

OPACIDADE E TRANSPARÊNCIA: A RELAÇÃO SUJEITO/NÃO-OBJETO

Fabiana Pedroni

UFES, bolsista CNPq de Iniciação Científica

Resumo: O conceito de não-objeto cunhado por Ferreira Gullar surge como base para a compreensão das especificidades da produção neoconcreta, bem como se insere nos questionamentos essenciais para o surgimento da arte contemporânea brasileira. As características de opacidade e transparência que diferenciam objetos de não-objetos são aqui utilizadas no esclarecimento das relações possíveis entre sujeito/não-objeto. A partir destas referências, busca-se um acesso à lacuna que se abre na obra de arte à participação do espectador e de que modo estas relações influenciam no trabalho de artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark.

Palavras-chave: Não-objeto, Opacidade, Transparência, Sujeito.

Title: Opacity and Transparency: relationship subject / non-object

Abstract: The concept of non-object elaborated by Gullar emerges as a basis for understanding the specifics of production neoconcrete and is part on questions essential for the emergence of contemporary Brazilian art. The characteristics of opacity and transparency that differentiate objects from non-objects are used here to clarify the relationships possible between subject/non-subject. From these references, we search to access the gap that opens in the artwork participation of the spectator and how these relationships influence in the work of artists like Hélio Oiticica and Lygia Clark

Keywords: Non-object – Opacity – Transparency – Subject

Artigo apresentado no Seminário Iberoamericano *Poéticas da Criação*, Vitória, 2012. Promovido pelo LEENA - Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes, pelo LABARTES e pelo Programa de Pós-graduação em Artes da UFES, em parcerias com a Universidade de Buenos Aires, Universidad de Granada e Universidade de Lisboa.

A *Teoria do Não-objeto*, publicada por Ferreira Gullar no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil praticamente em conjunto com o Manifesto Neoconcreto, em 1959, surge como base para a compreensão das especificidades da produção neoconcreta, bem como influencia as obras posteriores do grupo. Embora muito se tenha escrito sobre estas produções, pouco se encontra dos esforços para melhor visualizar a teoria de Gullar.

O conceito de *não-objeto* mostra-se como possível meio de desenlace dos elementos que envolvem a experiência do sujeito com a produção de arte. É em suas características essenciais que se encontra um dos possíveis caminhos para a abertura da obra à participação do espectador, o que demarca um modo próprio de criação da obra de arte enquanto proposição e expõe questões centrais para as produções das décadas de 1960 e 70, a exemplo de Lygia Clark e Hélio Oiticica, bem como para a produção de arte atual.

É diretamente nas palavras do poeta concretista que encontramos a definição do *não-objeto* e suas implicações iniciais para o campo da arte. A *Teoria do não-objeto* pode ser dividida em três grandes blocos nos quais se discute (i) a crise da arte como opticalidade contemplativa, (ii) a passagem do objeto dessa posição anterior para o espaço do espectador e (iii) a necessidade de experienciação da obra como revelação de significados relacionados ao seu próprio aparecimento, ou seja, que se encontra distante dos limites convencionais da arte e de suas significações inerentes ao objeto (estes momentos são respectivamente intitulados “Morte da Pintura”, “Obra e Objeto” e “Formulação Primeira”). Gullar demonstra que o questionamento da moldura como metáfora do mundo do artista derruba a distinção entre obra (pintura) e mundo vivencial (experiencião fenomenológica). Bem como sublinha a perda do pedestal, do volume e do peso como passagens da escultura enquanto categoria de representação para o de *não-objeto*.

A necessidade de substituir a ficção pela realidade é exposta na medida em que as categorias tradicionais como objetos de contemplação restringem o

corpo e a percepção do sujeito ao nível da representação. As significações da obra de arte de representação (*quase-objeto*) encontram-se na própria forma do objeto e em sua categoria de pertencimento (pintura e escultura). Mesmo no caso das pinturas abstratas há ainda um grau de representação em seus questionamentos, pois faz alusão pela ausência da figuração. Quando se ultrapassa o problema da representação, novos problemas são postos e o discurso modifica-se.

A definição do *não-objeto* encontra-se em sua diferenciação do *objeto* e do *quase-objeto* (elemento de representação).

[...] o objeto se esgota na referência de uso e de sentido. Por contradição, podemos estabelecer uma primeira definição do não-objeto: o não-objeto não se esgota nas referências de uso e sentido porque não se insere na condição do útil e da designação verbal. [...] sem nome, o objeto torna-se uma presença absurda, opaca, em que a percepção se esbarra; sem nome, o objeto é impenetrável, inabordável, clara e insuportavelmente exterior ao sujeito. O não-objeto não possui essa opacidade, e daí seu nome; o não-objeto é transparente à percepção, no sentido de que se franqueia a ela. (GULLAR, 2007, p.94-95).

