

A arte brasileira no espaço e no sentido da construtividade¹:

Jhanainna Silva Pereira Jezzini*

Resumo:

Através do *Programa in progress* de Hélio Oiticica e da análise da arte revolucionária da URSS, este artigo associa as vanguardas históricas à arte brasileira da década de 1960, também chamada de arte pós-moderna por Mário Pedrosa. Fazendo referências ao modernismo do início do século XX, em especial à obra de Charles Baudelaire, procura-se fundamentar o experimentalismo artístico e a preocupação cultural implícitos tanto nas obras das vanguardas russas daquele século, como no programa ambiental de Hélio Oiticica.

Palavras-chave: Vanguardas Russas; Hélio Oiticica; Arte pós-moderna.

Abstract:

Through Hélio Oiticica's *program in progress* and analysis of the USSR's revolutionary art, this article combines the historical avant-gardes with the Brazilian art of the 1960s also called postmodern art by Mário Pedrosa. Making references to Modernism in the early twentieth century seeks to justify the artistic experimentation in the Russian avant-garde, as in the environmental program of Oiticica.

Keywords : Russian Avant-garde ; Hélio Oiticica ; Postmodern art.

Aproximadamente meia década depois do aparecimento de movimentos artísticos mundiais que foram nomeados de vanguardas históricas surge no Brasil um pensamento revolucionário comum aos artistas e intelectuais atuantes na década de 1960. O resultado de tal pensamento pode ser visualizado nas obras e nos legados deixados por estes artistas que, ora contestavam o ostracismo formal em que se encontrava a arte moderna brasileira, ora contestavam o regime político vigente no país. Este tempo revolucionário da arte brasileira foi chamado por Mário Pedrosa de a era pós-moderna.

Pedrosa cunhou o termo *pós-moderno* para a arte brasileira após perceber que as realizações artísticas do país entravam em um novo ciclo e apresentavam

¹ O título do artigo foi retirado do texto *A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade* de Hélio Oiticica do ano de 1963.

* Mestranda em Artes Visuais pela Faculdade Santa Marcelina- FASM SP, bolsista pelo PROSUP, especialista em História da Arte Moderna e Contemporânea e graduada em Licenciatura em Desenho, ambas pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná - EMBAP. É integrante do grupo de pesquisa "Hélio Oiticica e a arte ambiental" coordenado pela professora Doutora Lisette Lagnado.

características e finalidades bem diversas daquelas do projeto moderno. “Já não estamos dentro do parâmetro do que se chamou de arte moderna. Chamai a isso de arte pós-moderna, para significar a diferença” (PEDROSA, 1966, p. 92).

Se a modernidade na arte iniciou-se efetivamente com o cubismo através de uma preocupação puramente formal, na pós-modernidade os movimentos artísticos brasileiros associavam essa preocupação formal à uma preocupação cultural. Segundo Mário Pedrosa (1965, p. 9) o vanguardismo da arte moderna trazia consigo uma subordinação aos valores plásticos por excelência. Essa subordinação seria engolida pela vanguarda pós-moderna e sua necessidade de percepção. Por sua vez tal característica perceptiva seria aumentada se sofresse a influência “das emoções e dos estados de afetividade” (PEDROSA, 1965, p. 9).

Ao realizar a gênese das vanguardas históricas, Philadelpho Menezes (2001, p. 95) defende que, em seus primórdios, a questão da arte de vanguarda caberia mais à atitude do artista diante da construção de uma nova sociedade do que à uma inovação estética. Segundo o autor, foi somente a partir do Futurismo italiano que a vanguarda passou a estabelecer verdadeiramente o fenômeno estético como questão central.

Mesmo antes de estabelecer-se como questão estética na primeira década do ano de 1900, através do Futurismo de Marinetti, o termo vanguarda fez parte do ideário modernista. Baudelaire, nome exponencial do pensamento revolucionário que florescia na Paris da segunda metade do século XIX, fez uso do termo *vanguarda* como metáfora militar para definir escritores de “natureza coletivista e grupal” (MENEZES, 2001, p. 96) em comparação às práticas de anulação individual adotadas pelos soldados. Em suas teorias Baudelaire pôde, antecipadamente, perceber a mútua necessidade entre sujeito e cidade (ambiente) existente na vida moderna.

Ao iniciar o conto *O homem das multidões* de 1840, Edgar Allan Poe (2001, p. 392) cita La Bruyère: *Ce grand malheur, de ne pouvoir être seul*². No texto *O artista, homem do mundo, homem das multidões e criança*, Charles Baudelaire (1996, p. 18) explicita sua admiração por Poe chamando-o de “o mais poderoso autor desta época” e parece comentar a citação inserida pelo respeitado escritor. A pequena citação de La Bruyère trás a questão da multidão que em alguns autores, como Baudelaire e Poe, é vista como característica da modernidade francesa e da solidão como necessidade do indivíduo. No texto citado de Baudelaire o poeta incansavelmente refere-se ao pintor Constantin Guys. Essa referência é realizada numa constante oscilação entre multidão e solidão.

A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão [...] estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais [...]. (BAUDELAIRE, 1996, p. 21)

Nos escritos de Baudelaire facilmente podemos notar um grande antagonismo. Por vezes ele descreve a cidade moderna através de um caráter transitório e fragmentado, por outras ressalta seus fascínios. Porém, a grande questão de Baudelaire é o advento da sociedade influenciada e comercializada pela técnica.

