

A PRESENÇA DO VAZIO NAS PROPOSIÇÕES DE HÉLIO OITICICA

Rodrigo Hipólito, UFES, bolsista UFES de iniciação científica.

Resumo: A presente comunicação trata da confluência espectador-obra-autor na arte neoconcreta analisando as proposições de Hélio Oiticica. Sob a ótica da filosofia negativista de Merleau-Ponty e do “não objeto” de Ferreira Gullar evidencia-se a posição do sujeito fenomenal como gerador de conhecimento intuitivo na experiência com as proposições de Oiticica.

Palavras-chave: Neoconcretismo, Espectador, Oiticica, Sujeito Fenomenal

Abstract: This communication deals with the confluence viewer-art work-author in neoconcrete art, analyzing the Hélio Oiticica's propositions. Under the prism of the Merleau-Ponty's negativistic philosophy and of the Ferreira Gullar's "não-objeto" it's evident the position of the phenomenal subject as a generator of intuitive knowledge on experience with the Oiticica's propositions.

Key-words: Neoconcretism, viewer, Oiticica, phenomenal subject.

Esta investigação trata do modo como se dá a relação obra/espectador/autor no processo de Hélio Oiticica, indicando possibilidades de destrinchamento das teorizações do artista nos diálogos/referências que este estabelece. A temática conflui com um largo interesse do mundo da arte no estudo das atividades de Oiticica, iniciado após a abertura de seus arquivos nos anos 1980, do trabalho de digitalização e disponibilização de seu acervo de escritos e projetos e agravado pela recente perda de parte deste acervo.¹ Através da profícua produção teórica de Oiticica percebe-se que seus trabalhos extrapolavam a apresentação formal de obras como os *Núcleos*, *Bólides*, *Parangolés*, *Penetráveis* e *Cosmococas*, pois seus escritos nos aproximam do Neoconcretismo e da Tropicália, num programa abrangente e complexo.

Após diversas exposições retrospectivas internacionais, realizadas com o empenho do Projeto HO, organização fundada em 1981, a obra plástica e textual do artista passa a ter grande relevância para a história da arte mais

¹ Em 16 de Outubro de 2009 cerca de 90% das obras de Hélio Oiticica foram destruídas num incêndio.

recente. Figura-chave para os neoconcretos e para a Tropicália,² Oiticica surge hoje como fonte profunda e rica de estudo das passagens para a arte atual. De *Parangolé* a *VIGÍLIA*³ o artista problematiza as posições do espectador, autor e obra. A análise das questões envolvidas nessa problematização dá-se aqui sob a extração da posição contemplativa e na assimilação do sujeito como potencial criador através da atividade de vivência de proposições. Pensadores influentes no período, como é o caso de Merleau-Ponty e sua *Fenomenologia da Percepção* e Heidegger, com sua “fenomenologia hermenêutica”⁴ servirão ao intuito de melhor entender a relação entre a proposição vivencial e o sujeito fenomenal como vivente da proposta.

Essa investigação parte dos escritos dos artistas do período e passa por teóricos direta e indiretamente relacionados ao neoconcreto. Ressalta-se a importância das “cartas” de Oiticica e L. Clark (org. Figueiredo) e dos documentos primários disponibilizados pelo Projeto Hélio Oiticica, contando com diários, cartas, notas para publicações e projetos de obras (manuscritos e datilografados). Indispensáveis são também as formulações do teórico do neoconcreto, Ferreira Gullar, como *Teoria do Não-Objeto* e *Manifesto Neoconcreto*. A análise dos materiais é feita observando-se a coerência entre as conceituações indicadas pelos artistas em suas projeções textuais, a experiência objetiva encontrada nas obras e as observações críticas da época e atuais. Destacam-se ainda estudos empreendidos sobre o campo do *Neoconcretismo*, destacando os trabalhos de P. Braga (2007) e C. Favaretto (2000).

Talvez tenha havido um espanto com a abertura dos arquivos de Oiticica⁵ e isso justifique o crescente interesse, qualitativo e quantitativo, na

² “Foram as formulações teóricas dos neoconcretos, do Cinema Novo, da poesia concreta e do teatro engajado, somadas às diretrizes colocadas no texto do “Esquema Geral da Nova Objetividade” e à montagem de Tropicália, essas duas últimas realizadas por Hélio Oiticica, que culminaram no Tropicalismo.” (JEZZINI, 2011, p. 22-23).

