

A CONCEPÇÃO ESPACIAL NA ARTE BRASILEIRA NAS DÉCADAS DE 60 E 70 TRANSGRESSÃO ARTÍSTICA NAS OBRAS DE HÉLIO OITICICA E LYGIA CLARK

ALEIXO, Paulo Arthur Silva¹ (pauloarthur8@hotmail.com)
GORN, Marcelina² (marcelinag@gmail.com)

Resumo:

Esta pesquisa busca compreender parte da produção artística de Hélio Oiticica e de Lygia Clark, na transição do sentido da arte do plano bidimensional para o tridimensional. Ambos os artistas formam a vanguarda artística brasileira da década de 1960 e 1970. O enfoque do trabalho são as relações de participação do espectador da obra, de envolvimento dos corpos no espaço das obras produzidas por ambos os artistas no sentido em que tal reflexão rebate-se na reflexão e concepção do espaço arquitetônico. É realçada a importância do período em que Oiticica e Clark atuaram, momento marcado por um espírito revolucionário e pela repressão da ditadura. O significado do corpo sobre a obra é o principal interesse das propostas. Ele deixa seu condicionamento perante a obra de arte e a obra deixa de acontecer enquanto objeto acabado, mas passa a existir enquanto espaço aberto à percepção, à vivência e experimentação de seus usuários. Apresenta-se, assim, uma seleção e análise de obras que refletem a concepção desses artistas e são importantes à discussão do presente trabalho.

Palavras-chave: Hélio Oiticica; Lygia Clark; Arquitetura; Arte; Espacialidade.

¹ Graduando do curso de Arquitetura e Urbanismo. Instituição de origem: Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (FAV-UFG). O presente trabalho é desenvolvimento de pesquisa feita no âmbito do Programa Institucional de Iniciação Científica da Universidade Federal de Goiás (PIVIC-UFG), dentro do grupo de pesquisa Arquitetura/Interfaces, no período de agosto de 2012 a julho de 2013.

² Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo - EESC-USP (1999) e mestrado em Arquitetura e Urbanismo pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo Universidade de São Paulo - EESC-USP (2004). Atualmente é professora assistente do curso de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (FAV-UFG). Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo, com ênfase em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo e Projeto de Arquitetura.

1. Introdução

Na produção artística não é raro que diferentes meios de expressão se tangenciem, seja por estarem estruturados sobre um mesmo momento político e cultural, ou mesmo por serem estas interlocuções elementares no trabalho com arte. Neste sentido, aponta-se o estudo e a formulação de espacialidades na arte, algo bastante relevante para o desenvolvimento da vanguarda artística brasileira dos anos 1960 – o movimento neoconcreto. Nestas obras notam-se intenções que remetem ao trabalho em arquitetura, com destaque para o agenciamento dos “corpos” enquanto coletividade, agindo sobre ambiências planejadas, e também para o olhar do artista acerca da vivência estético-experimental do sujeito fruidor sobre a obra.

Este trabalho tem como foco a produção de dois artistas, Hélio Oiticica e Lygia Clark, referências ao se abordar a vanguarda artística brasileira e a produção de espacialidades em arte. A pesquisa, de caráter teórico, busca investigar e compreender pontos fundamentais que associem a produção artística da corrente construtiva no Brasil (décadas de 1960 e 1970) e elementos importantes da concepção arquitetônica.

Sendo assim, buscou-se estabelecer panorama e banco de dados claro e específico sobre a elaboração de obras espaciais dentro da produção de Oiticica e Clark. Outro aspecto elementar foi o de aprofundar a compreensão sobre a trajetória artística desses artistas, estabelecendo posturas e reflexões sobre espacialidade, arte experimental e experiência corporal. Determinar um panorama de ideias e posturas comuns entre eles e de interlocução com outros artistas é foco da pesquisa. Outro objetivo foi analisar o conjunto de propostas ambientais mediante suas concepções espaciais, ligadas às correntes arquitetônicas de heranças modernistas. Houve ainda o objetivo específico de se identificar as contribuições de Oiticica e Clark para as artes e para a arquitetura.

2. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

O processo de desenvolvimento da presente pesquisa contou, inicialmente, com o levantamento de dados, que consistiu na pesquisa de autores e títulos pertinentes em bibliotecas e sites. Depois houve seleção do material levantado, seguido de leitura do mesmo. Para melhor compreensão dos temas estudados o grupo de pesquisa se reuniu para discussões acerca da produção em arte, focando principalmente as décadas de 1960 e 1970.

A elaboração de fichamentos e textos de análise também foi uma etapa fundamental para se construir um banco de dados acerca do que foi estudado. Outro aspecto importante, que contribuiu no sentido de construir um pensamento mais claro acerca do tema, foi a elaboração de duas “linhas do tempo” (linhas cronológicas) dos artistas estudados,

focando seus aspectos pessoais e produções. Também foi fundamental o conhecimento das obras através do contato direto com as mesmas. Neste sentido, foram feitas visitas pelo autor à Pinacoteca de São Paulo, à Bienal de Artes de São Paulo de 2013 e ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde algumas das obras estudadas estiveram expostas.

Em seguida foi feita seleção das principais obras a serem analisadas para o presente trabalho, e das reflexões comuns aos dois artistas e suas concepções espaciais. Sendo assim, foram escolhidas duas obras de Hélio Oiticica: *Ninhos* (1969) e *Magic Squares no.5* (1978); e duas obras de Lygia Clark: *Trepantes* (1963) e *A casa é o Corpo* (1968). Estas obras são significativas para a produção dos artistas, representando elementos diferentes dentro de um desenvolvimento do pensamento de arte no espaço a ser vivenciado.

3. OITICICA, CLARK E A DÉCADA DE 60: EXPERIMENTAÇÃO ARTÍSTICA E POLÍTICA

Segundo Paulo Reis (2006, p.21), a produção artística no Brasil na década de 1960 pode ser vista como um meio de resistência ao regime militar. A década de 1960 foi marcada pelo surgimento de muitas ditaduras no Brasil e em toda a América Latina. Hélio Oiticica e Lygia Clark, expoentes da corrente neoconcreta, ao proporem uma arte que visava principalmente à experimentação formal traziam uma maneira de enfrentar a situação já estabelecida. Sendo assim, nota-se que a produção abordada estava permeada pelo que Schwarz (1978) chama de “vento pré-revolucionário”. Segundo ele, isso serviu de mote para ativar a consciência nacional e chamar a atenção para questões importantes do âmbito social.

Importante apontar também que o período em que as exposições da corrente neoconcreta aconteceram e o momento em que cessaram revelam o significado que a promulgação do Ato Institucional nº5 teve para a cultura no Brasil. A produção cultural brasileira, a partir de 1968, passou a ser fortemente censurada. Segundo Schwarz (1978),

Se em 64 fora possível a direita “preservar” a produção cultural, pois bastara liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 68 quando o estudante e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constitui massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores – noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento. (SCHWARZ, p.63)

Reis (2006, p.56) diz que “dezembro de 68 fez desmoronarem os projetos experimentais, individuais e coletivos, que vinham sendo protagonizados pelos artistas”. Entretanto, já em 1969 o “Manifesto ‘Do corpo à terra’”, de autoria de Frederico Moraes, trouxe mais uma vez a discussão da vanguarda, mas nele a ideia da ligação entre arte e nação se mostra mais importante se comparado à “Declaração de princípios básicos da vanguarda”, de 1967. Há novamente a questão da produção de uma arte de vanguarda que funcione como um “exercício experimental da liberdade”, o que revela o forte caráter de oposição do Manifesto.

