

## Hélio Oiticica

### *A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade*

Toda a minha transição do quadro para o espaço começou em 1959. Havia eu então chegado ao uso de poucas cores, ao branco principalmente, com duas cores diferenciadas, ou até os trabalhos em que usava uma só cor, pintada em uma ou duas direções. Isto, a meu ver, não significava somente uma depuração extrema, mas a tomada de consciência do espaço como elemento totalmente ativo, insinuando-se, aí, o conceito de tempo. Tudo o que era antes *fundo*, ou também *suporte* para o ato e a estrutura da pintura, transforma-se em elemento vivo; a cor quer manifestar-se íntegra e absoluta nessa estrutura quase diáfana, reduzida ao encontro dos planos ou à limitação da própria extremidade do quadro. Paralelamente segue-se a própria ruptura da forma retangular do quadro. Nas *Invenções*, que são placas quadradas e aderem ao muro (30cm de lado), a cor aparece num só tom. O problema estrutural da cor apresenta-se por superposições; seria a verticalidade da cor no espaço, e sua estruturação de superposição. A cor expressa aqui o ato único, a duração que

#### Hélio Oiticica

[Rio de Janeiro, 1937–1980]

Hélio Oiticica inscreve palavra e texto no corpo do trabalho “plástico” e exercita a escrita enquanto desdobramento da experiência artística, praticando, no texto, a reflexão crítica sobre o processo que a engendra. O conjunto de seus escritos compreende anotações em seu diário, textos críticos sobre outros artistas, artigos de jornal, manifestos, cartas, poemas, especificações de projetos. Nos *Heliotapes*, registra a fala, proposta enquanto pensamento em ato.

Em 1954 estuda com Ivan Serpa no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Participa do Grupo Frente em 1955-6. A partir de 1959, integra o Grupo Neoconcreto. Amplia os trabalhos bidimensionais para o espaço, criando relevos espaciais, bólides, capas, estandartes, tendas, penetráveis e ambientes. Na abertura da mostra “Opinião 65” (MAM-RJ),

realiza manifestação coletiva de protesto, com os passistas da Mangueira dançando com *Parangolés*. Participou de “Opinião 66” e é um dos organizadores de “Nova Objetividade Brasileira” (1967), na qual apresenta *Tropicália*, e de *Apocalipopótese* (1968). Em 1969 cria, na Galeria Whitechapel, em Londres, o projeto *Éden*. No ano seguinte participa da mostra “Information”, no MoMA. Vive em Nova York ao longo da década de 1970; em 1972, faz o filme *Agripina é Roma Manhattan* e os projetos *Cosmococa*, com Neville de Almeida. Volta ao Brasil em 1978, realiza projetos como *Esquenta p’ro carnaval* e participa de *Mitos vadios*, em São Paulo.

Em 1981 é criado o Projeto Hélio Oiticica. Entre 1992 e 1997 são realizadas retrospectivas suas em Roterdã, Paris, Barcelona, Lisboa, Mineápolis e Rio de Janeiro. O Centro de Artes Hélio Oiticica, fundado em 1996, abriga exposições sobre o artista, entre as quais “Hélio Oiticica e a cena americana”, com curadoria de Glória Ferreira.

Indicamos a leitura de *Aspiro ao grande labirinto* (Rio de Janeiro, Rocco, 1986); da correspondência com Lygia Clark, reunida por Luciano Figueiredo em *Lygia Clark Hélio Oiticica Cartas 1964-1974* (Rio de Janeiro, UFRJ, 1996); de *Hélio Oiticica* (Rio de Janeiro, Centro de Artes Hélio Oiticica, 1997); e do catálogo da *Mostra RioArte* (Rio de Janeiro, MAM, 2002, com curadoria de Luciano Figueiredo).