³ Em anotações do diário 2, de 1973, Oiticica discorre a respeito de um estado entre o sono e o estar acordado, ao qual nomeia de “vigília”, proposição que intentava enviar a Silviano Santiago para ser feita no Rio de Janeiro. (cf. OITICICA, Helio. ntbk 2/73 pg. 105-108).

⁴ Cf. HEIDEGGER, M. Ontologia (Hermenêutica da Facticidade). Petrópolis: Vozes, 2012.

⁵ Principalmente em relação à variedade de modos dessa produção textual, como de início aponta Frederico Coelho (2010, p. 13).

produção de textos, livros, análises e obras que vertem de seus trabalhos. É fato que as atividades de Oiticica são recentes e muito será feito até se compreender as mudanças efetivas ocorridas na arte decorrentes dos anos sessenta e setenta. Poderíamos nos voltar para as obras neoconcretas e buscar o ponto no qual o espectador é especificamente atingido. Tal intenção frustrar-se-ia facilmente. Ocorre que o “momento” neoconcreto não pode ser entendido como um fechamento, como fosse um objeto fixo para a observação imparcial. Toda a formação deste “momento” pertence a uma conjuntura complexa.

O Grupo Ruptura, célula mais forte do concretismo paulista, formado em 1952, começa a dissolver-se por volta de 1959, ano da publicação do Manifesto Neoconcreto e da primeira exposição do grupo de mesmo nome. Apesar de não assinar o dito manifesto, Oiticica vincula-se ao Neoconcreto já em sua gênese, participando mesmo da segunda exposição do Grupo Frente (1954). Na década de 1950 os artistas cariocas, entrincheirados na figura de Ivan Serpa,⁶ debateram o abstracionismo concretista defendendo a realização individual e a linguagem geométrica como campo experimental, em oposição aos princípios de natureza universal, dedutível arte, que fundamentavam⁷ o Grupo Ruptura.

Após a 1º Exposição Nacional de Arte Concreta (1956-57), a dissonância entre os grupos leva ao desquite e sob as palavras de Gullar funda-se o Movimento Neoconcreto. Com a primeira exposição no MAM/RJ e a publicação de seu manifesto no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (1959), os neoconcretos retificam a oposição ao racionalismo na arte e defendem as possibilidades expressiva e experimental. O grupo realizou mostras, textos e

⁶ “No Rio de Janeiro o que fortaleceu realmente o grupo [Frente] foi o MAM, porque todo mundo começou a frequentar o museu. O Ivan Serpa era professor e começou a criar turmas e mais turmas. Uma geração toda de artistas passou pelo Ivan aqui no Rio de Janeiro.” (PAPE apud VENÂNCIO FILHO, 1998)

⁷ “Alinhando a *pura visualidade* com o compromisso de fundamentar historicamente a evolução das categorias visuais, a singularidade do concretismo brasileiro e, particularmente, de Cordeiro, deve ser imputada à associação inusitada de Fiedler, Gramsci e teoria da *Gestalt*: arte como *objeto*, portanto conhecimento sensível fundado na experiência direta e voltado à pedagogia do olhar, entendidos a ação cultural como fato político e o intelectual como agente persuasivo a produzir valores endereçados à transformação das concepções de mundo das massas.” (MEDEIROS, 2007, p. 74-75).

debates até 1961, quando se inicia sua dissolução.⁸ No caso de Oiticica, suas criações mudam o foco após o contato com o samba e a favela,⁹ valorizando a corporeidade e uma condição marginal¹⁰ que melhor serviam as suas intenções experimentais.

Quando se tenta apreender as realizações de artistas como Oiticica e Clark, após o “momento” neoconcreto, percebe-se que ao libertarem a obra de arte para a condição espacial, pedem um posicionamento ativo do espectador e a quebra da dicotomia sujeito/objeto. Caminhando pelo experimental e com a condição da obra na experiência do indivíduo, não há na arte neoconcreta e pós-neoconcreta uma fixidez que permita excluir os processos individuais dos artistas. Temos nas décadas de 1960-70 uma constante e incerta metamorfose e um sentido de transitividade não comportado num tratamento generalista. Essas complexidade e fugacidade podem ser notadas nas “cartas” (FIGUEIREDO, 1996) de Oiticica e Clark. Numa mistura de (i) teorização sobre as próprias obras e as do outro,¹¹ (ii) descrições de procedimentos experimentais que surgiam de última hora,¹² (iii) críticas ao sistema de arte, a cenário político do país, a recepção dos trabalhos e (iv) casos

⁸ Após esta data os caminhos tomados pelos ex-integrantes do grupo são os mais variados, do desenvolvimento da poesia de cordel e trabalhos com o Centro de Cultura Popular da União Nacional dos Estudantes (CPC-UNE) por Ferreira Gullar, eleito presidente do CPC em 1962, ao desenvolvimento dos *Objetos Relacionais* cambiando para a arte-terapia, por Lygia Clark.