Em *A historicidade das categorias estéticas*, Peter Bürger (2008, pp. 45-77) aborda o conflito sofrido por Baudelaire causado pela passagem da *arte pela arte* à submissão das condições técnicas do mercado. Este conflito se torna o marco não somente da poesia de Baudelaire, como também da própria modernidade. Para o poeta maldito o artista moderno é dotado de uma característica particular: “a capacidade de ver no deserto da metrópole não só a decadência do homem, mas também de pressentir uma beleza misteriosa, não descoberta até então” (FRIEDRICH, 1978, p. 1029). A citação é exemplo do grande antagonismo de

² *Essa grande infelicidade, a de não poder estar só.*

Charles Baudelaire apresentado aqui através das realizações artísticas de uma sociedade comercializada e dominada pela técnica.

Se a poesia de Baudelaire exhibe antagonismos, sua prosa os teoriza. Seja poetizando ou teorizando o trabalho de Baudelaire apresenta nitidez no que diz respeito ao seu conhecimento artístico, pois reúne capacidade poética e domínio crítico. A prosa de Baudelaire contém interpretações não só de questões literárias, mas também da pintura e da música da época. Assim, a arte de Baudelaire possui tanto a consciência de questões culturais, quanto a consciência da modernidade em si, porém, sua arte, não raramente, também se curva sobre o próprio autor. As poesias de sua obra mor, *As flores do mal*, falam a partir do poeta, da sua própria condição de vítima da modernidade, dos conflitos que o atinge, assim como à toda era moderna.

No texto *Arte ambiental, arte pós-moderna*, Hélio Oiticica, Mário Pedrosa (1965, p. 10) realiza uma rápida ligação entre Baudelaire e um dos maiores representantes da arte brasileira da pós-modernidade. “Baudelaire das *Flores do Mal* é talvez o padrinho longínquo desse adolescente aristocrático, passista da Mangueira (sem contudo o senso cristão do pecado do poeta maldito)”.

O adolescente aristocrático e passista da Mangueira a que se refere Mário Pedrosa e que revela um dos grandes expoentes da arte brasileira de vanguarda da década de 1960 tratam de Hélio Oiticica. A analogia do crítico brasileiro, entre Baudelaire e Oiticica, pode causar estranheza à primeira leitura, mas se vista com maior cuidado adquire grande sentido. Algumas das semelhanças que podem existir à esses dois artistas, temporalmente separados por um século, são reveladas em algumas das características da arte de Baudelaire como as citadas acima.

Os dois artistas têm em comum, por exemplo: a necessidade de realizar arte e teorizá-la; a clareza do conhecimento da arte; aptidão artística e autoridade

crítica; e a posse de uma arte consciente de questões culturais de suas épocas através da análise de todas as categorias da arte. Porém a questão de maior importância que pode ser verificada em ambos é a busca de fundir, mesmo que utopicamente, o binômio arte e vida.

A realidade social e a invenção artística que se unem na utópica questão da aliança entre arte e vida proporcionam, tanto em Baudelaire, quanto em Oiticica, o nascimento de uma linguagem experimental na arte. A busca por uma linguagem experimental torna-se questão de ordem não somente para o programa ambiental de Hélio Oiticica ou para a poesia marginal de Baudelaire, mas também é comumente observada nos princípios das vanguardas históricas. Nesta pesquisa procurar-se-á relacionar o experimentalismo de Hélio Oiticica com o das vanguardas históricas, representadas por esta ocasião pelas vanguardas russas das primeiras décadas do século XX.

As vanguardas russas:

Já desde o final do século XIX artistas e intelectuais preocuparam-se com o fosso existente entre arte e sociedade. Por sua vez, os construtivistas russos, atuantes no século XX, “achavam que estavam forjando uma arma para uma arte verdadeiramente revolucionária” (SELZ, 1996, p. 463).

Menezes (2001, p. 99) acredita que são necessários três elementos essenciais para o aparecimento de movimentos estéticos de vanguarda: “forte crise social e política, o assentamento de ideologias radicais e o peso da tradição cultural”. Tais elementos que já estavam presentes na Rússia czarista do século XIX continuaram em voga nas décadas de 1910 e 1920. Além de contar com os elementos considerados necessários por Menezes para o aparecimento de um movimento de vanguarda, o cenário cultural russo das primeiras décadas do século XX possuía, efetivamente, uma vanguarda artística preocupada com os problemas sociais de sua época. “A vanguarda russa foi profundamente caracterizada pela busca por estruturas básicas de organização visual, pela

reinvenção da narrativa e das relações entre espaço e o tempo” (BORTULUCCE, 2008, p. 72).

Em 1909 o Manifesto Futurista de Marinetti foi traduzido para o russo. Nesta época havia um grande acompanhamento dos artistas daquela região do que acontecia no cenário artístico cultural dos países da Europa. Estes artistas opunham-se à arte tradicional e procuravam uma nova realidade para a arte da Rússia.

Entre 1910 e 1913, foi desenvolvido um movimento artístico, chamado de Raionismo, que trazia um novo estilo para as artes visuais russas. O Raionismo foi uma síntese entre futurismo, cubismo e orfismo. Como os cubistas, os artistas deste movimento, decompueram o espaço em figuras geométricas elementares; como os futuristas buscaram descrever entidades imateriais, como a energia e o movimento. Apesar de manterem-se como artistas figurativos o resultado de suas pinturas estavam muito perto da arte abstrata. Este movimento teve uma grande influência na formação pictórica de Kazimir Malévitch.

