

Arte Contemporânea e Espacialidade. Alberto Tassinari e as reflexões de Hélio Oiticica em *Aspiro ao Grande Labirinto*

Contemporary Art and Spatiality. Alberto Tassinari and the reflections of Hélio Oiticica in Aspiro ao Grande Labirinto

Arte Contemporânea y Espacialidad. Alberto Tassinari y las reflexiones de Hélio Oiticica en Aspiro ao Grande Labirinto

Cristiane dos Guimarães Alvim Nunes¹



Luis Eduardo dos Santos Borda²



Marco Antonio Pasqualini de Andrade³



¹Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Minas Gerais, Brasil, dosguimaraes@hotmail.com

²Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Minas Gerais, Brasil, luiseduardoborda@yahoo.com.br

³Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Minas Gerais, Brasil, marcodeandrade@uol.com.br

Resumo

Este artigo aborda os conceitos de espaço elaborados pelo crítico de arte Alberto Tassinari e investiga como tais conceitos ajudam-nos a compreender as reflexões de Hélio Oiticica em *Aspiro ao Grande Labirinto*. Através dos conceitos “espaço em obra”, “espaço da obra” e “espaço do mundo em comum”, Tassinari procura compreender os desenvolvimentos da espacialidade moderna no século XX. A partir das ideias de Tassinari, este artigo busca assimilar a intenção de Oiticica em proporcionar imersões na espacialidade de sua obra. Considera, ainda, uma breve contextualização de sua produção no cenário nacional e internacional de seu tempo.

Palavras-chave: Arte Contemporânea. Espacialidade. Hélio Oiticica.

Abstract

This article discusses the concepts of space elaborated by Art critic Alberto Tassinari and investigates how such concepts help us to understand the reflections of Hélio Oiticica in Aspiro ao Grande Labirinto.

Through the concepts “space in work”, “space of the work” and “space of the world in common”, Tassinari seeks to understand the developments of modern spatiality in the twentieth century. From the ideas of Tassinari, this article seeks to assimilate the intention of Oiticica to provide immersions in the spatiality of his work. It also considers a brief contextualization of his production in the national and international scenario of his time.

Keywords: Contemporary Art. Spatiality. Hélio Oiticica.

Resumen

*Este artículo aborda los conceptos de espacio elaborados por el crítico de arte Alberto Tassinari e investiga cómo tales conceptos nos ayudan a comprender las reflexiones de Hélio Oiticica en *Aspiro ao Grande Labirinto*. A través de los conceptos “espacio en obra”, “espacio de la obra” y “espacio del mundo en común”, Tassinari busca comprender los desarrollos de la espacialidad moderna en el siglo XX. A partir de las ideas de Tassinari, este artículo busca asimilar la intención de Oiticica en proporcionar inmersiones en la espacialidad de su obra. Considera, además, una breve contextualización de su producción en el escenario nacional e internacional de su tiempo.*

Palabras clave: Arte Contemporáneo. Espacialidad. Hélio Oiticica.

Introdução

Este artigo busca uma compreensão sobre a espacialidade proposta por Hélio Oiticica em *Aspiro ao Grande Labirinto*¹. Para isso recorre aos conceitos de espaço discutidos por Alberto Tassinari² no livro *O Espaço Moderno*³.

As inquietações de Hélio Oiticica, reveladas em *Aspiro ao Grande Labirinto*, levam-nos a compreender um pouco melhor sua produção. Neste compêndio de textos, Oiticica discute obras distintas e que incluem desde as primeiras pinturas dos anos 1950 até as produções posteriores. Se na série *Metaesquema* (guache sobre cartão, anos 1950) o público era meramente espectador; nas obras subsequentes o artista passa a rever seus conceitos sobre o espaço, passa a acreditar que a arte deveria afetar comportamentos e convidar o público para se tornar parte da obra.

Segundo o próprio artista, toda sua evolução visa uma vivência total do espectador, espectador esse que, para ele, passou a ser considerado “participador” (OITICICA,

1986, p. 71). Isso se percebe claramente em seu *Programa Ambiental*, nos *Núcleos*, *Penetráveis*, *Bólides* e, também, nos *Parangolés*.