pulsa nas extremidades do quadro, que por sua vez fecha-se em si mesmo e se recusa a pertencer ao muro ou a se transformar em relevo. Há então na última camada, a que está exposta à visão, uma influência das camadas posteriores, que se sucedem por baixo. Aqui creio que descobri, para mim, a técnica que se transforma em expressão, a integração das duas, o que será importante futuramente. Vem então o princípio: “Toda arte verdadeira não separa a técnica da expressão; a técnica corresponde ao que expressa a arte, e por isso não é algo artificial que se ‘aprende’ e é adaptado a uma expressão, mas está indissolivelmente ligada à mesma.” É pois a técnica de ordem física, sensível e transcendental. A cor, que começa a agir pelas suas propriedades físicas, passa ao campo do sensível pela primeira interferência do artista, mas só atinge o campo de arte, ou seja, da expressão, quando o seu sentido está ligado a um pensamento ou a uma idéia, ou a uma atitude, que não aparece aqui conceitualmente, mas que se *expressa*; sua ordem, pode-se dizer então, é puramente transcendental. O que digo, ou chamo de “uma grande ordem da cor”, não é a sua formulação analítica em bases puramente físicas ou psíquicas, mas a inter-relação dessas duas com o que quer a cor expressar, pois tem ela que estar ligada ou a uma dialética ou a um fio de pensamentos e idéias intuitivas, para atingir o seu máximo objetivo, que é a expressão. Considero esta fase da máxima importância em relação ao que se segue, e sem sua compreensão creio que se torna difícil a compreensão da dialética da experiência que denomino como *estruturas-cor no espaço e no tempo*.

A chegada à cor única, ao puro espaço, ao cerne do quadro, me conduziu ao próprio espaço tridimensional, já aqui com o achado do sentido do tempo. Já não quero o *suporte do quadro*, um campo *a priori* onde se desenvolva o “ato de pintar”, mas que a própria estrutura desse ato se dê no espaço e no tempo. A mudança não é só dos meios mas da própria concepção da pintura como tal; é uma posição radical em relação à percepção do quadro, à atitude contemplativa que o motiva, para uma percepção de estruturas-cor no espaço e no tempo, muito mais ativa e completa no seu sentido envolvente. Dessa nova posição e atitude foi que nasceram os *Núcleos* e os *Penetráveis*, duas concepções diferentes mas dentro de um mesmo desenvolvimento. Antes de chegar ao *Núcleo* e ao *Penetrável*, compus uma série que se constituía já dos elementos dessas duas concepções, mas ainda concentrados numa peça só, suspensa no espaço. Esta série é não só a primeira no espaço, mas também a primeira a manifestar os fundamentos conceituais, plásticos e espirituais do *Núcleo* e do *Penetrável*.

O *Núcleo*, que em geral consiste numa variedade de placas de cor que se organizam no espaço tridimensional (às vezes até em número de 26), permite a visão da obra no espaço (elemento) e no tempo (também elemento). O espectador gira à sua volta, penetra mesmo dentro de seu campo de ação. A visão estática da obra, de um ponto só, não a revelará em totalidade; é uma *visão cíclica*. Já nos *Núcleos* mais recentes o espectador movimenta essas placas (penduradas no seu *teto*), modificando a posi-

**“A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”** Publicado originalmente em *Habitat 70* (dez 1962); reeditado in *Aspiro ao grande labirinto* (Rio de Janeiro, Rocco, 1986).

ção das mesmas. A visão da cor, “visão” aqui no seu sentido completo: físico, psíquico e espiritual, se desenrola como um complexo fio (*desenvolvimento nuclear da cor*), cheio de virtualidades. À primeira vista o que chamo de desenvolvimento nuclear da cor pode parecer, e o é em certo sentido, uma tentativa de trabalhar somente no sentido da cor tonal, mas na verdade situa-se em outro plano muito diferente do problema da cor. Pelo fato de partir esse desenvolvimento de um determinado tom de cor e evoluir até outro, sem pulos, a passagem de um tom para o outro se dá de maneira muito sutil, em nuances. A pintura tonal, em todas as épocas, tratava de reduzir a plasticidade da cor para um tom com pequenas variações; seria assim uma amenização dos contrastes para integrar toda a estrutura num clima de serenidade; não se tratava propriamente dito de “harmonização da cor”, se bem que não a excluísse, é claro. O desenvolvimento nuclear que procuro não é a tentativa de “amenizar” os contrastes, se bem que o faça em certo sentido, mas de *movimentar virtualmente* a cor, em sua estrutura mesma, já que para mim a dinamização da cor pelos contrastes se acha esgotada no momento, como a justaposição de dissonantes ou a justaposição de complementares. O desenvolvimento nuclear, antes de ser “dinamização da cor”, é a sua *duração* no espaço e no tempo. É a volta ao *núcleo de cor*, que começa na procura da sua luminosidade intrínseca, virtual, interior, até o seu movimento mais estático para a duração; como se ele pulsasse de dentro do seu núcleo e se desenvolvesse. Não se trata, pois, de problema de cor tonal propriamente dito, mas, por seu caráter de indeterminação (que também preside muitas vezes o problema de cor tonal), de uma busca dessa “dimensão infinita” da cor, em inter-relação com a estrutura, o espaço e o tempo. O problema, além de novo no sentido plástico, procura também e principalmente se firmar no sentido puramente transcendental de si mesmo.

