

**ASPECTOS DA REPRESENTAÇÃO E DO PROCESSO PROJETUAL EM HÉLIO OITICICA:
APROXIMAÇÕES COM A ARQUITETURA**Artur Simões Rozestraten¹

No texto que compôs para o catálogo de sua exposição na Whitechapel Gallery em Londres em 1969, Hélio Oiticica usou o conceito de “*campus experimental*” para se referir à sua instalação “Éden”. Com esse conceito o artista sugeria uma fusão entre espaço – como campo, terreno ou território –, e tempo como ação contínua, deslocamento, processo de caráter especulativo, tentativa ou ensaio. O conceito, além de qualificar a instalação Éden como lugar construído para experimentações estéticas, caracterizava também e, sobretudo, o próprio processo de trabalho formativo do artista.

Experimental é a interação crítica, reflexiva e construtiva do artista na elaboração de seus projetos. Experimental é sua postura como criador e como observador alerta das experiências de outros artistas, e de sua própria atividade. A experimentação aberta a imprevisíveis possibilidades constitui, portanto, um aspecto metodológico do trabalho de Hélio Oiticica. E não se trata de método mas, justamente de uma crítica ao método, formulada como questionamento permanentemente das limitações inerentes a qualquer roteiro de procedimentos estabelecido *a priori* ou *a posteriori*, para ser repetido (LALANDE, 1960). Trata-se de um aspecto metodológico, enfim, porque se constitui como discurso, como *lógos*, reflexão filosófica que estimula reposicionamentos, e projeta a experiência particular do artista ao nível de teoria.

Esse aspecto teórico é evidente em “Experimentar o experimental”, texto de 1972 (BRAGA, 2008), no qual a estudada composição gráfica datilografada tensionava-se para reforçar seu conteúdo. O foco do artista, então, colocou-se na proposição de “assumir o experimental”, expressão de múltiplos sentidos que abarca: a rejeição à figuração, o questionamento da obra de arte, a valorização da atividade artística, a identificação do problema da representação, a inserção da imprevisibilidade, do inconclusivo e do desconhecido no trabalho artístico.

“Assumir o experimental” seria, simultaneamente, meta e memória, decisão decorrente da disposição constante e atenta do artista para observar-se, registrando cuidadosamente sua trajetória, e estudando o processo de elaboração de seus projetos para reconhecer, nas constantes mudanças e alterações de rota, a permanência da reinvenção.

“... a palavra “experimental” é apropriada, não para ser entendida como descritiva de um ato a ser julgado posteriormente em termos de sucesso ou fracasso, mas como um ato cujo resultado é desconhecido.” (OITICICA, In BRAGA, 2008, p. 345)

Poderia esse procedimento enraizado nas particularidades da experiência pessoal do artista, ter um alcance universal? Como essa proposta de “assumir o experimental” em direção a um resultado desconhecido repercutiria, por exemplo, no projeto arquitetônico? Haveria o risco de uma redução de seu caráter metodológico a um método, ou a experimentação verdadeiramente experimental preservaria sempre sua natureza de contínuas reinvenções imprevisíveis?

Embora a questão da *utilitas* arquitetônica (Polião, 1999) nunca tenha estado no foco da poética de Oiticica, a aproximação com a arquitetura foi sugerida inúmeras vezes pelo próprio artista (Oiticica, 1986), e desdobrada por críticos como Favaretto (2000),

¹ FAUUSP, Professor Doutor junto ao Depto. de Tecnologia – Área de Representação do Projeto.

Salomão (2003), Braga (2008) e Sperling (2008) por meio de analogias construtivas, estruturais, geométricas e espaciais, ou ambientais.

No enfoque desse estudo a aproximação entre o universo artístico de Oiticica e a arquitetura se faz por meio do “experimental” como conceito-chave, e de suas consequências no entendimento do papel das representações bidimensionais e tridimensionais, desenhos, anotações e maquete no processo de projeto.