A intenção política nas obras de arte já aparecia na produção de Oiticica mesmo antes do AI-5, com, por exemplo, a obra Bólide caixa 18, poema caixa 2, homenagem a Cara de Cavalo. A obra traz um forte caráter transgressor e também a visão de arte que se posiciona e opina perante os problemas da situação política do país. Reis (2006, p.57) aponta que a “obra unia sua estrutura formal-estética à crítico-social”. Sendo assim, a obra demonstra ter não apenas preocupações formais no sentido experimental, mas tem comprometimento no sentido político, social e ético (ALEIXO, 2013).

Vale apontar ainda que a repressão às manifestações culturais, maior após a promulgação do AI-5, representou fator decisivo que acabou por caracterizar um momento no país onde a produção em arte esteve difícil e bastante limitada (ALEIXO, 2013). Tendo em vista tal cenário, Hélio Oiticica e Lygia Clark, bem como tantos outros artistas brasileiros, acabaram encontrando lugar para suas produções em países com maior liberdade de expressão onde suas pesquisas puderam ser melhor desenvolvidas.

4. REFLEXÕES COMUNS EM HÉLIO OITICICA E LYGIA CLARK

Em 1930 foi formulado o manifesto do movimento concreto, retomando uma série dos ideais do Movimento Moderno, como a valorização da objetividade e da visão de arte mais tecnicista. Entretanto, o concretismo só chegou ao Brasil anos mais tarde, em 1951, com a 1º Bienal Internacional de Artes.

As tendências construtivas influenciaram fortemente o significado do papel da arte na sociedade. Segundo Ronaldo Brito,

As tendências construtivas em conjunto representavam acima de tudo uma ação no sentido de repropor um lugar social para a arte. Mas um lugar de fato ao sol, do lado das realizações práticas; e não mais a sombra, perto do sonho e do inconsciente, num terreno mítico. Para isso, transformaram a estética num ramo do saber prático, com aplicação cotidiana, isto é, tentaram ao máximo conquistar essa posição em seu contato com os estados e as instituições. (BRITO, 1999, p.16)

Porém, ainda segundo Brito (1999, p.27-28), no concretismo este desejo social da arte acabou por estar limitado apenas à utopia. Vale ressaltar que os princípios das ideologias deste movimento estavam embasados na leitura evolucionista da história da arte, na integração social, nas teorias produtivas e na proposta de uma arte que fosse instrumento de construção de sua sociedade.

Vale apontar que essas tendências deixaram uma série de marcas na história da arte brasileira. Elas estabeleceram mudanças que se desenvolveram com os projetos das vanguardas construtivas. A primeira dessas mudanças, segundo Brito (1999, p.29), foi o rompimento do espaço metafórico na pintura, estabelecendo uma teoria da produção visual que não estivesse comprometida com a figuração. Importante ainda foi a racionalidade na

produção a partir da valorização da Gestalt e da matemática enquanto elementos do processo de produção em arte.

A partir de tais correntes, o neoconcretismo surge enquanto ruptura, expressão de crítica e reformulação dos ideais construtivos estabelecidos pelo movimento concreto. O movimento manteve os principais preceitos concretos, porém trouxe resposta à elevada objetividade e ao excessivo racionalismo destes, acusando-o de dogmatismo e de terem retirado a subjetividade da arte. Tem-se que o neoconcretismo buscou um maior discurso social a partir do artista, remetendo mesmo a razões políticas. Vale notar que o Manifesto Neoconcreto, publicado em 1959, aparece com fundamental importância no sentido de criação do ideário da corrente. Ronaldo Brito aponta que:

O Manifesto Neoconcreto é claro: trata-se de uma tomada de posição crítica ante o desvio mecanicista da arte concreta. Mas trata-se também de defender uma arte não-figurativa, de linguagem geométrica, contra tendências irracionais de qualquer espécie. Dadá e surrealismo são nominalmente citados como movimentos retrógrados. Mondrian, Pevsner e Malévitch são os pontos de referência básicos. (BRITO, 1999, p.8)

Sendo assim, nota-se um forte caráter voltado para a experimentação em arte presente na ideologia do neoconcretismo. Este fator possibilitou que os artistas tivessem produções bastante distintas, embora todas dentro de uma mesma corrente. Neste sentido, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Franz Weissmann, Willys de Castro e Aluísio Carvão, nomes mais importantes em termos de produção de arte no movimento neoconcreto, apresentam proposições muito distintas. Todos eles partem de uma mesma vertente construtiva e todos seguem fundamentos comuns, mas suas produções acabaram por chegar a pontos completamente distintos, embora por vezes abordando o mesmo discurso, como a relação da arte com o corpo e o agenciamento desses corpos no espaço. Vale ressaltar ainda que todo este sentido experimental da arte só se fez efetivo uma vez que o movimento estava desassociado de questões de mercado, sendo que o essencial era o processo, o desenvolvimento da linha de pensamento.

Importante notar também que, no embasamento teórico do neoconcretismo, a Teoria do não-objeto, proposta por Ferreira Gullar em 1959, teve um papel central. A grande transgressão esteve no fato de que o artista voltou seu olhar para o indivíduo, no “sentido de revalorização da sensibilidade do mesmo” (ALEIXO, 2013). A sensibilidade deixa seu foco limitado aos olhos do observador, e se interessa por todo o corpo do sujeito.

Nota-se que na ruptura com o projeto concretista aspectos como a inventividade, a desestetização e a sentida da subjetividade foram fundamentais, sendo chaves que desencadearam a produção neoconcreta. Segundo Favaretto (2000, p.15-16) na obra de Oiticica houve “um impulso de desestetização, às vezes voltado para o desenvolvimento de

práticas culturais, que transgridem a normatividade modernista”. Ricardo Basbaum caracteriza a produção neoconcreta, apontando:

Novo conceito de atuação da obra: uma obra que funciona por autopoisição espaço-temporal intensifica seu potencial desterritorializante, conduzindo assim à construção de um ambiente; além disso, é importante notar que a articulação desta construção ambiental faz-se em confronto com outras articulações espaço-temporais preexistentes, que o trabalho plástico deve enfrentar (daí a questão da interatividade da obra em relação ao entorno ser uma condição necessária à sua própria operatividade). (BASBAUM, 2007, p.102)