⁹ No texto “Como cheguei a Mangueira”, Oiticica descreve seu contato inicial com o samba e seu desejo de “participar do samba, do seu ritmo, do seu mito”. Nesse relato, escrito em meados dos anos 1960, e no qual ainda se denomina “jovem pintor”, Oiticica revela que retribuía as aulas de samba que recebia de seus amigos da Mangueira com aulas de pintura, e ressalta os aspectos arcaicos e míticos que encontrou no morro...” (BRAGA, 2007, 159) O referido texto não possui datação, mas por suas referências foi escrito após a invenção do “parangolé” e deste modo certamente é posterior a 1964.

¹⁰ “não se trata da gratuidade marginal ou de querer ser marginal a força, mas sim colocar no sentido social bem claro a posição do criador, que não só denuncia uma sociedade alienada de si mesma mas propõe, por uma posição permanentemente crítica, a desmistificação dos mitos da classe dominante, das forças de repressão, que alem da repressão natural, individual, inherente a psichê de cada um, são a ‘mais-repressão’ e tudo o que envolve a necessidade da manutenção dessa mais-repressão.” (CLARK, 1996, p. 74-75).

¹¹ “Creio que aquele plástico seu, lembra-se, sem nada, para desenhar com a mão, ou o *Respire Comigo* tinham esse sentido, que adoro e considero atualíssimo. Mas não quero mesmo objeto, que contradicão!” (OITICICA, 1996, p. 52).

¹² “(...) só duas camadas de plástico, as pessoas entram entre as pernas dos que suportam a estrutura e recebem choques que o movimento do plástico que é elétrico... Não sabia mas descobrimos no ato de habitá-la” (CLARK, 1996, p. 153).

pessoais, desentendimentos com galeristas, desânimos e descobertas, as “cartas” demonstram o nível de comprometimento destes artistas. Dentro desse arquivo as possibilidades de contradição e autorrevisão são constantes.¹³ As afirmações feitas soam muitas vezes categóricas, certeiras e impulsionadas por um idealismo difícil de ser quebrado, mas isso não anula a condição autocrítica. As opiniões são pontos acumulados ou retirados de acordo com traçado de construção do “novo”.

Algumas conjecturas e autores são basais para se tratar de Oiticica e neoconcretismo. O *não-objeto* (GULLAR, 2007) foi referência para as construções desses artistas e partiu mesmo de suas realizações.¹⁴ A construção diagramática de Krauss¹⁵ focando as transformações no campo da escultura, embora escrita em 1979, diz respeito aos anos 1960, período de extração da obra contemplativa, e então, talvez, os trabalhos de Oiticica e Clark sejam exemplos diretos desse *campo ampliado*. E não seria possível tratar destes artistas, movimentos, período, trajetórias, sem ter em vista continuamente a “abertura da obra” e a inevitável revisão da ideia de espectador que essa abertura traz.¹⁶

¹³ “Acho que agora somos os propositores e, através da proposição, deve existir um pensamento, e quando o espectador expressa essa proposição ele na realidade está juntando a característica de uma obra de arte de todos os tempos: pensamento e expressão (...) Aliás, penso que agora estou propondo o mesmo tipo de problema, que antes ainda era através do objeto: o vazio pleno, a forma e o seu próprio espaço, a organicidade... (...) Cada vez mais a frase do Pedrosa funciona para o meu trabalho: ‘O homem objeto de si mesmo’” (CLARK, 1996, p. 86),

¹⁴ Após contar como cunhou o termo *não-objeto* no momento da apresentação de um contra-relevo de Clark, Ferreira Gullar continua: “O não-objeto nasce, portanto, do abandono do espaço virtual (ou fictício) e da ação pictórica (metafórica) para o artista agir diretamente sobre a tela (o quadro) como objeto material, como coisa. Esta ação do artista se transfere ao espectador que passa a manipular a obra nova – o não-objeto – em lugar de apenas contemplá-la” (GULLAR, 2007, p. 46).

