surge com um convite para uma apresentação da história e do corpo das obras infláveis de Lygia Clark e Lea Lublin, costurando teoria e história, junto com a prática dos meus próprios mapeamentos para a discussão.

O protagonismo de Jeanne-Claude, com o uso do plástico, da bolha e do ar se diferencia dos infláveis encontrados no trabalho de Lygia e Lea. A potencialidade dos trabalhos de Jeanne Claude aqui é diferenciada para traduzir um protagonismo que está muito associado à produção coletiva e sobre a trajetória com uma materialidade específica: a membrana.

CAPÍTULO III. *Corpo*

A noção de corpo político é a espinha dorsal da pesquisa das Mulheres Radicais 1960-1985
(Volz; Jochen, apud Fajard; Hill; Giunta, 2018 p. 9)

Nas obras de Lygia Clark e Lea Lublin, o corpo é central na exploração de novas formas de sociabilidade e na redefinição do sentido de penetração e expulsão na arte e na arquitetura. Clark e Lublin utilizaram o corpo, o inflável e o ar como materiais e meio para criar experiências sensoriais e participativas que vão além da simples observação, engajando o espectador de maneira ativa.

As obras *A casa é o corpo: penetração, ovulação, germinação e expulsão* e *Fluvio Subtunal* podem ser compreendidas como práticas processuais e experimentais nas obras de Lygia Clark e Lea Lublin, respectivamente, onde o corpo e a interação relacional com a instalação são fundamentais para a construção de novas formas de viver e se relacionar.

Lygia Clark

Lygia Pimentel Lins, nasceu em 23 de outubro de 1920, em Belo Horizonte e começou a estudar pintura em 1947. A artista de nome artístico⁵² Lygia Clark, começou seus estudos com Roberto Burle Marx e Zélia Ferreira Salgado⁵³. Entre 1950 a 1952 seguiu seus estudos de pintura em Paris, onde produziu algumas de suas pinturas abstratas com arranjos geométricos.

Em 1954, foi uma das fundadoras do Grupo Frente, ao lado de outros artistas como Ivan Serpa, Hélio Oiticica e Lygia Pape⁵⁴.

Em maio de 1959, Clark escreveu: *Carta a Mondrian*⁵⁵ em seu diário (Ferreira; Cotrim, 2006, p. 46). Nessa escrita póstuma, a artista apresentou sua admiração por Piet Mondrian e com sutil tom irônico, colocou em pauta a questão de gênero, ao criticá-lo e discorrer sobre as transformações artísticas:

Você hoje está mais vivo para mim que todas as pessoas que me compreendem, até um certo ponto. Sabe por quê? Veja só se tenho razão ou não: Você já sabe do grupo neo-concreto, você já sabe que eu continuo o seu problema, que é penoso (você era um homem, Mondrian, lembra-se?). No momento em que o grupo foi formado havia uma identidade profunda, ao meu ver. Era a tomada de consciência de um tempo-espacó, realidade nova, universal como expressão, pois abrangia poesia, escultura, teatro, gravura e pintura. Até prosa, Mondrian... (Clark, 1959)

⁵² Sobrenome de seu marido.

⁵³ Zelia Ferreira (1904-2009): professora, pintora, escultora e desenhista.

⁵⁴ Lygia Carvalho Pape (1927-2004): gravadora, escultora, pintora, diretora de cinema, designer, professora.

⁵⁵ Piet Mondrian (1872-1944): artista que representou a abstração geométrica.

Em entrevista para Suely Rolnik, o curador Paulo Herkenhoff (2005, p. 82) aponta que é nessa carta que a artista se afirma enquanto arquiteta: “Clark será sempre uma arquiteta. Mas uma arquiteta que é capaz de projetar espaços nos mais diferentes níveis da experiência humana”. Em sua fase Neo-Concreta, Lygia simplificou as cores de suas criações, concentrando-se exclusivamente no preto e branco, ao mesmo tempo que transitou do formato bidimensional para o tridimensional. É neste período, em 1959, que a artista cria a série de obras *Casulo*, em que a estrutura reflete sua intenção literal e figurativa de ir além da superfície e da abstração geométrica das representações das pinturas de Mondrian. É o início de uma relação que a artista começa a ter com o espectador, que agora experimenta e participa da obra.

Lygia, no texto “*O homem, estrutura viva de uma arquitetura biológica e celular*”(1959) contribui com uma visão para a experimentação corporal:

Comentado [JS2]: Falta página

O homem reconheceria o seu próprio corpo, através de sensações tátteis operadas sobre objetos exteriores a ele próprio. Desde então, incorporei o objeto fazendo-o desaparecer. Doravante é o homem que garante a sua própria eróticidade. Ele mesmo se torna objeto de sua própria sensação. O erótico vivido como “profano” e a arte vivida como “sagrada” fundem-se numa experiência única. Trata-se de confundir a arte e a vida.

Segundo o catálogo de *Mulheres Radicais*, de Fajardo-Hill e Giunta (2018, p. 321), Lygia Clark faz parte desse cenário de protagonismo fundamental para a história da arte. Segundo as curadoras, foi no início da década de 1960 que a artista teve destaque nos processos artísticos com a criação da série *Bichos*: uma série de esculturas de metal

flexíveis e interativas, as quais lhe renderam o Prêmio de Escultura na 6º Bienal de São Paulo, em 1961 (Fajardo-Hill e Giunta, 2018, p. 321).

Em 1964, ano do golpe militar brasileiro e de extrema censura, Clark partiu para Paris e permaneceu majoritariamente no exterior até 1976. Durante esse período, sua reputação aumentou a partir de exposições internacionais, incluindo uma retrospectiva de metade de sua carreira na Signals Gallery, em Londres, entre várias exposições coletivas⁵⁶.

O ano de 1968 foi historicamente marcado por seu repertório efervescente, e já imersa em uma investigação incessante do corpo-imagem, a artista criou a instalação *A casa é o corpo: penetração, ovulação, germinação e expulsão*. Por vezes, reconhecida como *A casa é o corpo: labirinto*, a obra foi apresentada pela primeira vez no Museu de Arte Moderna (MAM-RJ), e posteriormente levada para a Bienal de Veneza⁵⁷. Esta única instalação de caráter experimental dá início à outra fase de seu trabalho que ela intitula como a “Nostalgia do corpo”, com um diálogo latente entre a sensação, o participante e a discussão do “abandono da arte”⁵⁸ (Clark, 2021a).

⁵⁶ Exposições coletivas na Yale University Art Gallery e Whitechapel Gallery, entre outras.

⁵⁷ Outras artistas participantes da 34ª Bienal foram Anna Letícia, Mary Vieira e Mira Schendel.

⁵⁸ Nome referente a seu processo artístico: “No catálogo da exposição, Lygia afirma seu propósito de abandono do objeto de arte físico. A ela interessava propor uma experiência em que a “expressão gestual” ao manipular a obra permitisse uma construção de “arquiteturas viventes”, reestruturando as sensações” (Clark, 2021).

Lygia explorou a arquitetura e o espaço através de fases que refletem as camadas em seu trabalho:

As propostas da artista para casas repetem o mesmo exercício lúdico de participação do espectador. Mas, aqui, a ideia é transformar a estrutura física do espaço cotidiano. Em seus projetos de construção, Lygia permite que o próprio morador crie novos planos e formas para a planta arquitetônica, transformando o espaço em que vive. (Lygia Clark, 2021b)

A artista teve uma obra extensa⁵⁹ e desde o início de sua trajetória apresentou seu olhar para estudos do espaço, superfície e planos. A sua produção inclusive gerou uma colaboração com Oscar Niemeyer⁶⁰. Em 1955, começou a explorar protótipos⁶¹, e na década de 1960, seguiu a sequência de estudos do espaço com a maquete *Construa você mesmo o seu espaço para viver*⁶². Em 1963 criou *Arquitetura Fantástica*⁶³, uma obra de alumínio.

A obra: A casa é o corpo: penetração, ovulação, germinação, expulsão - 1968

Na efervescente fase compreendida entre 1967 e 1969, Lygia Clark criou objetos que só podem ser explorados se vestidos ou

⁵⁹ Lygia expôs seu trabalho em Bienais de Veneza (1954, 1960, 1962 e 1968) e em todas as Bienais de São Paulo entre 1953 e 1967. Recebeu inúmeros prêmios e bolsas, incluindo o prêmio internacional Guggenheim (1958, 1960). Sua obra foi adquirida por coleções públicas, entre elas a do Arts Council e do Tate Modern, em Londres; do Centro Pompidou, em Paris; do Museu de Belas Artes de Houston; do Museu de Arte Moderna de São Paulo; e da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

⁶⁰ No projeto de uma casa em Belo Horizonte, em 1956.

⁶¹ Em 1955, de acordo com o Instituto Lygia Clark, a artista desenvolveu quatro estudos de maquete: *Maquete para interior nº1, nº2, nº3, e A casa* (Lygia Clark, 2021a).

⁶² Construa você mesmo o seu espaço de viver (1964) é uma maquete de estudo para sua casa, feita de madeira, com dimensão de 47,5x83,8x11,5 cm. (Lygia Clark, 2021c)

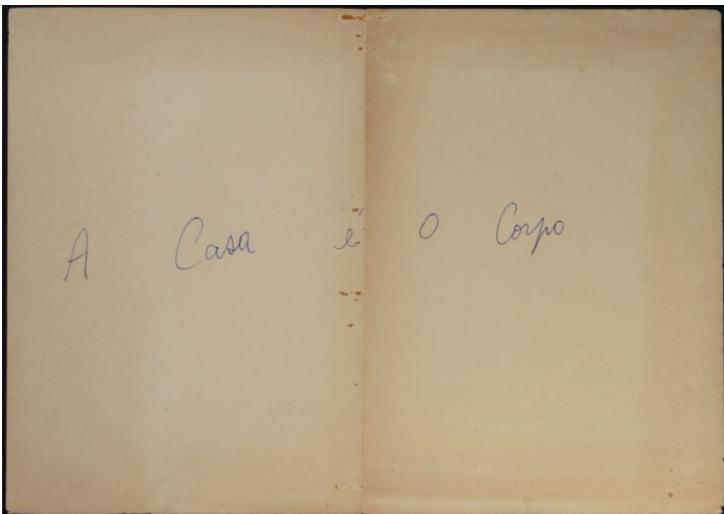
⁶³ A maquete do projeto, idealizado em 1963, só foi possível ser construída em 2013, em Basel, na Art Basel, Suíça (Lygia Clark, 2021a).

manuseados pelo receptor. O objeto, então, integra-se ao corpo como uma extensão que tem o poder de trazer o foco da atenção subjetiva para a micro-sensorialidade e seu contraste em relação à macroperspectiva (Rolnik, 2005, p. 15).

Em particular, destaca-se a transformação marcante de sua trajetória do bidimensional para uma exploração tridimensional, concentrando-se na obra, com elemento inflável *A casa é o corpo: penetração, ovulação, germinação, expulsão*, realizada em 1968. Essa obra singular se torna o epicentro da investigação, desdobrando-se como peça chave para compreender a metamorfose criativa de Lygia Clark e as transformações políticas e artísticas no cenário da época. Os sentidos são trazidos a todo momento no percurso arquitetônico que a artista arquiteta propõe na obra analisada. Segundo Herkenhoff (2005, p. 85), no caso de Clark, é nessa introdução ao sujeito que ela começa a propor ou a solicitar que haja um outro na obra e que a forma deixa de ter importância para a artista.

Por duas vezes, no ano emblemático de 1968, a artista se apresentou com esta obra no recém inaugurado Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), na mostra individual *A casa é o corpo*, e também na Bienal de Veneza, na qual representou o Brasil. Esta última exposição foi noticiada na matéria jornalística *As formas e o corpo*, que apresentava a artista e a sua relevância no campo artístico, ao representar o país com mais de 80 obras de seus quinze anos de trajetória artística, já citadas acima (*As formas..., 1968*). De acordo com a notícia, a obra é apresentada como *Labirinto: a casa*.

Figura 21 - *A Casa é o Corpo* – anotações de Lygia Clark (1964).



Fonte: Lygia Clark (1964)

A partir de rabiscos no diário de Clark “A casa é o corpo” teve seu início entre 1964 a 1966. No texto *A Significação de Lygia Clark*, de 1963, Mário Pedrosa apresenta a crítica aos escultores e a construção de um novo espaço circundante: “o conceito de espaço, como o de realidade, sofreu em nossa época profunda alteração. Já não são conceitos estáticos ou passivos” (Clark; Gullar; Pedrosa; 1980, p. 17).