No *Penetrável*, decididamente, a relação entre o espectador e a estrutura-cor se dá numa integração completa, pois que virtualmente é ele colocado no centro da mesma. Aqui a visão cíclica do núcleo pode ser considerada como uma *visão global* ou *esférica*, pois que a cor se desenvolve em planos verticais e horizontais, no chão e no teto. O teto, que no núcleo ainda funciona como tal, apesar da cor também o atingir, aqui é absorvido pela estrutura. O fio de desenvolvimento estrutural-cor se desenrola aqui acrescido de novas virtualidades, muito mais completo,

onde o sentido de envolvimento atinge o seu auge e a sua justificação. O sentido de apreender o “vazio” que se insinuou nas “Invenções” chega à sua plenitude da valorização de todos os recantos do penetrável, inclusive o que é pisado pelo espectador, que por sua vez já se transformou no “descobridor da obra”, desvendando-a parte por parte. A mobilidade das placas de cor é maior e mais complexa do que no núcleo móvel.

A criação do penetrável permitiu-me a invenção dos projetos, que são conjuntos de penetráveis, entremeados de outras obras, incluindo as de sentido verbal (poemas) unido ao plástico propriamente dito. Esses projetos são realizados em maquete para serem construídos ao ar livre e são acessíveis ao público, em forma de jardins. No primeiro (*Projeto cães de caça*) há bastante espaço para que, como quis eu ao fazê-lo, sejam aí realizados concertos musicais ao ar livre, além das obras que existiriam compondo o projeto. Para mim a invenção do *Penetrável*, além de gerar a dos projetos, abre campo para uma região completamente inexplorada da arte da cor, introduzindo aí um caráter coletivista e cósmico e tornando mais clara a intenção de toda essa experiência no sentido de transformar o que há de imediato na vivência cotidiana em não-imediato; em eliminar toda relação de representação e conceituação que porventura haja carregado em si a arte. O sentido de *arte pura* atinge aqui sua justificação lógica. Pelo fato de não admitir a arte, no ponto a que chegou seu desenvolvimento neste século, quaisquer ligações extra-estéticas ao seu conteúdo, chega-se ao sentido de *pureza*. “Pureza” significa que já não é possível o conceito de “arte pela arte”, ou tampouco querer submetê-la a fins de ordem política ou religiosa. Como diria Kandinsky no *Espiritual na arte*, tais ligações e conceitos só predominam em fase de decadência cultural e espiritual. A arte é um dos pináculos da realização espiritual do homem e é como tal que deve ser abordada, pois de outro modo os equívocos são inevitáveis. Trata-se pois da tomada de consciência da problemática essencial da arte e não de um enclausuramento em qualquer trama de conceitos ou dogmas, incompatíveis que são com a própria criação.