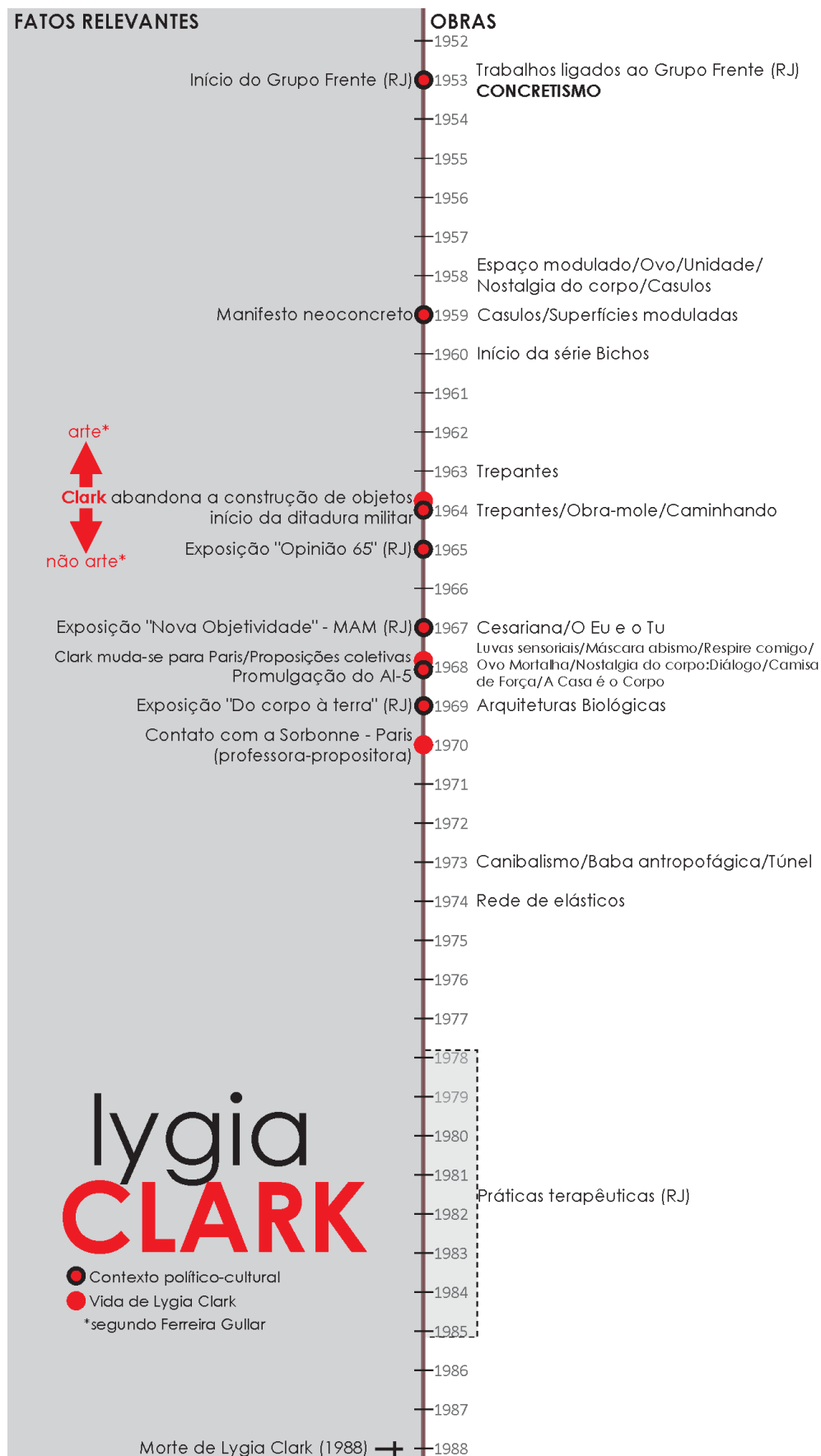
Contudo, talvez a principal contribuição do neoconcretismo para as artes, no Brasil, tenha sido a alteração da posição do sujeito perante a produção artística. Neste sentido, Brito (1999, p.81) ressalta que: “O artista neoconcreto não abordava propriamente o espaço, ele o experimentava. Dispunha-se a vivenciá-lo, atuar contra o relacionamento tradicional entre o sujeito observador e o trabalho”. Assim, o antigo observador transcende seu anterior papel passivo diante da obra e passa a agir sobre as proposições, tendo vivências onde as maneiras de se envolver com a arte são diversas. A obra de arte existe enquanto espaço aberto à apropriação, permeada de uma alta subjetividade, dentro da formulação de uma nova dimensão plástica promovida pelos neoconcretos.

5. LYGIA CLARK

O nome Lygia Clark (Belo Horizonte, 1920 – Rio de Janeiro, 1988) é representativo de uma das figuras mais importantes no que diz respeito à produção artística de vanguarda no Brasil. Contemporânea de Hélio Oiticica, a artista iniciou sua produção ligada ao concretismo. Entretanto, também se enveredou pela vertente construtiva do neoconcretismo desde o seu início, através da publicação do Manifesto Neoconcreto, em 1959.

Assim como Oiticica, Clark acaba por também romper radicalmente com a estética neoconcreta, partindo para uma arte mais experimental. Tem-se, portanto, que a produção da artista é marcada por um forte exercício do processo de criação, com incessante transformação do seu trabalho. Neste sentido, em linhas gerais, Clark transitou do trabalho com o plano bidimensional – trabalhos ligados ao grupo concreto – até experiências que rompiam com tal plano, incitando a ligação de arte no espaço, e, mais tarde, com trabalhos de ordem relacional mais direta com o corpo e a percepção sensorial – até uma linha relacionada com o âmbito terapêutico (Figura 1).

Figura 1: Linha do tempo da produção e fatos relevantes da vida de Lygia Clark



Fonte: do autor, 2013.

Segundo Milliet (2000, p.16) “persiste em cada etapa de sua obra a inquietação, o questionamento. Nunca a estagnação, sempre a mutação”. Assim como no trabalho de Oiticica, a grande intenção era encontrar novas dimensões em que o artista pudesse se expressar, mas também novos âmbitos de sensibilização do público de arte. Neste sentido, rompe-se com os padrões artísticos instaurados visando à inserção de um novo e mais efetivo significado da arte para a cultura de massa (MILLIET, 2000, p.18). Em carta enviada para Oiticica, na década de 1960, a artista ressalta essa mudança dos padrões vigentes:

Se o homem não conseguir uma nova expressão dentro de uma nova ética ele estará perdido. A forma já foi esgotada em todos os sentidos. O plano já não interessa em absoluto – o que resta? Novas estruturas a descobrir. É a carência de nossa época. Estruturas que correspondam absolutamente a novas necessidades de o artista se expressar. (CLARK, 1998, p.35)

As preocupações de Clark fizeram ainda com que sua arte transitasse de um lugar onde o sujeito era valorizado enquanto individualidade para outro onde o sujeito fosse valorizado enquanto coletividade, enquanto ação em meio ao grupo. O caráter de “contracultura” dessas propostas é algo inerente às mesmas, estando ligadas ao próprio modo da pessoa lidar com o objeto de arte. Mário Pedrosa acentua tal intenção do trabalho de Clark, dizendo que “a obra (de arte) deve exigir uma participação imediata do espectador e ele, espectador, deve ser jogado dentro dela” (PEDROSA apud MILLIET, 2000, p.25).