Lygia descreve a sua instalação *A casa é o corpo*: penetração, ovulação, germinação e expulsão da seguinte forma

“É uma estrutura de 8 m de comprimento, com dois compartimentos laterais. O centro dessa estrutura se constitui de um grande balão de plástico. As extremidades são fechadas com elásticos e as pessoas ao se encostarem neles provocam as mais variadas formas. Ao penetrar no labirinto o visitante afasta os elásticos da entrada, sentindo um rompimento semelhante ao de um hímen complacente e tendo acesso assim ao primeiro compartimento, chamado ‘penetração’. Nesta cabine a pessoa pisa numa lona estendida pouco acima do chão e perde o equilíbrio: no escuro ela apalpa as paredes, que cedem, da mesma forma que o chão. Prosseguindo o caminho através do tato, encontrará uma

passagem semelhante à da entrada, e a pessoa chega na ‘ovulação’, espaço igual ao anterior, cheio de balões. Ao prosseguir, o visitante alcança o amplo espaço central, onde se é possível ver e ser visto do exterior. Nesse local há uma imensa boca através da qual a pessoa entra na ‘germinação’, ali tomando as posições que lhe convier. De volta ao túnel, continuando o passeio, penetra no compartimento da ‘expulsão’, que além das bolinhas macias de vinil espalhadas pelo chão, possui uma floresta de pêlos pendente do teto. Esses pêlos começam muito finos e se tornam gradativamente bastante grossos, e o visitante, vai abrindo caminho no escuro em meio à essa massa peluda, de contexturas diferentes. Após uma curva, a pessoa encontra um cilindro giratório. Através da manipulação o cilindro e ela se vê diante de um espelho deformante todo iluminado. É o fim do labirinto.” (Clark; Gullar; Pedrosa, 1980, p. 33)

A obra pretende transcender a mera contemplação, tornando-se uma experiência imersiva para o sujeito. Esta não é mais uma peça para ser apenas observada, mas sim para ser vivenciada e explorada.

Clark propõe provocar sensações no espectador, que deixa de ser um mero observador para se tornar parte integrante da instalação, atravessando-a e sendo atravessado por ela. Nessa abordagem sensorial revolucionária de Clark, ela destaca que o artista deve buscar liberar a criatividade de maneira irrestrita, ultrapassando limitações psicológicas e sociais, expressando-se no vívido (Rolnik, 2006).

Ao longo do percurso labiríntico proposto por Lygia, experimenta-se quatro fases distintas: penetração, ovulação, germinação e expulsão. As sensações provocadas pelas materialidades propostas por Lygia durante o caminho sugerem distorções no espaço e tempo. Tecidos elásticos, lonas estendidas entre o chão e as paredes, balões, pelos grossos e espelhos são dispostos na instalação, para proporcionar essa experimentação sensorial.

Figura 22 – Espectadores e a obra: A casa é o corpo: penetração, ovulação, germinação, expulsão - MAM-RJ (1968).



Fonte: Clark (1968)

Ao adentrar e penetrar na obra, o corpo imerso nesse ambiente se torna receptivo a uma gama de sensações. Nos compartimentos iniciais, mergulhados na escuridão, o espectador é guiado até a parte central, que corresponde à estrutura inflável, representando a fase de “germinação”. Nesse momento, o labirinto se revela como um imenso útero, onde o sujeito interage com o ar fluido e a membrana plástica transparente, vivenciando uma experiência única e visceral de penetrar uma estrutura, que sugere o desenvolvimento de um embrião em um útero

Figura 23 - O dentro e o fora no interior A casa é o corpo - (1968) MAM- RJ.



Fonte: Clark (1968)

Supõe-se que a ideia central é que o espectador deva adentrar na instalação, sujeitando-se a esse processo singular e biológico através de uma sequência de vivências físicas, para depois emergir do outro lado, como se fosse expelido do corpo da escultura ou, de certa forma, de si mesmo. Segundo Milliet (1992), a “ambiciosa obra” *A casa é o corpo*, foi criada para ser penetrada pelo visitante como “abrigo poético” onde o indivíduo é levado a experienciar sensações táteis, de perda de equilíbrio, de deformação, resgatando uma vivência intrauterina, e o espaço torna-se continente nesta proposta (Milliet, 1992, p. 111).

Comentado [JS3]: é a Millet?

Comentado [rc4R3]: si

Comentado [JS5]: é a Millet?

Comentado [rc6R5]: si

Para Milliet (1992, p. 114), a obra “constitui de um cenário estimulante (...) oferecendo condições para revivescências psicosensoriais”, que proporcionam uma experimentação variada, porém até certo ponto, calculada. Pérez-Oramas (2010) apresenta uma leitura

dos primeiros trabalhos penetráveis entre 1963 a 1969, e considera a obra de Clark, Gego⁶⁴ e Mira Schendel⁶⁵, como os primeiros desse tipo feitos por mulheres artistas na América Latina.

Para o autor, nessa obra, Lygia claramente cria um “projeto anamnésico”, uma característica visível em várias obras tardias da artista, especialmente aquelas que seguiram *A casa é o corpo*, chamadas “arquiteturas biológicas” e “nostálgicas do corpo” (Pérez-Oramas, 2010, p. 324). A partir de uma correlação entre a homologia⁶⁶ da estrutura da obra e os processos biológicos, Pérez-Oramas (2010) questiona até que ponto a experiência do espectador com esta obra se traduz em consciência da semelhança entre arte e corpo.

Apesar de não ter realizado instalações no espaço público, a artista se manteve sempre próxima à relação espacial⁶⁷ em muitos de seus trabalhos, em especial este, por ser sua única instalação. Nesse ensaio, é possível aprender um pouco sobre a metamorfose no trabalho de Lygia Clark. É concentrada nessa análise entre arte e corpo que a

⁶⁴ Gego (Gertrude Goldschmidt) com a obra *Reticulárea n1* de 1969.

⁶⁵ Mira Schendel com a obra *Ondas paradas de probabilidade*, exposta na Bienal de São Paulo, em 1969.

⁶⁶ Homologia refere-se a uma semelhança estrutural ou evolutiva entre órgãos ou estruturas em diferentes organismos, indicando um ancestral comum.

⁶⁷ Na sequência dos anos, Lygia ainda seguiu se transformando e foi para campos terapêuticos, entre a arte e o corpo. A partir de 1972, estudou comunicação gestual na Universidade Sorbonne, em Paris, e começou também a estudar psicanálise⁶⁷. Quando retornou ao Rio de Janeiro, em 1976, seu principal objetivo era criar o que chamava de “Objetos Relacionais” para serem usados em suas experiências terapêuticas. No final da década de 1970, sua produção artística cessou e Lygia passou a se dedicar exclusivamente à prática terapêutica particular. Morreu no Rio de Janeiro em 1988.

artista se refaz e transforma suas reflexões e sua obra, da superfície para a escultura, da escultura para o corpo.

É possível dizer, que a obra *A casa é o corpo: penetração, ovulação, germinação e expulsão*, realizada algumas vezes de maneira póstuma, não teve sua reprodução totalmente fiel ao que a artista almejava, como será apresentado mais adiante no tópico “Implicações do tempo”. Mas ainda assim, é relevante olhar como Lygia Clark ocupou o lugar de revolucionária, ao colocar o outro dentro de uma experiência questionadora do corpo-mulher. Através dessa instalação, Lygia aprofundou a própria experimentação de si em uma arquitetura efêmera

Lea Lublin

Figura 24 – Lea Lublin dentro de *Fluvio Subtunal*, Santa Fé, Argentina (1969).



Fonte: Lublin (1969a)

Lea Lublin foi uma artista nascida na Polônia em 1929, que se mudou para Buenos Aires, Argentina, ainda bebê com seus pais, em 1931. Pertenceu à geração de artistas que, como Lygia Clark, estavam empenhadas em superar as fronteiras que separam a “arte” e a “vida”. Conhecida por suas obras de grande engajamento com questões políticas e sociais, Lublin foi uma figura muito importante no movimento de arte contemporânea na Argentina e no cenário artístico internacional.

Comentado [7]: Na seção "Lygia Clark" fala-se muito da trajetória da artista, sua formação, suas fases, até as subsequentes da obra analisada. Em "Lea Lublin" não é feito o mesmo tratamento, com informações mais breves. Creio que deva haver um equilíbrio maior entre as duas artistas apresentadas. Ou reduzir as informações biográficas de Clark ou aumentar as de Lublin.

O corpo feminino atravessa sua prática, ora reprimido, ora atravessado pelas demandas da sociedade, e converge-se em prática artística⁶⁸. A representação da imagem no trabalho da artista invade questionamentos como: o descentramento da percepção, passividade da linguagem e espaço-distância (Lublin, 1970). Para a artista, a arte tem que ser uma arte de transformação:

Lo que la cultura ocultaba de los mecanismos del arte, a través de sus artificios, son ahora totalmente revelados.

El arte puede y debe actuar como arte de transformación.

Para que esto sea posible deberá en primer lugar cuestionarse a sí mismo, para poder descondicionar, desmitificar, desculturizar.

El cuestionamiento de la Representación e de la Imagen plana determina su "negación de transformarse en sistema. (Lublin, 1970)⁶⁹

O diálogo entre arte e vida é uma aproximação da trajetória de Lea. O cenário da artista foi transformado pela fase que a Argentina experimentou passando por um período de violência sistêmica e repressão que veio a ser definido como "autoritarismo burocrático" por Guillermo O'Donnell (Matter, 2023, p. 67).

⁶⁸ Uma de suas obras mais conhecidas é "Mon fils", quando Lublin convida o público a ver a artista cuidando de seu filho de 7 meses, exposto no Museu de Arte Moderna em Paris, em 1969.

⁶⁹ Tradução própria: "O que a cultura ocultava dos mecanismos da arte, através de seus **artifícios**, é agora totalmente **revelado**.

A arte pode e deve atuar como **arte de transformação**.

Para que isso seja possível, deverá em primeiro lugar questionar a si mesma, para poder **descondicionar, desmistificar, desculturizar**.

O questionamento da Representação e da Imagem plana determina sua "negação de se transformar em sistema".

No artigo *Withdrawing (and returning): refusal in Art Around 1968*, Matter (2023) trata de “*la muerte de la pintura*” e da condição de tantos artistas que se viram nesse fenômeno de ruptura política e artística. Vários artistas se retiraram da prática artística e se atrelaram a outras atividades⁷⁰ ao rejeitar os padrões e, embora houvesse motivos diversos, “todos pareciam compartilhar uma fadiga e desilusão com o circuito tradicional das artes” (Matter, 2023, p. 70). Esses artistas queriam romper com “um sistema que considerava corrupto, normativo, sexista, racista, burguês, simplesmente desatualizado, ou todos os anteriores, dependendo de sua perspectiva” Matter (2023, p. 71).

Dialogando com muitas dessas mudanças no cenário, o trabalho de Lea Lublin transforma o observador meramente passivo em um participante ativo na experiência (Weber; Mühling, 2015, p. 8). Rompe-se o sentido de espectador.

A escolha de Lea para participar da inauguração do túnel Hernandarias em Santa Fé, Argentina, onde expôs sua instalação *Fluvio subtunal*, levou em consideração o repertório da artista em Paris e seu sucesso artístico nas últimas performances:

“Cochó” Paolantonio lembra o contato da comissão da Alpi seção Santa Fé e as circunstâncias em que decidiu incorporar ao projeto a artista argentina Lea Lublin, residente na França na época: “...Dado que, casualmente, Lea havia chegado de Paris, onde acabara de apresentar duas instalações artísticas com muito sucesso... mepareceu a pessoa mais

⁷⁰ Na Itália, a crítica de arte Carla Lonzi se retirou do espaço das artes em 1970 e co-fundou o coletivo feminista Rivolta Femminile, rejeitando a noção de produtividade e das estruturas de competitividade colocadas pelo patriarcado. (Matter, 2023, p. 71)

adequada no momento para encarar uma obra de tais dimensões e requisitos tão singulares, e a convidei imediatamente" (Fosco, 2010)

A presença de Lea Lublin na Argentina e na França apresentava essa ligação de referências artísticas e políticas com o cenário de repressão e violência, que transpunha o contexto externo e interno enfrentado pela artista. Lea concebeu em sua trajetória a sua cultura visual como um processo denso que envolveu materiais, percepção, retórica e simbolismo (Plante, 2015, p. 51).