¹⁵ No texto *Escultura no Campo Ampliado*, publicado originalmente em 1979, Rosalind Krauss constrói um sistema de pares opostos em diagrama para demonstrar o modo como as obras (esculturas) passam a construir-se transpassando categorias. “Krauss procura localizar o espaço lógico ocupado pela escultura a partir das seguintes oposições: paisagem/arquitetura, não-paisagem/não-arquitetura, escultura/local-construção, locais demarcados/estruturas axiomáticas.” (BASBAUM, 2007, p. 143).

¹⁶ Umberto Eco, em *A Obra Aberta*, pensa a obra num sentido de vastidão interpretativa, em que a experiência do espectador é que o guiaria para fruir desta ou daquela maneira. Baseando-se inicialmente em Stockhausen, Mallarmé e Calder. Eco dirá que ambiguidade e a auto-reflexibilidade seriam características das obras de arte de maneira geral, de modo que toda a obra estaria sujeita, assim como possibilitaria um variado número de interpretações, sendo que estas não destituiriam a obra de sua originalidade, pois não alterariam sua condição de irreprodutibilidade conceitual.

Vaguear pelas realizações, manifestações e estudos da área abre uma gama vasta para a investigação, mas a extensão de tratamento que tais conceitos (*não-objeto*, campo ampliado, obra-aberta, proposição vivencial) carreiam, torna-se incômoda ao se lidar com especificidades e pessoalidades das práticas desses artistas. Não sendo possível um tratamento generalista e tão pouco o fácil acesso a arquivos vastos e detalhados de todas as personagens do período, o nome de Oiticica forma uma base de trabalho segura, intensificada com a exploração dos documentos presentes no Programa HO.¹⁷ O nome de Oiticica funda-se como referência por sua aguçada percepção e capacidade de “dizer seu tempo”. Ao colocar sua vontade de construção em direção ao *novo* dentro de uma ideia maior de *Programa* (BRAGA, 2010, p. 130), Oiticica deixa bem amarrado todo seu processo, mesmo aquilo que ainda estava por construir. Oiticica (1986, p. 55) afirma o *novo* sentido de *construtividade*:¹⁸ construtivas seriam as elaborações que não se pautam no deslocamento do objeto físico para o campo da representação, mas sim na transfiguração dos elementos plásticos num ato de construção, o qual convoca o espectador para o seu próprio espaço/tempo. Segundo Oiticica¹⁹ os *Bólides* foram obras-objetos componentes da etapa estrutural que culmina nas capas de *Parangolé* e nos projetos ambientais, como *Tropicália* e *Éden*. Tem-se mesmo um salto da contemplação para a vivência de proposições. A “tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro” (OITICICA, 1986, p. 86) atira a obra para o espaço. O objeto no espaço traz a consciência de algo caro para a arte neoconcreta: o ambiente. Tal tomada de consciência do ambiente é creditada em larga escala as pesquisas minimalista. Mas, o passo seguinte está no neoconcretismo.²⁰ O objeto-obra, retirado da

¹⁷ <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm>

¹⁸ “Considero, pois construtivo os artistas que fundem novas relações estruturais, na pintura (cor) e na escultura, e abrem novos sentidos de espaço e tempo. São os *construtores*, construtores da estrutura, da cor, do espaço e do tempo, os que acrescentam novas visões e modificam a maneira de ver e sentir, portanto os que abrem novos rumos na sensibilidade contemporânea, os que aspiram a uma hierarquia espiritual da construtividade da arte”. (OITICICA, 1986, p. 55.)

¹⁹ OITICICA, Programa HO, nº 101/77, 1977.

²⁰ “Se a arte minimalista busca ser apenas presença material abolindo tudo o que não possa ser observado física e empiricamente, a arte neoconcreta, diferentemente, vai além do objeto, é “metafísica” e

posição aurática de pintura/escultura presentifica-se *para* o espectador. Porém, ressaltar a importância do participador em nada diminui a do propositor. A manutenção necessária do propositor coloca o “objeto” como indicação para a experiência, um script (SILVA, 2007, p. 87). O reposicionamento de artista/obra/público cambia a produção de Oiticica para a condição de “proposição vivencial”. Mas, passar a trajetória de Oiticica de modo tão brusco é algo arriscado, dada a complexidade do desenvolvimento de sua obra. É importante pensar a questão vivencial para conectá-la com a virada em direção à experiência do presente em detrimento contemplação.