Este artigo parte do pressuposto de que a evolução de Hélio Oiticica pode ser melhor compreendida através da abordagem de Alberto Tassinari sobre a Arte Moderna e seus desdobramentos. Observa Tassinari (2001) que, se a arte de matriz renascentista possuía “estilos de época”, “bem definidos e sucessivos”, a Arte Moderna apresentou uma diversidade de formas e manifestações. Tal diversidade, por sua vez, acontecia muitas vezes na obra de um único artista. Acrescenta o autor que, na Arte Moderna, eram vários os movimentos artísticos. Contemporâneos uns aos outros, concorriam entre si; porém tinham um denominador comum: a oposição à tradição.

Campo para diversas experimentações, a Arte Moderna possibilitou aos artistas criarem novas espacialidades e abandonarem as referências ao modo clássico de representação (a perspectiva). Isso resultou na destruição de uma “sedimentada tradição naturalista” (TASSINARI, 2001, p. 19-21).

A destruição desta tradição naturalista levou à abstração e, depois, a uma espacialidade ambígua entre a obra e “o espaço do mundo”. Apoiando-se nos conceitos “espaço da obra” e “espaço do mundo em comum”, Alberto Tassinari (2001) procura entender as questões espaciais implicadas nos desdobramentos da Arte Moderna e na sua transição para a Arte Contemporânea. Ora, este artigo parte do pressuposto de que esses conceitos serão úteis para compreender o desenvolvimento da produção de Hélio Oiticica e as ideias que expressa em *Aspiro ao Grande Labirinto*.

Tassinari e o espaço moderno

Para Tassinari (2001), o período de formação da Arte Moderna se inicia por volta de 1870; durante esta fase, desenvolveu-se com os fragmentos do naturalismo que pretendia destruir. E, embora não tenha sido suprimido em todos os movimentos abarcados pela Arte Moderna, foi somente depois da total supressão deste Naturalismo que a Arte Moderna pôde construir uma nova espacialidade.

Comenta Tassinari (2001) que, na arte de matriz renascentista, a pintura apresentava as formas das coisas como que vistas através de um plano de vidro transparente. Era como se fosse uma imagem recortada, vista através de uma janela. Assim, “o pintor naturalista camufla[va] a opacidade inicial da superfície pictórica em um plano transparente” (TASSINARI, 2001, p. 30). De 1870 a 1955, a eliminação progressiva do

Naturalismo faz com que a pintura moderna transite ambigualmente entre a representação e a abstração. Vai neste sentido a observação de Tassinari (2001) de que, nesta fase, “parte transparente, parte opaco, o plano da pintura é também em parte naturalista e em parte sua destruição” (TASSINARI, 2001, p. 30).

O Cubismo foi um passo importante para extinguir o Naturalismo, mas também manteve a ambiguidade espacial desta primeira fase da Arte Moderna. Visto por Tassinari (2001) como o movimento mais importante da Arte Moderna, difundiu-se rapidamente e tornou-se responsável pelo surgimento de muitos outros movimentos de vanguarda. Foi o início da extinção do Naturalismo, eliminação levada adiante por outras correntes modernas.

Mas, para Tassinari (2001), a importância do Cubismo não se deve somente ao seu direcionamento rumo à abstração; deve-se principalmente ao seu revolucionário modo de conceber o espaço. Observa o crítico de arte que, na pintura cubista, “seres e seus espaços circundantes” possuem um contorno interrompido; abrem-se uns para os outros, o que confere à pintura um aspecto abstrato. E acrescenta que, com a invenção da Colagem cubista, em 1912,

o espaço moderno [...] já revela, então, uma diferença positiva em relação ao naturalismo. É um espaço disponível para a exposição de determinadas operações [...] que o espectador pode perceber ao olhar a obra. (TASSINARI, 2001, p. 43).

Evidenciadas pela Colagem, tais operações formais do artista jamais poderiam acontecer numa pintura renascentista. O espaço perspectivo impediria uma interferência desta natureza. Não se poderia colar algo em um espaço que se configurava como uma janela para o mundo. Assim, mais do que a invenção de um espaço apto a receber a intervenção do artista, a introdução da Colagem (e sua generalização) foi a criação de um espaço que passou a evidenciar a *operação formal do artista*: no caso, seu gesto de colar algo à superfície da pintura. Ora, a partir deste momento inventa-se “um espaço apto a acolher operações as mais variadas” (TASSINARI, 2001, p. 44). Assim, “o espaço moderno surge como um território do fazer, onde o feito pode mostrar-se ainda como que se fazendo” (TASSINARI, 2001, p. 44). Como “território do fazer”, o espaço na Arte Moderna se abre então a ações posteriores de manuseio. São estas ações o “pendurar, colar, escrever, indicar...” etc., operações essas que se tornam recorrentes depois deste período (TASSINARI, 2001, p. 44).