Durante a década de 60, Lea Lublin se dividiu entre Paris e o “terceiro mundo”, configurando uma nova dinâmica artística que possibilitou diversos parâmetros de percepção e participação na obra da artista. Segundo Plante (2015, p. 49) a partir de 1964, a artista passou a morar principalmente na França, parando de pintar para explorar novas metodologias de leitura e interpretação de imagens. A energia política e artística das cidades de Paris e Buenos Aires serviam para compor o cenário de inspiração artística de Lea, especialmente quando retornou à capital argentina entre 1969-1972 (Plante, 2015, p. 49).

A obra *Fluvio Subtuna*/foi uma grande instalação apresentada em um espaço de 30x30 metros, concebida por Lea Lublin em colaboração com o Instituto Torcuato Di Tella⁷¹. O ambiente

⁷¹ “Em 1958, os irmãos Di Tella organizaram a Fundação Torcuato Di Tella e, através dela, o Instituto homônimo, cujo objetivo era promover o estudo e a pesquisa no campo cultural e artístico do país. Em 1963, o Centro de Artes Visuais do popularmente chamado Di Tella se instalou em um local independente, onde se reuniram artistas como Antonio Berni, Gyula Kosice e Marta Minujin. Tornou-se referência para manifestações estéticas de vanguarda posteriores. O eixo da atividade

participativo foi encomendado na ocasião da abertura⁷² do Túnel Hernandarias, em Santa Fé. A obra Fluvio Subtunal foi criada por ocasião da inauguração do grande túnel⁷³. A obra trouxe para a cidade de Santa Fé uma proposta participativa, com várias experiências infláveis dentro do Instituto.

O ambiente foi dividido em nove zonas de experimentação: a) a fonte; b) “zona dos ventos”; c) zona tecnológica; d) zona de produção; e) zona sensorial; f) zona de descarga; g) túnel; h) zona da natureza e i) zona de participação criadora. Em várias dessas zonas foram utilizados objetos infláveis e películas a serem atravessadas.

cultural naqueles anos não livrou seus integrantes de censura e perseguições por seu modo de vestir e agir quando, em 1966, o poder presidencial foi tomado pelo general Juan Carlos Onganía” (Fosco, 2010).

⁷² Evento para compor a “Semana do Túnel” que ocorreu em dezembro de 1969.

⁷³ Túnel Hernandarias foi um projeto iniciado durante o governo de Carlos Sylvestre Begnis, que ressolveria várias necessidades de intercâmbio entre as províncias de Santa Fé e Entre Ríos. (Fosco, 2010)

Figura 25 – Imagem da Zona dos Ventos de *Fluvio Subtunal* (1969)



Fonte: Lublin (1969b)

A Zona dos Ventos era composta de cilindros de plástico verticais inflados e pendurados no teto que se moviam por uma corrente de ar, por dentre os quais o espectador participante era convidado a caminhar e interagir. O contato com os tubos, ao mesmo tempo leves à visão e ao tato e “agressivos”, por gerarem uma reação à força determinada pelo esforço de passagem, levam a uma percepção conflitiva: a natureza convida e repudia, é complexa e contraditória, e essa é sua essência.

Na Zona de Descarga, objetos infláveis em formato de animais, como coelhos, ao estilo dos bonecos “joão-teimoso”, são oferecidos aos espectadores, que podem golpeá-los e brincar com eles. Novamente, a correlação entre jogo e agressão colocam em xeque a condição humana frente ao mundo natural. Até que ponto o mundo está lá para nos entreter ou nos servir, como objetos submissos?

Figura 26 - *Fluvio Subtunal* (1969)



FONTE: Lublin (1969b)

Ao final, um túnel transparente inflável de vinte metros permitia que a relação entre interior e exterior se tornasse mais evidente para os participantes, que eram convidados a penetrá-lo e do qual eram “expulsos”. O inflável emulava o túnel a ser inaugurado, dentro do qual inúmeros balões coloridos constituíam obstáculos, e no qual corria um fio d’água (o rio), sobre uma fina camada de isopor picado, propondo a experiência de um fluido a ser conhecido, assim como o ar comprimido, que era também percebido com os sentidos.

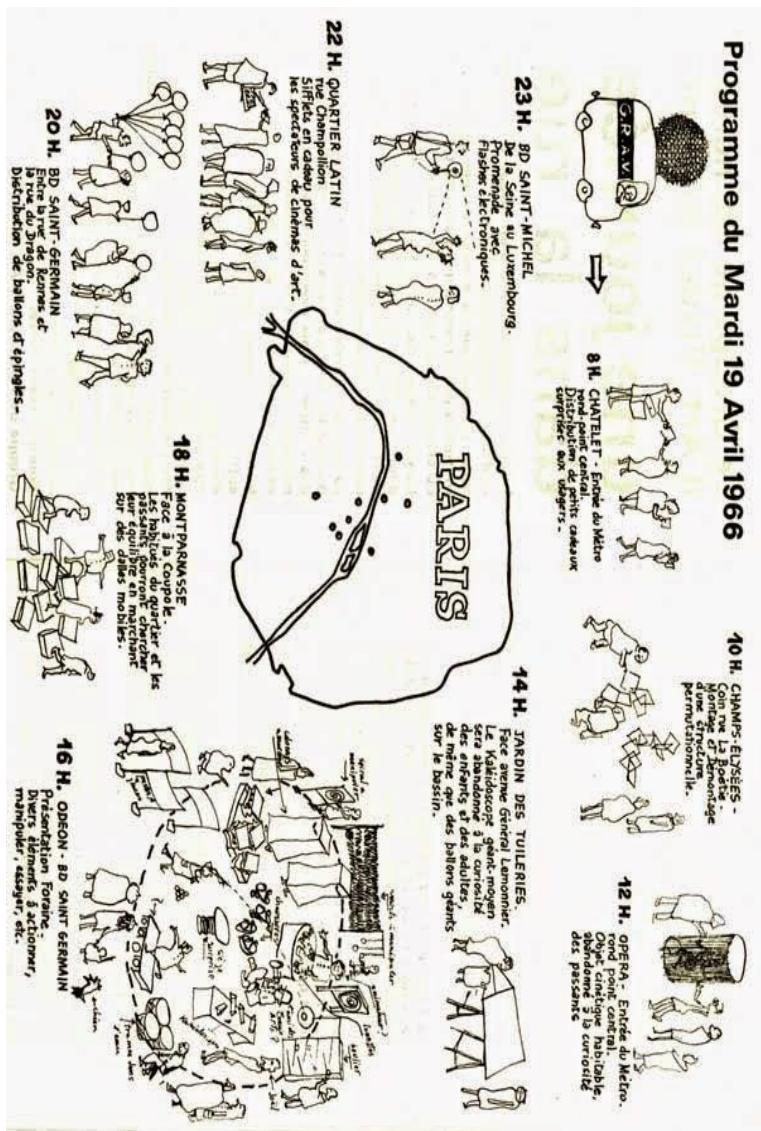
O ambiente lúdico e sensorial de Lea Lublin compartilhava elementos com o trabalho de outra importante artista argentina da década de 1960, Marta Minujin. Plante (2015, p.59), pontua a correlação entre os labirintos da obra *La Menesunda* (1966), de Minujin, e *Fluvio Subtunal*, como uma reinterpretação presente nos labirintos criados em

circuitos projetados, rememorando também obras como *Une Journée dans la rue* do coletivo GRAV⁷⁴, que permitia pessoas passearem, manipularem objetos e receberem diversos tipos de estímulos ópticos e táticos pela rua.

Neste sentido, a obra *Fluvio Subtunal* criou possibilidades para o público perambular por um grande espaço expositivo, que consistia em uma reconfiguração da área de 900m² do túnel inaugurado.

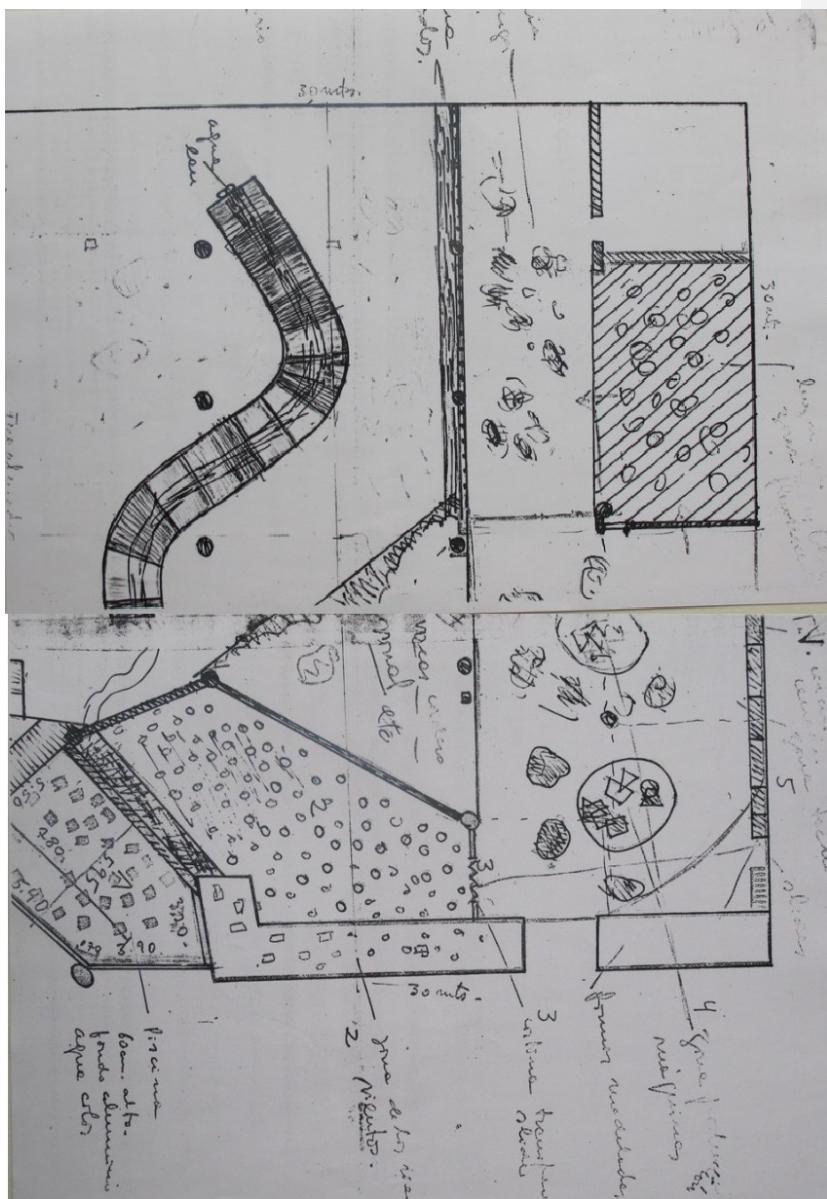
⁷⁴ GRAV - Groupe de recherche d'Art Visuel (1963-1968).

Figura 27 – Programa da obra *Une Journée dans la rue* -GRAV - França (1966)



Fonte: GRAV (1966)

Figura 28 – Esboço do projeto de *Fluvio subtunal*.



Fonte: Lublin (1969b)

Lea, cuja história ainda é pouco conhecida, teve uma exposição retrospectiva em Lenbachhaus em 2015⁷⁵. A exposição reuniu obras de Lublin de um período de aproximadamente trinta anos, que podem ser estruturadas em torno de temas como: o abandono da pintura em favor de ambientes e ações, o uso do diálogo como forma de arte e a desconstrução de imagens da história da arte a partir de uma perspectiva feminista e psicanalítica.

Com sua instalação lúdica em *Fluvio Subtunal*, Lea Lublin desviou a atenção do prestigiado túnel, enquanto elemento artificial técnico, para seu contexto mais amplo: a própria natureza e o ambiente no qual era inserido.

Além disso, na zona tecnológica a artista tornou visível as condições dos trabalhadores do túnel, através de uma projeção em uma tela translúcida, que era atravessada para depois contemplar um painel de monitores de vídeo em circuito fechado, com a imagem de outros participantes da obra. O corpo que toca a obra também é tocado. O desejo de construir uma dimensão poética dentro da obra, que é penetrada e ao mesmo tempo pode expulsar, é um diálogo com o corpo uterino. A experiência não só da película no inflável, mas também de outras materialidades da instalação, como o isopor, permitia a possibilidade de expansão das sensações e do sentido.

