

TRANSFORMAR A ARTE, MUDAR A VIDA

Celso F. FAVARETTO*

Traçando e repensando o seu trajeto experimental, da crise da pintura, manifestada em 1959 nos monocromáticos (denominados “Invenções”), aos últimos projetos e manifestações de 1979/80, Hélio Oiticica caracteriza-o como “descoberta da invenção”(Oiticica, 1985, p. 48). Parodiando Mallarmé, pode-se dizer que a invenção foi sua Beatriz. A conquista do “estado de invenção”, configurado com clareza nos “Parangolés”(1964), dispara um processo de abertura estrutural, já indiciado e ensaiado em “Bilaterais”, “Relevos Espaciais”, “Bólides”, “Núcleos” e “Penetráveis”, que desenvolve, como um “programa in progress”, um lúcido, rigoroso e coerente trabalho de diluição estrutural voltado à transmutação da arte; sua transformação em alguma outra coisa que, livre de resíduos esteticistas, pudesse abarcar as vivências individuais e coletivas, redimensionando-as.

A atividade inventiva de Oiticica, desdobrada em parangolés, bólides, manifestações ambientais, projetos de intervenção urbana, etc; as reflexões e teorizações que localizam e explicitam as sucessivas posições do programa, propõem o experimentalismo (o experimental, como ele prefere) e a crítica cultural como vultos de um mesmo processo de ressignificação da arte. O programa desencadeado pelo “Parangolé”, ou antiarte ambiental, imbrica reconceituação da experiência estética e “posição ética” numa visionária concepção das relações de arte e vida. Inconformismo estético e social, radicalidade e marginalidade (nada circunstancial), exemplares na vanguarda

* Docente da Faculdade de Educação - USP - Orientador de Pós-Graduação do Departamento de Filosofia da FFLCH - USP - 05508-900 - São Paulo - SP.

brasileira, são atitudes que afirmaram Oiticica como emblema de inventor, antena e intérprete de seu tempo.

Ao deslizar, paulatinamente, da pintura às estruturas e manifestações ambientais, depois às estruturas-comportamento, a atividade de Oiticica mantém, entretanto, a unidade proveniente da tensão entre uma básica tônica conceitual (que reconceitua a arte) e a categoria de vivência (que valoriza as ações, os gestos, os comportamentos). O que antes era obra ou objeto, transmuta-se em intervenção, acontecimento: alguma coisa que desborda da Arte, pela intensificação de forças, afetos, sensações e idéias tramadas em perspectiva cultural: potências de um “puro viver” em disponibilidade criadora. O operador dessas transformações é a categoria de “participação” que circulava na época, mas que em Oiticica singulariza-se por ser considerada prática construtiva que retém as exigências e o rigor da construtividade da forma, da cor, das estruturas plásticas, enfim, o “sentido de construção” - princípio estético e procedimento que atravessa de ponta a ponta a experimentação. Esse sentido de construção, e a idéia de participação, inerentes ao peculiar entendimento do “desenvolvimento construtivo da arte contemporânea”, com que pretende contribuir para as “novas possibilidades ainda não exploradas” (Oiticica, 1986, p. 54) são responsáveis pelo modo específico de Oiticica elaborar as propostas comuns da vanguarda brasileira e pela sua utopia da arte nos fios do vivencial, situando-as no horizonte de uma atividade experimental de inegável contundência crítica.

Assim, embora Oiticica participe das tendências da arte contemporânea que, no Brasil e em toda parte, promoviam a redistribuição geral da estética, enfatizando, ora a tônica conceitual, ora a vivencial; a renovação sintático-formal ou as dimensões semânticas e pragmáticas; quase sempre desestetizadoras, ele não se deixa determinar exclusivamente pelas soluções predominantes no circuito internacional ou brasileiro. A singularidade de sua posição está no modo como articula, atravessa e elabora, no seu trabalho, no debate cultural e nos textos crítico-teóricos, as experiências e propostas em jogo segundo a perspectiva do “sentido de construção” em que o “conceitual” e o “fenômeno vivo”, indissociáveis, não pactuam com a “convi-conivência”, com o conservadorismo e a diluição, mesmo que pretensamente vanguardistas (Oiticica, 1981, p. 43-5).