Enquanto para mim os primeiros núcleos são a culminância da fase anterior das primeiras estruturas no espaço, o penetrável abre novas possibilidades ainda não exploradas dentro desse desenvolvimento, a que se pode chamar *construtivo*, da arte contemporânea. Um esclarecimento se

faz necessário aqui, sobre o que considero como “construtivo”. Mário Pedrosa foi o primeiro a sugerir de que se trata essa experiência de um *novo construtivismo*, e creio ser esta uma denominação mais ideal e importante para a consideração dos problemas universais que desembocam aqui através dos múltiplos e sucessivos desenvolvimentos da arte contemporânea. A tendência, porém, é a de abominar os “neos” “novos” etc., pois poderiam retomar como indicação a relação com certos “ismos” do passado imediato da arte moderna. Cabe nesse caso reconsiderar aqui o que seja *construtivismo*, já que foi esse termo usado para a experiência dos russos de vanguarda em geral (Talin, Lissitsky e mesmo Malevitch) e para Pevsner e Gabo em particular, que publicaram inclusive o Manifesto do Construtivismo. Ora, apesar das ligações que existiram entre o que se faz hoje e o Construtivismo russo, não creio que se justificaria só por isso o termo “novo construtivismo”. O fato real, porém, é que se torna inadiável e necessária uma reconsideração do termo “construtivismo” ou “arte construtiva” dentro das novas pesquisas em todo o mundo. Seria pretensioso querer considerar, como o fazem teóricos e críticos puramente formalistas, como *construtivo* somente as obras que descendem dos Movimentos Construtivista, Suprematista e Neoplasticista, ou seja, a chamada “arte geométrica”, termo horrível e deplorável tal a superficial formulação que o gerou, que indica claramente o seu sentido formalista. Já os mais claros procuram substituir “arte geométrica” por “arte construtiva”, que, creio eu, poderá abranger uma tendência mais ampla na arte contemporânea, indicando não uma relação *formal* de idéias e soluções, mas uma técnica estrutural dentro desse panorama. *Construtivo* seria uma aspiração visível em toda a arte moderna, que aparece onde não esperam os formalistas, incapazes que são de fugir às simples considerações formais. O sentido de *construção* está estritamente ligado à nossa época. É lógico que o espírito de construção frutificou em todas as épocas, mas na nossa esse espírito tem um caráter especial; não a especialidade formalista que considera como “construtivo” a forma geométrica nas artes, mas o espírito geral que desde o aparecimento do Cubismo e da arte abstrata (via Kandinsky) anima os criadores do nosso século. Do Cubismo saíram Malevitch, Mondrian, Pevsner, Gabo etc.; já Kandinsky lançou bases definitivas para a arte abstrata, bases estas puramente construtivas. Houve o ponto de encontro entre os que derivaram do Cubismo

e as teorias kandinskianas da arte abstrata, tornando-se quase impossível saber onde um influenciou o outro, tal a reciprocidade das influências. É esta sem dúvida a 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. 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. A arte aqui não é sintoma de crise, ou da época, mas funda o próprio sentido da época, constrói os seus alicerces espirituais baseando-se nos elementos primordiais ligados ao mundo físico, psíquico e espiritual, a tríade da qual se compõe a própria arte. Dentro dessa visão podem-se considerar como construtivos artistas tão diversos no seu modo formal, e na maneira como concebem a gênese de sua obra, mas ligados por um liame de aspirações tão geral e universal e por isso mesmo mais perene e válido, como: Kandinsky e Mondrian (os arquiconstrutores da arte moderna), Klee, Arp, Tauber-Arp, Schwitters, Malevitch, Calder, Kupka, Magnelli, Jacobsen, David Smith, Brancusi, Picasso e Braque (no Cubismo, que aparece como um dos movimentos mais importantes como força construtiva, que gerou movimentos como Suprematismo, Neoplasticismo etc.), também Juan Gris, Gabo e Pevsner, Boccioni (principalmente na escultura revela-se hoje como o antecessor dos construtivistas e Max Bill), Max Bill, Baumeister, Dorazio, o escultor Etienne-Martin; pode-se dizer que Wols foi o “construtor do indeterminado”; Pollock, o construtor da “hiperação”, há os artistas que usam os elementos do mundo mineral para construir (não os do “novo realismo”, pois estes, como me fez ver Mário Pedrosa, não se revelam pela “construção”, mas pelo “deslocamento transposto” dos objetos do mundo físico para o campo da expressão, enquanto os construtores transformam esses elementos (pedra, metal) em elementos plásticos segundo a sua vontade de ordem construtiva), e entre nós, mesmo, há o caso de Jackson Ribeiro; há os que constroem a cor-movimento como Tinguely, ou transformam escultura numa estrutura dinâmico-espacial, como Schöffner; Lygia Clark, cuja experiência pictórica contribui decisivamente para a transformação do quadro, prin-