5.1. Trepantes: desenrolar do plano sobre o espaço

Em 1963, Clark inicia uma série de trabalhos que representam o desenvolvimento de uma proposta de arte que explora as potencialidades do espaço. Trata-se de *Trepantes*. São compostos por recortes espiralados, tendo como material principal o aço inoxidável. Na série, Clark trouxe os *Trepantes* (Figura 2) ou emergindo de caixas, ou enroscados em pedaços de madeira ou ainda apoiados em suportes.

Assim como em *Bichos*, de 1960, na série iniciada em 1963 a artista traz o caráter da mutação como característica intrínseca ao objeto. São peças deformáveis, que sugerem e até mesmo incitam a sua própria transformação e mobilidade através da interferência do sujeito fruidor da obra. Pode-se dizer que a obra visa retirar o homem de sua alienação perante a arte. Mais uma vez, no trabalho de Clark, “as mudanças de estado são privilegiadas em detrimento de formas estáveis e distâncias fixas” (MILLIET, 2000, p.86). A experimentação a partir da tridimensionalidade na proposta é ponto norteador do trabalho de Clark.

Em se tratando da sensibilidade do sujeito fruidor, tem-se que o estímulo aqui surge no espectador incitando o seu toque, a sua aproximação e consequente ação sobre o objeto. A participação aqui surge mais uma vez como elemento essencial à obra, cabendo ao sujeito trazer novos significados ao objeto artístico. A obra não se completa sem a ação do sujeito sobre a mesma. Sendo assim, tem-se que o público é chamado mais uma vez a exercitar seu

papel mais ativo perante a arte, não interessando, portanto, a contemplação simples e sem ação sobre a proposta.

Figura 2: *Trepantes*, 1965



Fonte: do autor, 2013.

A resignificação do papel do sujeito é, mais uma vez, elemento importante de toda a proposta, configurando na arte um caráter que associa a mesma com um sentido mais político e social. Importante notar ainda que, com suas propostas, Lygia Clark torna-se uma espécie de “propositor” de condições para que o receptor possa deixar-se embarcar no desmanchamento das formas – inclusive as suas –, em favor das novas composições de fluxos que seu corpo vibrátil vai vivendo ao longo do tempo” (ROLNIK, 1996, s.p.).

A instabilidade formal intrínseca nesses objetos estimula o toque do espectador, tornando reais as virtualidades subjacentes. A participação será intensificada daqui para frente, tornando-se o centro das proposições de Lygia Clark. Deixando para trás o estatuto do artista como criador absoluto, ela passa a compartilhar com os outros a criação. Caminhando do espaço institucional da arte para o espaço social, leva o público da contemplação passiva à participação ativa. Gradualmente abandona a aparência acabada e asséptica associada ao trabalho construtivo passando ao uso de materiais baratos encontrados em seu entorno. (MILLIET, 2000, p.87)

Sendo assim, tem-se que outro aspecto bastante importante em se tratando dos *Trepantes* está na materialidade dos mesmos. Assim como Hélio Oiticica, Clark passa a adotar materiais baratos e acessíveis à artista – no caso pequenas peças metálicas. Essa escolha dos elementos constituintes dos objetos faz com que a obra deixe seu espaço frio e distante do público não só pela maneira de sensibilizar o mesmo, mas também pelos materiais que a compõem esteticamente.

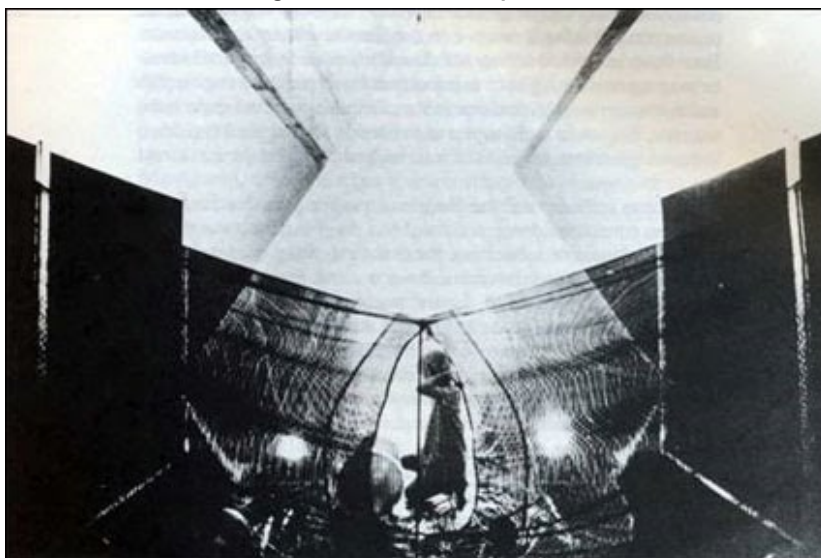
De fundamental relevância para os *Trepantes* é também o forte caráter de subjetividade intrínseco à obra, aspecto recorrente na produção de Clark. A série tem seus significados abertos à livre interpretação e ação do público. A expressividade da artista sobre o objeto tridimensional é marco dos seus últimos trabalhos numa trajetória que vai da “arte para a não-arte” (MILLIET, 2000, p.15). A partir de 1964 a artista passou cada vez mais a explorar a

sensibilidade corporal a partir de experiências coletivas que deixam de estar associadas tão diretamente à natureza e materialidade do objeto.

5.2. A casa é o corpo: percurso sensorial em revivescência intrauterina

Seguindo a linha de um processo artístico que se propunha cada vez mais a estender a sensibilização do corpo a um sentido maior, Lygia Clark realizou, em 1968, a instalação *A Casa é o Corpo*. Esta instalação (Figura 3) foi realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM-RJ – e no mesmo ano foi enviada para a Bienal de Veneza. A obra era penetrada pelo visitante, que era levado a experimentações sensoriais que remetessem a vivência intrauterina. O percurso do participante passava por ambiências planejadas, denominadas respectivamente, de “penetração”, “ovulação”, “germinação” e “expulsão”.

Figura 3: *A Casa é o Corpo*, 1968



Fonte: Imagem disponível em < <http://multissenso.blogspot.com.br/>>. Acesso em: set. 2014.

Visando trazer o sentido dessa vivência que a artista almejava para a obra, o sujeito fruidor tem experiências através do tato, com sensações de desequilíbrio, dentre outras, sendo que neste sentido estamos diante de um tipo de obra de arte que se configura enquanto proposta de participação do usuário, algo já elaborado por Clark desde *Bichos* (1960). Porém, com *A Casa é o Corpo*, o espaço de sensibilização do corpo é muito maior, por ser mais envolvente e levar em conta uma variedade maior de sentidos e sensações.