Explica Tassinari (2001) que, do mesmo modo que a Pintura, a Escultura também enveredou por uma nova espacialidade. Do mesmo modo que a Pintura, a Escultura Moderna inicia uma tendência de rompimento do contorno da obra, algo que ocorre em definitivo por volta de 1955: “a eliminação radical do contorno de uma escultura a deixará sem um espaço próprio, unificador, e [...] o espaço do mundo em comum é que será seu complemento” (TASSINARI, 2001, p. 44).

A partir daí a escultura será um espaço que expressa claramente as marcas do fazer ou as operações formais do artista. Será um “espaço em obra”, ou seja, algo que expressa o raciocínio e as ações que constituem a obra.

Outro aspecto é que, enquanto um ambiente em que o próprio espectador penetra, a escultura partilhará o seu espaço (o “espaço da obra”) com o espaço comum do mundo. Haverá, portanto, “uma comunicação entre o corpo da obra e o espaço do mundo em comum” (TASSINARI, 2001, p. 51).

Seguindo seu raciocínio, Tassinari (2001) ressalta que a obra contemporânea solicita o “espaço do mundo em comum” e nele se instala como arte. Permeia a vida em comum, uma vez que “a moldura espacial da obra não o separa mais do mundo cotidiano” (TASSINARI, 2001, p. 91). E acrescenta que um “espaço em obra não transcende o mundo em comum; sua espacialidade é inerente ao mundo em comum” (TASSINARI, 2001, p. 91).

O espaço em Oiticica

Hélio Oiticica foi um artista plástico original, inovador e que, através de suas inquietações, formulou proposições e conceitos que fizeram dele um dos maiores nomes da Arte Contemporânea brasileira. A obra *Aspiro ao Grande Labirinto* reúne textos escritos entre 1954 e 1969 e é um registro de algumas de suas teorias e conceitos sobre arte. Nesta coletânea, Oiticica aborda diferentes períodos de seu trabalho e faz uma reflexão sobre algumas de suas obras. Apresentados como se fossem anotações de um diário, os textos permitem acompanhar a evolução do pensamento do artista e de sua produção. Embora os escritos de Oiticica também considerem questões sobre a cor, este artigo abordará apenas os aspectos espaciais presentes em seu discurso e em suas obras. Buscará fazer um paralelo destas ideias com os conceitos de “espaço da obra”, “espaço em obra” e “espaço do mundo em comum”, discutidos por Alberto Tassinari em *O Espaço Moderno*.

Será preciso, antes disso, situarmos a produção de Hélio Oiticica nos contextos nacional e internacional. O artista inicia sua trajetória na década de 1950, época na qual o debate artístico no Brasil assume uma maturidade peculiar. Por um lado, há uma significativa opção pelo abandono de temas e representações em favor de uma abstração pura, seja racional, pelas vertentes derivadas da Arte Concreta, seja intuitiva, pelos meandros informais do que foi comumente denominado de “tachismo”. Por outro, há uma estruturação institucional do circuito de arte brasileiro, seja pelo surgimento de galerias comerciais, seja pela fundação de museus (especialmente os de Arte Moderna), seja pela atuação e ampliação do alcance dos críticos de arte por meio de jornais e revistas, compondo os júris de seleção e premiação dos salões, e organizando exposições.

Em termos globais, há de se destacar as propostas artísticas experimentais que de uma abstração pura, imanente ou transcendente, frequentemente monocromática, transbordam a matéria em direção à ação e ao espaço. É o caso de Yves Klein, Piero Manzoni, os artistas do grupo Zero, os japoneses do Gutai, Allan Kaprow, Yayoi Kusama e Lygia Clark (que com Oiticica e outros artistas formava o grupo Neoconcreto). Vemos, pois, que a trajetória do artista estava em consonância com tendências internacionais, que ele conhecia, citava em seus textos e dialogava, sempre mantendo sua posição crítica singular, inventiva e reflexiva, que Oiticica soube consubstanciar de modo admirável em seus textos, que são construídos concomitantemente às suas obras e experiências.

Além disso, Oiticica estava atento também ao processo crescente de institucionalização da arte moderna, que de algum modo cristalizava e protegia artistas e obras, estabelecendo uma tradição um tanto conservadora que deveria ser posta em dúvida, questionada, transformada e ultrapassada.