Malévitch formulou a poética do Suprematismo que negava tanto a função social quanto a pureza visual da arte. Seu manifesto é lançado em 1915 e conta com a colaboração de Maiakovski. Segundo os autores do manifesto o propósito do Suprematismo foi o de liberar a arte da esfera representacional, expressando a supremacia da emoção pura e das sensações abstratas. Nas artes visuais tal propósito era realizado por meio da combinação de formas geométricas previamente estudadas. A proposta do Suprematismo de Malévitch foi a “identidade entre ideia e percepção, fenomenização do espaço num símbolo geométrico, abstração absoluta” (ARGAN, 1992, p. 324).

Praticamente ao mesmo tempo do nascimento do Suprematismo acontece também o advento do Construtivismo. O termo *construtivismo* foi usado, primeiramente, pelo crítico Nikolay Punin em 1913 definindo a série de contra-

relevos - *Pictorial Reliefs* - de Vladimir Tatlin. Tatlin foi considerado o maior representante do movimento construtivista. As obras construtivistas usavam, exclusivamente, figuras geométricas e inspiravam-se num mundo de máquinas e tecnologias. A proposta artística deste movimento era a de “construir uma realidade essencialmente revolucionária” (BORTULUCCE, 2008, p. 80). À exemplo desta proposta, Tatlin realizou a maquete para o Monumento à Terceira Internacional³, que se construído seria o local de encontros e reuniões do partido comunista.

Tanto o Suprematismo de Malévitch, quanto o Construtivismo de Tatlin representam o movimento da vanguarda ideológica e revolucionária da Rússia. O primeiro não exaltava os ideais revolucionários, mas parecia defender uma noção proletária ao acreditar num mundo destituído de objetos e do sentimento de posse, neste mundo objeto e sujeito se relacionariam harmoniosamente. Tais ideias não acham espaço para sua continuidade na Rússia, mas tornam-se influentes na Alemanha através do método didático da *Bauhaus*. Já o Construtivismo atua precisamente na política defendendo uma arte à serviço da revolução que não apresentasse subordinação de classes. Os construtivistas não representam, mas constroem objetos funcionais que comunicam intencionalmente ao povo o andamento da revolução através de novas figuras e de novas estruturas. Enquanto que no Suprematismo de Malévitch a função do artista é espiritual e se dá em escolas e museus, no Construtivismo de Tatlin a arte se dá como ação governamental e urbana, seja na arquitetura ou no desenho industrial no construtivismo não existe qualquer contradição entre estética e tecnologia.

Com o acontecimento da I Guerra Mundial a comunicação entre os artistas russos e seus contemporâneos europeus foi quebrada. Este fato provocou uma maior troca cultural entre os artistas russos dentro do próprio país. A Revolução Russa de 1917, que tinha na figura de Lênin seu principal líder, marcou o final do

³ A Internacional defendia a união dos trabalhadores de todo o mundo. A ala bolchevique do Partido Operário Social-Democrata Russo fundou a Terceira Internacional, depois disso, seus membros passaram a serem chamados de comunistas devido a crítica dos partidos socialistas.

poder do czarismo. Esta situação entusiasmou os artistas a celebrarem o novo regime revolucionário e à contribuírem com o estabelecimento de uma nova sociedade através da organização de performances teatrais, poesias, encontros literários e exposições artísticas. O novo regime trazia consigo o sonho de um mundo ideal e a receptividade de uma liberdade cultural.

Vale ressaltar como adendo, já que parte deste ensaio refere-se ao modernismo de Baudelaire, que somente depois da Comuna de Paris em 1871, o conceito de vanguarda passa a adquirir um teor estético através do engajamento de artistas à vanguarda social e política, porém tal engajamento só passaria a ser questão central no fazer artístico no início do século XX com o Futurismo italiano. Foi durante a Comuna de Paris que Baudelaire passou a propagar a revolução social.

A fim de glorificar o novo regime russo liderado por Lênin, os artistas passaram a receber diversas encomendas do Estado. No final da década de 1910 Lênin, que mostrava-se tolerante com a arte de vanguarda mesmo contrário à futurismos na arte, incumbiu os artistas à realizarem uma série de obras propangandísticas a fim de implantar uma nova estética realista. Porém, influenciados pelas ideias das vanguardas europeias, estes artistas produziram imagens abstratas julgadas ofensivas ao Governo.

A vanguarda russa foi também marcada pela técnica da fotomontagem. Esta técnica era derivada do cubismo e foi realizada na Rússia a partir de 1919. A fotomontagem procurava estabelecer o aspecto fragmentário da vida moderna. Tal técnica juntava figuração e abstração e trazia a figura de Lênin repetidamente como representante dos ideais revolucionários. O cartaz era outra técnica usada entre os anos de 1919 e 1921 para promover a arte revolucionária. Com a possibilidade de produção rápida e numerosa, os cartazes eram distribuídos em todo o país.

Em 1922 Stalin foi nomeado secretário geral do partido comunista e apenas dois anos mais tarde ele já dominava a política soviética, com isso a criatividade artística viu-se incrivelmente controlada pelo poder político. A Associação de Artistas da Rússia (AKRR), que teve seu nome alterado para Associação dos Artistas da Revolução (AKR), passou a pregar uma obrigatoriedade aos artistas em servir a ideologia do partido posicionando-se contra a vanguarda. Assim, em 1934 o Realismo Socialista foi imposto em todas as artes soviéticas, nele o artista deveria celebrar os valores do socialismo através de uma rigorosa figuração e de um estilo realista.