Esta citação traz duas características máximas à diferenciação entre objeto e *não-objeto*: a transparência e a opacidade. A relação entre sujeito e objeto dá-se na mediação do nome, pois a designação do objeto é que o permite ser apreendido e assimilado pelo sujeito (é pela designação que se adere ao objeto o uso e o significado). Têm-se, por exemplo, na especificação “cadeira” uma imagem mental de sua forma e uma pré-concepção de seu uso e função como mobiliário de assento. Esta cadeira será um *quase-objeto* quando for representação do objeto real, à meio caminho entre o objeto e o *não-objeto*. Mas enquanto objeto e/ou elemento de representação, necessita de um intermediário, que é o nome “cadeira”, para que sua significação ocorra. Sem este nome não é possível apreender o objeto, há apenas a sua opacidade de coisa. Já o *não-objeto* dispensa um intermediário, pois não faz referência a qualquer espécie de função. Sua significação é imanente à sua própria forma, sendo que o *não-objeto* não é uma representação, mas uma

apresentação, um aparecimento primeiro de uma forma; ele é uno por não necessitar de uma nomeação para ganhar significação pelo sujeito.

Nesta apresentação, o *não-objeto* deixa de lado a camada de representação e contemplação para demonstrar de maneira transparente a sua presença como significado sensível de si mesmo. Logo, o *não-objeto* coloca-se como apresentação de si e depende da percepção do espectador para revelar-se em seu sentido próprio. A não necessidade de representação implica em novos modos de significação da obra que se pautam inclusive num novo espaço, não mais naquele fundo metafórico representativo, mas no espaço real, no mundo de vivência do sujeito (GULLAR, 2007, p. 97). Trazer a construção/significação do *não-objeto* para o mundo do sujeito requer novos modos de construção da obra, o que em muito implica sobre o próprio processo de criação do artista. Este, ao valorizar a ação do espectador como veículo de significação e mesmo de construção, pensa o espectador como parte elementar da obra. É sob a apresentação do *não-objeto* em sua transparência que o sujeito age e atualiza a proposição em obra. Nota-se que o início de morte do objeto no espaço de representação marca um processo de consciência crítica, corporal e perceptiva por parte do sujeito (e neste processo de consciência pode-se incluir a expectativa do artista na existência crítica e perceptiva deste sujeito em relação à sua própria atuação sobre a obra e no meio do universo da Arte).

Como gancho inicial da produção de arte da década de 1960, A *Teoria do não-objeto* influenciou e foi influenciada pelas discussões ao seu entorno. Seu próprio surgimento relacionou-se com as produções iniciais de Lygia Clark que culminaram nos Bichos, peça fundamental para a formulação da teoria (GULLAR, 2007, p. 26). Questionar a relação entre sujeito e objeto de arte, em especial nas décadas de 1960 e 70, implica o questionamento da real necessidade de objetos para a apresentação da arte. Nestas décadas, artistas como L. Clark libertavam-se da subordinação do significado ao material e a pré-concepção do artista, concentrando as significações na

atuação do espectador, chegando em suas proposições comportamentais a algo muito próximo da terapia. “Quando um artista usa um objeto da vida cotidiana (ready-made), pensa dar a esse objeto um poder poético. Meu ‘Caminhando’ é muito diferente. Em seu caso, não há necessidade de objeto: é o ato que engendra a poesia.” (CLARK, 1965, p. 01).

O objeto posto na realidade vivenciada pelo espectador evidencia que sua forma e significação dependem da ação deste sujeito (cf. MERLEAU-PONTY, 2004). A materialidade não desaparece, mas muda-se a estrutura que concebe a obra. Mesmo quando a materialidade permanece essencial para a constituição da proposta, no entanto, não é mais o objeto que determina a obra, mas a relação estabelecida entre *propor* e *agir*. Ao exemplo de *Caminhando* de L. Clark, a forma é dependente do *agir* sobre a proposição, bem como as significações geradas a partir deste *agir*.

Em carta trocada com o artista Hélio Oiticica, Clark (apud. FIGUEIREDO, 1996, p. 86) afirma que “[...] a participação é cada vez maior. Não existe mais o objeto para expressar qualquer conceito mas sim para o espectador atingir cada vez mais profundamente seu próprio eu. Ele, homem, agora é ‘bicho’ [...]”. Assim, no processo de criação da obra, o “valor” de construção recai não mais sobre a matéria, mas sobre o próprio espectador, este que se torna co-autor da obra, processo explorado também no trabalho de Hélio Oiticica e expresso em muitos de seus escritos, nos quais o artista propõe uma série de conceitos fundamentais para a compreensão do papel do objeto na relação com o sujeito ativo.

Um dos conceitos por ele proposto e que surge com os *Bólides* (1963), é o de *transobjeto*, em que ao objeto incorpora-se uma ideia estética (OITICICA, 1964). A cor-pigmento apresentada é envolvida por um objeto pronto de antemão, por exemplo, uma cuba de vidro, o qual é transformado pelo artista em objeto-arte na sua incorporação de uma ideia estética. Ele não situa este objeto fora do cotidiano, mas o incorpora a esta ideia, torna-o parte da gênese da obra sem perder sua estrutura anterior, ou seja, ele

utiliza o objeto e o transforma na adequação à experiência. No processo de criação, a existência anterior do objeto não se liga à obra por um ato do acaso. Para Oiticica (1986, p. 64) a identificação da estrutura com a obra dá-se *a priori*: “identifica a sua vontade estrutural apriorística com a estrutura ‘aberta’ do objeto já existente, aberta porque já predisposta a que o espírito a capte”. Nos *Bólides* o participador é convidado a experienciar sensorialmente a cor em sua estrutura pigmentar. O espectador é convocado a participar de uma proposição, de atuar como co-autor e dar significação à obra.