Para tecer esse enfoque duas linhas se entrelaçam:

A primeira, e a principal, é formada por textos, anotações, desenhos, maquetes e obras do artista referentes aos projetos “Núcleos” (1960), “Cães de Caça” (1961), “Newyorkaises” (1971) e “Magic Squares” (1977);

A segunda linha é formada por conceitos propostos pelo filósofo francês Henri Bergson (1859-1941), que é um dos principais críticos modernos do conceito de representação e cujo pensamento, por ser uma das fontes menos explícitas da Fenomenologia francesa, constitui uma alternativa às aproximações ao universo de Hélio Oiticica, geralmente pautadas em Merleau-Ponty.

Núcleos

“Esse diário é, para mim, desenvolvimento de pensamentos que me afligem noite e dia, mais ou menos imediatos e gerais. Não sei se há continuidade de um dia para o outro ou se há fragmentação de assuntos e idéias, o que sei é que é vivo, documento vivo do que quero fazer e do que penso”(22/02/1961) (OITICICA, 1986, p.30).

O registro diário de seus esforços permite ao artista perceber a duração de seu trabalho, a extensão temporal de sua atividade artística como *durée* Bergsoniana, a atravessar dias e noites. É essa documentação da atividade do artista em seus cadernos – feita de dúvidas e oscilações entre continuidade e fragmentação –, que constitui a memória necessária para que se forme uma convicção interna sobre uma coesão, que se afirma como um “saber” sobre algo vivo, em movimento, vago e impreciso.

A intuição de um esquema, ou nos termos de Bergson um “esquema dinâmico” (1929), obscuro mas estimulantemente vivo, pode impulsionar um trabalho intenso de criação – croquis, anotações, imagens e objetos – que conduziria à conformação de idéias, e não o contrário.

No entendimento do filósofo, expresso em seu ensaio “O pensamento e o movente” (1934), há certas motivações emocionais que são anteriores a idéias. Motivações ditas “supra-intelectuais” que por sua natureza esquemática e dinâmica são geratrizes de idéias, engendram idéias. O desejo seria o motor da atividade artística, e não exatamente a idéia. Algo como o que Oiticica sugere na convergência entre “querer fazer” e “pensar”.

Tal entendimento repercute diretamente na crítica Bergsoniana ao termo representação exposta à Sociedade Francesa de Filosofia na reunião do dia 23 de maio de 1901:

“A palavra “representação” é equívoca, e não deveria jamais, conforme sua etimologia, designar um objeto intelectual original, apresentado ao espírito pela primeira vez. Deveríamos reservá-la às idéias ou imagens que trazem a marca de um trabalho anterior. Seria então o caso de se introduzir o termo apresentação (ou apresentação), igualmente empregado pela psicologia inglesa para designar de uma forma geral tudo o que é pura e simplesmente apresentado à inteligência”. (BULLETIN, 1901, p.102, tradução do autor).

Não havendo necessariamente uma idéia que constitua pré-existência à atividade artística ou à atividade projetual, esta assume seu caráter inédito, imprevisível, sua natureza autônoma e original. Tal proposição, com longa tradição filosófica empirista (Aristóteles, 2006), constituiu um dos principais esteios teóricos em defesa da arte moderna (Focillon, 1939), e encontrou ressonância no pensamento de Hélio Oiticica em 1962:

“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.” (OITICICA, A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade, 1986, p.59).

Essa mesma crítica é reformulada por Hélio 10 anos mais tarde, em 1972, no texto “Experimentar o experimental” (OITICICA, In BRAGA, 2008, p. 344):

“mas o problema não é só da pintura escultura arte produção de obras mas da representação de todos os re”

O registro documental do artista nos permite acompanhar o surgimento do “Grande Núcleo” em novembro de 1960:

“Comecei hoje os estudos preparativos do grande núcleo nº. 1. Já montei o primeiro nucleóide de cinco peças; farei vários, quantos forem precisos, até chegar à forma ideal do grande núcleo, que será composto por muitas peças. A cor sofrerá também evolução. O primeiro nucleóide é em amarelo; o grande núcleo, não sei; a cor virá a evoluir livremente, conforme a minha vontade interior.” (25/11/1960) (OITICICA, 1986, p.24).