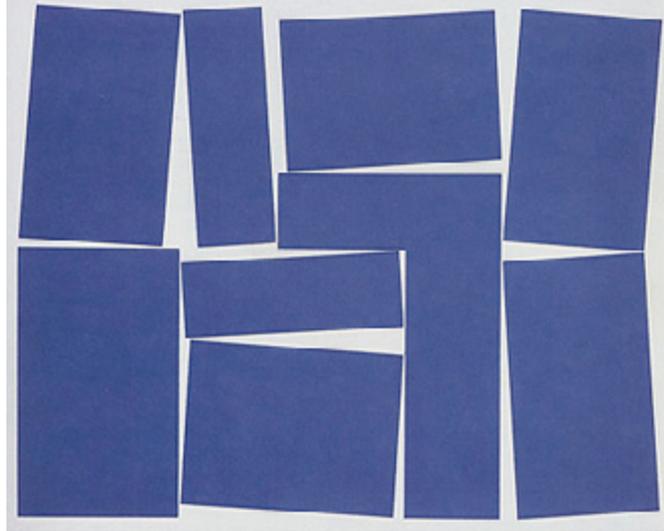
Logo nos primeiros escritos, Oiticica (1986) observa que as características da pintura se modificaram ao longo do tempo. No século XX, isso resultou em obras que já não poderiam mais ser consideradas “pintura”.

Para Oiticica (1986), uma das principais revoluções da Pintura Moderna foi a “destruição do espaço representativo” (1986, p. 19). A partir daí seria mais adequado chamá-la de não-objeto, como sugeriu Ferreira Gullar (1977), e não “quadro”. A obra deixou de ser uma simples estrutura plana para se transformar numa forma “pluridimensional”⁴.

Outro aspecto é que, para Oiticica (1986), a arte se torna visível através do fazer do artista. Segundo o próprio artista, “terminada a obra, fica nela o movimento do artista [...] seu tempo vital, onde interior e exterior se fundem [...]” (OITICICA, 1986, p. 21).

Figura 1

Metaesquema, 1950. Foto: Antônio Caetano

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras⁵

Oiticica (1986) observa que as produções artísticas do século XX revelam uma intenção de atribuir à obra de arte uma “dimensão infinita”. Isso se dá em decorrência de uma “transformação estrutural” que rompe qualquer forma pré-definida do quadro (retangular ou outra). A obra, embora conserve a harmonia interna de seus elementos, passa a integrar o espaço do mundo (OITICICA, 1986, p. 21).

A série *Metaesquemas*, embora não conste das reflexões de *Aspiro ao Grande Labirinto*, ajuda-nos a compreender como a própria evolução de sua obra é coerente com esta observação. Desenvolvidos na década de 1950, são pinturas geométricas em que utiliza guache sobre papel (Figura 1). Embora absolutamente planas, a estratégia de justapor formas retangulares, não a noventa graus, e dispostas não paralelas às bordas do suporte, estabelece uma possibilidade de percepção de elementos em movimento, como se quisessem se rebelar à estrutura vigente.

As produções seguintes aos *Metaesquemas* extrapolam os limites dos quadros. Oiticica começa a trabalhar com planos. São, por exemplo, os *Relevos Espaciais*, e os *Núcleos* – pequeno, médio e grande – formados a partir da disposição de superfícies organizadas tridimensionalmente (Figura 2). Ao tempo dos *Núcleos*, Oiticica já está convicto que está “inaugurada a era do fim do quadro” (OITICICA, 1986, p. 26). Diferente da bidimensionalidade tradicional da pintura, têm-se agora planos pintados numa cor saturada e distribuídos no espaço tridimensional. Escreve o artista:

Figura 2

Grande Núcleo, 1960. Foto: Bob Goedewaagen



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras

O Núcleo [...] permite a visão da obra no espaço (elemento) e no tempo (também elemento). O espectador gira a sua volta, penetra mesmo dentro de seu campo de ação. A visão estética da obra, de um ponto só, não revelará em totalidade; é uma visão cíclica. (OITICICA, 1986, p. 52).

Depois dos *Núcleos* surgem os *Penetráveis*. As obras acontecem no espaço tridimensional. O “espaço ambiental o(s) penetra e envolve num só tempo” (OITICICA 1986, p. 43). Também são obras que convidam à participação do espectador. Para o artista, estas são possibilidades ainda não exploradas no desenvolvimento construtivo da Arte Contemporânea (OITICICA, 1986, p. 54)⁶.