principalmente quando descobre o que chamou “vazio pleno”, cria a *estrutura transformável* (*Bichos*) pelo movimento gerado pelo próprio espectador, sendo a pioneira de uma nova estrutura ligada ao sentido de tempo, que não só abre um novo campo na escultura como que funda uma nova forma de expressão, ou seja, aquela que se dá na transformação estrutural e na dialogação temporal do espectador e da obra, numa rara união, que a coloca no nível dos grandes criadores; Louise Nevelson é a construtora dos *espaços mudos* dos nichos; Yves Klein, o construtor da cor-luz, que ao se despojar da policromia milenar da pintura chegou às Monocromias, obras fundamentais na experiência da cor e com as quais Restany observou relações com a minha experiência (aliás é preciso considerar que o despojamento do quadro até chegar a uma cor, ou quase a isso, verifica-se em vários artistas, de várias maneiras: em Lygia Clark (*Unidade*) e nas minhas *Invenções* com um caráter estrutural, que tende ao espaço tridimensional; em Klein há um meio-termo entre a vontade monocromática do espaço tridimensional, e é preciso notar que chegou às famosas esponjas de cor; já em artistas como Martin Barré e Hércules Barsotti predomina a tendência que preside a transformação do “espaço branco” que começou com Malevitch, e se transformou no campo de ação formal com os concretos, e pura *ação plena*, na chegada ao branco-luz purificador, propondo caminhos tentadores para a sua evolução; a posição de Aluízio Carvão se assemelha à de Klein no que se refere à alternância entre o quadro e a expressão no espaço, mas diferindo profundamente como atitude ética e teórica — a meu ver tende a uma *tactilidade da cor* quando se lança na fascinante idéia de pintar tijolos e cubos, chegando intuitivamente ao sentido de “corpo da cor”, livrando-se da implicância da estrutura do quadro e chegando à cor pura a que aspirava; em Dora-zio há a procura da *microestrutura-cor* através da luminosidade cromática ligada à fragmentação micrométrica do plano do quadro em textura; é preciso notar que a luminosidade, ou melhor, o sentido de cor-luz é geral nessas experiências, inclusive em Lygia Clark, quando usa o preto, que aí não é “negação da luz” mas uma “luz escura” em contraponto às linhas-luz em branco que regem o plano estruturalmente); há certos artistas que constroem esculturas que se relacionam de tal modo à arquitetura como para se integrarem nela, como André Bloc e Alina Slensinska; Willys de Castro, que propõe um novo sentido de policromia nos seus



“objetos ativos”, dentro de problemas de refração da luz que ataca de outro modo em relação ao que já foi feito, p. ex., por Victor Pasmore; enfim, não quero catalogar historicamente nem dizer que aqui citei todos os construtores, pois falarei somente sobre os que interessam de uma maneira ou outra à transição do quadro para o espaço ou a uma nova concepção de estruturas no espaço e no tempo, ou que conseguem sintetizar certos problemas que surgiram na evolução da arte moderna; há ainda, p. ex., Amílcar de Castro, que integra polaridades: estruturas rigorosas a uma matéria indeterminada, ou mais recentemente usa a cor no sentido escultórico — forma com Lygia Clark e Jackson Ribeiro o trio dos grandes escultores brasileiros de vanguarda, tal o sentido altamente plástico das suas obras (considero-o o *metaescultor* brasileiro, pois situa-se na fronteira onde se encontram escultura e cor, rigor e indeterminação); que dizer de Auguste Herbin, o grande primitivo da construção, cujas teorias de cor revelam-se hoje importantes para os que querem desenvolver a policromia; e Delaunay, um dos mais puros artistas do século, campeão da cor, a quem reverencio comovidamente — como não o considerar um construtor, no sentido mais rigoroso do termo? (foi, na verdade, um grande construtor da cor, ou melhor, o grande arquiteto da cor no nosso século); Fontana, criador do Espacialismo, cujas teorias são importantes na dialética da transformação do quadro, acrescidas de uma rica e multiforme experiência: Albers, que desenvolveu o espaço ambivalente do quadro na fase de homenagens ao quadrado, pela superposição de planos de cor que possuem relação fundamental com o próprio quadrado do quadro, e nas gravuras em preto e branco (*Constelações*), utiliza e transpõe para o campo da expressão elementos óticos pictóricos desenvolvidos das suas experiências na Bauhaus (Klee foi o primeiro a usar esses elementos em certa fase de 1930, da qual o quadro mais importante é o que possui o título *Em suspenso*); ainda no problema espacial-estrutural, num meio-termo entre quadro e espaço, situam-se as mais novas experiências do *relevo*, termo que é usado para uma diversificação de obras, tais como as de Agam (*relevo* cinético), Tomasello, Kobashi (*Colônia de relevos*), Lardera, Jacobsen, Isobé, Lygia Clark (*Contra-relevos* e *Casulos*), Di Teana; Vasarely (*cinetismo pictórico*), Vantongerloo são nomes importantes que me ocorrem; nos EUA certos pintores conseguem realizar sínteses importantes: Willem de Kooning sintetiza problemas de cor nas