⁷⁵ Com a realização deste projeto de exposição, o museu conseguiu avançar consideravelmente a pesquisa existente sobre a artista. A exposição, o catálogo e o tratamento de conservação realizado no museu serviram de base para investigações futuras sobre sua prática.

Aproximações e distanciamentos

Em *Fluvio Subtunal*, Lublin explora a conexão entre o público e o privado, criando um percurso subterrâneo que simula um espaço público de meio de transporte e infraestrutura necessária na cidade.

Enquanto isso, Clark em *A Casa é o Corpo*, convida o espectador a penetrar em um espaço labiríntico e íntimo de uma mulher, que evoca a experiência visceral desse corpo que germina. *Fluvio Subtunal* de Lea Lublin é uma obra para percorrer e atravessar diferentes zonas, com várias experimentações infláveis, enquanto a bolha de Clark, é uma representação mais intimista.

As elucubrações em torno dessas obras revelam um engajamento com a materialidade e corporeidade, propondo uma reconfiguração do espaço através de uma interação sensorial e imersiva. Essas obras, ao questionarem as fronteiras entre o interior e o exterior, o individual e o coletivo, instauram uma narrativa de instalação que dialoga com a fenomenologia de Merleau-Ponty e o advento do material plástico. Ambas as obras desafiam a percepção tradicional do corpo e do espaço, e por trabalharem com membranas, transformam-nos em elementos construídos maleáveis e mutáveis, onde a experiência do espectador se torna central para a ativação e significado das obras.

Nota-se nas obras apresentadas a relação da obra inflável como uma ferramenta para discutir o corpo, a história dos anos 1960 e a participação do público na história da arte. O simulacro da cidade e o simulacro de um corpo tem intenções diferentes, apesar dos recursos gráficos semelhantes, como o uso do plástico e da instalação.

A fim de discutir as obras infláveis e as mudanças processuais na prática artística e arquitetônica no contexto cultural da década de 1960, se faz necessário refletir sobre os conceitos anteriormente colocados para pensar o papel das artistas e arquitetas mulheres.

Nesse período, marcado pela segunda onda do feminismo, é certo que a atuação das mulheres, o acesso delas às instituições educacionais e culturais, e até mesmo o espaço doméstico, geraram uma contribuição significativa para a discussão contemporânea. Através do recorte de gênero, em um cenário amplamente dominado por homens, foi possível aproximar a visibilidade do repertório de mulheres pesquisadoras, artistas e arquitetas, que construíram novas materialidades, estudos, obras artísticas e arquitetônicas, que se conectam com outras relações de corpo.

Portanto, a partilha e reflexão desses trabalhos artísticos servem para difundir a importância da experimentação a partir da subjetividade das mulheres, com novas materialidades desafiando convenções, formas e interações. Um material leve, maleável e flexível compõe esse cenário de efervescência contracultural, que atravessa uma raiz europeia e se difunde na América Latina. Neste contexto, são apresentadas as obras de Jeanne-Claude, Lygia Clark e Lea Lublin. Ainda que o feminismo não esteja declarado em seus trabalhos, o uso dos infláveis com plástico permitiu às artistas explorarem o material, para tratar sobre outra temática, o “ser mulher”.

Corpora é o plural de *corpus*, termo em latim que significa "corpo" ou conjunto de documentos que servem de base para a descrição ou estudo de um fenômeno. O corpo da obra e as artistas analisadas neste capítulo atravessam discussões a partir da imersão do corpo do espectador em uma estrutura intrauterina penetrável.

Como introdução às análises do corpo da obra⁷⁶, é interessante pontuarmos a relação de paisagens *corpoescultura* presente na obra de Louise Bourgeois, cuja configuração de produção artística se desdobra na experiência de uma perspectiva de si e do outro:

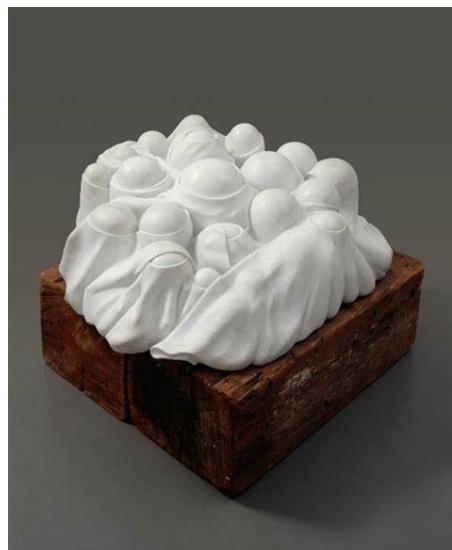
Forma-se um corpo que não conserva suas formas predefinidas. Fragmentos corporais são postos em evidência, como se os órgãos saíssem do lugar esperado e se rearranjassem de acordo com o desejo da artista. O dentro e o fora, a escultura e o corpo são, então, indissociáveis. A pele redobra, reverbera, faz ressoar de dentro para fora, e vice-versa, cada um dos movimentos. A pele não é algo que separa o fora e o dentro, o pessoal e o coletivo, mas é onde vibram simultaneamente forças contrárias, vindas de todos os lados, que possibilitam a formulação de novas paisagens corporais/subjetivas. (Laurentiis, 2021, p. 45)

Nas obras de Bourgeois, esse movimento da pele está “combinado com a produção de paisagens do *corpoescultura*, mobilizando elementos e formas específicas que contam uma história simultaneamente pessoal e coletiva” (Laurentiis, 2021, p. 45). Para Mayayo (2002, p. 10, *apud* Laurentiis, 2021, p.50), a obra da artista evidencia a questão feminista: “o pessoal é político”. As experiências compartilhadas nas obras da artista são experimentadas por muitas

⁷⁶Termo utilizado para abordar as aproximações entre as obras apresentadas no Capítulo III e a relação do corpo com a questão das artistas.

mulheres, como “a violência da autoridade patriarcal, a submissão da figura materna, a vulnerabilidade de uma identidade feminina baseada na insegurança e no medo”(Mayayo, 2002, *apud* Laurenttis, 2021).

Figura 29 – *Cumul I* – Louise Bourgeois, Centre Pompidou, Paris (1969).



Fonte: Bourgeois (1969)

De acordo com Laurenttis (2021, p. 43) “a pele é indissociável da subjetividade, e é por meio dela que as formas subjetivas ganham contornos”. A análise da obra *Cumul I*(1969), mostra como as formas arredondadas e a produção de paisagens corporais se entrecruzam nesse campo sensorial.

A capacidade de construir subjetividades é uma característica em comum aos trabalhos apresentados. É necessário manter vivo o legado de Bourgeois e muitas outras artistas, como Niki de Saint Phalle, Libuše Niklová, Majda Dobravec-Lajovi e Susi e Ueli Berger (Figuras 22 e

23), precisa permanecer vivo e relevante. Para isso, a arte desempenha um papel crucial na reflexão sobre a cidade, transformando a imaginação e desafiando as normas estabelecidas. Como afirma Brígida Campbell (2018, p. 302), a arte tem um papel fundamental no debate político contemporâneo, sendo uma forma única de produção simbólica e um poderoso exercício de resistência contra a padronização do pensamento e da experiência sensorial espacial. Ela estimula a criatividade e gera experiências sensíveis e críticas que são essenciais para a vida urbana, já que pensar sobre o corpo da mulher é um caminho para acessar outros significados.

Figura 30 - HON – Niki de Saint Phalle, Moderna Museet, Estocolmo (1966).



Fonte: PHALLE (1966)

Figura 31 - *Girafa* - Libuše Niklová, Tchecoslováquia (1970) à esquerda, e o Cartaz da Primeira Bienal Industrial de Design - Majda Dobravec-Lajovic Iugoslávia (1964) à direita



Fonte: Niklová (1970) e Dobravec-Lajovic (1964)

Figura 32 – Cadeira Macia – Susi Berger e Ueli Berger– Baar, Suíça (1967)



Fonte: Berger e Berger (1967)

Por outro lado, Nerea Calvillo (2018, p. 41) convida novas “atmosferas para a discussão da arquitetura” a fim de tratar das mudanças processuais, da prática arquitetural e da habilidade em projetar sociabilidades, explicando a importância de expandir esses conceitos:

In STS (Science, Technology and Society) and feminist studies of technoscience much has been discussed about the ways in which the social can be redefined by expanding it to more than-humans, from an inclusive invitation to a parliament of things. (Calvillo, 2018, p. 41)⁷⁷

Sob esse olhar, a arquitetura estabelece relações com outras áreas para construir o “social” e questiona a influência da relação entre prática e design na construção deste social para uma vida melhor (p. ex. Braidotti 2012 *apud* Calvillo, 2018, p. 41). Uma maneira de se afastar de estruturas arquitetônicas não bem-sucedidas é “reduzindo as expectativas da arquitetura e mudando da construção social para a facilitação de socialidades” (Calvillo, 2018, p. 42). Outra forma é conhecer uma compreensão mais processual e experimental da invenção de socialidades com/através de edifícios, em que a prática arquitetônica pode aprender com a ciência, a tecnologia e a sociedade, assim como com a pesquisa feminista.

Com o interesse em trazer para a discussão dessa dinâmica um material aparentemente tão inatingível, tão ignorado pela história da

⁷⁷ Tradução própria: “Em STS (Ciência, Tecnologia e Sociedade) e nos estudos feministas da tecno ciência, muito se tem discutido sobre as maneiras pelas quais o social pode ser redefinido ao expandi-lo para mais do que humanos, a partir de um convite inclusivo a um parlamento das coisas.”

arquitetura, os infláveis surgem como ferramenta no cenário dos anos 60 (Banham, 1969, *apud* Calvillo, 2018, p. 43).

Durante os anos de 1960 e 1970 houve uma proliferação de infláveis, que usaram o ar para explorar a luz, a efemeridade, a transparência e o transporte dos novos plásticos, como uma proposta para novas formas de viver, de se aproximar do cotidiano, da cultura popular e da resistência política (Dessauze, 1999 e Topham, 2002 *apud* Calvillo, 2018, p. 42).

Calvillo (2018, p. 48) apresenta como visão de design “uma prática preocupada com a construção através do processo como um experimento”. Por outro lado, abre-se espaço para experimentar formas de sociabilidade diferentes, onde não necessariamente o projeto finalizado se finda, mas continua em constante desenvolvimento e transformação:

As such, ‘doing architecture’ is no longer a process that ends with the construction of a building, but a constant re-assembly of materials, humans, ideas, and so on. (Guggenheim 2009, Yaneva, 2009 *apud* Calvillo, 2018).⁷⁸

Em outras palavras, a arquitetura é visualizada como uma contínua invenção material e tridimensional do social (Calvillo, 2018, p. 44), ilustrada na instalação com gás hélio *Polivagina*⁷⁹ de 2014 (Figura 33).

⁷⁸ Tradução própria: “Assim, “fazer arquitetura” não é mais um processo que termina com a construção de um edifício, mas uma constante remontagem de materiais, humanos, ideias e assim por diante.”

⁷⁹ “Polivagina, uma pele leve, instável e efêmera para abrigar a Fan Riots” (Yavar, 2015)

Figura 33 – Polivagina -Nerea Calvillo e Marina Fernández, Murica, Espanha (2014)



Fonte: C+ Arquitectos (2014)

Implicações do tempo - conclusão

A história que compõe esse contexto atravessa mais de cinquenta anos e ainda se mantém, bem como aquilo que foi e que não mais voltará.

Segundo Jorge Tinoco (2023), a pátina do tempo é uma expressão metafórica que descreve o efeito do envelhecimento e do desgaste em objetos, estruturas e até mesmo nas pessoas. Trata-se de um “processo natural pelo qual algo se altera ao longo do tempo por diversos aspectos, sendo um dos principais a exposição prolongada no ambiente, o uso frequente e a passagem do tempo” (Tinoco, 2023).