Segundo Oiticica (1986), os primeiros *Penetráveis* apresentam claramente um “caráter de labirinto” (Figura 3). Conforme explica o próprio artista, consistem de uma “estrutura polimorfa de placas que se sucedem no espaço e no tempo formando labirintos” (OITICICA, 1986, p. 35). Já os *Penetráveis* produzidos posteriormente perdem esse caráter labiríntico (Figura 4).

Figura 3

Penetrável PN1, Homenagem a Mário Pedrosa, 1960.

Foto: Bob Goedewaagen.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.

Figura 4

Penetrável Invenção da Luz, 1978-1980.

Foto: P. Y. Brest.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.

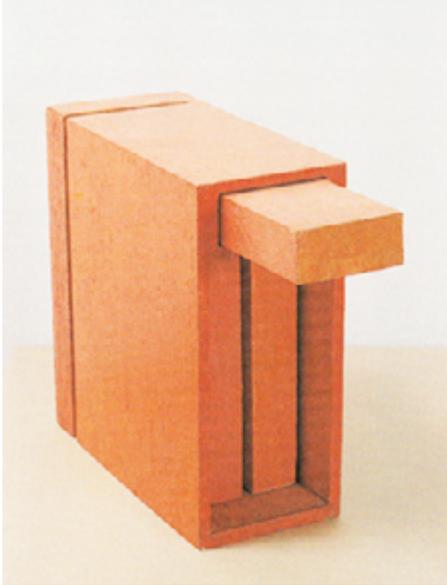
A produção seguinte são os *Bólides*. Denominados por Oiticica (1986) de “transobjetos”, são trabalhados com diversos materiais como vidro, madeira, tecido, brita, pigmento, plástico, espelho, entre outros. Porém, nem sempre todos esses materiais aparecem num único *Bólide*.

Para Oiticica (1986), a definição de “transobjeto” se liga à experiência de transformar um objeto (preexistente) em obra. Trata-se de incorporar este objeto “... a uma ideia estética, fazê-lo parte da gênese da obra, tomando ele assim um caráter transcendental, visto participar de uma ideia universal sem perder a sua estrutura anterior” (1986, p. 63). Os primeiros *Bólides*, todavia, ainda não aconteciam como transobjetos, ainda não eram apropriações de objetos existentes. *O B6 Bólide Caixa 6* (Figura 5), por exemplo, é a produção de um objeto a partir de matérias-primas como madeira e tinta. Já no *B47 Bólide Caixa 22* (Figura 6), Oiticica utiliza uma caixa d’água de amianto e acrescenta água e um texto poético.

Após a elaboração dos primeiros *Bólides*, Oiticica idealiza o *Parangolé*. Considera-o como um marco significativo no “desenvolvimento teórico de toda a [...] experiência da estrutura-cor no espaço, principalmente no que se refere a uma nova definição do que seja, nessa mesma experiência, o ‘objeto plástico’, ou seja, a obra” (OITICICA, 1986, p. 65). Na série dos *Parangolés*, Oiticica se inspira na cultura popular. Trabalha com

Figura 5

B6 Bólido Caixa 6, 1963-64. Foto: P. Y. Brest.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.

Figura 6

B47 Bólido Caixa 22, 1967. Foto: autoria desconhecida.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.

Figura 7

Parangolé P1, Capa 1, 1964. Foto: autoria desconhecida.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.

capas, tendas, estandartes, entre outros objetos, e propõe a total interação do espectador com a obra (Figura 7). Os *Parangolés* surgem a partir do interesse de Oiticica pela “primitividade construtiva popular”, bem como a partir de suas novas investigações espaciais (idem, 1986, p. 66).

Segundo Oiticica (1986, p. 67), “o *Parangolé* [...] não toma o objeto inteiro, acabado, total, mas procura a estrutura do objeto, os princípios constitutivos dessa estrutura, tenta a fundação objetiva e não a dinamização ou o desmonte do objeto”. É a partir dos *Parangolés* que Oiticica passa a considerar o espectador como “participador”. Através do *Parangolé*, Oiticica convida o espectador a vestir (carregar, dançar etc.) as capas (estandartes, tendas etc.) e a ter uma vivência completa da obra (OITICICA, 1986, p. 67).