No caminho do entendimento da experiência nas proposições do artista buscam-se recursos teóricos nas páginas de *A Fenomenologia da Percepção*, *Conversas* e *O Olho e o Espírito*, tendo em vista a influência das conjecturas de Merleau-Ponty na formação de Oiticica. Nesta investigação o volume *O visível e o invisível* (MERLEAU-PONTY, 2007) mostra-se fundamental para compreender a filosofia de Merleau-Ponty. Trata-se de uma publicação póstuma, uma reunião e edição de quantidade considerável de manuscritos para o projeto “A Origem da Verdade”, como apontam os editores no prefácio, o livro apresenta a situação da fenomenologia de Merleau-Ponty até aquele momento e por essa razão permite entrever o estado das coisas nos anos sessenta (o filósofo morre em 1961). Aparece no livro o embate com a ontologia do *ser*, de Sartre, e é tomado partido por uma filosofia da negatividade. “Na descrição de Merleau-Ponty, ‘o invisível está aí sem ser *objeto*’, a tal ponto que os visíveis, no final das contas, estão ‘centrados nesse núcleo de ausência’” (MOUTINHO, 2004, p. 16). Essa filosofia desemboca na pergunta pela relação do *não-ser* com o *ser* (SILVA, 2005, p. 7), isto é, na pergunta pelo *outro* que é *para* mim de modo que o *eu* possa ser para o *outro*: como percebo enquanto sou percebido?

Nossa relação com o ”mundo físico” depende do corpo para concretizar-se, mas nossos sentidos não são propriamente o *corpo físico*, ou melhor, o corpo não é propriamente nossos sentidos. A percepção depende do corpo

tira o foco da presença material ao utilizar o objeto como instrumento para despertar a criatividade do espectador.” (SOLFA, 2005, p. 68).

para existir (acontecer), mas após haver percepção o corpo apaga-se e permanece a relação criada entre o *sentir* e o *pensar*. Atinge-se, então, a questão do “campo fenomenal” com vistas para o fato de que, o sujeito atenta para as coisas na dependência do modo com que trava contato com elas: o *como* é a questão. Por ser o fenômeno uma manifestação do *em si*, da coisa no mundo, para essa consciência, que aparenta (mesmo que não seja) apartada da matéria, é que a “fenomenologia é uma fenomenologia, quer dizer, estuda a aparição do *ser* para a consciência, em lugar de supor a sua possibilidade previamente dada” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 96).

Ante as conjecturas de Merleau-Ponty o espectador pode ser encarado como o “sujeito fenomenal”, mesmo que tais palavras não apareçam nos textos de Oiticica aqui considerados. Falar em “sujeito fenomenal” é dar importância para o comportamento dentro das propostas, conceituais e materiais de Oiticica. Para explorar a arte focada no comportamento Oiticica forja *cre-behaviour* (comportamento criativo) e tomando o tipo de experiência proporcionada por *Tropicália* e *Éden*, trabalha os conceitos de *Supra-sensorial* e *Crelazer*. “A proposição do *Crelazer* absorve as ideias do *Supra-sensorial* e do *Projeto*,²¹ incorporando-as numa concepção de vida-arte: atividade não-repressiva em que arte e mesmo antiarte nada significam (...) importa ‘viver o Crelazer’” (FAVARETTO, 2000, p. 185). Com o *Supra-sensorial*, Oiticica visa a abertura da percepção do indivíduo como meio de revelação do potencial criativo interior. Para tanto, propõe a criação de ambientes e situações que possam estimular todos os sentidos do participante. No entanto, tal estímulo seria não incisivo, mas marcado como uma atividade de lazer/prazer, i.e., de desinteresse e espontaneidade capazes de liberar o poder criador. Encontra-se no quinhão de lazer/prazer o conceito de *crelazer*.

A Presença do Vazio como Mote das Proposições de Oiticica mostra-se no curso da tentativa de localização deste “sujeito fenomenal” capaz da livre criação propiciada pelo *Suprasensorial* e realizada no *Crelazer*. Essa abertura para a experiência fenomenal é consonante com as ideias de Merleau-

²¹ “Creio que já superei o ‘dar algo’ para participar; estou além da ‘obra aberta’ (...) prefiro o conceito de Rogério Duarte, de projeto, no qual o objeto não existe como alvo participativo, mas o ‘processo’, a ‘possibilidade’ infinita no processo, a ‘proposição’ individual em cada possibilidade”. (AYALA, 1970, p. 163).