suas magistrais telas, onde a pincelada direta constrói e estrutura cor e espaço. No dizer de Dore Ashton, o espaço kooningiano prolonga-se virtualmente para trás da tela, tal a tendência que possui a extravasá-la. As grandes pinceladas constroem planos amorfos de cor, que se superpõem e se interpenetram, logrando assim sintetizar estrutura e cor, espaço e ação do pintar — Mark Rothko, ao contrário de De Kooning, não tende à mobilidade virtual do espaço pictórico, mas a uma imobilidade contemplativa, onde a sensibilidade afinadíssima equilibra-se com a perturbadora sensualidade da cor. Enquanto Yves Klein, p. ex., reduz o quadro à monocromia anunciando-lhe o fim, Rothko quase chega à monocromia, mas não propõe o fim e sim justifica o sentido do quadro. A posição de Carvão assemelha-se à de Rothko, apesar da experiência dos tijolos; mas a reverência ao quadro e o sentido de tactilidade da cor os aproximam bastante. Rothko tende, no entanto, à monumentalidade da cor, e o que o coloca num plano realmente atual é o sentido que dá à cor de “corpo”, de “cor-cor”, agindo esta na sua máxima luminosidade, mesmo nos baixos tons. O quadro é então também “corpo da cor”. Espaço e estrutura são subsidiários da vontade de cor, da sua necessidade de incorporação. Mark Tobey transforma em escritura plástica toda a ação do pintor. Cor, estrutura e espaço se concatenam e se expressam através de uma verdadeira escritura, que ora se apresenta sob forma milimétrica, subdividindo a tela em mil fragmentos, ora cresce e se transforma em signo de espaço. Supera sempre o que seria o “fundo”, pois à medida que trabalha, o quadro cresce como se fora uma planta, e faz a perfeita união de todas as suas partes. A meu ver, chega ao limite da concepção do quadro, que atinge aqui uma dimensão infinita, incomensurável, e lhe serve para expressar o ato de pintar (de colorir e estruturar) numa escritura que não possui nem começo nem fim. Difere então profundamente dos calígrafos orientais, pois para ele a escritura plástica é pretexto para estruturar cor e espaço, enquanto para aqueles a caligrafia é a maneira de externar vivências através de impulsos quase respiratórios, desconhecendo no seu processo problemas de ordem intelectual-conceitual que costumam atuar no Ocidente, e dos quais não foge também Tobey. Apesar da influência oriental, sua problemática é profundamente ocidental na sua gênese. Sua pintura não se caracteriza pela contemplatividade, não se contenta na contemplação ideal, mas é permanentemente solicitação de energias,