Ao mesmo tempo em que chama a atenção para a relação entre a estrutura do trabalho e a dança, Oiticica (1986) observa que “a unidade estrutural da obra” está baseada em uma estruturação essencial: o ato do espectador. Por fim, Oiticica (1986) destaca que o ato de carregar/dançar/correr com os “estandartes” revela uma “ação própria no sentido do ‘ato expressivo’ [...] ‘a pura manifestação expressiva da obra’” (OITICICA, 1986, p. 67); o ato de vestir/dançar com as “capas” revela que a obra “requer a participação corporal direta” (OITICICA, 1986, p. 70).

Segundo o artista, a experiência com os *Parangolés* o desconectou do “condicionamento burguês”, ao qual, até então, estava subordinado. Fez com que percebesse a “necessidade de uma livre expressão”. Antes, sentia-se “... ameaçado de uma excessiva intelectualização” (OITICICA, 1986, p. 72). Segundo Oiticica (1986), essa “necessidade vital de desintelectualização” despertou-lhe o interesse pela dança e, em especial, pelo samba⁷. Escreve o artista:

É, portanto, para mim, uma experiência da maior vitalidade, indispensável, principalmente como demolidora de preconceitos, estereotipações etc. [...] houve uma convergência dessa experiência com a forma que tomou a minha arte no *Parangolé* e tudo o que a isto se relacionou (já que o *Parangolé* influenciou e mudou o rumo de *Núcleos*, *Penetráveis* e *Bólides*). Não só isso, como que foi o início de uma experiência social definitiva [...]. (OITICICA, 1986, p. 72-73).

Para Oiticica (1986, p. 79) o “*Parangolé* é a antiarte por excelência”. Ora, no seu entendimento, esse caráter de antiarte estaria na intenção de estimular o espectador; estaria no fato de convidá-lo a participar de maneira dinâmica da obra. Oiticica viu nisso “uma completação da necessidade coletiva de uma atividade criadora latente, que seria motivada de um determinado modo pelo artista” (Acrescenta, aliás, que o que “empresta os significados correspondentes” à obra de arte é a participação do espectador; é ele que dá sentido e completa a obra) (OITICICA, 1986, p. 77).

O *Parangolé* articulava à ideia artística de apropriação dos objetos do cotidiano (coisas encontradas na rua) e ao desejo de, a partir disso, convidar o público para participar. Questionava-se assim o conceito de museu, ou de galeria de arte, e também o próprio conceito de exposição. Isso decorria de sua convicção (já naquele momento) de que “museu é o mundo, é a experiência cotidiana” (OITICICA, 1986, p. 79).

O *Programa Ambiental* de Oiticica, contemplado pelos *Núcleos*, *Penetráveis*, *Bóides* e *Parangolés*, revela, por sua vez, uma ruptura com a pintura e a escultura, formas tradicionais de expressão artística. Oiticica (1986) considerava que o *Programa Ambiental* seria a “reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista (...) cor, palavra, luz, ação, construção etc., e as que a cada momento surgem na ânsia inventiva do mesmo ou do próprio participante ao tomar contato com a obra” (1986, p. 78). Acreditava também que, no *Programa Ambiental*, mostrava-se necessária uma “manifestação [...] social, incluindo aí fundamentalmente uma posição ética (assim como uma política) que se resume em manifestações do comportamento individual” (OITICICA, 1986, p. 78).

Escreve ainda Oiticica (1986) que os *Núcleos*, *Penetráveis*, *Bóides* e *Parangolés* possuem uma característica ambiental própria. De qualquer modo, relacionam-se organicamente e formam um todo. Implicam também uma “liberdade de meios”.

Outra questão comentada pelo artista em *Aspiro ao Grande Labirinto* é o estado da arte de vanguarda no Brasil. Para ele, tal estado corresponderia ao que chamou de “Nova Objetividade”: algo que implicaria uma intenção construtivista; a superação do quadro de cavalete e, por consequência, a tendência para o objeto; também a transformação do espectador, o qual deixa de contemplar a obra (tão somente) e passa a participar de maneira corporal, tátil, visual etc.; o posicionamento político, social e ético; a disposição para proposições coletivas e, por fim, a redefinição do conceito de “antiarte” (OITICICA, 1986, p. 86).

A partir da conceituação da “Nova Objetividade”, Oiticica idealiza *Tropicália*, exposta em 1967. Foi uma “tentativa consciente, objetiva de impor uma imagem obviamente ‘brasileira’ ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional” (1986, p. 106). Opunha-se ao “mito universalista da cultura brasileira, calcada na Europa e na América do Norte” (OITICICA, 1986, p. 108). O projeto ambiental de *Tropicália* (Figura 8) contou com *Penetráveis* e materiais como plantas, areia, pedras, araras, aparelho de televisão, tecido e madeira. Proporcionou ao público (participador) diversas experiências sensoriais.