A obra, mais uma vez, só tem significado se houverem pessoas transitando e se sensibilizando a partir da proposta. Segundo Milliet (2000, p.114) a obra sem a presença das pessoas pode até ser analisada quanto a suas qualidades formais, mas assim ela não está investida de suas funções elementares. Neste aspecto a obra apresenta forte paralelo com os *Parangolés*, série proposta por Oiticica a partir de 1963. Ambas têm na participação e no completo envolvimento corporal o sentido essencial para seus funcionamentos, sendo que esta é a função a qual elas se destinam. Tal proposta de Lygia Clark só se configura enquanto obra

de arte preenchida pelas intenções da artista quando percebida por completo pelos participantes, através da vivência no espaço.

Importante ainda, ao se apontar a apropriação da obra pelo público, é ver que a mesma é apreendida de diferentes maneiras, conforme a quantidade de pessoas que a vivenciam simultaneamente. À medida que o número de participantes cresce, aumenta também a complexidade da obra, uma vez que o movimento de cada indivíduo pode vir a afetar todo o conjunto (MILLIET, 2000, p.131).

Milliet aponta ainda que há uma espécie de “arquitetura viva” através do agenciamento que a artista faz com o material que oferece e os gestos do público (MILLIET, 2000, p.131). Esse aspecto do agenciamento das pessoas enquanto coletividade é recorrente da produção da artista desde início dos anos 1960. Contudo, é com *A Casa é o Corpo* que se chega ao ápice da sensorialidade induzida em arte na produção de Clark.

Importante notar ainda que, assim como nos *Bichos*, a proposta da instalação também traz para a artista certa medida de como o participante se envolverá com a obra. Milliet (2000, p.114) aponta que há “razoável controle do artista sobre a obra ambiente”, sendo previsível seu percurso e suas ações. A autora aponta ainda que:

Sensibilizar o outro é claramente a intenção do artista, ainda construtor. Na elaboração cuidadosa das roupas ou instalação, a estimulação é direcionada e os efeitos procurados, proporcionando uma experimentação variada, porém, até certo ponto, calculada. É evidente o empenho em dar um tratamento plástico à criação pelo rigor da concepção e feitura, sendo o elemento humano tratado como componente integrado à obra. (MILLIET, 2000, p.114)

Sendo assim, percebemos uma questão que é fundamental na concepção em arquitetura e que aparece também na proposta de Clark. Trata-se da relação da obra (ambiente) com o seu fruidor (usuário). Entender e analisar os fluxos dos ambientes e os significados sensoriais que os mesmos exercem sobre o usuário faz parte das preocupações em arquitetura. A própria postura de se direcionar e determinar os usos e apropriações sobre os espaços é parte da concepção projetual em arquitetura. Clark aponta isso acerca dos ambientes propostos e de suas intenções definidas para cada um:

É uma estrutura de oito metros de comprimento, com dois compartimentos laterais. O centro desta estrutura se constitui de um grande balão de plástico. As extremidades são fechadas em elásticos e as pessoas ao se encostarem neles provocam as mais variadas formas. Ao penetrar no labirinto, o visitante afasta os elásticos da entrada, sentindo um rompimento semelhante ao de um hímen complacente e tendo acesso assim ao primeiro compartimento chamado “penetração”. Nesta cabine a pessoa pisa numa lona estendida pouco acima do chão e perde o equilíbrio: no escuro ela apalpa as paredes que cedem, da mesma forma que o chão. Prosseguindo o caminho através do tato, encontrará uma passagem semelhante à da entrada e a pessoa chega na “ovulação”, espaço igual ao anterior, cheio de balões. Ao prosseguir, o visitante alcança o amplo espaço central, onde é possível ver e ser visto do interior. Neste local há uma imensa boca através da qual a pessoa entra na “germinação”, ali tomando as posições que lhe convier. De volta ao túnel, continuando o passeio, penetra no compartimento da “expulsão”, que, além das bolinhas macias de vinil

espalhadas pelo chão, possui uma floresta de pelos pendentes do teto. (CLARK apud MILLIET, 2000, p.119)

Mais uma vez, nota-se na escolha dos materiais componentes da proposta de Clark um forte paralelo com Oiticica. Assim como ele, a artista optava por materiais de fácil acesso ou baixo custo, como lonas, balões, elásticos, dentre outros. A apropriação desses materiais pela artista também traz um sentido transgressor à proposta, uma vez que ela faz opção por materiais não tradicionais na produção em arte e, assim, acaba por aproximá-la do cotidiano do público.

A artista diz ainda que “o passado e o futuro estão implicados no presente-agora do ato” (CLARK apud MILLIET, 2000, p.130), o que demonstra mais uma vez o forte intuito da participação como elemento motor da dinamicidade da obra produzida. Neste sentido, a espontaneidade e a liberdade surgem como aspectos importantes trazendo o sentido de contracultura da proposta.

Segundo Pereira (1986, p.78), na contracultura o que “estava em jogo era a abertura de novos espaços de contestação política e de luta”. É neste sentido que se insere a proposição de Clark, obra aberta à fruição livre do espectador em um período marcado pela intensa repressão sobre as formas de expressão.

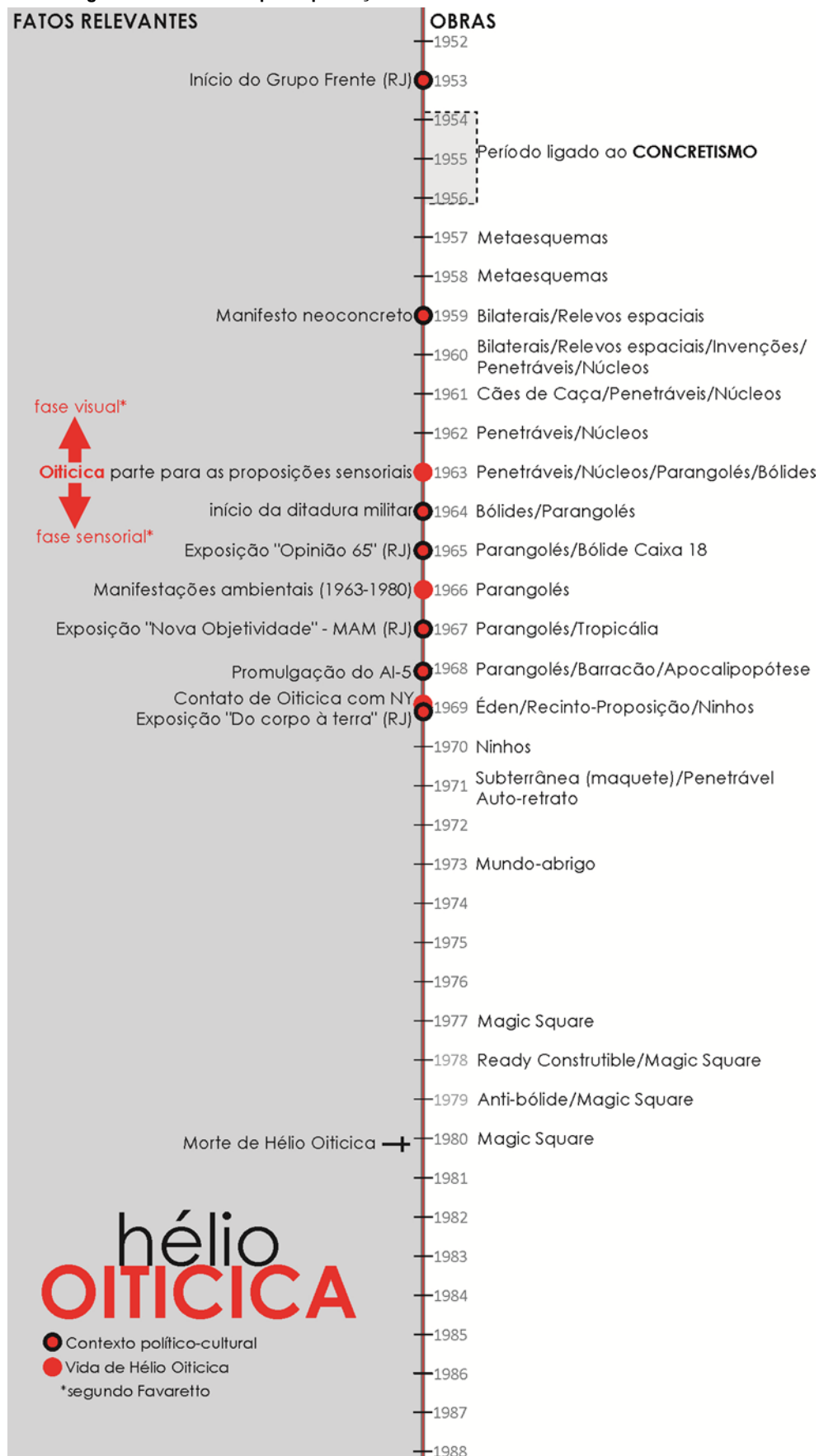
O público, em geral, mostrou-se bastante receptivo a essa forma de arte, que não deixa de ser um modo de forte contestação política radical, mesmo que o faça menos explicitamente do que outros meios de expressão.