móvel dentro da sua relativa serenidade, dentro da sua microestrutura, quase sempre formigante. Sintetiza magistralmente signo e cor, estrutura e espaço, que se confundem aqui com o próprio ato de pintar. Jackson Pollock realiza uma das maiores sínteses da pintura moderna. Se De Kooning sintetiza problemas de cor, já a contribuição de Pollock parte da estrutura. Provoca um verdadeiro abalo sísmico na própria estrutura do quadro. É famoso seu processo de trabalho quando entra no quadro, estendido no chão, e pinta dentro do quadro. Sua pintura, o “ato de pintar”, já se dá virtualmente no espaço, quebrando assim todo e qualquer privilégio do quadro de cavalete. A ação é todo o começo da gênese da estrutura, da cor e do espaço; é o “princípio gerador” da pintura pollockiana. Sua atitude diante dos problemas da pintura o coloca ao lado de artistas como Kandinsky e Mondrian, pela sua radicalidade completa e pela precisão das suas intenções. Já pressentia a necessidade de a cor se expressar no espaço, chegando a considerar caducas as soluções do quadro de cavalete. Nele a vontade de síntese junta-se à de liberdade de expressão, ou, como o diz Herbert Read, à vontade de dar expressão direta às sensações junta-se a de criar uma pura harmonia. Ainda segundo Read, e é verdade, essa dicotomia não só representa o caso Pollock como toda a atmosfera da arte moderna. O próprio artista abominava a idéia de uma “arte americana”, pois os problemas básicos da sua eram os da arte do mundo inteiro. Reduz o quadro ao “campo da hiperação”, primeira condição para que já seja uma arte do espaço, da estrutura, da cor, sendo que o tempo nasce aí da dissonância entre a ação e o seu campo de expressão (extensão do quadro).

É preciso acentuar que o elemento de síntese, importantíssimo no momento presente, aparece em alguns desses artistas, mas em outros, mesmo que construtivos, apenas se insinua. Há os artistas que realizam uma síntese geral de certos movimentos contemporâneos da expressão plástica; outros abrem novos caminhos, mas por isso mesmo ainda não realizam uma síntese, nem das suas experiências individuais, nem dos caminhos da arte. O que criam, porém, é fermento da arte futura, que nada deve ao passado imediato na sua fúria anticultural. Há outros, ainda, que não só procuram criar uma nova maneira de se exprimir, mas que também aspiram a uma grande síntese que englobe os pensamentos, os conceitos e as aspirações mais gerais da arte de hoje. Essa grande síntese

pode ser apenas entrevista em certos artistas e em certos movimentos, e serão sempre os construtores que melhor a realizarão, pois que a época da destruição de sentidos de espaço, estrutura e tempo, relacionados à percepção naturalista nas artes, já passou. De posse de um manancial riquíssimo de elementos plástico-criativos, que se renovam e surpreendem dia a dia, os artistas que entrevêem um futuro de síntese na arte de agora rejubilam-se na sua faina construtora, dando a esses elementos esparsos e multiformes o seu sentido de *forma*. O conceito de forma, aqui, já possui outro caráter, pois que os elementos que a constituem não são os tradicionais, ligados a uma concepção analítica do espaço, do tempo e da estrutura. A contradição sujeito-objeto assume outra posição nas relações entre o homem e a obra. Essa relação tende a superar o diálogo contemplativo entre espectador e obra, diálogo em que ela se constituía numa dualidade: o espectador buscava na “forma ideal”, fora de si, o que lhe emprestasse coerência interior, pela sua própria “idealidade”. A forma era então buscada e burilada numa ânsia de encontrar o eterno, infinito e imóvel, no mundo dos fenômenos, finito e cambiante. O espectador situava-se então num ponto estático de receptividade, para poder iniciar o estabelecimento de um diálogo, pela contemplação das formas expressivas ideais, com a obra de arte, cujo universo sintético e coerente lhe provia a tão buscada ânsia de infinito. O “quadro” seria, pois, o suporte de expressão contemplativa onde o espectador, o homem, realiza a sua vontade de síntese entre o que é indeterminado e mutável (o mundo dos objetos) e a sua aspiração de infinito, através da transposição imagética desses mesmos objetos para o plano das formas ideais. Seria então o quadro, a sua concepção e a sua englobação do mundo dos objetos, mundo este que, construindo-se no elemento de polaridade em relação ao sujeito, ao se transpor para o campo da expressão através de imagens, liga-se às formas ideais intuídas pelo próprio sujeito, logrando assim, pela acentuação da dualidade sujeito-objeto, a sua resolução (alternância). Nesse século a revolução que se verificou no campo da arte está intimamente ligada às transformações que acontecem nessa relação fundamental da existência humana. Já não quer o sujeito (espectador) resolver a sua contradição em relação ao objeto pela pura contemplação. Os campos da sensibilidade e da intuição se alargaram, sua visão do mundo se aguçou, tanto na direção de uma concepção microcósmica como a de outra ma-