Figura 8

Tropicália, 1967. Foto: César Oiticica Filho.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.

Dois anos após expor *Tropicália*, Oiticica idealizou *Éden*. Era um espaço que pretendia proporcionar ao público-participador várias experiências sensoriais e espaciais. Isso se articulava à ideia de que “a arte chega à necessidade de [...] transformar os processos de arte em sensações de vida” (OITICICA, 1986, s/n). Parte do conjunto da *Experiência Whitechapel*, exposta em Londres, *Éden* incorporava os trabalhos *Penetráveis*, *Parangolés*, *Bólides* e *Apropriações*. Também incluía materiais como areia e palha. A ideia era possibilitar “participação sensorial” e a interação, coisas que aconteceriam a partir das próprias percepções e sensações do público. Escreve o artista:

[...] o participante é retirado do campo habitual e deslocado para um outro, desconhecido, que desperta suas regiões sensoriais internas e dá-lhe consciência de alguma região do seu ego, onde valores verdadeiros se afirmam. Se isto não se dá, é porque a participação não aconteceu. (OITICICA, 1986, s/n).

Considerações finais

A nosso ver, os conceitos pelos quais Alberto Tassinari tentou acompanhar e compreender a espacialidade da Arte Moderna, bem como seus desdobramentos, encontram na obra e na reflexão de Hélio Oiticica um interessante ponto de convergência.

As propostas de Oiticica, comentadas pelo artista em *Aspiro ao Grande Labirinto*, são o que Tassinari denomina de “espaço em obra”. Num espaço em obra não há

“representação”. Diferente do que se fazia no Renascimento, o que está em jogo é o entendimento do “fazer do artista”, a compreensão das operações que definem a obra (cortar, articular, inclinar etc). Ora, Oiticica já começa a partir da abstração; isto é, seus trabalhos abandonam a representação, os resquícios naturalistas e, ao invés de “imitarem uma visão” ou “para a visão” (questão renascentista), evidenciam as operações formais do artista.

A série *Metaesquemas* é um exemplo deste conceito de “espaço em obra” de que fala Tassinari. Não representa nada, apresenta. Constituída de formas planas, evidencia tão somente a intenção e a operação do artista em justapor tais formas e fazer com que, inclinadas, provoquem uma ideia de movimento. O mesmo se dá com os *Relevos Espaciais* e com os *Núcleos*. Formados a partir da inflexão de planos no espaço tridimensional, evidenciam não mais que a operação do artista em obter determinadas formas a partir do jogo de inclinações das superfícies que constituem o trabalho.

Outro aspecto que constitui tais trabalhos como um “espaço em obra” é o fato de estabelecerem uma comunicação como o “espaço do mundo em comum”. Não têm moldura. São um objeto no espaço do mundo. Condição essencial para que se configurem como “espaço em obra”, estabelecem a partir disso uma comunicação com o espaço cotidiano. Não obstante seu caráter particular como obras de arte, são objetos como outros quaisquer do ambiente em que habitamos.

Essa comunicação com o espaço comum do mundo também está no caráter ambiental que os trabalhos de Oiticica acabaram adquirindo. É o caso de *Tropicália* e de *Éden*. São ambientes ou “quase arquiteturas”, se assim podemos dizer, tanto que o espectador pode adentrar na obra e no espaço que instauram.

Mas estes trabalhos também apresentam outros aspectos além dos considerados por Tassinari em *O Espaço Moderno*. Um deles é o que diz respeito à participação ativa do espectador. Teríamos que recorrer a outros autores, historiadores e críticos para compreender ou mesmo contextualizar esse aspecto da obra de Oiticica.

Como não faz parte do escopo deste trabalho avançar nesta questão, apenas queríamos pontuar, como gancho para outra análise, que várias das obras comentadas em *Aspiro ao Grande Labirinto* vinculam-se ao caráter interativo de várias outras obras contemporâneas. Isto é, não apenas são um objeto ou um ambiente no mundo, como permitem a manipulação do espectador.

A obra *Parangolé*, por exemplo, convida o espectador a vestir, usar a estrutura proposta e a realizar uma performance. O espectador torna-se, portanto, coadjuvante da ação do artista. E o trabalho só acontece, aliás, a partir desta participação.