O Realismo Socialista foi “uma espécie de método artístico que defendia uma descrição fiel da realidade num contexto histórico concreto desde os pressupostos ideológicos do marxismo, com uma missão educadora da sociedade” (BORTULUCCE, 2008, p. 93). Este movimento artístico concentrou suas preocupações num conteúdo ligado à vida da revolução e exigia das obras um tema explícito.

A arte de vanguarda foi eliminada da Rússia governada por Stalin com o advento do Realismo Socialista, já que o ditador não admitia qualquer divergência de realidades e os modelos vanguardistas possibilitavam interpretações antagônicas. Assim as tendências vanguardistas foram dominadas pelo figurativismo. A arte de vanguarda foi considerada, pelo novo movimento artístico russo:

apolíticas e burguesas, e, portanto, indesejadas e inúteis para o regime soviético em vigor [...] o discurso do Realismo Socialista tornou-se facilmente o oposto do discurso da arte das vanguardas: para estes últimos, a arte deveria somente servir à própria arte, enquanto para os primeiros a arte possui apenas um único objetivo, que é de servir a sociedade através de uma forte ideologia política. (BORTULUCCE, 2008, p. 99)

Devido a tais imposições e critérios artísticos muitos dos artistas e intelectuais de vanguarda da época buscaram refúgio fora da Rússia para poderem expressar suas artes com liberdade.

A mesma busca pela liberdade de criação que fez com que alguns artistas russos abandonassem sua pátria em meados da década de 1930, fez também com que, segundo Mário Pedrosa (*Apud* BRITO, 1999, p. 12), os artistas representantes do concretismo brasileiro na década de 1950 se unissem na disposição de defender suas criações de qualquer programa partidário. “São todos eles [os artistas do grupo concreto] [...] convencidos da missão revolucionária, da missão regeneradora da arte [...] dispostos a defendê-la contra tudo e todos, colocando-a acima de tudo e todos – a liberdade de criação” (PEDROSA, *Apud*: BRITO, 1999, p. 12).

O projeto construtivo brasileiro:

Pensar em liberdade de criação através de uma abstração geométrica de caráter racional parece ser contraditório, porém, é um meio justificável se visto na especificidade representacional do modernismo brasileiro do início da década 1950. A ruptura de um fazer artístico representante da realidade seria a maneira mais rápida de alcançar uma nova linguagem artística evoluída em seu aspecto formal e dotada de autonomia.

Os artistas envolvidos no projeto construtivo brasileiro propuseram a evolução artística através da redução de elementos pictóricos e plásticos contestando uma arte moderna, exibida essencialmente nas figuras de Portinari e Di Cavalcanti, fadada à representação do real.

Ao contrário de Malévitch que simbolizava em suas formas geométricas “uma realidade abstrata” (GULLAR, 1962, p.58) envolvendo um cuidadoso estudo da funcionalidade da imagem e do significado de símbolos e signos; nossos

concretistas apresentavam, através de grande radicalidade, um conceito puramente visual. Somente mais tarde com as propostas do movimento neoconcreto que a arte brasileira iria demonstrar uma maior preocupação com a ligação entre arte e vida.

Em suas origens as tendências construtivas impunham sua arte de teor racional a fim de incorporá-la à ciência e à tecnologia envolvendo-a num processo de transformação social. Através da educação das massas os artistas construtivos procuravam incorporar arte e sociedade num processo de racionalização social.

No construtivismo russo os artistas possuíam além de uma preocupação social, uma preocupação política. Inserindo luta política e ideológica ao fazer artístico, os construtivistas russos rompiam com a questão da *arte pela arte*. Segundo Ronaldo Brito no projeto construtivista soviético “a arte permanecia uma manifestação de singularidades, e não mais de individualidades” (BRITO, 1999, p. 25).

No experimentalismo formal dos movimentos vanguardistas de qualquer parte do mundo, sempre estiveram envolvidas questões como a dissolução da personalidade individual do autor e a conseqüente anulação dos estilos e das grandes obras artísticas.

Ao contrário dos modernistas, cuja estética se marcava pela busca da fixação de um estilo individual e reconhecível, as vanguardas, no seu caráter de movimento coletivo e impessoal, em regra afirmavam a inexistência da personalidade da autoria, sobrepondo a isso a volúpia da experimentação [...] A grande obra das vanguardas é o conjunto da produção impessoal de todo o movimento. (MENEZES, 2001, p. 132)

No Brasil a nova atitude artística dada pela arte concreta não implicava somente na ruptura de um modelo representacional da arte, mas, também aliava as novas tecnologias de uma sociedade industrial em ascensão. A arte concreta buscou aproximar os campos da arte e da ciência.

Assim como nos movimentos de Tatlin e Malévitch que realizaram suas obras inspirando-se num mundo de máquinas e tecnologias, o movimento concreto brasileiro também procurava associar questões estéticas e tecnológicas. Foi colocando-se contra esta associação que o manifesto neoconcreto, além de negar a arte não-figurativa geométrica e contrariar a questão puramente visual de algumas tendências das vanguardas históricas como o Suprematismo e o Construtivismo, propunha uma revisão de artistas como Malévitch e Pevsner e criticava o princípio de que a arte seria uma “mera ilustração de conceitos apriorísticos” (GULLAR, 1962, p. 59).