Ponty sobre a percepção. Perceber-se-ia o *outro* através de uma constante negação do *nada* por parte do *ser*, posto na condição de *não-ser*. Tal formulação não é praticável por uma filosofia reflexiva, mas sim por uma filosofia negativista que tome como base o que o autor chama de *nega-intuição*.²² Mas (e o filósofo não ignora isso) é difícil cogitar a existência de um Eu e a concepção de um “mundo meu” excluindo o olhar externo (*nada* = negação da negação que se mantenha negativo = *não-ideia*, impraticável pelo pensamento, mas não pela intuição, ou uma *nega-intuição*, uma intuição dentro da intuição). É a dependência de um “ponto outro”, mesmo que esse, em última análise surja do “ponto eu”, que se tem a referência para o existir, *ser e não-ser habitam a mesma origem*. Essa vivência *nega-intuitiva*, modo pelo qual atingimos o ato de perceber, é encontrada nas proposições de Oiticica. Uma indicação bastante simples da impossibilidade de dispor dos trabalhos de Oiticica através de uma filosofia reflexionante, i.e., de uma exterioridade primeira, encontra-se no limite do registro: mostrar fotos e vídeos pouco diz destes trabalhos. É impraticável administrar um saber a respeito de ambientes-situações, que não seja na experiência temporal. Criar com o ato de perceber, livre de condicionamento, sem cair no solipsismo, é a possibilidade aberta pelas proposições vivencias.

Esse contato criador se dá no ato da decisão. A resposta (ato) abre o campo de experiência e assim cria a obra: não há como o trabalho aparecer sem a entrega do sujeito ativo que só atua na disponibilidade do trabalho; tudo isso se funda na realização (tornar real) da linguagem. Essa retomada da verdade e do sujeito ativo é posta na arte com a passagem da contemplação para a participação. E o espaço de atuação do sujeito ativo é mesmo o *vazio* deixado pelo quebra do sistema autor-obra-espectador. Trata-se de um vazio contrário à ideia niilista de ausência concreta, é o *nada* de

²² “No fim, portanto, uma filosofia rigorosa de nega-intuição explica os mundos privados sem fechar-nos neles: não há propriamente intermundos, cada um habita apenas o seu, vê unicamente segundo seu ponto de vista e entra no ser apenas por meio de sua situação; mas porque [ele] não é nada[,] e sua relação com sua situação e seu corpo é uma relação de ser, sua situação, seu corpo, seus pensamentos, não interpõem uma tela entre ele e o mundo; são, ao contrário, o veículo de uma relação com o ser, na qual terceiros podem intervir.” (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 68).

Heidegger²³ e a direção da filosofia negativista de Merleau-Ponty: o *nada* como plenitude de possibilidades. Em *Experiência Whitechapel* (1969), p.ex., vê-se a proposição vivencial como obra, na qual o contato direto com o conteúdo objetivo define uma abertura para a apreensão e criação por conta do agente da experiência. Nas ideias de Merleau-Ponty²⁴ da *intuição* como conhecimento pareado a *reflexão* é possível uma aproximação do modo como se relacionam autor, espectador e obra nas proposições vivenciais de Oiticica.

O proposito é aquele que sintetiza questões formais e conceituais e as presentifica para a experienciação intuitiva por parte do sujeito fenomenal. A ideia de coisa presentificada encontra-se já na *Teoria do Não Objeto* de Gullar (2007). O *não-objeto* seria como uma *presentação*: coloca-se como representação de si mesmo e depende da percepção para revelar-se em seu sentido próprio. O *não-objeto* deixa as camadas de representação e contemplação, próprias do objeto-arte, indicadas por Gullar como opacidade, para demonstrar de maneira transparente a sua presença como significado sensível de si mesmo.

Oiticica concorda com Gullar em “Esquema Geral da Nova Objetividade” (o que Gullar chama de “morte da pintura”, nas conversas de Oiticica e Clark aparece como “crise do quadro”). “(...) No movimento neoconcreto dá-se essa formulação (desintegração do quadro) pela primeira vez (...) e também a proposição de poemas-objetos (Gullar, Jardim, Pape), que culminaram na teoria do não-objeto” (OITICICA apud SOLEDAR, 2008, pp. 4-5).