Porém, deixemos esta questão para outra análise. Como conclusão, gostaríamos apenas de salientar o interesse que vemos na abordagem de Tassinari enquanto uma possibilidade de entendimento da poética de Hélio Oiticica. A nosso ver, a análise de Tassinari nos permite não somente compreender e contextualizar seu trabalho no âmbito da Arte Contemporânea como nos torna ainda mais aguçados para, a partir disso, adentrar nos ricos significados culturais, existenciais e estéticos da instigante obra deste artista brasileiro.

Notas

1. *Aspiro ao Grande Labirinto* se constitui como uma coletânea de textos escritos por Hélio Oiticica (1937-1980) entre 1954 e 1969. Foram selecionados e organizados por Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Wally Salomão, editados e publicados pela Rocco em 1986, após a morte do artista.
2. Alberto Tassinari (1953-), formado em Filosofia pela USP, é crítico de arte e, desde 1982, escreve sobre Arte Contemporânea e filosofia em jornais, catálogos de exposição e revistas especializadas.
3. Este texto foi originalmente concebido como atividade programada do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU/MG).
4. Oiticica (1986) se refere à “Teoria do não-objeto”, escrita pelo poeta, ensaísta e crítico de arte Ferreira Gullar (1930-2016). Tal teoria enfatiza o caráter fenomenológico das obras de arte e é influenciada pelo filósofo Maurice Merleau-Ponty.
5. Todas as imagens das obras de Hélio Oiticica apresentadas neste artigo foram capturadas do site da Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. Ver *Links* para acesso às imagens no item Referências.
6. Oiticica (1986) esclarece que concorda quando o crítico de arte Mário Pedrosa (1900-1981) considera os *Penetráveis* como um “novo construtivismo”. No entanto, preocupa-se que isso possa significar um novo “ismo” na Arte Moderna. Pondera que “construtivos são os artistas que fundam novas relações estruturais, na pintura (cor) e na escultura, e abrem novos sentidos no espaço e tempo” (OITICICA, 1986, p.54-55). Em seguida, faz algumas reflexões sobre o “sentido de construtividade” e termina concordando com Mário Pedrosa de que o termo “novo construtivismo” possa ser aceitável em relação ao seu trabalho.
7. A vivência com o samba e a dança mostrou claramente a Oiticica o que seria “a criação pelo ato corporal”. Considerava a dança como a “busca do ato expressivo direto”. (OITICICA, 1986, p.73-75).

Referências

B47 Bólido Caixa 22. [s.d.]. 1 Fotografia [autoria desconhecida]. Disponível em: <https://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/013302128819.jpg>.

Acesso em: 01 nov. 2017.

BREST, P. Y. B6 Bólido Caixa 6. [s.d.]. 1 Fotografia. Disponível em: <https://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/008577000009.jpg>. Acesso

em: 01 nov. 2017.

_____. Penetrável Invenção da Luz. [s.d.]. 1 Fotografia. Disponível em: <https://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/013302129409.jpg>.

Acesso em: 01 nov. 2017.

CAETANO, Antônio. Metaesquema. [s.d.]. 1 Fotografia. Disponível em: <https://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/013302129459.jpg>.

Acesso em: 01 nov. 2017.

GOEDEWAAGEN, Bob. Grande Núcleo. [s.d.]. 1 Fotografia. Disponível em: <https://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/008585000009.jpg>.

Acesso em: 01 nov. 2017.

_____. Penetrável PN1, Homenagem a Mário Pedrosa. [s.d.]. 1 Fotografia. Disponível em: <https://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/008587000009.jpg>. Acesso em: 01 nov. 2017.

GULLAR, Ferreira. Teoria do Não-Objeto. In: AMARAL, Aracy. *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna. São Paulo: Pinacoteca, 1977.

OITICICA FILHO, Cesar. Tropicália. [s.d.]. 1 Fotografia. Disponível em: <https://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/013302128829.jpg>.

Acesso em: 01 nov. 2017.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PARANGOLÉ P1, Capa 1. [s.d.]. 1 Fotografia [autoria desconhecida]. Disponível em: <https://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/013302129419.jpg>. Acesso em: 01 nov. 2017.

PROJETO Hélio Oiticica. Disponível em: <https://www.heliooiticica.org.br/home.php>. Acesso em: 26 nov. 2017.

TASSINARI, Alberto. *O Espaço Moderno*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.

Recebido em: 30/11/2018

Aprovado em: 28/06/2019

Publicado em: 26/09/2019