6. HÉLIO OITICICA

Hélio Oiticica (1937 - 1980) foi um dos expoentes da vanguarda artística brasileira a partir da década de 1950. Grande parte da sua produção em arte esteve ligada ao movimento neoconcreto ou na superação do mesmo, através das experimentações (Figura 4). Analisando sua produção, nota-se o constante processo de inquietação e experimentação crítica de modo a romper o que já estava estabelecido pelos padrões da arte de então.

A experimentação foi força motriz do trabalho de Oiticica. Segundo o próprio artista, “a palavra ‘experimental’ é apropriada, não para ser entendida como descritiva de um ato a ser julgada posteriormente em termos de sucesso e fracasso, mas como um ato cujo resultado é desconhecido” (OITICICA apud FAVARETTO, 2000, p.13).

Figura 4: Linha do tempo da produção e fatos relevantes da vida de Hélio Oiticica



Fonte: do autor, 2013.

Vale notar que muito relevante na trajetória de Oiticica foi o significado que as experiências com o espaço urbano do morro da Mangueira tiveram sobre sua produção, em especial o samba, o modo de vida e o gesto típico do caminhar pelos morros. Essa fascinação com o contato direto com a cultura popular o levou inicialmente a frequentar, e depois mudar-se para a comunidade da Mangueira. Trazer aspectos dessa cultura popular para o diálogo da arte passou a ser recorrente em sua produção, uma vez que

A cultura popular estava em discussão: as proposições de Oiticica realizavam a seu modo esse debate ao abordar a desigualdade social por meio da valorização de práticas, especialmente aquelas ligadas ao agenciamento do espaço nas favelas, via de regra menosprezadas. (GRUBERT, 2006, p.65).

Oiticica apresenta uma produção onde há a constante busca pelo rompimento com a figuração e, mais tarde, o rompimento com o próprio suporte da obra de arte. O artista, em sua trajetória, parte das experiências visuais e desenvolve seu trabalho no sentido de explorar o âmbito das proposições e manifestações de ordem ambiental. E este momento da arte, descrito por Favaretto (2000, p.29) como sua “saída para o espaço” traz a forte intenção, por parte de Oiticica e outros contemporâneos, de trazer um novo sentido para a sensibilidade do espectador de arte, entendido doravante mais como participante e menos como espectador passivo diante da obra.

6.1. Ninhos: espaço de abrigo à coletividade

Em 1969, dois anos depois de propor *Tropicália*, Oiticica inicia outra série onde a participação do sujeito fruidor de arte é intrínseca ao próprio sentido da obra. Tratam-se dos *Ninhos* (Figura 5), criados para espaços internos de galerias e apresentados pela primeira vez em uma exposição em Londres, na Whitechapel Gallery, com curadoria do renomado crítico Guy Brett. Vale ressaltar que o caráter dessa obra remete ao que Oiticica já havia desenvolvendo desde a superação do plano bidimensional como lugar da arte. No texto “Aspiro ao grande labirinto”, Oiticica ressalta:

[...] será necessária a criação de ‘ambientes’ para essas obras – o próprio conceito de exposição no seu sentido tradicional já muda, pois de nada significa ‘expor’ tais peças (seria aí um interesse parcial menor), mas sim a criação de espaços estruturados, livres ao mesmo tempo à participação e invenção criativa do espectador. (OITICICA, 1986, p.76)

Tem-se que os *Ninhos* são compostos por caixas em madeira com dimensões de dois metros por um metro, agrupadas, formando uma continuidade de pequenas ambiências, fechadas com panejamentos e acessadas por escadas também em madeira. As caixas eram forradas com palha, areia ou aniagem. Dentro dos pequenos espaços propostos, há a presença de colchões, sugerindo assim o caráter de abrigo inerente à proposta.

Figura 5: *Ninhos*, 1969



Fonte: ESTADÃO/Blogs. Disponível em <<http://blogs.estadao.com.br/estadinho/2010/10/>>. Acesso em: set. 2014.

O artista deu prosseguimento à sua proposta para *Ninhos* através das suas experiências com os lofts de New York, para onde havia se mudado em 1969, com bolsa da Fundação Guggenheim. No loft em que vivia seguiram-se as experiências com a série em questão, com a intenção de divisão do ambiente interno do espaço que o artista habitava. A disposição espacial que Oiticica fazia no espaço carregava, segundo Grubert (2006, p.104), um sentido de crítica ao modo de vida convencional, à maneira típica de se habitar e de se envolver com o espaço habitado. Essa crença no poder transformador dos hábitos e costumes, segundo a autora, delineia fortemente o sentido de contracultura.

Ninhos apresentam ainda paralelos com a estética das favelas, devido à imagem de uma estrutura com composição orgânica (FAVARETTO, 2000, p.195). Tal estrutura visa incitar o descondicionamento comportamental do indivíduo sobre o espaço. O próprio sentido de comunidade, do viver em grupo, é abordado na proposta em decorrência do contato do artista com o modo de vida na Mangueira. Na favela, pode-se dizer que a própria conformação do espaço físico influencia nas interações sociais do lugar.

Em *Ninhos* o aspecto da vivência e experimentação artística direta por parte do sujeito aparece mais uma vez e, assim como em *Tropicália*, a obra solicita do participante sua interação, seja caminhando pelo espaço, acessando as ambiências, promovendo ações de caráter coletivo ou outras atividades.