Para a construção da proposição o autor conjuga os aspectos formais e conceituais numa projeção. Dispondo o *não-objeto* numa condição de “convi-

²³ Em *Introdução a Metafísica* Heidegger parte da pergunta “porque há simplesmente o ente e não antes o nada?” (HEIDEGGER, 1987, p. 33), mas é em *Que é Metafísica?* que o autor desenvolve a questão a respeito do “nada”. Encontrar-se no nada é uma das características do modo de *ser* do ser humano, pois ao encontrar-se no nada o ser humano pode contrapor-se ao ente em sua concepção mais ampla. “Suspendendo-se dentro do nada o ser-aí já sempre está além do ente em sua totalidade. Este estar além do ente designamos a transcendência”. (HEIDEGGER, 1979, p. 41).

²⁴ “... e que o pensamento formal vive do pensamento intuitivo. Ela desvela os axiomas não-formulados sobre os quais se diz que o raciocínio repousa, parece que ela lhe traz um acréscimo de rigor e que põe a nu os fundamentos de nossa certeza, mas na realidade o lugar em que a certeza se forma e em que uma verdade aparece é sempre o pensamento intuitivo...” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 515).

te para a atividade” Gullar traz o espectador para a formação de um conhecimento sensorial, não refletido, i.e., intuitivo. O “descondicionamento”²⁵ necessário para essa experiência é conceituado por Oiticica através do *Suprasensorial*. Já no interior da proposição o sujeito fenomenal, o indivíduo descondicionado estaria imerso num ambiente de potencialização criativa,²⁶ compreendido no *Crelazer*. Esta estrutura, inevitavelmente processual, pode ser compreendida como o “trabalho”, ou a obra.

Entende-se então que a reflexão não é dispensada da proposição vivencial, pelo contrário, é convidada a congregar da experiência fenomenal. É na atividade, no fazer-se ativo, que o sujeito fenomenal realiza sua posição de consciência com livre criação. Ao aceitar o convite e vivenciar a obra o sujeito retifica sua posição existencial, pois para a realidade humana “ser é agir e deixar de ser é deixar de agir” (SARTRE, 2002, 587). Tal retificação do sujeito livre e criativo se dá sobre um fundo nadificado, a proposição. O trabalho de Oiticica só passa a ser após a tomada de posição do participador e é para esse sujeito ativo que a obra existe. A existência da obra de arte em Oiticica tem seu horizonte no tempo vivencial do sujeito fenomenal. A proposição vivencial pode mesmo ser encarada como o próprio vazio no qual é inserido o indivíduo e sobre o qual pode surgir a livre criação. Oiticica constrói o “lugar” do sujeito ativo quando propõe a ideia *parangolé* (1964), pois nesse caso a obra acontece *na* e *através* da ação do sujeito inserido na capa. *Tropicália* (1967) é a expansão desta abertura para a inserção do sujeito, quando a obra é toda atividade dentro do ambiente: pisar a areia, adentrar cada nicho, ver a passagem de luz entre os tecidos, a cor verde. Já ao instalar os *Ninhos* no Loft 4, Second Avenue, Manhattan, o artista cria uma conjunção arte-vida que extrapola o sentido de *instalação* e “ambiente”.²⁷ Nesses “tra-

²⁵ Cf. OITICICA, Hélio. “A Busca do Suprasensorial”, 1967. Programa HO, 0192/67-8/9.

²⁶ Cf. OITICICA, Hélio. “A obra, seu caráter objetal, o comportamento”, 1986, p. 118-122.

²⁷ “O *loft* aqui está ficando legal: construí seis Ninhos para viver; também um troço que tem dois níveis, e por onde se entra para o de baixo, por cima; Mário ficou louco, pois quando queria falar ao telefone tinha que subir na tal plataforma; embaixo dela fica como um subterrâneo, ou porãozinho, e tem um lugar que se tem que rastejar para chegar, está tudo no começo, mas quero criar um lugar tão complicado-complexo que seja um mundo, sem móveis e essa coisa chata de apartamento, etc. (...)" (OITICICA, 1996, p. 199-200).