A lucidez das proposições de Oiticica é dupla: por situar a sua posição estética historicamente na continuidade das intervenções modernas, no empenho de desidealização da arte, particularmente em relação ao estado da arte brasileira de vanguarda; e por afirmar a especificidade individual de seu trabalho no contexto das experimentações em que se reconhecia ao lado de outros artistas significativos (Oiticica, 1986, p. 33, 84). O seu particular entendimento dos desenvolvimentos construtivos, da historicidade das práticas vanguardistas e das questões culturais implícitas nessa arte sensível ao social, à criação e participação coletivas, levaram-no a recusar tanto os equívocos do vivido (das mistificações da arte e da mitificação da vida) como os da política na arte. Oiticica sempre se preocupou em expor as ambigüidades do processo em curso, propondo o experimental como um reexame dos pressupostos nele subentendidos.

A extensão da arte na vida, a proposta da criatividade generalizada, inicialmente pela conquista do “espaço real”, fora do quadro, paulatinamente com a proposição de âmbitos e “estruturas germinativas” para comportamentos, embora insistindo na tônica sensorial, desligam os efeitos perceptivos e afetivos de uma espontaneidade irracionalista e anticonceitual, como desligam o político de uma função imediatista. A diluição estrutural mantém a idéia de estrutura e os procedimentos construtivos e, inclusive, produz um aumento do conceitual. Das primeiras estruturas no espaço, aos “exercícios imaginativos” do “Suprassensorial” e do “Crelazer”, a tensão entre “o conceitual” e “o fenômeno vivo” não subscreve a adesão ou abandono, ao vivido mistificado ou folclorizado; propõe a abertura como fundação de estruturas-comportamento, “células-comportamento”, que implicam redimensionamento cultural dos participantes. Enfim, essa desestetização significa que a valorização das sensações e afetos não é uma simples oposição ao racionalismo (na concepção do espaço plástico, nas relações de espaço e cor, da função social da arte, do valor da arte), pois tal visada poderia ser uma postulação subreptícia e substitutiva dos mesmos ideais da arte questionados. Há violência em sua proposição: visava ao devir de uma experiência em que a totalização do vivido levaria necessariamente à transmutação dos indivíduos através da transformação da arte em atividade cultural, por multiplicação e “expansão celular” (Oiticica, 1986, p. 116-7).

Nas invenções de Hélio Oiticica, na fulguração das cores e incorporação do espaço na dança dos “Parangolés”; nos labirintos e na pletora

de imagens de “Tropicália”; nas estruturas tácteis-pigmentares de “Bólides”; nos âmbitos, células-germinativas de comportamentos do “Éden”, dos “Ninhos”, no espaço-ambiente-lazer, projeto-recinto “Barração”, nos “Delírios Ambulatórios”, etc., as estruturas, o espaço e o tempo, sons e cores, palavras, idéias, sensações e afetos, entram como constituintes de acontecimentos que se entre-exprimem na conjugação de forças heterogêneas. Nas superfícies e dobras dos acontecimentos, nas relações que se produzem no entrechoque de imagens e referências, como tão bem manifestam os labirintos, brilha o esplendor do sentido, encarnado em situações, indivíduos, processos (Deleuze, 1974, P. 152). Os acontecimentos se constroem como enunciações, por conjugação e diferenciação, liberando a imagem de um pensamento em que o conceito é sensorial e as sensações conceituais.