“Ninhos” eram espaços para o público se deitar, para ler ou para simplesmente neles permanecer. Sua estrutura era feita de madeira, recoberta por lonas e atravessada por lonas, tecidos translúcidos e outros materiais que suscitavam experiências sensoriais. A participação lúdica, visual-tátil-olfativa, já presente nos “Bólides”, ganhou nestas instalações uma dimensão na escala do corpo. No chão, nos espaços para se deitar, colocavam-se folhas secas, areia ou palha com a intenção de despertar no indivíduo novas impressões. De certa maneira, esse conjunto de espaços aludia à capacidade infantil de “projetar” tendas, espaços não funcionais, voltados unicamente para o deleite ou atividade lúdica. (GRUBERT, 2006, p.105)

Sendo assim, o descondicionamento do sujeito que vivencia o espaço proposto por Oiticica apresenta-se como ponto norteador da proposta. A intenção da mesma está em abrir a ação do sujeito para que o mesmo transforme o sentido proposto no espaço da obra a partir de sua ação. Portanto, em *Ninhos*, Oiticica estende mais uma vez sua produção artística para um contexto arquitetônico vivencial, explorando as potencialidades espaciais com a ideia de elaboração de recintos abertos às “proposições de experimentalidade livre e coletiva” (FAVARETTO, 2000, p.195). São, em síntese, estruturas que se abrem ao comportamento criativo dos participantes, trazendo “novas percepções, mas principalmente novas atitudes” (GRUBERT, 2006, p.105) sobre o objeto de arte.

6.2. Magic Squares no.5 – De Luxe: lugar de arte permanente na cidade

Em 1977, ainda vivendo em New York, Oiticica deu início às maquetes dos projetos para *Magic Squares*. Até sua morte, no início de 1980, ele desenvolveu tais projetos. Segundo Favaretto (2000, p.215) com essa proposta ele retoma um sonho antigo, o *Projeto Cães de Caça*, que consiste em montar grandes espaços labirínticos em áreas livres do Brasil. Ao voltar para o Brasil, em 1978, Oiticica diz: “algumas dessas maquetes eu comecei a fazer lá, e estou desenvolvendo aqui; são maquetes para serem feitas em grandes espaços, que eu quero fazer em grande escala, para as pessoas entrarem, em espaços públicos” (OITICICA apud FAVARETTO, 2000, p.215).

Sendo assim, o caráter de integração da arte ao espaço do cotidiano, ao meio urbano, é retomado em *Magic Squares*. O partido inicial das propostas do mesmo consiste na instalação de painéis de cinco metros de altura e pintados nas cores primárias e também em branco. O próprio dimensionamento da proposta, ao implantar um trabalho de escala muito superior à escala humana, revela um sentido mais ligado ao urbano do que das galerias de arte. Mais uma vez, a experiência gerada através do caminhar do sujeito é que traz o sentido à obra, bem como as ações do mesmo pelo recinto proposto. Para Braga (2007, p.152) “a virtualidade aqui, no entanto, surge do comportamento livre de cada indivíduo, da possibilidade de usufruir de um lazer desprogramado, criativo em um ambiente sem qualquer função pré-determinada”.

Assim como os projetos da série *Penetráveis*, *Magic Squares* representam proposições em arte que só fazem sentido quando ocupadas pelo homem, quando este experimenta o espaço proposto. É na interação direta entre o corpo do fruidor em movimento e o próprio espaço que surge os significados da proposta. Oiticica solicita não o sentido da visão do espectador, mas a vivência do seu corpo enquanto experiência suprassensorial.

Favaretto (2000, p.218) ressalta que Oiticica sempre aspirou essa concepção de arte com uso público, com estruturas voltadas para a “participação generalizada, realizando os projetos pela utilização do público, que intervém acidentalmente”. E com *Magic Squares* ele

alcançou tal objetivo, superando assim não apenas o plano bidimensional do quadro e partindo para o tridimensional como forma de expressão em arte, mas também deixando o espaço das galerias e partindo para proposições ligadas à vida do meio urbano.

Aí eu comecei a fazer um negócio assim de umas maquetes que fossem e pudessem ser uma praça... inclusive eu chamo de “magic square”, porque square é quadrado e é praça ao mesmo tempo. Que pudesse ser uma coisa que tá permanentemente ali, para uso do público. (OITICICA apud BRAGA, 2007, p.152)

Outro elemento notório da série é que alguns desses labirintos deixaram o plano da concepção enquanto maquete e foram construídos como espaços permanentes, como o *Magic Squares no.5*, implantado no Museu do Açude, no Rio de Janeiro, em meio à floresta da Tijuca (Figuras 6 e 7). A obra é composta por nove paredes em alvenaria com altura e largura de 4,5 metros. Tal obra, com projeto de 1978, foi construída vinte e dois anos depois de sua concepção, segundo instruções e maquete deixadas por Oiticica.

Tem-se que um aspecto que diverge bastante da proposta original é o fato da obra não estar inserida diretamente na cidade, mas implantada em uma área mais restrita e isolada do Rio de Janeiro. Isso confere à obra um caráter de distanciamento com o meio urbano que não era intenção do artista. Sua intenção era a inserção da obra em outro meio, como o Central Park, em New York, ou às margens do Rio Tietê, em São Paulo, integrando o projeto de Rui Ohtake para o Parque Ecológico do Tietê – projeto este que não foi executado. Vale apontar ainda que uma segunda versão de *Magic Square no.5* foi inaugurada no Centro de Arte Contemporânea de Inhotim em 2007.

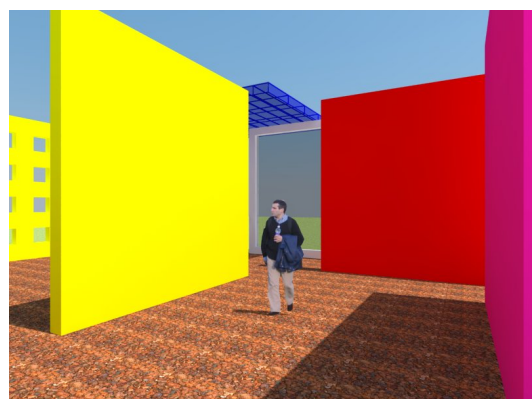
As preocupações de Hélio Oiticica acerca da área em que sua obra seria

Figura 6: modelo virtual de *Magic Squares no.5* – De Luxe



Fonte: do autor, 2013.

Figura 7: modelo virtual de *Magic Squares no.5* – De Luxe



Fonte: do autor, 2013.

implantada revela, assim como em outros de seus trabalhos, uma concepção que tange princípios da produção em arquitetura. Apesar de *Magic Squares no.5* não ter sido construído no espaço visado na proposta do artista, o contexto do lugar em que está inserido permeia a obra de novos significados. O entorno próximo é marcado pela presença da mata, o que traz,

segundo Braga (2007, p.150) um caráter de “ruína-futura”, como se o indivíduo tomasse contato com um pedaço de arquitetura de outro tempo, que ainda não aconteceu.