Se inicialmente o projeto construtivo brasileiro foi apenas uma tentativa de romper os esquemas artísticos de representação do real aliando novas tecnologias na busca de uma realização de uma arte de conhecimento específico, não tardou para que ele passasse a ser considerado o início efetivo da arte moderna no Brasil. Aos modernistas da década de 1920, no que diz respeito à crítica e a produção artística, foi deixada apenas a abertura da passagem para as transformações modernas. O que também se deu com os antecessores do suprematismo e do construtivismo na Rússia.

Paulo Herkenhoff (1998, p. 192-199) considera a monocromia e a geometrização de artistas como Malévitch referenciais para o projeto construtivo da América Latina. No Brasil esta referência não se daria como um modelo a ser copiado, mas sim, como fator para a constituição de nossa autonomia e identidade cultural.

Segundo Frederico Morais (1978, pp. 101-110) no texto *A vocação construtiva da arte latino-americana* a ausência de uma cultura brasileira definida nos possibilitou uma maior facilidade de apreensão das tendências construtivas. Esse fato ele explica através da nossa vontade de definir um projeto nacional que, mesmo indiretamente, implicaria na “transformação e construção de uma nova sociedade” (MORAIS, 1978, p. 101).

Ao contrário dos princípios esclarecidos nos manifestos concreto e neoconcreto da arte brasileira que não trazem qualquer referência explícita às questões de renovação e transformação da sociedade; as vanguardas soviéticas possuíam explicitamente como princípio uma otimista realização artística de ordem ao caos social e político, ou seja, os artistas soviéticos viam em sua arte um instrumento de transformação social. Mas, mesmo não existindo nos manifestos do projeto construtivo brasileiro a menção explícita à estas questões não podemos negar as possíveis implicações políticas, mesmo que utópicas, da arte concreta e neoconcreta de renovar e transformar a sociedade. Então, se o projeto construtivo brasileiro, representado pelos movimentos concreto e neoconcreto, foi realmente influenciado pelas vanguardas russas, como se pretende demonstrar aqui, à exemplo do Suprematismo e principalmente do Construtivismo que propunham, na euforia da revolução de 1917, o fim do quadro como representação e buscavam uma nova arte que respondia à profundas mudanças sociais e políticas do período; se é verdade que a influência do Construtivismo russo no nosso projeto construtivo surge num cenário que almejava, mesmo que no subdesenvolvimento, dar um salto à grandes mudanças econômicas e sociais pretendendo construir um futuro; e se tanto o Brasil da década de 1950, quanto a Rússia da revolução de 1917, acreditavam na possibilidade de um desenvolvimento econômico acelerado; podemos afirmar, mesmo que arriscadamente, que a aceitação brasileira do modelo construtivo soviético tenha envolvido a mesma vontade de ordenação do caos dos artistas russos.

O projeto construtivo brasileiro aproxima-se da vanguarda construtiva russa através de uma linguagem experimental e do “casamento indissolúvel da utopia do futuro, contido na projeção do presente, com a inovação formal, enquanto método de aproximação e elaboração desse devir pela transformação radical da realidade vivida” (MENEZES, 2001, p. 100).

Hélio Oiticica pode ser considerado um dos maiores nomes da arte brasileira participantes do nosso projeto construtivo, porém, suas propostas artísticas experimentais nunca se limitaram a qualquer movimento artístico, seja nacional ou internacional. Oiticica se apropriou, por exemplo, do sentido de construção do movimento russo representado por Tatlin, mas modificou e repropôs seu sentido dentro de novas pesquisas que relacionavam estrutura, cor, espaço e tempo abrindo, assim, novos caminhos para a arte contemporânea.

As vanguardas russas e Hélio Oiticica:

O caráter revolucionário na arte de Hélio Oiticica está muito mais no aspecto formal do que no seu envolvimento com problemas políticos e sociais. Não que Oiticica não se preocupasse com tal envolvimento, mas o fazia de maneira bastante peculiar. Foi através da preocupação em destruir uma falsa imagem brasileira que o artista renovou em seu processo artístico desembocando num forte pensamento cultural.

O programa *In progress* de Hélio Oiticica é o desenvolvimento contínuo da pintura à antiarte ambiental. As manifestações ambientais acontecem como consequência da abertura da estrutura artística desenvolvida por Hélio desde seus *Metaesquemas*. Seu caráter revolucionário está exatamente na tendência da dissolução da estrutura, essa dissolução pede, por sua vez, uma nova concepção de artista que passa a ser propositor de experiências e não faz mais *arte pela arte*.

Com os *Metaesquemas*, realizados no período concreto, Hélio Oiticica repropõe Malévitch ao pintar formas geométricas coloridas sobre fundo branco. As formas e as cores de Oiticica pareciam poder “saltar” do quadro a qualquer momento, eram formas e cores desprendidas e articuladas em um movimento rítmico.

Ao realizar os *Bilaterais* e os *Relevos Espaciais*, do início do neoconcretismo, as cores partem definitivamente do plano para o espaço. Essas estruturas espaciais são suspensas por fios presos ao teto. Tais estruturas suspensas podem ser ligadas à idéia dos contra-relevos e das novas estruturas do Construtivismo de Tatlin e à afirmação de Malévitch de que “depois do branco sobre o branco inevitavelmente a pintura se proporia como uma continuação no espaço” (FAVARETTO, 2000, p. 60).