A dúvida, a incerteza são tão presentes no processo de elaboração quanto a persistência da vontade interior em continuar tentando. De modo que a forma ideal a que o artista se refere parece ser muito mais aquela que se alcançará tateando experimentalmente, fazendo tantas tentativas quanto forem necessárias, do que uma forma idealizada *a priori*².

Meses mais tarde, em agosto de 1961, os comentários do artista são específicos sobre as maquetes para os “Núcleos” e descrevem um processo em andamento:

“Na minha 1ª série de maquetas dos “núcleos”, e primeiras tentativas, três tipos de núcleo se distinguem: a) núcleo pequeno; b) núcleo médio; c) grande núcleo... A cor já revela claramente, embora ainda simplesmente, o desenvolvimento nuclear da cor, do amarelo mais escuro para o mais luminoso. Creio que na pequena maquete que realizei já se revela o sentido exato da cor que possuirá na realização maior.” (07/08/1961) (OITICICA, 1986, p.32).

Se há algo que pode preceder a criação é sua “possibilidade” de vir a existir, entendida como “ausência de impedimento” (1934) à sua existência, e não exatamente como “pré-existência na forma de idéia”. Bergson sugere, no entanto, que a compreensão da plena possibilidade da existência de uma criação só é evidente *a posteriori* como consequência de sua concretude inquestionável. Pode-se supor então, que antes de tal concretude a “possibilidade” coexistiria com dúvidas, incertezas, hesitações que exigem o enfrentamento característico dos processos de elaboração, um trabalho formativo como o que Hélio registrou para os “Núcleos”.

² Característica comum ao projeto ambiental da *Merzbau* (1923-1937) de Kurt Schwitters (1887-1948), no qual também a representação é posta em xeque.

Os desenhos de estudo feitos entre 1961 e 1962, deixam evidente que o artista investiga possibilidades, sonda formas, investiga alternativas. Em um desenho de 19/10/61, Hélio elabora em escala uma planta baixa de um “Núcleo” em composição quadrada modulada em 16 quadrados, com placas “rodantes” na ortogonal e na diagonal (OITICICA, 1992, p.31). Praticamente um ano depois, em 20/10/62, o artista investiga também em planta, e croquis de detalhes, uma composição quadrada modulada em 9 quadrados, apenas com placas ortogonais munidas de ganchos e pinos que permitiriam o giro (OITICICA, 1992, p.31).

Quando alguém penetra um “Núcleo” percebe, obviamente, que tal ambiente e tais objetos existem fisicamente porque foram construídos por alguém. A condição privilegiada de pensar sobre esse processo de produção já concluído, depois que ele aconteceu, – o que é uma desmontagem ou uma análise – pode gerar o que Bergson chamou de “ilusão da previsibilidade universal” (1934) ou “miragem do presente no passado” (1934): algo que é inquestionavelmente possível no presente pode parecer igualmente possível em um passado anterior à sua existência, invertendo a evidência da sua possibilidade que é consequência de seu existir, na causa de sua existência.

Será mesmo possível prever completamente uma criação? Certamente o projeto é um esforço de previsão de um processo construtivo futuro, mas será possível prever, antes da elaboração projetual, o que ela virá a ser criado?

“... transformar algo em alguma coisa, transformar algo plasticamente; mas esse “algo” não existe antes, e sim nasce simultaneamente no movimento criativo, com a obra... A criação é o ilimitado; não adianta querer mentalizá-la. A mente não tem o poder de aprisionar o que deve ser espontâneo, o que deve nascer.” (07/09/1960 e 11/09/1960) (OITICICA, 1986, p.22).