Antes destas conceituações de Oiticica, o *não-objeto* de Gullar já referenciava a atividade do espectador como elemento essencial na alternância das relações contemplativas que antes existiam entre sujeito e objeto “[...] o espectador age, mas o tempo de sua ação não flui, não transcende a obra, não se perde além dela: incorpora-se a ela, e dura. [...] sem ele [o espectador], a obra existe apenas em potência, à espera do gesto humano que a atualize.” (GULLAR, 2007, p. 100).

Assim como o *não-objeto*, o conceito de *projeto*, criado por Rogério Duarte e usado por Oiticica, indica o mantimento de abertura da obra à ação do sujeito e sua significação em dependência desta ação. O *projeto* é um objeto “sem formulação”, em que “o objeto, ou a obra, seriam as probabilidades infinitas contidas nas mais diversas proposições da criação humana” (OITICICA, 1968, p. 03), variando de ação a ação, ultrapassando o objeto ao incluir o espaço externo e a participação do co-autor. Assim, encontra-se no *Parangolé* um convite para o agir, anterior a toda materialidade, mas sem negá-la. É nesse agir, agora posto como núcleo estrutural, que se cria a arte ambiental como experiência. O que se tem é a *efetivação*, a *atualização*, de uma proposta, muito mais do que uma capa ou um estandarte. O Parangolé promove uma mudança significativa na compreensão do espaço com relação à obra e ao sujeito ativo: não é mais necessário localizar a obra numa realidade arquitetônica, isto é, de onde o objeto pode ser observado, pois a *presença* não está mais fora ou dentro, mas *com* a obra. Se há uma posição

dessa arte ambiental com relação ao espectador é de algo disposto para ser agregado e assim vivenciado, numa junção arte-vida. Junção esta que se dá no espaço-tempo do sujeito e do *Objeto* de Oiticica (Cf. OITICICA, 1977), bem como do *não-objeto* de Ferreira Gullar.

A relação criativa com a proposta que Oiticica entrega para o espectador é aquela mesma que o *não-objeto* exige como condição de sua existência. O espaço real mostra-se como um ponto de congruência entre as proposições de Oiticica, o *não-objeto* e a experiência fenomenológica. É neste espaço real que Oiticica (1986, p. 103) constrói e conceitua sua obra, na dependência da ação do espectador, em que “o verdadeiro ‘fazer’ seria a vivência do indivíduo”. Na exploração deste espaço, a obra é construída de modo aberto, na transparência do *não-objeto* e nas múltiplas possibilidades de construção a partir da participação. O espectador mostra-se como sujeito convocado a atualizar a proposição do artista em obra.

Esta abertura da obra ao espectador/participador, não apenas em ação física mas de significação, presente no conceito de *não-objeto*, nos conceitos propostos por Oiticica e nas obras de Lygia Clark, traz profundas alterações na produção de arte, principalmente no processo de concepção da obra, uma vez que o sujeito é incluído como elemento ativo, que influi sobre a proposição. As produções posteriores ao neoconcretismo compreendem a arte não necessariamente como uma presença física, mas como um processo no tempo, uma ideia ou mesmo uma ação. Romper com os suportes convencionais, criar novas teorias da arte e buscar novas estruturas implica na abertura de um amplo campo de discussão não apenas sobre as novas técnicas, processos de criação, mas o próprio questionamento de conceitos que pareciam inerentes à obra de arte, discussões que chegam inclusive a questionar o próprio conceito de Arte.

Referências:

CLARK, Lygia. *A propósito da magia do objeto*, 1965. Disponível em: <http://www.lygioclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=20>, acesso em: jun. 2012.

FAVORETO, Fabiana; HIPÓLITO, Rodrigo; MARQUES, Michele. “A virtualidade nas proposições vivenciais”. *Valise*, Porto Alegre, UFRGS, v. 2, n. 3, ano 2, julho de 2012. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/26332>>. Acesso em: jul. 2012.

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

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

OITICICA, Hélio. “Bases fundamentais para uma definição do ‘Parangolé’”, 1964. In: *Programa Hélio Oiticica*, N° tombo: 0035/64. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho>>. Acesso em: abril. 2012.

_____. “O objeto – Instâncias do Problema do Objeto”, 1968. In: *Programa Hélio Oiticica*, N° tombo: 0130/68. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho>>. Acesso em: fev. 2012.

_____. “O objeto na Arte Brasileira nos anos 60”, 1977. In: *Programa Hélio Oiticica*, N° tombo: 0101\77. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho>>. Acesso em: setembro 2011.

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

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas - 1948*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.