Se os *Bilaterais* e os *Relevos espaciais* ainda se apresentam como um “programa dentro da pintura”, ou melhor, como uma “pintura no espaço real” (OITICICA, *Apud*: FAVARETTO, 2000, p. 59), nas propostas posteriores como os *Penetráveis*, os *Núcleos*, os *Bólides* e os *Parangolés* o experimentalismo é completamente inserido na obra de Hélio Oiticica.

A partir dos *Núcleos* e *Penetráveis* a participação do espectador na obra de Oiticica é efetivada, esta característica se insere no processo de experimentação do artista em que as manifestações ambientais são iniciadas. Especificamente nos *Penetráveis*, já que os *Núcleos* ainda são exclusivamente expostos dentro de uma instituição artística, a obra de arte passa a ser uma ação urbana. Esta ação urbana corresponde a uma característica do Construtivismo de Tatlin em que a arte se dava objetivamente como ação governamental e urbana.

A preocupação com a transformação da sociedade, que também corresponde a um dos princípios das vanguardas russas, encontra nas propostas de Hélio Oiticica, através da abertura das estruturas, um campo de mudança de comportamento, seja individual ou coletivo.

Propondo mudanças comportamentais que envolviam a participação do espectador, Oiticica, incansavelmente, dirigiu críticas a qualquer estetização. Porém, sua arte jamais foi completamente afastada da dimensão estética. A

dimensão estética em Hélio Oiticica não se reduziu apenas a sua arte, mas foi aplicada como uma ética do cotidiano.

Cada momento da vida artística de Oiticica é um fragmento de outro que virá, por isso ele mesmo denominou sua atividade de programa *In progress*. A pesquisa envolvida desde os *Metaesquemas* até os *Penetráveis* envolve “estruturas-cor no espaço e no tempo” (OITICICA, 1963, p.51).

O fazer artístico de Hélio Oiticica buscou, desde os *Metaesquemas*, uma renovação da pintura através de rupturas. Por sua vez, a ruptura de padrões estéticos estabelecidos é proposta das vanguardas artísticas desde o início do século XX. Em Hélio Oiticica, assim como em Tatlin, esta renovação artística encontrou uma efetiva transformação do espaço pictórico. A transformação do espaço pictórico na arte de Hélio Oiticica justifica o caráter “progressivo” da sua obra e se dá efetivamente a partir dos *Penetráveis*. As descobertas realizadas no desenvolvimento dos *Penetráveis* passam a ser a coluna das obras posteriores do artista, como os *Bólides*, os *Parangolés* e os *Ambientes*. É com os *Penetráveis* que Oiticica corporifica a cor e temporaliza no espaço a estrutura. Transformando as relações plásticas em vivências os *Penetráveis* superam as questões construtivas modernas.

A inserção da questão *tempo* na obra faz com que ela perca definitivamente o caráter representativo e contemplativo. Numa representação bidimensional o tempo é linear, quando o espaço é ativado o tempo torna-se dinâmico e através da participação do espectador ele ganha vitalidade. A participação do espectador passa a ser característica fundamental para a arte de vanguarda da década de 1960 que propunha a perda de todo tipo de condicionamento, pois “a passividade não é senão a transcrição psicológica da submissão ou da dependência econômica e social” (TOURAINÉ. *Apud*: BOSI, 2007,p. 116).

A concepção de tempo na obra de Oiticica, que passa a ser um elemento ativo na idéia de duração, e sua comparação à concepção da vanguarda russa é analisada pelo próprio artista:

Sem dúvida alguma o tempo é a nova característica da nossa época em todos os campos da criação artística. Pevsner e Gabo em seu manifesto do construtivismo já diziam que o espaço e o tempo já eram os principais elementos de suas obras. Com isso chegou a escultura a uma noção surpreendente, chegando mesmo a ser muito diferente do que comumente se designava por 'escultura'. Porém o 'tempo' a que chamavam não era o tempo duração, que se basta por si mesmo, e sim o tempo abstrato, que se revela na estrutura não-objetiva. (OITICICA, 1986, p. 18)

O trabalho de Hélio Oiticica passa a adquirir, então, uma relação entre tempo, cor, estrutura e espaço, repensando e superando os princípios construtivos das vanguardas históricas que apresentam o caráter dinâmico da cor através dos contrastes. A fusão orgânica dos elementos tempo, cor, estrutura e espaço possibilitam uma nova dimensão artística, assim como projetos artísticos inovadores.

Com os *Bólides* e os *Parangolés* o programa *in progress* de Hélio Oiticica alcança diretamente uma escala sensorial. Destas obras em diante o corpo é requisitado à explorar, manipular, olhar e descobrir a estrutura. Os *Bólides* iniciam a tendência ao objeto no trabalho de Oiticica. Essa tendência ao objeto é uma das premissas da arte de vanguarda formuladas desde a "clássica conceituação de Malévitch ao pintar um quadrado branco sobre um fundo branco, abordando o problema do objeto como representação, onde dizia chegar a 'sensibilidade da ausência do objeto'" (OITICICA, 1968, p. 97). A tendência ao objeto está diretamente ligada ao comportamento, mas não excluem completamente o visual, porém o unem ao sensorial.

A questão da sensorialidade na arte sempre foi ambígua. Por exemplo, enquanto para os Construtivistas russos a obra de arte deveria ser transformada em algo utilitário. Para os Suprematistas a sensibilidade das formas puras era preeminente às figurações. A sensorialidade do suprematismo russo adquire uma

forma particular de grande geometrização que, de modo geral, é verificada nas tendências controladas pela razão.