Em dezembro de 1961, o aspecto experimental conforma um novo conceito que viria a interferir no desenvolvimento dos “Núcleos”, e em todo o alcance da obra posterior do artista ampliando a imprevisibilidade dos processos:

“Nesta última semana lancei em realização o primeiro núcleo “improvisado”, outra modalidade do núcleo...O núcleo improvisado consiste na realização do núcleo no espaço, sem maquetas anteriores, ou elaboração demorada, pois há a necessidade de realizá-lo rapidamente, desde o seu corte até a cor, como que de improvisado... em certo sentido consiste numa síntese brusca de aspirações que se perderiam, se adiadas, ao passo que, por exemplo, os núcleos médios, que já estão realizados há meses em maquete, poderiam ser realizados daqui a dez anos sem perder o significado já impresso na maquete. O improvisado não comporta nem maquete nem estudos; nasce simplesmente.” (27/12/1961) (OITICICA, 1986, p.36-37).

Cães de Caça, “Newyorkaises” e “Magic Squares”

Enquanto a vertente do improvisado apontava uma possibilidade instantânea de desdobramento do experimental, Hélio continuaria a assumir outras possibilidades experimentais de elaboração com maior tempo de duração.

Três projetos para “Penetráveis”, desenvolvidos essencialmente com maquetes, possuem essa característica de elaboração.

O primeiro, de 1961, é o Projeto “Cães de Caça”; o segundo, de 1971 são os vários “Newyorkaises”; e o terceiro os projetos de Invenção da Cor, “Magic Squares” de 1977.

“Nos primeiros meses desse ano realizei a maquete de um jardim, composto de 5 *Penetráveis* (maquetas)...O projeto tomou a forma de um grande labirinto com três saídas...” (OITICICA, Sobre o “Projeto Cães de Caça”, 1992, p.57)

O artista sugere que a forma resultante foi “tomada” pelo projeto ao longo de sua elaboração. A concepção da forma, portanto, é entendida como indissociável de sua produção, do trabalho indispensável à sua existência material.

“Parto ... da cor, no espaço e no tempo, e foi esse o caráter que regeu a gênese formal e vivencial do projeto.” (OITICICA, Sobre o “Projeto Cães de Caça”, 1992, p.57)

Muito embora o caráter arquitetônico da maquete possa sugerir que a estrutura geométrica da composição de planos e volumes foi a base geratriz do projeto, não é isso que o artista afirma. A cor é que teve esse papel. Logo, a reflexão sobre a história do projeto deve considerar essa origem cromática, toda a estruturação espacial parte de uma intenção de propor uma experiência dinâmica da cor. Afirma-se, assim, o projeto aberto, iniciado em uma intenção e imprevisível quanto ao resultado.

“Esses projetos são realizados em maquete para serem construídos ao ar livre e são acessíveis ao público, em forma de jardins.” (OITICICA, A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade, 1986, p.53)”

A conclusão da maquete é entendida como a realização do projeto, conclui uma etapa, pois cria uma interrupção que fixa o processo em uma forma tridimensional em escala reduzida como “fim de um crescimento” ou a sua “parada”, mesmo que provisória, o que, contraditoriamente, satisfaz e frustra o artista. (OITICICA, A obra, seu caráter objetual, o comportamento, 1986, p.119).

No entanto, experimentar plenamente o experimental exige manter-se em movimento constante, e assim, em 1971 Hélio dedica-se a vários *Newyorkaises*, projetos ambientais como “situações para serem vivenciadas” que são elaborados e re-elaborados em anotações, desenhos e maquetes. Em seu processo projetual diferentes meios articulam-se de modo complementar:

- o texto, em explicações teóricas, descrições operacionais e especificações técnicas;
- o croquis como desenho exploratório, e como esquema gráfico associado ao texto;
- o desenho de caráter técnico, especialmente em planta, em escala matemática precisa, com legendas indicativas dos vários ambientes, das soluções construtivas e do posicionamento de objetos;
- a modelagem tridimensional para a confecção de maquetes em escala, de caráter realista, com fidelidade de cor e texturas, valendo-se de materiais diversos;
- a fotografia das maquetes para documentação e comunicação ou apresentação do projeto.