Entre os *mapeamentos feministas* realizados dentro dessa pesquisa, a experiência mais importante para essa discussão envolveu o conhecimento pessoal da obra durante a visita da instalação *A casa é o corpo: penetração, germinação, ovulação, expulsão* presente na exposição *Lygia Clark - Projeto para um planeta*, realizada na Pinacoteca do Estado, em São Paulo, em junho de 2024 (ver Apêndice I). Encontrei-me com a obra esvaziada de ar. A equipe explicou que o plástico da obra teve um desgaste devido à quantidade de visitantes, por isso precisou ser removido. Durante a alteração do material, o plástico substituído era muito pesado, e, portanto, precisou ser içado no teto.

Este estado em que a obra se encontrava permitiu refletir sobre o que é discutir a membrana inflada e o que a circunstancial falta de ar dentro do espaço significaria dentro da arquitetura de Lygia.

Comentado [8]: inserir nota explicando que a arte inflável estava murcha e as explicações da equipe

A passagem do tempo faz parte da própria história e é necessário entender que o sentido da obra nunca é o mesmo quando refeita ou analisada. A memória documental da experiência criada por Lygia em 1968, de fato, não coincide com o que se encontrou na exposição de 2024, ou o que se desejava encontrar. O problema técnico da estrutura reconstruída se apresentou como algo que poderia ser resolvido, mas não foi.

Exceto pelo sopro vindo do compressor que havia dentro do espaço, faltou ar à obra, cujo peso do plástico impossibilitou a inflagem, desconfigurando-a enquanto estrutura pneumática. A experiência da obra deixou a característica da “*Germinação*” como um espaço inflável a desejar, já que a estrutura apresentada não condiz com a obra original⁸⁰.

A remontagem da obra no contexto de exposição, diante da pátina do tempo, requer pensar nas soluções para possíveis problemas, entendendo que elas podem não condizer com o interesse da artista. É necessária uma reflexão pela curadoria do museu que considere o peso da ausência do artista na execução póstuma de uma obra efêmera.

Para além dos termos técnicos, a ausência de ar apresenta características marcadas pela subjetividade da não inflagem da arquitetura-obra-arte de Lygia. A falta de sopro vital e ar que pode-se

⁸⁰ Para melhor resultado era necessário um soprador capaz de inflar com mais pressão e ar, ou trocar do material por um plástico mais leve.

interpretar da obra na exposição da artista, pode ser um descaso na resolução das problemáticas envolvidas na exposição ou um mal desenvolvimento das questões que envolvem a produção de uma instalação: tempo de duração da obra na exposição, a quantidade de público a ser recebido, o material de baixa qualidade, execução não fidedigna à obra original.

Figura 34 – *Germinação*, parte da reprodução de *A casa é o corpo...* presente na exposição *Lygia Clark - Projeto para um planeta*, da Pinacoteca do Estado (2024).



Fonte: Imagem da autora.

Em que ponto as soluções técnicas encontradas pela curadoria buscou de fato aproximar-se das resoluções originais da obra? Pode-se pensar na subjetividade dada aos mapeamentos e, em especial, à essa exposição, para refletir o que significa repensar a cidade, a arte e o corpo a partir de uma leitura e crítica feminista. A implicação do tempo na obra é ponto de discussão sobre o formato que a intervenção terá, qual a necessidade ou não de construir do zero a obra e se há algo a ser restaurado.

Diante do que foi colocado, o contexto político e econômico da obra reproduzida em 2024 realizada, não condiz com aquele da obra original de 1968. Ainda assim, cabe ressaltar que essa leitura de sobreposição de tempos históricos é uma possibilidade de refletir sobre a utopia, e sobre a construção de uma narrativa que envolve os cenários de uma cidade, da sociedade e suas linguagens. O sentido ampliado de uma utopia feminista compõe não só o trabalho de Lygia Clark, mas o de Lea Lublin, Lina Bo Bardi e Louise Bourgeois e muitas outras.

Considerações finais

O design inflável se apropria de uma tecnologia lúdica que, desde seu surgimento, atua como uma ferramenta para reinterpretar o espaço. O ar, com sua capacidade de gerar interações leves e temporárias entre o ambiente urbano e as pessoas, oferece uma maneira inovadora de ocupar os espaços.

Inicialmente, a pesquisa previa apenas mapear a presença de artistas e arquitetas mulheres durante os anos de 1960. No entanto, a construção do contexto permitiu expandir e explorar outros significados e movimentos da época, como a domesticidade e o abandono da casa, que se tornava uma forma de resistência ao modernismo, conforme discutido no capítulo I, a partir de um recorte feminista. A utopia presente ao longo da discussão é atravessada pelo recorte de gênero na história da arquitetura e da arte, justificando-se como um ponto importante de reconhecimento e representação de uma história feita por mulheres.

A análise revelou uma conexão significativa entre as obras *A casa é o corpo: Labirinto* e *Fluvio Subtunal*. Essas obras, apresentadas dentro do museu, estabelecem uma relação entre o espaço privado, historicamente associado às mulheres, e a reivindicação de novos territórios, tanto físicos quanto simbólicos. Elas refletem as tensões de uma época em que as mulheres buscavam outras formulações entre arte, corpo e vida.

Ao integrar o corpo e a experiência sensorial nas instalações, essas artistas promoveram a ideia de que a criação artística e arquitetônica não se encerra com o objeto finalizado, mas permanece em constante transformação. Essa abordagem dinâmica dialoga com a proposta de Calvillo (2018), que defende uma arquitetura permeada pelo ar e preocupada menos com o produto final e mais com o processo contínuo de construção social. A presença da pele de um material plástico e a imersão dentro do fluido do ar proporcionam alterações sensoriais que não podem ser formalizadas em palavras, apenas vivenciadas.

A pesquisa encontrou três artistas que apesar de se aproximarem, nenhuma das artistas se atreve à terminologia “feminista” para caracterizar suas obras. Entretanto, a época da segunda onda do feminismo ser a mesma do recorte estudado, abriu a possibilidade de levantamentos de nomes para pensar o cenário a partir de trabalhos feitos por artistas mulheres. Esta dissertação, “**Mapeamentos feministas: infláveis: ar, arquitetura e a arte em 1960**”, iniciou um *corpora* que reúne pensamentos e discussões teóricas entre arquitetura e arte, teoria feminista e prática.

Devido às limitações de tempo, não foi possível aprofundar mais em assuntos específicos sobre as tecnologias envolvidas em todas as obras, mas vivenciar a obra inflável de Lygia Clark na Pinacoteca (2024) também ofereceu pistas para refletir sobre as implicações da obra no tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGREST, D. I. À margem da arquitetura: corpo, lógica e sexo. In: NESBITT, K. (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 584-598.
- ANTIVILO PEÑA, J.; MAYER, M.; ROSA, M. L. Arte feminista e “artivismo” na América Latina, um diálogo entre três vozes. In: FAJARDO-HILL, C.; GIUNTA, A. *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985*. São Paulo: Pinacoteca, 2018, p. 37-42.
- AS FORMAS e o corpo. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 22 mar. 1968. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/5912/lux-jornal-correio-da-manca-as-formas-e-o-corpo>. Acesso em: 30 ago. 2024.
- BALLEN, A. V. Inflatables for protest: An interview with Artúr van Balen/Tools for Action. [3 de julho, 2014]. *V&A Blog*. Entrevista concedida a Steffi Duarte. Disponível em: https://www.vam.ac.uk/blog/disobedient-objects/tools-for-action-interview-with-artur-van-balen?doing_wp_cron=1725576990.2316310405731201171875. Acesso em: 8 abr. 2022.
- BANHAM, R. *Megaestructuras: futuro urbano del pasado reciente*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001. 225 p.
- BARATTO, R. MASP de Lina Bo Bardi completa 50 anos. *ArchDaily Brasil*, 2 nov. 2018. ISSN 0719-8906. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/905090/masp-de-lina-bo-bardi-completa-50-anos>. Acesso em: 07 set. 2024.
- BARBA-RODRÍGUEZ, D.; HERNÁNDEZ, F. Z. Del objeto al espacio. La “indisciplina” de Christo y Jeanne-Claude. *Espacio, tiempo y forma*, Madrid, n. 9, p. 257-280, 2021. DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.30346>. Acesso em: 07 set. 2024.

BARDI, L. B. Prefácio. *Habitat*, São Paulo, n. 1, p. 1-2, out./dez. 1958.

BENEVOLO, L. *História da Cidade*. Tradução: Silvia Mazza. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011. 728 p.

BERGER, S.; BERGER, U. *Soft Chair*. 1967. Vinil coberto com espuma de poliéster, 69.2 x 61.6 x 91.5 cm. Disponível em:
https://www.moma.org/collection/works/104742?artist_id=6606&page=1&sov_referrer=artist. Acesso em: 30 ago. 2024.

BERNARDES, S. *Croqui Pavilhão do Brasil para a Exposição Universal e Internacional de Bruxelas*. 1958. Croqui. Disponível em:
<https://vitrivius.com.br/revistas/read/arquitectos/20.233/7550>. Acesso em: 30 ago. 2024.

BERNARDES, S. *Pavilhão de Bruxelas*. 1958b. Disponível em:
<https://www.archdaily.com.br/br/620490/classicos-da-arquitetura-pavilhao-de-bruxelas-1958-sergio-bernardes/53875320c07a80f18f0000b1-classicos-da-arquitetura-pavilhao-de-bruxelas-1958-sergio-bernardes-imagem>. Acesso em: 30 ago. 2024.

BOURGEOIS, L. *Cumul I*. 1969. Escultura de mármore sobre madeira. Disponível em: <https://www.centre Pompidou.fr/en/ressources/oeuvre/jVNng7B>. Acesso em: 30 ago. 2024.

C+ ARQUITECTOS. *Polivagina*. 2014. Instalação, 650m². Disponível em:
<https://www.archdaily.com.br/br/761389/installacao-polivagina-uma-pele-leve-instavel-e-efemera-para-abrigar-a-fan-riots>. Acesso em: 06 set. 2024.

CALVILLO, N. Inviting atmospheres to the architecture table. In: MARRES, N.; GUGGENHEIM, M.; WILKIE, A. (Ed.). *Inventing the social*. Manchester, UK: Mattering Press, 2018. p. 41-64.

CAMPBELL, B. *Arte para uma cidade sensível: arte como gatilho sensível para novos imaginários*. 2018. 314 p. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

CANONGIA, L. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005. 94 p.

CARVALHO, R. T. V.; NUNES, V. G. A. Aprendendo com infláveis: práticas de sustentabilidade e inovação social no espaço público. Trabalho apresentado no 39º ENCONTRO NACIONAL SOBRE ENSINO DE ARQUITETURA E URBANISMO, Uberlândia, 2024.

CASTRO, C. M.; NAVES, S. C. Ruptura e utopia: entre Benjamin e a Contracultura. In: NAVES, S. et al. (Org.). *Por que não? Rupturas e Continuidades da Contracultura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p. 13-33.

CHAUÍ, M. Notas sobre Utopia. *Cienc. Cult*, São Paulo, v. 60, n. spe1, p. 7-12, jul. 2008. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v60nspe1/a0360ns1.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2024.

Comentado [JS9]: Não possui DOI

CHING, F. D. K.; ONOUYE, B. S.; ZUBERBUHLER, D. Sistemas Estruturais Ilustrados: Padrões, Sistemas e Projeto. 2. ed. Tradução: Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2015. 352 p.

CHRISTO and Jeanne-Claude. *5,600 Cubicmeter Package: Documenta IV, Kassel, 1967-68*. Nova Iorque: CHRISTO ANDA JEANNE-CLAUDE FOUNDATION. c2024. Disponível em: <https://christojeanneclaude.net/arts/works/5600-cubicmeter-package/>. Acesso em: 6 set. 2024.

CHRISTO and Jeanne-Claude. In: Domus Editoriale. *Domus*. [202-] Disponível em: <https://www.domusweb.it/en/biographies/christo-and-jeanne-claude.html>. Acesso em: 2 set. 2024.

CHRISTO; JEANNE-CLAUDE. *5,600 Cubicmeter Package*. Instalação, 85m. 1968. Disponível em: <https://christojeanneclaude.net/artworks/realized-projects/>. Acesso em: 8 set. 2024.

CLARK, L. A Casa é o Corpo - anotações - desenho bicho. 1964. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/65319/a-casa-e-o-corpo-anotacoes-desenho-bicho-diario-2>. Acesso em: 28 ago. 2024.

CLARK, L. A Casa é o Corpo. 1968. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/224/a-casa-e-o-corpo>. Acesso em: 30 ago. 2024.