Vale ressaltar que no labirinto que compõe o projeto de *Magic Squares no.5* Oiticica explorou ainda alguns aspectos, já abordados desde as primeiras etapas de sua produção, como fonte de inspiração para a concepção da proposta. Nesta obra, Hélio Oiticica “retira do plano os quadrados de Malevich e Mondrian, transformando-os em praças” (BRAGA, 2007, p.152). São ambientes abertos às experimentações, manifestações e outras atividades.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As produções em arte de Hélio Oiticica e Lygia Clark foram fundamentais no desenvolvimento da vanguarda artística brasileira, e também na abordagem de espacialidades em arte. Ambos estão ligados à elaboração de propostas que visavam romper com os padrões estabelecidos, superando os mesmos e trazendo formas novas de criação e expressão, a partir do amadurecimento dos conceitos concretistas.

Nisto, tem-se que uma das maiores contribuições dessa produção esteve na superação do plano bidimensional enquanto meio de expressão. A partir disso, o campo da experimentação se abriu, trazendo proposições associadas às explorações espaciais. Importante ainda ressaltar que, assim, foi estabelecido um novo papel para o corpo sobre a obra, sendo que este passa a estar mais aberto à percepção fenomenológica.

A contracultura também é ponto fundamental das propostas de Oiticica e Clark. Trata-se de produções que questionam os padrões da cultura então estabelecidos e instauram-se no limite desta cultura. Vale apontar que a contracultura visa uma nova realidade apoiada “sobre uma recusa fundamental, explícita ou implícita, de alguns dos valores mais sagrados e prezados” da cultura em que está inserida (PEREIRA, 1986, p.22). Oiticica e Clark, por não estarem associados a questões de mercado, focam inicialmente na desestetização do objeto de arte, através de proposições que implicam diretamente a experimentação estética do sujeito sobre a obra, a vivência sobre a ambiência planejada. Este fator está bem evidente em proposições como *Magic Squares no.5* (1978), de Oiticica, e em *A casa é o Corpo* (1968), de Clark.

A partir de tais proposições, o sentido da visão do sujeito, antes estruturante da fruição da obra de arte, passa a ser secundário, uma vez que as obras requerem a vivência de todo o corpo que, descondicionado, supera a alienação para alcançar uma postura mais ativa e participativa.

As experimentações de Oiticica e Clark também estiveram permeadas pelo sentido de desintelectualização da arte. Neste sentido, os artistas tiveram a intenção de popularizar a cultura e trazer a mesma associada à elementos marginalizados socialmente, como é o caso da relação dos *Ninhos* (1969) com a estética do espaço das favelas. A própria materialidade

dos objetos construídos remonta este sentido, com o uso de elementos de uso cotidiano e de fácil acesso, algo distante da produção característica em arte. Vale notar que a opção por esta materialidade já havia sido delimitada em 1959, na “Teoria do Não Objeto”, de Ferreira Gullar. Neste sentido, Oiticica se apropria de tábuas de madeira, para a elaboração dos *Ninhos*, enquanto que Clark, em *A Casa é o Corpo*, traz uma profusão de materiais acessíveis e de uso cotidiano para compor sua obra.

Vários destes aspectos já apontados denotam elementos comuns entre a concepção projetual de Oiticica e Clark e a produção em arquitetura. Além das interfaces entre as produções em arte, por vezes uma destas vertentes também foi alimentadora de inspiração da outra, como em *Tropicália* (1967), onde Oiticica se apropria da espacialidade labiríntica da típica arquitetura das favelas cariocas para compor sua proposta.

Outro exemplo desse aspecto está na concepção da arquiteta Lina Bo Bardi, que tem em seu discurso uma série de preceitos valorizados por Oiticica e Clark. Um deles está na aproximação da arte com a cultura não erudita, e mesmo com a arquitetura do povo, vendo potencialidades no “popular” (MACHADO e SANTOS, 2010, s.p.). A cultura então marginalizada é fundamental para a produção de todos estes artistas, ainda seguindo na linha de resistência a cultura estabelecida. Bo Bardi valorizava a desalienação do sujeito sobre sua obra, sendo que há uma postura neoconcreta com relação ao corpo deste sujeito, e também um interesse na apropriação da coletividade sobre as ambiências planejadas.

Há ainda preocupações no trabalho de Oiticica e Clark que são inerentes ao trabalho do arquiteto. Primeiramente o cuidado com o lugar em que a obra de arte será inserida, algo evidente desde o início das experimentações de Oiticica com espacialidades, com o *Projeto Cães de Caça* (1961), e recorrente no final da década de 1970 com os *Magic Squares*, ambas as propostas de escala urbana. A relação do corpo com a obra e o significado da composição plástica desta – escala, materialidade, estudo de cores – são também aspectos intrínsecos da concepção arquitetônica.

REFERÊNCIAS:

- ALEIXO, P. A. S. A concepção espacial em Hélio Oiticica e Lygia Clark: experimentações artísticas nos anos 1960 e 1970. In: XXI Seminário de Iniciação Científica, 2013, Goiânia. *Anais...* Goiânia: UFG, 2013. Disponível em: <http://eventos.ufg.br/SIEC/portaiproec/sites/site7201/site/artigos/02_pivic/pivic_miolo_05.pdf>. Acesso em: julho de 2014.
- BASBAUM, R. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BRAGA, P. *A trama da terra que treme: multiplicidade em Hélio Oiticica*. 209 p. Tese (Doutorado em Filosofia), São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2007.
- BRITO, R. *Neoconcretismo vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: COSAC NAIFY, 1999.
- CLARK, L. *Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964/74* / organizado por Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- FAVARETTO, C. F. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 2000.
- GRUBERT, S. C. J. *Oiticica: limites de uma experiência limite*. 142 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), São Carlos, EESC USP, 2006.
- GULLAR, F. *Teoria do não-objeto*. Disponível em: <<http://www.literal.com.br/ferreira-gullar/por-ele-mesmo/ensaios/teoria-do-nao-objeto/>>. Acesso em: julho de 2014.
- MACHADO, Vanessa Rosa ; SANTOS, Fábio Lopes de Souza. *Lina Bo Bardi, Lygia Pape e Hélio Oiticica aproximações às "arquiteturas sem arquitetos"*. In: Anais do XI Seminário de História da Cidade e do Urbanismo. Vitória: ANPUR, 2010, v.11., n.5. Disponível em: <<http://www.anpur.org.br/revista/rbeur/index.php/shcu/article/viewFile/1389/1362>>. Acesso em: agosto de 2014.
- MILLIET, M. A. *Lygia Clark: Obra-Trajeto*. São Paulo: Edusp, 2000.
- OITICICA, H. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PEDROSA, M. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- PEREIRA, C. A. M. *O que é contracultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- REIS, P. *Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- ROLNIK, S. (Coord.). *Arte Cura?*. São Paulo, 1996, 9 p. Escritos do Núcleo de Estudos da Subjetividade - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Disponível em <<http://www.pucsp.br/nucleode-subjetividade/>>. Acesso em: maio de 2013.
- SCHWARZ, R. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- ZEVI, B. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.