Procedimento semelhante se nota no desenvolvimento de um dos últimos projetos de “Penetráveis” elaborados pelo artista, a Invenção da Cor ou os “Magic-Squares”, quadrados ou praças mágicas.

“Levei seis meses para realizar a maquete, junto com arquitetos, pra detalhar o projeto. Os painéis tinham que ser alvíssimos, levíssimos e em vez de pintados deveriam ser recobertos com plástico branco, sem emenda.” (OITICICA, 1992, p.192)

A realização da maquete exige tempo pois não é uma simples tradução de pré-definições, mas envolve a elaboração do projeto. Modelar aqui é projetar, especificando materiais, texturas, cores, e técnicas construtivas para a construção do projeto em escala real, definitivamente.

“... são cavernas-cor: INVENÇÃO DA COR porque não é mais a estrutura-cor-pintura ou aplicação escultórico-arquitetônica da cor: é a cor em suspenso: a gente descansa na cor.” (junho/julho 1978) (OITICICA, 1992, p. 193)

Do “*campus experimental*” ao “experimentalizar o experimental”, as reflexões *in progress* de Oiticica parecem traçar um percurso semelhante àquela passagem entre a fragmentação analítica do tempo em instantes descontínuos, e a intuição da duração contínua proposta por Bergson. De maneira que mais do que a obra interessa o processo; mais do que um desenho, interessa o desenhar; e mais do que uma maquete interessa o modelar, como ação duradoura que se sobrepõe ao repouso de qualquer uma de suas expressões materiais pontuais.

O desdobramento dessa reflexão pode conduzir o sentido infinito da ação ao gerúndio: do experimentar ao experimentando, do projetar ao projetando.

Considerações finais

O enfrentamento da questão da representação é central na trajetória de Oiticica, e seu recurso para tanto é “experimentalizar o experimental”, desmontando eventuais pré-existências e legitimando o processo projetual como duração formativa. Para Bergson, a representação também está no centro de uma inadequação semântica que compromete o entendimento das atividades criadoras, e exige revisões conceituais de fundamentos como o tempo, a memória e a intuição. Revisões que Malévitch (1879-1935) também equaciona e que gravitam em torno da representação não apenas por um questionamento do caráter mimético, imitativo da figuração ou da narratividade como representação mas, fundamentalmente, por um entendimento do caráter autônomo, criador e inaugural das artes (Malévitch, 1994; Maliévitch, 2007).

Parece claro que a revisão crítica da representação é indissociável das reformulações modernas, ocorridas ao longo do séc. XX acerca do entendimento da atividade artística, das expressões de vanguarda, das abstrações e das ações próprias da arte contemporânea.

Na arquitetura moderna, curiosamente, a questão da representação não teve a mesma repercussão no entendimento moderno do projeto. A inconveniência e a inadequação do termo não se colocaram claramente, mesmo considerando as profundas reformulações espaciais, construtivas e conceituais ocorridas na arquitetura desde fins do séc. XVIII até os dias de hoje. No Brasil, a noção de que há uma pré-existência do projeto como idéia predominou nas teorizações sobre o desenho³ e ainda predomina na modelagem⁴, o parece justificar a conveniência do uso do termo representação para desenhos, anotações, maquetes e imagens projetuais.

Por que não houve na arquitetura uma reformulação moderna no entendimento do papel das representações no processo de projeto, semelhante à que houve nas artes plásticas?

³ O texto “O desenho” de Vilanova Artigas escrito em 1967 é um exemplo claro de tal entendimento idealizador. ARTIGAS, João Batista Vilanova. O desenho. **Caminhos da Arquitetura**. São Paulo: PINI, Fundação Vilanova Artigas, 1986. 144 p.