Eis porque não interessavam a Oiticica a “arte ambiental”, a “arte conceitual”, a “arte corporal, pois os seus interesses não são funcionais, isto é, voltados para uma atividade experimental “entendida como descritiva de um ato a ser julgado posteriormente em termos de sucesso ou fracasso”; mas como uma potência, “um ato cujo resultado é desconhecido” (Oiticica, 1981, p. 52). A sua invenção constrói uma poética do instante, um “exercício experimental da liberdade” na expressão de Mário Pedrosa, que, valorizando situações instáveis e indeterminadas, de fim impreciso, instala os acontecimentos como experiências exemplares, simbólicas, nas quais coexistem intensidade de sentido, convicção e violência. Assim, esta poética visa não aos simbolismos da arte, mas a simbólica dos estados de transformação; a invenção é, portanto, mais do que “criação”, um dispositivo que alia pulsões e reflexão, impulsos desterritorializadores e elaboração: um trabalho que quer liberar, nos acontecimentos, os signos transformáveis, os sinais da potência de instante, dos estados de transformação.

Se a imagem de labirinto é a metáfora unificadora desses estados, pois enfatiza polimorfias, mobilidades, aberturas, jogos e tensões, surpresas e intervenções ativíssimas, e se os “Parangolés” são o ponto de partida dessa poética, os índices dessa concepção da arte como evento encontram-se progressivamente encadeados nas proposições anteriores: na proposição de um além da pintura nos “Metaesquemas”(“meta”, além-transcendência da visualização; “esquema”, estrutura, quadro); nas “Invenções”, em que a cor é liberada como pulsação, promovendo não só a mudança dos meios, mas da própria concepção de pintura; na ativação do espaço com “Bilaterais”, “Relevos

Espaciais” e “Núcleos”, em que a vivência da “estrutura-cor” explora as múltiplas ressonâncias de espaço e cor temporalizados, na instauração do novo espaço perseguido nas experiências construtivas, o “Penetrável”, e, finalmente, nos “Bólides”.

Os “Bólides” ocupam um lugar muito especial nos desenvolvimentos do programa de Oiticica. São, ao mesmo tempo, as últimas “estruturas primordiais” do processo de instauração da ordem ambiental e espécie de tubos de ensaio; evidenciam o processo de abertura das estruturas, expondo as possibilidades e procedimentos que seriam efetivados plenamente nos desenvolvimentos ambientais. São objetos estranhos, com forte conotação conceitual; mágicas incursões que permitem experiências sensoriais e ludismo. Signo e evento, objetos plásticos e já âmbitos para exercícios imaginativos, permitem a inspeção das estruturas pigmentares de cor; são focos de uma luminosidade que se expande, quer soltar-se e fulgurar no espaço. Não é por menos que Oiticica, até o fim, sempre recodificou-os e revitalizou-os; disse mesmo, certa vez, que eles “são a semente, ou melhor, o ovo de todos os futuros projetos ambientais” (Oiticica, 1978, p. 190). São protótipos de desenvolvimentos ambientais comportamentais.

Visando a ressaltar o caráter operatório dos “Bólides”, que fazem a passagem das “estruturas transcendentais imanentes” para “estruturas comportamento-corpo”, Oiticica caracteriza-os como “transobjetos”, ressaltando, inclusive, que a proposta é a mesma dos “Parangolés”. Neles importa o signo e não o objeto como obra, pois a participação (explorar, manipular, descobrir) é atividade constitutiva. Os “Parangolés” redefinem as operações dos “Bólides”; deslocam-nas das estruturas contidas de cor, desatam os gestos, liberam os movimentos e os envolvimentos dos participantes. Os “Bólides” são a imaginação do movimento e do gesto; os “Parangolés” a efetivação.

O princípio operante da composição dos “Bólides” é a apropriação, procedimento construtivo e desestetizante fundamental da arte moderna e da contemporânea. Contudo, Oiticica pretende diferenciar as suas apropriações de outras, como as de Rauschenberg e Jasper Johns, por exemplo. Segundo ele, “nessas experiências a chegada à objetivação, ao objeto tal como ele é no contexto de uma obra de arte, transportada do ‘mundo das coisas’ para o plano das ‘formas simbólicas’, dá-se de maneira direta e metafórica. Não se trata de