Ao tratar da questão do objeto Oiticica cita em seus escritos a importância das pesquisas de artistas como Tatlin e Malévitch:

Como está tudo tão claro agora: que a pintura teria de sair para o espaço, ser completa, não em superfície, em aparência, mas na sua integridade profunda. Creio que só partindo desses elementos novos poder-se-á levar adiante o que começaram os grandes construtores do começo do século (Kandinsky, Malévitch, Tatlin, Mondrian etc.), construtores do fim da figura e do quadro, e do começo de algo novo, não por serem 'geométricos', mas por que atingem com maior objetividade o problema da não-objetividade. (OITICICA, 1986, p. 27)

Com o advento do Suprematismo e sua identidade perceptiva, Malévitch acreditava na arte tanto como maneira de reduzir o objeto à não-objetividade, quanto como maneira de reduzir o sujeito à não-subjetividade. Essa redução, tanto do objeto, quanto do sujeito, pede por um equilíbrio, aparentemente utópico, entre ambos. Nesta questão parece coerente verificarmos uma renovação e até superação da arte construtiva realizada por Hélio Oiticica. O artista brasileiro substitui o utópico equilíbrio de Malévitch entre sujeito e objeto, pelo equilíbrio entre o visual e o sensorial. Essa harmonização entre o visual e o sensorial é alcançada no programa de Hélio Oiticica com os *Bólides*.

No texto *A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade*, Hélio Oiticica esclarece sua noção de arte construtiva na vanguarda russa defendendo-a como uma "técnica estrutural" (OITICICA, 1963, p. 54) ao invés de uma questão meramente formal. Para o artista se o construtivismo fosse visto apenas como questão formal seria de grande superficialidade.

O construtivismo, no seu sentido de construção, seria para Oiticica a questão de toda arte moderna desde o aparecimento do Cubismo. Hélio Oiticica admitia uma grande diversidade do construtivismo no que diz respeito a forma

artística. Essa diversidade, na ideia do artista, abrangeria de Kandinsky à Pollock. O construtivismo seria uma:

época da construção do mundo do homem, tarefa a que se entregam, por máxima contingência, os artistas. Considero, pois, construtivos os artistas que fundam novas relações estruturais, na pintura (cor) e na escultura, e abrem novos sentidos de espaço e tempo, os que acrescentam novas visões e modificam a maneira de ver e sentir, portanto os que abrem novos rumos na sensibilidade contemporânea. (OITICICA, 1963, p. 55)

A noção de construtivismo, que segundo Oiticica pode ser abordada de várias maneiras, adquire dos *Parangolés* às *Manifestações Ambientais* um caráter popular de sentido estrutural. O sentido estrutural, contraditoriamente, pode ser visto aqui como a ausência da estrutura, ou melhor, como a diluição da estrutura. A partir dos *Parangolés*, a concepção dos desenvolvimentos construtivos na arte de Oiticica une: tendência à participação; transformação comportamental; e vivência. Esta é a antiarte ambiental de Hélio Oiticica.

Os *Parangolés* envolvem o corpo do espectador salientando ações e gestos como andar, dançar e vestir; o visual é então completamente excluído. Os *Parangolés* estão voltados para a participação, liberam o imaginário e ultrapassam as manipulações. Todo o programa experimental de Oiticica, passa a partir de então a ser chamado de *Parangolé*, instaurando definitivamente a ordem ambiental.

Com o envolvimento do corpo na obra de arte, o sentido de construção se dá sob a forma de vivência. Nessa vivência há um completo desinteresse pela estrutura. “A antiarte ambiental é consequência da expansão das operações construtivas ao espaço das vivências e exemplo da nova situação estética” (FAVARETTO, 2000, p. 123).

Mesmo que, de modo geral, os artistas da vanguarda brasileira não tenham diretamente uma preocupação com as questões de transformação e renovação da sociedade, em Hélio Oiticica, estas questões passam a adquirir importância

quando o artista propõe uma mudança comportamental não limitada ao campo da arte, mas que abrangeria subjetividade e significação social. Igualmente as vanguardas russas não se limitaram ao campo da arte, já que se colocaram à serviço da revolução e da transformação social.

Esta transformação social no Construtivismo de Tatlin fez uso do espaço arquitetônico e urbano para mostrar as massas o desenvolvimento da revolução. Assim fez da arte um projeto utópico de organização do caos urbano através de uma nova realidade plástica e da criação de ambientes utilitários. Com o *Projeto Cães de Caça* Hélio Oiticica totaliza as experiências construtivas ao propor uma participação coletiva no espaço público, porém a abertura de suas propostas o aproxima de uma desmaterialização artística e não de uma nova realidade plástica estetizada.

Com o projeto *Tropicália*, em que Oiticica ambienta uma série de *Penetráveis*, realizando o que não conseguiu com o *Projeto Cães de Caça*, surge a “necessidade fundamental de caracterizar um estado brasileiro para a arte de vanguarda, confrontando-o com os grandes movimentos da arte mundial” (OITICICA, 1967, p. 85). *Tropicália* relaciona a noção de construtividade à vivência, superando as propostas construtivistas através da *desconstrução* das experiências e referências, sejam culturais ou artísticas, “impedindo a fixação de uma realidade constituída” (FAVARETTO, 2000, p. 139).

O caráter revolucionário e verdadeiramente construtivo da arte de Hélio Oiticica está em assumir “a marginalidade do experimental face ao subdesenvolvimento brasileiro” (FAVARETTO, 2000, p. 201). Unindo inconformismo estético e social usa sua posição crítica como aliada de uma experimentação artística.