⁴ A aula de Paulo Mendes da Rocha sobre maquetes é um exemplo da perpetuação de tais idealizações. ROCHA, Paulo Mendes da. **Maquetes de Papel**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. 64 p.

Estaria o estudo da arquitetura muito concentrado nos instantes estáticos – projetos encerrados (concluídos ou não), edifícios e configurações urbanas bem ou mal sucedidas – e pouco atento à dinâmica própria dos processos projetuais e seus desdobramentos: processos construtivos e processos de ocupação? Seria esse fenômeno resultado do predomínio dos processos analíticos na historiografia da arquitetura que podem promover “ilusões” e “miragens” como as mencionadas por Bergson?

Aproximações aos processos de projeto dos arquitetos, feitos *a posteriori*, não mascarariam dúvidas e hesitações sob a fantasia de uma condução retilínea, segura e inequívoca sob controle do arquiteto do início ao fim? Estudos que acompanhassem os processos projetuais dos arquitetos *in loco*, acompanhando seu cotidiano e registrando a permanência das oscilações não poderiam trazer novas reflexões, problematizar o papel das representações e seu caráter experimental? A pesquisa em arquitetura não poderia enriquecer seus enfoques ao valorizar o estudo dos processos projetuais, das trajetórias imprevisíveis dos desejos, dúvidas e tentativas?

Não se trata, enfim, de uma questão de liberdade? Que tipo de projeto sobreviverá sem o exercício da liberdade?

Parafraseando Oiticica (OICITICA, In BRAGA, 2008, p. 346):

Onde estão os fios soltos do experimental no campo aberto de possibilidades da arquitetura? Por que não explorá-los?

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. **De Anima**. Maria Cecília Gomes dos Reis (Apresentação, tradução e notas). São Paulo: Ed. 34, 2006. 360 p.

BERGSON, H. L'effort intellectuelle. In **L'énergie spirituelle: essais et conférences**. Paris: Félix Alcan, 1929. 227 p.

_____. **La pensée et le mouvant: essais et conférences**. Paris: Félix Alcan, 1934. 322 p.

BRAGA, P. (Org.) **Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008. 416 p.

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE PHILOSOPHIE. Première Année, Séance du 23 Mai 1901. Paris: Librairie Armand Colin, 1901.

FAVARETTO, C.F. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: EDUSP, 2000.

FOCILLON, Henri. **La vie des formes**. Paris: Alcan, 1939.

LALANDE, A. **Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie**. Paris: Presses Universitaires de France, 1960. 1323 p.

MALÉVITCH, K.S. **Les arts de la representation**. Jean-Claude e Valentine Marcadé (Tradução). Lausanne: Edition L'Age d'Homme, 1994. 188 p.

MALIÉVITCH, K. **Dos Novos Sistemas na Arte**. Cristina Dunaeva (Organização e Tradução). São Paulo: Editora Hedra, 2007. 100 p.

MEYER, F. **Pour connaitre la pensée de Bergson**. Bordas, 1948. 124 p.

OITICICA, H. **Aspiro ao grande labirinto**. Luciano Figueiredo, Lygia Pape, Waly Salomão, seleção de textos do artista. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. 134 p.

OITICICA, H. **Hélio Oiticica**. Guy Brett, Catherine David, Chris Dercon, Luciano Figueiredo e Lygia Pape (Curadores). Paris: Galerie Nationale du Jeu de paume, Réunion des musées nationaux, 1992. 278 p.

POLIÃO, Marco Vitruvius. **Da Arquitetura**. Marco Aurélio Lagonegro (trad.). São Paulo: Editora Hucitec, FUPAM, 1999. 245 p.

SALOMÃO, W. **Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? E outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. 141 p.

SPERLING, D. Corpo + Arte = Arquitetura. As proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark. In: Paula Braga. (Org.). **Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008, p. 117-146.