crocósmica. Ciência e psicologia evoluíram vertiginosamente, superando a posição de alternância que caracterizava o homem clássico frente ao mundo. Que é então o mundo para o artista criador? Como estabelecer relações com ele? Duas posições bem definidas aparecem na resolução desse problema: aquela na qual o artista para criar mergulha no mundo, na sua microestrutura, e a sua realidade é determinada pelo movimento divinatório microcósmico da sua intuição dentro desse mundo; a outra na qual o artista não deseja diluir-se e entrar em cópula com o mundo, mas quer criar esse mundo, e a sua realidade seria uma super-realidade baseada no conceito de absoluto, que não exclui também um movimento divinatório, que aqui já possui um caráter macrocósmico. Tanto numa quanto noutra há a tendência em superar a “alternância” entre aparência e idéia, que se colocam aqui como níveis de um mesmo processo dentro da realidade. Seria isso a razão profunda que está por trás da formulação de Herbert Read, de que enquanto a arte anterior se constituía numa *representação*, a moderna tende a ser uma *apresentação*. *Forma* é então uma síntese de elementos tais como espaço e tempo, estrutura e cor, que se mobilizam reciprocamente. Quando uma escultora como Lygia Clark, p.ex., articula triângulos, círculos, secções deste e do quadrado, sua preocupação, e o que faz, é buscar uma estrutura que se desenvolva no espaço e no tempo, sendo que a *forma* é apreendida na medida em que esses elementos entram em ação, ligados nesse caso à participação do espectador. Triângulos, círculos e quadrados não são o “fim formal” dessa escultura, mas elementos que criam a estrutura, que ao se desenvolver no espaço e no tempo se realiza como forma. Já um pintor como Wols, p.ex., cujos elementos são totalmente diferentes dos de Clark, aspira também à criação de uma estrutura; eis uma declaração sua: “Quantidade e medida já não são a preocupação central da matemática e da ciência... a estrutura emerge como a chave da nossa sabedoria e o controle do nosso mundo — estrutura mais do que medida quantitativa e mais do que a relação entre causa e efeito.” A sua seria uma microestrutura em cuja apreensão formal entram os elementos espaço-tempo e cor num diálogo eternamente móvel dentro do quadro. O conceito de forma, pois, toma um sentido totalmente novo nas criações contemporâneas, sendo a realização formal consequência da criação de uma estrutura que se desenvolve no espaço e no tempo. Esse problema requer estudo mais longo e detalhado,

que não pode ser feito aqui, principalmente sobre a evolução do quadro, e a sua transformação agora para uma arte do espaço e do tempo.

As reconsiderações sobre o “sentido de construtividade” e a visão de uma nova síntese nos levam a achar perfeitamente aceitável a proposta de Mário Pedrosa quanto à denominação de “novo construtivismo” para essas experiências e de “construtores” para os artistas nelas empenhados. Pedrosa é o grande crítico, e entre nós o mais autorizado em relação às criações de vanguarda, sendo sua posição a mais ideal para julgá-las, pelo fato de ser esta não-sectária e não-dogmática, fugindo ao mesmo tempo do ecletismo pelo seu caráter objetivo e coerente, procurando sempre um nível universal de consideração para a abordagem dos problemas relativos à criação artística. Sua visão no que se refere às novas tendências é apuradíssima e suas idéias propiciam um porvir mais otimista para a arte da vanguarda em geral. Por que ser pessimista, como o fazem muitos, diante dos testemunhos desses artistas? Não são eles somente representantes da grande arte deste século, ou grandes individualistas, mas abrem os caminhos mais positivos e variados a que aspira toda a sensibilidade do homem moderno, ou seja, os de transformar a própria vivência existencial, o próprio cotidiano, em expressão, uma aspiração que se poderia chamar de *mágica* tal a transmutação que visa operar no modo de ser humano, e da qual estão por certo afastadas quaisquer teorias de ordem naturalista.