incorporar a própria estrutura, identificá-la na estrutura do objeto, mas de transportá-lo fechado e enigmático da sua condição de 'coisa' para a de 'elemento da obra'. A obra é virtualizada pela presença desses elementos, e não antes a virtualidade da obra na estrutura do objeto(...). Nos "Bólides", exatamente para enfatizar o processo de construção, e para não reduzi-los à desfuncionalização ou estetização dos objetos apropriados, não há "justaposição virtual" de elementos, mas, ao escolher cada um deles, já se identifica a "estrutura implícita" dos mesmos com a idéia que preside a concepção dos "Bólides". Os objetos "achados na paisagem" são, assim, incorporados a uma "idéia estética", com que se valoriza a eleição como um ato que não visa ao objeto em seu estado natural, mas à sua "estrutura implícita". A virtualidade (de cor, luminosidade, estrutura, ludismo) está, portanto, nos elementos e não na "obra", com que se ressalta a carga cultural do "mundo das coisas", assim como a tônica conceitual do procedimento (Oiticica, 1986, p. 63-5).

Os "Bólides" são manifestações singulares da "tendência ao objeto", vigente na arte brasileira do período; Oiticica, entretanto, sublinha os equívocos e confusões da maioria dos "fazedores de objetos", dos "fazedores de caixas" que, para ele, propugnam uma "estética do objeto". Por considerar o objeto como etapa do processo de mutação da arte; uma etapa prévia, pois apenas comprometida com as transformações estruturais, Oiticica não o entende como uma nova categoria acrescentada à pintura, uma espécie de categoria substitutiva, tábua de salvação face à crise da pintura. Acrescenta que o problema do objeto é mais complexo; "parece ser uma aspiração mais ampla no pensamento moderno: parece desafiar a lógica dessas transformações". O que importa, para ele, não é o objeto-obra, mas "a ação no ambiente, dentro do qual os objetos existem como sinais" e se propõem como "exercício para um comportamento" (Oiticica, 1978, p. 190). É por isso que Oiticica considera os "Bólides" como "o objeto por excelência da vanguarda brasileira" (Oiticica, 1978, p. 190), pois exploram exemplarmente o intervalo que vai do sinal à ação, fundindo idéia e objeto.

A conquista definitiva do estado de invenção nos "Parangolés" pode ser entendida como proveniente da explosão da estrutura-bólide: a expressividade da cor em estado pigmentar desenvolve-se no espaço temporalizado, impregnando o ambiente. Incorporando a cor, soltando-a no espaço; liberando a ação e multiplicando os sinais; deslizando dos espaços poético-tácteis-pigmentares de contensão para os atos-corporais-expressivos, os

“Parangolés” redefinem aquela fusão de idéia e objeto dos “Bólides”. A apropriação de materiais é relativizada, mas a escolha ainda supõe a identificação da “estrutura implícita”. O acréscimo de música e dança, embora fazendo progredir a diluição das estruturas, são mais signos transformáveis e de transformação que desprezo pela “idéia”, que agora comanda o ambiente. A dança realiza o que está implícito na idéia, atualizando relações mutáveis da estrutura e do corpo, da cor e do movimento. A proposição do “Parangolé” é o ponto crucial do programa de Oiticica, porque articula imanência expressiva, transformabilidade e vivência: nisso está a chave da invenção, cifrada na proposta ambiental entendida como combinação de “Bólido-Parangolé”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- OITICICA, H. *Aspiro ao grande labirinto*. Org. por Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salmão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OITICICA, H. Entrevista de Hélio Oiticica a Ivan Cardoso. *Folha de S. Paulo*, 16 nov. 1985, p. 48.
- OITICICA, H. Brasil Diarréia. *Arte em Revista*. São Paulo, n. 5, 1981a.
- OITICICA, H. Experimentar o Experimental. *Arte em Revista*. (São Paulo), n.5, 1981b.
- OITICICA, H. Sobre o objeto na arte brasileira dos anos 60. In: PECCININI, D.V.M. *Objeto na Arte Brasil, anos 60*. São Paulo: FAAP, 1978.