balhos”, dos quais talvez a *Experiência Whitechapel* seja o exemplo mais bem sucedido (posto que diversas propostas de Oiticica não foram realizadas), a obra acontece enquanto o sujeito encontra-se presente e nenhuma câmera poderia captá-la, que não fosse a própria consciência (corporal) do sujeito ativo. Finda a experiência, a obra pode viver na memória dos que a vivenciaram, mas jamais poderá ser transmitida (foto e vídeo) ou mesmo completamente descrita. A obra é a experiência do experimental. A aceitação da proposta engendrada pelo autor, por parte do espectador, pode colocar o sujeito no centro da obra, pois é um espaço de nulidade, de nadificação, no qual a existência do sujeito encontra-se suspensa²⁸ numa abertura de possibilidades. Heidegger relaciona essa suspensão com a liberdade (HEIDEGGER, 1979, p. 41), pois é no nada que se configura o completo aberto de possibilidades para o ente. “É o fato de se manter, previamente, suspenso dentro do nada que permite ao *ser-aí* humano a possibilidade de transcender.” (GOMES, 2010, p. 273). O indivíduo suspenso no descondicionamento através do *Suprasensorial* e do *Crelazer* é o sujeito aberto para o vazio nadificador, para o próprio aberto de possibilidades criativas. “A essência do ser humano acha-se suspensa na liberdade” (SARTRE, 2002, p.68).

Referências

- AYALA, W.. *A Criação Plástica em Questão*. Petrópolis: Vozes, 1970.
- _____. (Org.). *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.
- BRAGA, Paula. *A trama da terra que treme: multiplicidade em Hélio Oiticica*. [Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo]. São Paulo, 2007.
- COELHO, Frederico. *Livro ou Livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: EdUREJ, 2010.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

²⁸ Cf. CAMPOS, 2005.

FAVARETTO, Celso; OITICICA, Hélio. *A invenção de Helio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, 2000.

FIGUEIREDO, Luciano (org.); Clark, Lygia; Oiticica, Hélio. *Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas, 1964-1974*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

_____. (Org.);Oiticica, H.. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro, Rocco, 1986.

GULLAR, Ferreira. *Teoria do Não-Objeto, 1959*. In: Experiência neoconcreta: momento limite da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HEIDEGGER, Martin. *Que é metafísica*. São Paulo – SP: Abril Cultural, 1979. (Coleção Os Pensadores).

_____. *Introdução a metafísica*. 3º ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987.

_____. *Ontologia (Hermenêutica da Facticidade)*. Petrópolis: Vozes, 2012.

JEZZINI, Jhanainna Silva Pereira. *Hélio Oiticica: A Nova Objetividade e as Bases Fundamentais de um Projeto de Vanguarda*. [Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina, sob orientação da Profª Drª Lisette Lagnado Dwek] São Paulo: Universidade Santa Marcelina, 2011.

KRAUSS, Rosalind. *A Escultura no Campo Ampliado*. In: Arte & Ensaios - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. EBA-UFRJ, ano XV, nº 17, 2008.

MEDEIROS, Givaldo. *Dialética concretista: o percurso artístico de Waldemar Cordeiro*. In: Revista do IEB n 45 p. 63-86 set 2007, p. 63-196.

MELEAU-PONTY, Maurice. *O Visível e o Invisível*. [tradução José Arthur Gianotti e Armando Mora d’Oliveira] São Paulo: Perspectiva, 2007 (Debates; 40 / dirigida por J. Guinsburg).

_____. *Fenomenologia da percepção*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

OITICICA, Hélio. *ntbk 2/73 p. 105-108*. Disponível em:

<<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fusaction=documentos&cod=790&tipo=2>>

_____. “*Como cheguei a Mangueira*”, sem data, AHO e PHO 1863/sd.

_____. “A Busca do Suprasensorial”, 1967. Programa HO, 0192/67-8/9. Disponível em:

<<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fusaction=documentos&cod=481&tipo=2>>

SARTRE, Jean-Paul. *O Ser e o Nada: Ensaio de Ontologia Fenomenológica*. 11^a Ed.

Petrópolis: Vozes, 2002.

SOLFA, Marilia. A “Teoria Do Não-Objeto”, A Teoria Dos “Specific Objects” E A Emergência De Novos Meios Artísticos No Brasil E Nos Estados Unidos. In: I Encontro de História da Arte - Revisão Historiográfica: O Estado da Questão, Centro de História da Arte e Arqueologia – UNICAMP, 2005. Disponível em:

<<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2004/SOLFA,%20Marilia%20-%20IEHA.pdf>>

FILHO, Paulo Venâncio. Dossiê Lygia Pape. In: Arte e Ensaio. Rio de Janeiro, 1998, Ano V, nº 5, p. 7-16.