CLARK, L. Carta a Mondrian. 1959. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. *Escritos de Artistas Anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 46-49.

CLARK, L. Linha do Tempo. 2021a. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/linha-do-tempo>. Acesso em: 6 set. 2024.

CLARK, L. Obra Construa Você Mesmo Seu Espaço para Viver. 2021c. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/187/construa-voce-mesmo-seu-espaco-para-viver>. Acesso em: 30 ago. 2024.

CLARK, L. Projetos de Arquitetura. 2021b. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/obras/186/projetos-de-arquitetura>. Acesso em: 30 ago. 2024.

CLARK, L.; GULLAR, F.; PEDROSA, M. *Lygia Clark. Textos de Lygia Clark*, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980. 60 p. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/1550/lygia-clark-livro-funarte>. Acesso em: 5 ago. 2022.

[COLOMINA, B. *La domesticidad en guerra*. 2006. Barcelona: Actar, 320 p.](#)

COLOMINA, B. With, Or Without You: The Ghosts of Modern Architecture. In: BUTLER, C.; SCHWARTZ, A. (Ed.) *Modern Women*:

Women Artists at The Museum of Modern Art. Nova York: Museum of Modern Art Distributed Art Publishers, 2010. P. 216-276.

COUTO, M. F. M. Arte engajada e transformação social: Hélio Oiticica e a exposição Nova Objetividade Brasileira. *Est. Hist.*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 49, p. 71-87, jan./jun. 2012. DOI: 10.1590/S0103-21862012000100006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/eh/a/qrJZMfSTjmzqGVrcKQqtscw/>. Acesso em: 6 set. 2024.

DALLEGRET, F. The environment bubble. Nova Iorque: Art in America, 1965. Ilustração p. 77.

DESSAUCE, M. *The Inflatable Moment: Pneumatics and protest in '68*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1999. 148 p.

DOBRAVEC-LAJOVIC, M. BIOI (Poster for the first Biennial of Industrial Design held in Ljubljana, former Yugoslavia). 1964. Serigrafia em cartaz, 23.5 x 16.5 cm. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/130494>. Acesso em: 30 ago. 2024.

DOCUMENTA 27 june – 6 october 1968 International Exhibition. Documenta. In: documenta und Museum Fridericianum gGmbH. Documenta. Disponível em: https://www.documenta.de/en/retrospective/4_documenta. Acesso em: 6 set. 2024.

FAGNONI, R.; PERICU, S.; OLIVASTRI, C. Re-cycle Practice as a Political Act: Design Perspectives. In: EUROPEAN ACADEMY OF DESIGN CONFERENCE, 11., 2015, Paris. Proceedings [...]. Sheffield: Sheffield Hallam University/European Academy of Design, 2016.

FAJARDO-HILL, C.; GIUNTA, A. (Org.). *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985*. São Paulo: Pinacoteca, 2018.

FERNANDES, A. Decifra-me ou te Devoro: Urbanismo Corporativo, Cidade-Fragmento e Dilemas da Prática do Urbanismo no Brasil. In: GONZALES, S. F. N.; FRANCISCONI, J. G.; PAVIANI, A. (Org.). *Planejamento e Urbanismo na Atualidade Brasileira: objeto teoria prática.* São Paulo: Livre Expressão, 2013. p 83-107.

FIBERTHIN Airhouses at a Kentucky university. 11 nov. 1957. 1 fotografia. Disponível em: <https://franklloydwright.org/frank-lloyd-wrights-inflatable-architecture-experiment/>. Acesso em: 25 abr. 2022.

FONTES, A. S. *Intervenções temporárias, marcas permanentes: apropriações, arte e festa na cidade contemporânea.* Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra: Faperj, 2013. 523 p. DOI: <https://doi.org/10.4013/arq.2012.81.05>

FONTES, A. S.; ESPÓSITO, F.; ARBUSÀ, S. Ar-quiteturas. Os infláveis como estratégia de reinterpretação do lugar. *Revista Prumo*, v. 4, n. 7 out. 2019. DOI: <https://doi.org/10.24168/revistaprumo.v4i7.1131>. Disponível em: <https://periodicos.puc-rio.br/index.php/revistaprumo/article/view/1131>. Acesso em: 7 set. 2024.

FOSCO, L. Fluvio Subtunal, una instalación del Di Tella para Santa Fe. *Diario El Litoral*, Santa Fé, 29 out. 2010. Disponível em: <https://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2010/10/29/escenariosysociedad/SOCI-03.html>. Acesso em: 10 set. 2024.

FRANCIS, S. *Bubbleecture: Inflatable architecture and design.* Londres: Phaidon, 2019. 288 p.

FRASER, N. O feminismo, o capitalismo e a astúcia da história. *Mediações*, Londrina, v. 14, n. 2, p. 11-33, jul./dez. 2009. DOI: <https://doi.org/10.5433/2176-6665.2009v14n2p11> Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/4505/3782>. Acesso em: 10 set. 2024

FRASER, N.; LIRA, R. Mapeando a imaginação feminista: da redistribuição ao reconhecimento e à representação. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 15, n. 2, p. 291-308, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2007000200002>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/qLvqR85s5gq56d63QhPX4VP/?lang=pt>. Acesso em: 10 set. 2024.

FREIRE, C. *Além dos Mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: Annablume, 1997. 320 p.

FUNDADORES da Internacional Situacionista. 1957. Fotografia. Disponível em: <https://www.notbored.org/group-shots.html>. Acesso em: 8 set. 2024.

GÓMEZ-GONZÁLEZ, A.; NEILA, J.; MONJO, J. Pneumatic skins in architecture. Sustainable trends in low positive pressure inflatable systems. *Procedia Engineering*, n. 21, p. 126, 2011. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.proeng.2011.11.1995>.

Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877705811048296>. Acesso em: 10 set. 2024.

GRAV. *Programme du Mardi 19 Avril 1966*. 1966. Folheto. Disponível em: <https://journals.openedition.org/critiquedart/8334>. Acesso em: 30 ago. 2024.

GROSSMAN, V. A arquitetura e o urbanismo revisitados pela Internacional Situacionista, São Paulo: Annablume, 2006. 136 p.

HASAN, Z. G. We Dream of Instant Cities that Could Sprout like Spring Flowers": The Radical Architecture Collectives of the 60s and 70s. *ArchDaily*. 16 jan. 2019. Disponível em: <https://www.archdaily.com/880253/9-of-the-most-bizarre-and-forward-thinking-radical-architecture-groups-of-the-60s-and-70s/>. Acesso em: 9 de agosto de 2022.

HEIN, Hilde S. *Public Art: Thinking Museums Differently*. Lanham: AltaMira Press, 2006. 167 p.

HERKENHOFF, P. Diagrama da Vida: entrevista. [1 de maio, 2005]. Entrevista concedida a Suely Rolnik. In: ROLNIK, S.; DISERENS, C. (Org.). Lygia Clark. Da obra ao acontecimento. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo: 2006. Catálogo.

HEYNEN, H. Modernity and Domesticity: Tensions and Contradictions. In: HEYNEN, H.; BAYDAR, G. (Ed.). *Negotiating Domesticity: Spatial Productions of Gender in Modern Architecture*. New York: Routledge, 2005. p. 1-29. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203479476>

INFLÁVEL na Praça Vermelha de Moscou no 17º aniversário da Revolução de Outubro. 1934. Fotografia. Disponível em: https://www.vam.ac.uk/blog/disobedient-objects/tools-for-action-interview-with-artur-van-balen?doing_wp_cron=1725576990.2316310405731201171875. Acesso em: 30 ago. 2024.

INFLÁVEL. In: DICIO Dicionário Online de Português. Brasil: 7 Graus, 2024. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/inflavel/>. Acesso em: 8 set. 2024.

JACOBS, J. *Morte e vida de grandes cidades*. Tradução: Carlos S. M. Rosa. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. 523 p.

JACQUES, P. B. (org.). *Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Tradução: Estela S. Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2003a. 160 p.

JACQUES, P. B. Breve histórico da Internacional Situacionista – IS. Arquitextos, São Paulo, a. 3, n. 035.05, abr. 2003b. Disponível em:

<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.035/696>. Acesso em: 30 ago. 2024.

JEANNE-CLAUDE. *Most Common Errors*. 1998. Disponível em: <https://christojeanneclaude.net/most-common-errors/>. Acesso em: 6 set. 2024.

KAMINSKI, F. (org.) *Contracultura no Brasil, anos 70: circulação, espaços e sociabilidades*. Curitiba: CRV, 2019. 234 p. DOI: <https://doi.org/10.2482/4/9788544432129>

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Tradução: Elizabeth C. Baez. *Revista Arte & Ensaios*, n. 17, Rio de Janeiro, 2008. P. 129-137. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/52118>. Acesso em 10 set. 2024.

KWON, M. Um lugar após o outro. Tradução: Jorge Menna Barreto. *Revista Arte & Ensaios*, n. 17, Rio de Janeiro, 2008. p. 166-187. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/52124>. Acesso em 10 set. 2024.

LARKIN, R. Counterculture: 1960s and beyond. In: WRIGHT, J. D. (ed.) *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*. Oxford: Elsevier, 2015. ed. 2, v. 5, p. 73-79. DOI: <https://doi.org/10.1016/B978-0-08-097086-8.32197-3>.

LAURENTIIS, G. *Louise Bourgeois e Modos Feministas de Criar*. 2. ed. São Paulo: Sabinfluencia Edições, 2021. 204 p.

LEFEBVRE, H. *A revolução urbana*. Tradução: Sérgio Martins. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. 178 p.

LUBLIN, L. *Fluvio subtunal*. 1969a. Instalação. Disponível em: <https://areawomenartists.com/en/artiste/lea-lublin/>. Acesso em: 6 set. 2024.

LUBLIN, L. *Fluvio subtunal*. 1969b. Instalação. Disponível em: <https://www.lealublin.com/fluvio-subtunal>. Acesso em: 6 set. 2024.

LUBLIN, L. *Proceso a la imagen: recorrido conceptual: elementos para una reflexión activa*. 1 ed. Buenos Aires: Galería Carmen Waugh. 1970

MAGGIONI, F. A primeira grande reforma do MASP. *Bauhaus Brasil*, Brasil, 6 mai. 2024. Disponível em: <https://www.escolabauhaus.com.br/blo/g/a-primeira-grande-reforma-do-masp>. Acesso em: 11 set. 2024.

MATTER, C. *Withdrawing (and Returning): Refusal in Art Around 1968*. In: ALONSO GÓMEZ, S. et al. (Ed.). *NO Rhetoric(s): Versions and Subversions of Resistance in Contemporary Global Art*. Zurique: Diaphanes, 2023. p. 67-91. DOI: 10.4472/9783035804263. Disponível em: <https://www.diaphanes.net/titel/no-rhetoric-s-6183>. Acesso em: 11 set. 2024.

MCLEAN, W.; SILVER, P. *Air Structures*, Londres: Laurence King, 2015. 160 p.

MEYER, E. C. After the Flood. *Harvard Design Magazine*, Cambridge, n. 16, 2002. Disponível em: <https://www.harvarddesignmagazine.org/issues/hardsoft-coolwarm-gender-in-design-plus-classic-books-part-ii/>. Acesso em: 6 set. 2024.

MONTANER, J. M. *A modernidade superada: arquitetura, arte e pensamento do século XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001. 220 p.

NIKLOVÁ, L. Girafa. 1970. Escultura em plástico. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/152533>. Acesso em: 6 set. 2024.

PASQUALINI, V. *Pintura Dois*. 1976. Técnica mista sobre madeira, c.i.e. 150,50 cm x 99,50 cm. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra/13614/pintura-dois>. Acesso em: 8 set. 2024.

PÉREZ-ORAMAS, L. Abstraction, Organism, Apparatus: Notes on the Penetrable Structure in the Work of Lygia Clark, Gego, and Mira Schendel. In: BUTLER, C.; SCHWARTZ, A. (Ed.) *Modern Women: Women Artists at The Museum of Modern Art*. Nova York: Museu de Arte Moderna, 2010. p. 317-333.

PESSOA, D. F. *Utopia e cidades: proposições*. São Paulo: Annablume, 2006. 196 p.

PHALLE, N. S. HON – en Katedral. 1966. Escultura, 23x6m. Disponível em: <https://passapalavra.info/2020/09/134119/>. Acesso em: 6 set. 2024.