Com *Tropicália* e as posteriores *Manifestações Ambientais* a liberdade do espectador é despertada para um exercício imaginativo desalienante. A criação é

motivada sem qualquer resquício intelectual ou estético, permitindo assim subjetividade e significação social.

Nas *Manifestações Ambientais* o sentido de construção e de participação sempre esteve presente. As proposições de Hélio Oiticica ficaram, então, cada vez mais abertas e desestetizadas, aproximando-se da desmaterialização da arte. A essência das propostas ambientais é o confronto dos participantes com situações, onde o maior interesse está no comportamento e na renovação da sensibilidade. Também nas propostas ambientais, assim como em todo seu percurso, Oiticica questiona as categorias habituais da arte.

As *Manifestações Ambientais* de Hélio Oiticica são a antiarte materializada e estão presentes desde os *Parangolés* até a morte do artista. São experiências de globalização já que totaliza conceitos e linguagens. É com o programa *in progress* que Hélio Oiticica propõe uma revolução artística anárquica, o artista acreditava que mesmo inserida num subdesenvolvimento nossa realidade cultural poderia ser erguida.

Celso Favaretto (2000, p. 143), em seu livro *A Invenção de Hélio Oiticica*, defende a ideia de que o artista contribui para a desestabilização de “interpretações culturais hegemônicas. Ao insistir na ‘urgência da colocação de valores num contexto universal’, para ‘superar uma condição provinciana estagnatória’, rompe com os debates que monopolizam as práticas artísticas e culturais”.

Podemos citar, antes da finalização deste artigo, outra importante aproximação entre Hélio Oiticica e as vanguardas soviéticas das duas primeiras décadas do século XX; que seria a rejeição ao culto do artista como gênio individual e a preocupação em banir a divisão entre artista e público. Essas características se posicionam, tanto em Hélio quanto nos artistas soviéticos, contra o elitismo cultural.

Hélio Oiticica retomou as pesquisas construtivistas russas e passou a aliar o humanismo e o experimentalismo, já conhecidos pelas vanguardas russas, à marginalidade artística. Mas tanto para Malévitch, quanto para Oiticica, a obra de arte não seria “um objeto, e sim um instrumento mental, uma estrutura, um signo, que define a existência como equação absoluta entre o mundo interior e exterior” (ARGAN, 1992, p. 395).

Tanto o *Branco sobre Branco* de Malévitch, quanto a antiarte ambiental de Hélio Oiticica, foram vistos erroneamente por alguns críticos como posições negativistas da arte, porém, podem ser pensadas como a abertura do espaço pictórico para algo mais significativo: “o advento de um mundo novo” (MORAIS, 1978, p.107). Esse novo mundo artístico se abre essencialmente às diversidades, seja através da ausência do objeto como no *Branco sobre branco* de Malévitch, seja através da pura sensorialidade do sujeito como nas *Manifestações Ambientais* de Hélio Oiticica.

Referências Bibliográficas:

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BAUDELAIRE, Charles. **O artista, homem do mundo, homem das multidões e criança**. In: *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. pp. 15-24.

BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. **A arte dos regimes totalitários do século XX: Rússia e Alemanha**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular: Leitura de operárias**. Petrópolis: Vozes, 2007.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo – vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

BÜRGER, Peter. *A historicidade das categorias estéticas*. In: *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. pp. 45-77.

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

FRIEDRICH, Hugo. **Baudelaire: O poeta da modernidade.** 1978. In: BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa: volume único.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. pp. 1029-1048.

GULLAR, Ferreira. **Arte neoconcreta uma contribuição brasileira.** 1962. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas.* Rio de Janeiro: Funarte, 2006. pp. 55-71.

HERKENHOFF, Paulo. **Monocromos.** In: *XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismo.* Volume 1. São Paulo: A Fundação, 1998. pp. 192-199.

MORAIS, Frederico. **A vocação construtiva da arte latino-americana.** 1978. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas.* Rio de Janeiro: Funarte, 2006. pp. 101-110.

MENEZES, Philadelpho. **A crise do passado: modernidade. vanguarda. metamodernidade.** São Paulo: Experimento, 2001.

OITICICA, Hélio. **A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade.** 1963. In: *Aspiro ao grande labirinto.* Rio de Janeiro: Rocco, 1986. pp. 50-63.

OITICICA, Hélio. **Esquema geral da nova objetividade.** 1967. In: *Aspiro ao grande labirinto.* Rio de Janeiro: Rocco, 1986. pp. 84-98.

OITICICA, Hélio. **Objeto – instâncias do problema do objeto.** 1968. In: PECCININI, Daisy Valle Machado. *O objeto na arte: Brasil anos 60.* São Paulo: Fundação Álvares Penteado, 1978. pp. 97-98.

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

PEDROSA, Mário. **Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica.** 1965. In: OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto.* Rio de Janeiro: Rocco, 1986. pp. 9-13.

PEDROSA, Mário. **Crise do condicionamento artístico.** 1966. In: AMARAL, Aracy (org.). *Mundo, homem, arte em crise.* São Paulo: Perspectiva, 2007. pp. 87-92.

POE, Edgar A. **O homem das multidões.** In: *Ficção completa, poesia & ensaios.* Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2001. pp. 392-400.

SELZ, Peter. **Arte e política – o artista e a ordem social.** In: CHIPP, Herschel Browing. *Teorias da arte moderna.* São Paulo: Martins Fontes, 1996. pp. 463-467.