POLTRACK, J. M. Blast from the Past Thursday – Expo 70, Osaka Japan. In: Joh Poltrack. *Poltrack Pix*. 14 nov. 2013. Disponível em: <https://poltrackpix.wordpress.com/2013/11/14/blast-from-the-past-thursday-expo-70-osaka-japan/>. Acesso em: 6 set. 2023.

PORTELA, T. B. Resenha: Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade. *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*, v. 5, n. 1, 2003. DOI <https://doi.org/10.22296/2317-1529.2003v5n1p88>. p. 88-90.

PRADA, J; FERRATER, C; BENDITO, F. *Instant City*. Catalunya: Col.legi D Arquitectes Catalunya, 30 out. 1971. Fotografia. Capa da Revista Europa.

REIS, P. Nova Objetividade Brasileira – posicionamentos da vanguarda. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, v. 1, n.3, p. 98-114, Set. 2017. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v1i3.867>. Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/867>. Acesso em: 30 ago. 2024.

REIS, P. R. O. *Arte de vanguarda no Brasil: anos 60*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006. 85 p.

Formatado: Sublinhado

REIS, P. R. O. *Exposições de Arte - Vanguarda e Política entre os Anos 1965 e 1970*. 2005. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

ROLNIK, R. Maio de 1968 e as lutas pelo direito à cidade. *UOL Notícias*, 23 nov. 2018. Disponível em: <https://raquelrolnik.blogosfera.uol.com.br/2018/11/23/maio-de-1968-e-as-lutas-pelo-direito-a-cidade/>. Acesso em: 6 set. 2024.

ROLNIK, S.; DISERENS, C. (Org.). *Lygia Clark. Da obra ao acontecimento*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo: 2006. 99 p.

SACOLA plástica da marca Ralphs. [198-]. Fotografia. Disponível em: <https://smile-plastics.com/what-can-we-take-from-the-design-museums-waste-age-exhibit/>. Acesso em: 6 set. 2024.

SCHROEDER, C. S. X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação. 2011. 326 p. Dissertação (Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. DOI: <https://doi.org/10.11606/D.27.2011.tde-26112011-133939>.

SCHULZ-DORNBURG, J. *Arte e Arquitetura: Novas Afinidades*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001. 144 p.

SILVA, M. S. K. Redescobrindo a arquitetura do Archigram. *Arquitextos*, São Paulo, a. 4, n. 048.05, Vitruvius, mai. 2004. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.048/585>. Acesso em: 10 ago. 2022.

SILVÉRIO NETO, A. *Invenções de arquitetura: uma análise de Instant City e Éden como propostas experimentais arquitetônicas*. 2015. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2015. DOI: 10.14393/ufu.di.2015.404. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/12275>. Acesso em 5 ago. 2022.

SOARES, T. *Caixa de Fazer Amor*. 1967. Madeira, tinta plástica, metal, plástico e tecido, 60x55x37 cm. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/quem-tem-medo-de-teresinha-soares>. Acesso em: 7 set 2024.

STEVENS, M. O. Mary Otis Stevens: the flux of human life. [6 de março, 2013]. Boston: *Domus*. Entrevista concedida a Peli Tan e Uta Meta Bauer. Disponível em: https://www.domusweb.it/en/architecture/2013/04/17/the_flux_of_humanlife.html. Acesso em: 7 set. 2024.

THE TOUCHABLES. Direção: Robert Freeman. Produção: John Oldknow. 20st Century Fox. 1968. Disponível em: <https://60sbritishcinema.wordpress.com/2017/01/17/bursting-the-bubble-the-touchables-1968-and-its-stately-inflatable-pleasure-dome/comment-page-1/>. Acesso em: 30 de ago. de 2024.

THULIN, S. G. *Bag with handle of weldable plastic material*. Depositante: Sten G. Thulin. Procurador: Franklin T. Garrett. US-3180557-A. Depósito: 10 jul. 1962. Concessão: 27 abr. 1965. Disponível em: <https://patents.google.com/patent/US3180557A/en>. Acesso em: 6 set. 2024.

TINOCO, J. A *pátna do tempo*. Gestão de Restauro, 2023. Disponível em:
<https://www.gestaoderestauro.org/post/a-ptina-do-tempo>.
Acesso em: 6 fev. 2024.

TORRE, S. Building Utopia: Mary Otis Stevens and the Lincoln MA House. In: BLOCH, A. H.; UMANSKY, L. (Ed.). *Impossible to Hold: Women and Culture in the 1960s*. Nova Iorque: New York University Press, 2005. P. 29-41.

TORRE, S. Expanding the Urban Design Agenda: A Critique of New Urbanism. In: ROTHSCHILD, J. (Ed.). *Design and Feminism: Re-visioning Spaces, Places, and Everyday Things*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1999. P. 35-43.

WEBER, S.; MÜHLING, M. *Lea Lublin Retrospective*. Munique: Snoeck, 2015. 354 p.

YÁAR, J. Instalação: Polivagina, uma pele leve, instável e efêmera para abrigar a Fan Riots. *ArchDaily*, Brasil, 8 fev. 2015. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/761389/installacao-polivagina-uma-pele-leve-instavel-e-efemera-para-abrigar-a-fan-riots>. Acesso em: 11 set. 2024.

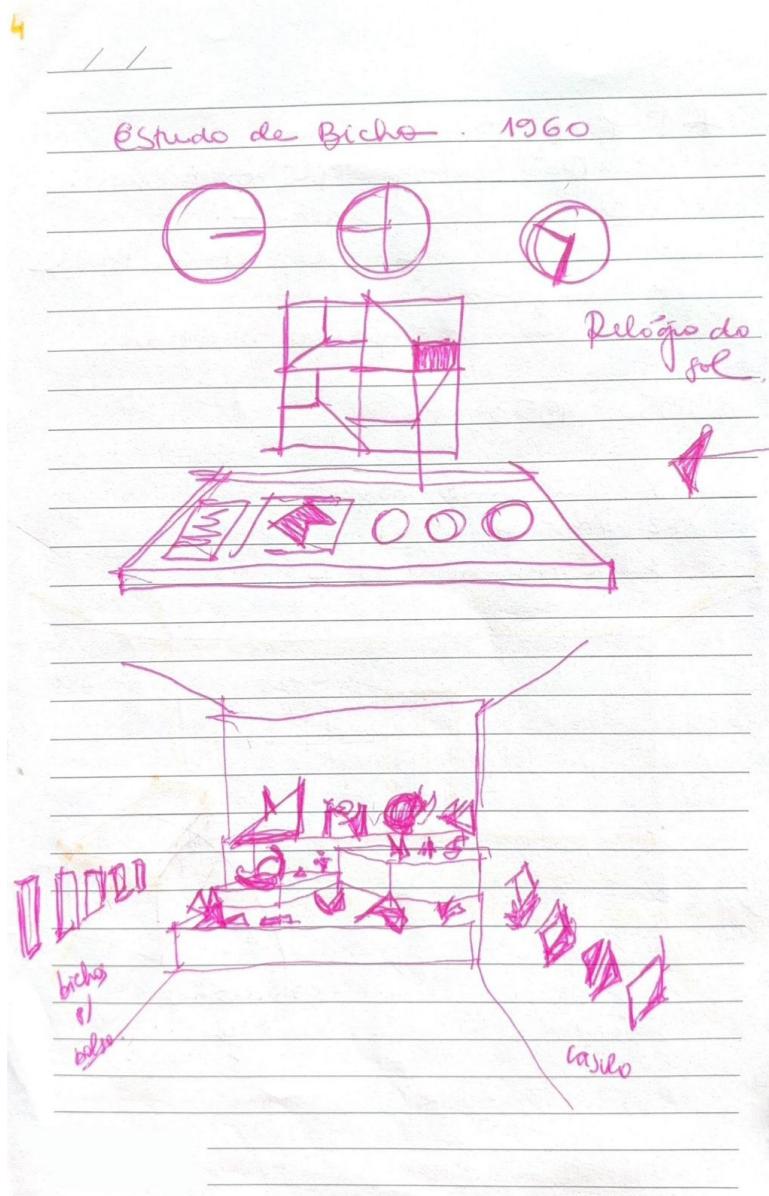
ZELMA, G. *Casas infláveis na Praça Vermelha*. [193-?]. Fotografia. Disponível em: https://www.vam.ac.uk/blog/disobedient-objects/tools-for-action-interview-with-artur-van-balen?doing_wp_cron=1725576990.2316310405731201171875. Acesso em: 30 ago. 2024.

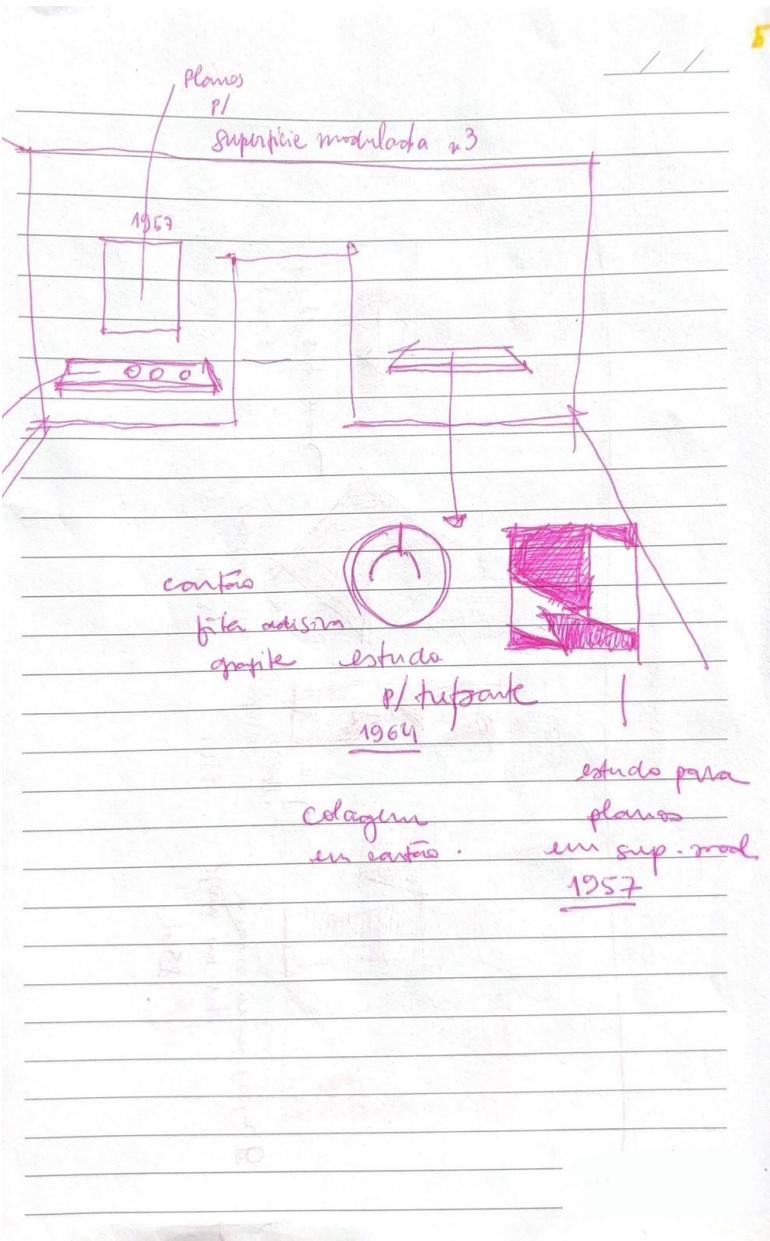
ZIRBEL, I. *Estudos Feministas e Estudos de Gênero no Brasil: Um Debate*. 2007. Dissertação (Mestrado em Sociologia Política) Centro de Filosofia e Ciências Humanas - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/90380?show=full>. Acesso em: 11 set. 2024.

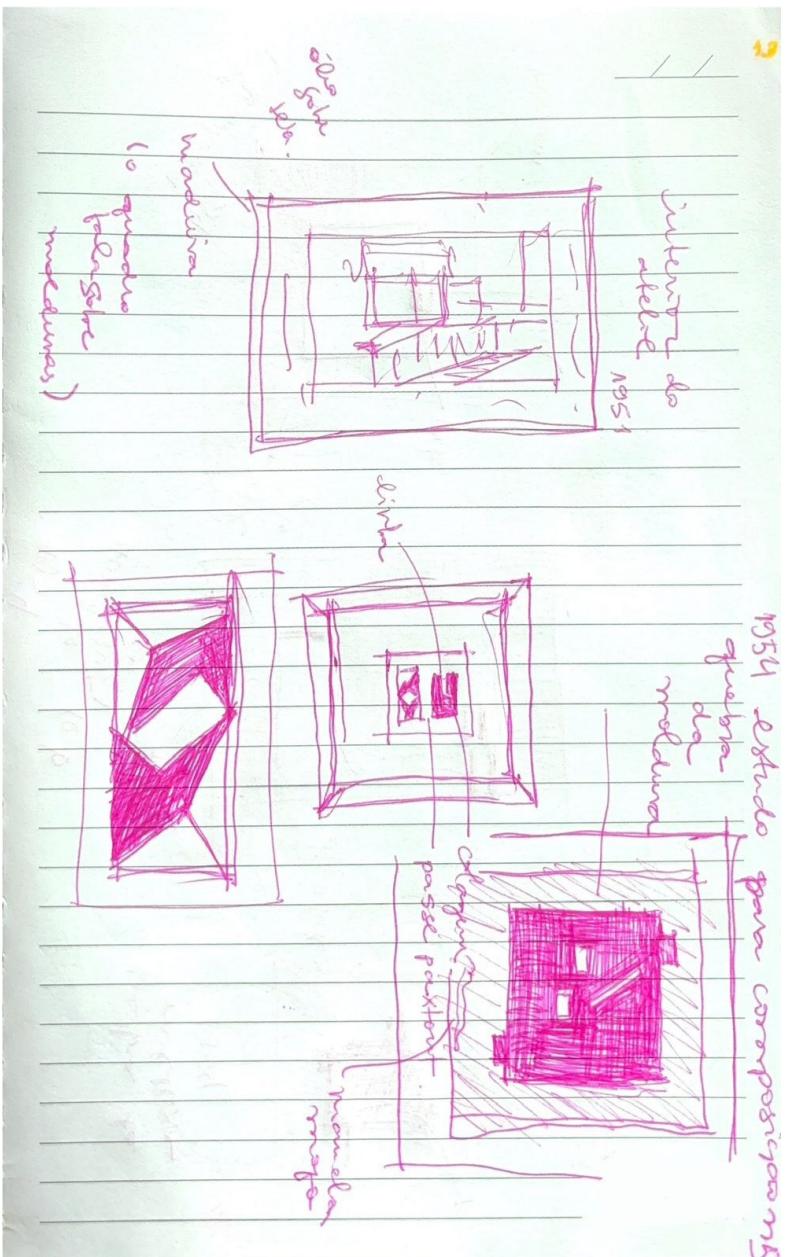
Apêndice A – Notas sobre a exposição

Croquis da autora para estudo durante a exposição *Lygia Clark*:

Projeto para um planeta, realizada em 2024 na Pinacoteca de São Paulo





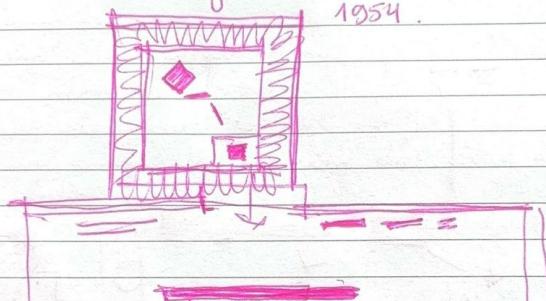


12

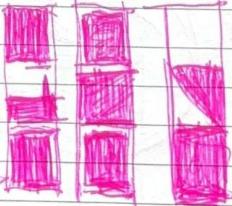
Sala 4.

- a descoberta da linta
organica

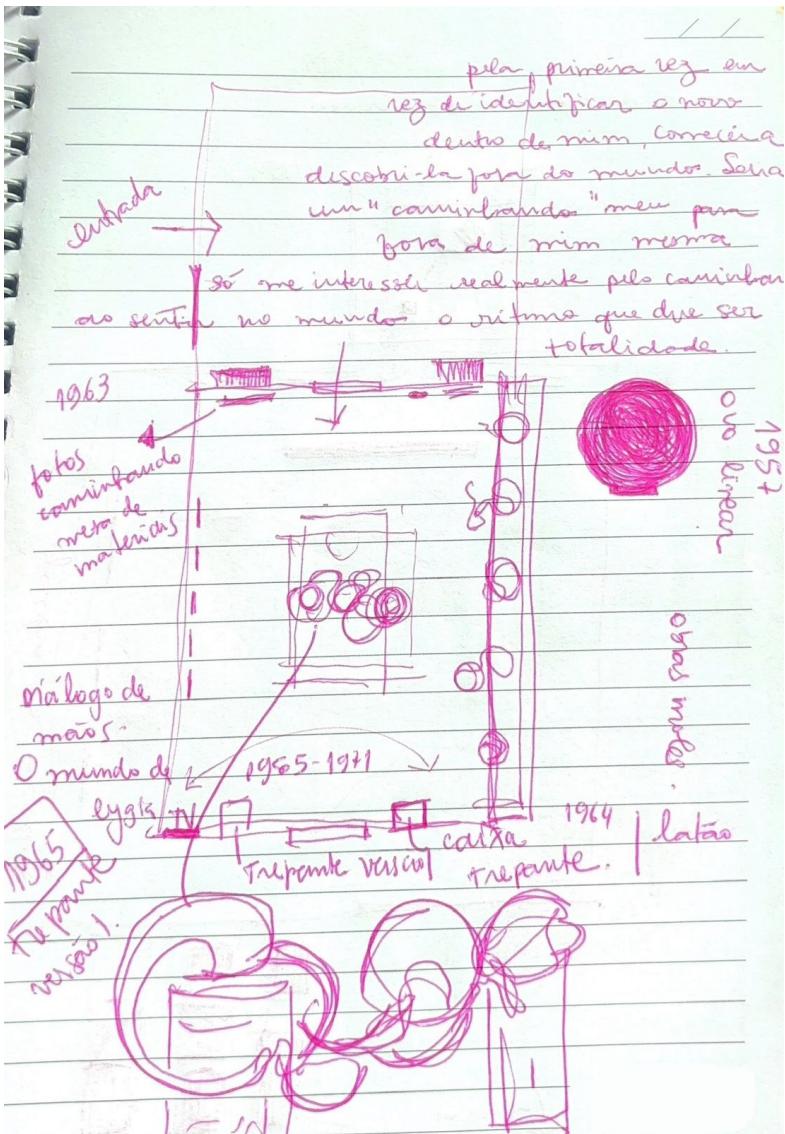
1954.

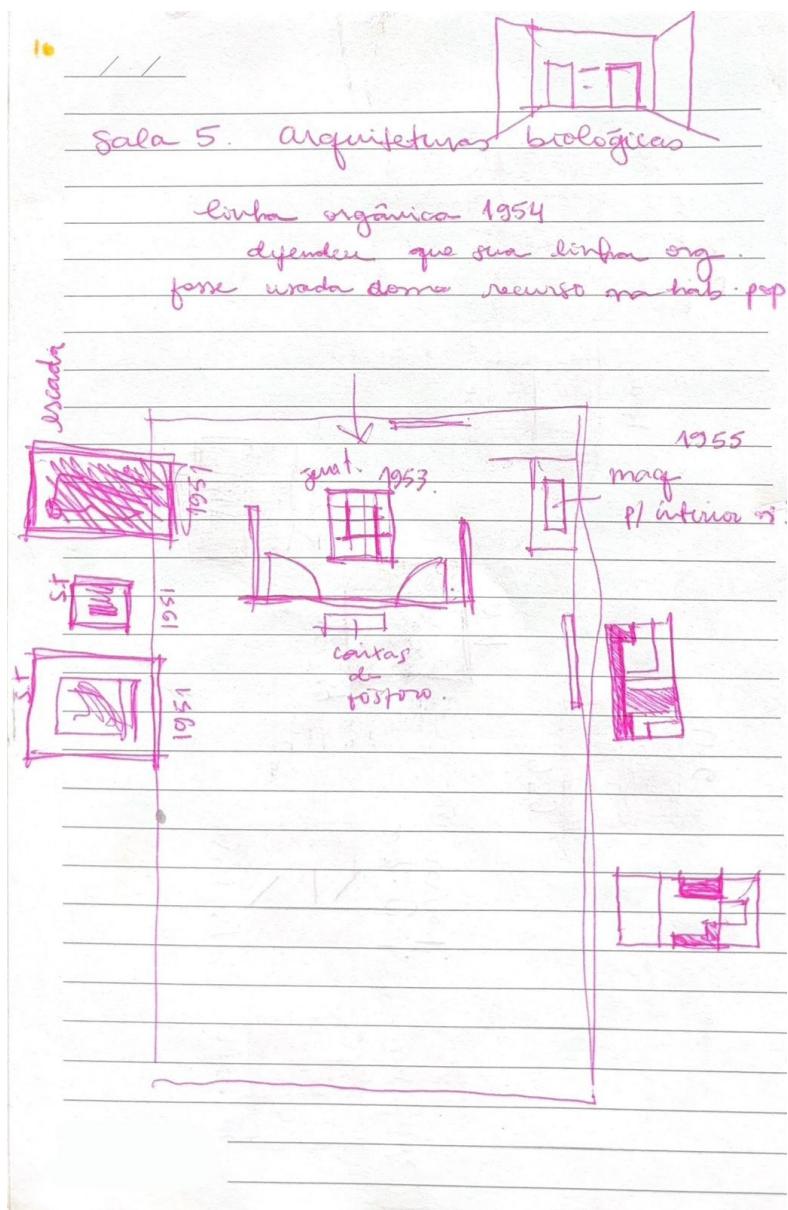


quebra da molécula



linta
organica





Sala 6. a sala memória do corpo.

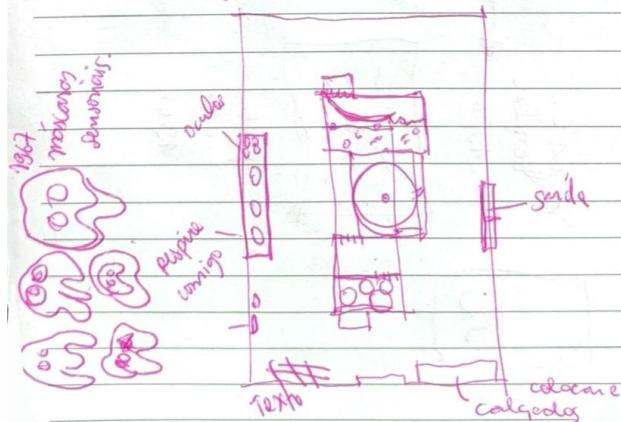
* A casa é o corpo .

- O corpo é a casa - arquiteturas biológicas
refletir a arquitetura como um ^{grande} corpo
gestante

onde a identidade de todas as pessoas concebe a se formar , por simbiose e diferença .

a vivência tótil , fantasia mática e simbólica da interioridade de corpo .

água e concha pedra e ar
ping pong

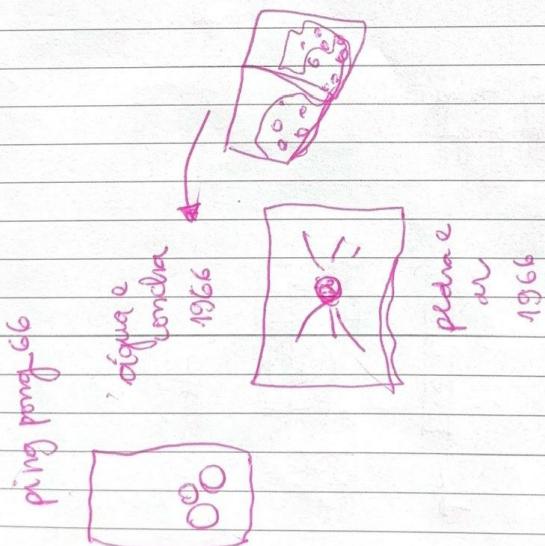


11
 Cosariava série roupa 1968
 corpo roupa corpo

Camisa de forra 1967.

Corpo coletivo - 1970

*MÚSICA - Marinheiro
 se.



plástico
comum e caro

se as pessoas se tocassesem sem

o plástico fabrica preconceito

arte e a psicologia estão se
encontrando

are participants

com o plástico

a mesma relação entre a terapia

O espero é mais importante.