

Indefiníveis, experiências em cor tridimensional: uma discussão sobre as indefinibilidades das fronteiras entre Pintura e Escultura a partir de Hélio Oiticica, e uma proposta metodológica para a produção artística estudantil.

Arthur Aroha Kaminski da Silva¹

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4822-237X>

Resumo: O presente texto se trata de uma revisitação do autor ao processo de pesquisa em Poéticas Visuais realizado durante a produção de seu Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado *Cor tridimensional: a indefinibilidade das fronteiras entre Pintura e Escultura*, e defendido junto ao já extinto Bacharelado em Escultura da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Embap/Unespar), em 2013. Além de retomar alguns conceitos e discussões relacionadas à arte político-revolucionária de Hélio Oiticica, principal referência quando da elaboração do projeto, o objetivo deste artigo é também organizar o método aplicado durante a execução do projeto, transformando-o em um esquema-guia que poderá auxiliar outros estudantes em seus processos de produção e pesquisa.

Palavras-chave: metodologia; poéticas visuais; indefinibilidade; cor tridimensional; Hélio Oiticica.

Indefinables, three-dimensional color experiments: a discussion about the indefinability of the boundaries between Painting and Sculpture from Hélio Oiticica, and a methodological proposal for student artistic production.

Abstract: This text is a revisiting of the author of his process of research in Visual Poetics carried out during the production of his Course Conclusion Work, entitled *Three-dimensional color: the indefinability of the boundaries between Painting and Sculpture*. Defended within the already extinct Baccalaureate in Sculpture of the School of Music and Fine Arts of Paraná (Embap/Unespar), in 2013. Besides retaking some of the concepts and discussions related to Hélio Oiticica's political-revolutionary art, main reference during the project elaboration, the aim of this article is also to organize the method applied during the project execution, turning it into a guide-scheme that can assist other students in their own production and research processes.

Keywords: methodology; visual poetics; indefinability; three-dimensional color; Hélio Oiticica.

¹ **Currículo:** Doutorando em Estudos Literários pelo Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná (PPGLET/UFPR), e Mestre em Estudos Literários pelo mesmo programa, é também graduado pelo Bacharelado em Escultura da Escola de Música e Belas Artes da Universidade Estadual do Paraná (EMBAP - UNESPAR), e técnico em Eventos pelo Instituto Federal do Paraná - IFPR. Tem entre seus principais interesses atualmente as poéticas e culturas da infância, e a análise literária de gêneros como o fantástico e o terror, além de uma eclética atração por diversas áreas da História, História da Arte, Filosofia e Psicologia. arthuraroha@gmail.com

Indefinibles, experimentos en color tridimensional: una discusión sobre la indefinibilidad de las fronteras entre la Pintura y la Escultura desde Hélio Oiticica, y una propuesta metodológica para la producción artística estudiantil.

Resumen: Este texto es una revisión del autor del proceso de investigación en Poéticas Visuales realizado durante la producción de su Trabajo de Conclusión del Curso, titulado *Color tridimensional: la indefinibilidad de las fronteras entre Pintura y Escultura*, defendido en la ya extinta Graduación en Escultura de la Escuela de Música y Bellas Artes de Paraná (Embap/Unespar), en 2013. Además de reanudar algunos conceptos y debates relacionados con la arte político-revolucionaria de Hélio Oiticica, la referencia principal al preparar el proyecto, el objetivo de este artículo también es organizar el método aplicado durante la ejecución del proyecto, convirtiéndolo en un esquema-guía que pueda ayudar a otros estudiantes en sus procesos de producción e investigación.

Palabras Clave: metodología; poéticas visuales; indefinibilidad; color tridimensional; Hélio Oiticica.

Neste artigo abordaremos a fronteira entre duas categorias da Arte, a Pintura e a Escultura, que foi explorada com grande entusiasmo pelo carioca Hélio Oiticica em sua produção artística.

Oiticica, juntamente com artistas como Lygia Clark, Amílcar de Castro e Lygia Pape, entre outros, foi um dos expoentes do movimento Neoconcreto. Ao longo de sua carreira, explorou profundamente a chamada “Crise da Pintura”, que como explica Celso Favaretto, foi o resultado da tendência dos artistas brasileiros dos anos 60 de trabalhar técnicas e estilos multidisciplinarmente, ultrapassando as fronteiras disciplinares institucionalizadas, e fazendo confluir em sua produção artística todas as categorias de Arte (Pintura, Escultura, Música, Poesia, etc.) a um único espaço aberto (FAVARETTO, 1992, p. 16 e 27). Esta “crise”, portanto, perpassava o abandono da luta pela autonomia da Pintura em relação às outras disciplinas artísticas, e conseqüente miscigenação entre elas.

Tradicionalmente cada categoria ou disciplina artística possuía algumas características ou suportes específicos, como a tela/quadro no caso da Pintura, o pedestal na Escultura, a partitura na Música e assim por diante. Romper com tais suportes, portanto, tornava-se essencial para se mesclar estas diversas formas de se fazer arte. Muitos artistas da época, conseqüentemente, lançaram mão da experimentalidade, procurando novas formas de expressar e construir suas produções artísticas. Neste contexto de improvisação e experimentação, que incluía futuras referências da música brasileira como Hermeto Pascoal, e movimentos multidisciplinares como a Tropicália, é que se inseria a produção de Hélio Oiticica.

Em sua produção, Oiticica procurou explorar a possibilidade de a cor ir além do suporte da pintura, o quadro. Levando suas experiências práticas a explorar os limites entre as disciplinas artísticas, e chegando “[...] ao abandono da moldura e do suporte, ao salto para o espaço real” (FAVARETTO, 1992, p. 18).

Sobre este rompimento da Pintura com seu suporte tradicional, Oiticica afirmava que o fim do quadro já era uma realidade, no sentido de que a Pintura estava se transformando em outra coisa, que ele chamava “não-objeto” (OITICICA, 1986, p. 26 e 47). Esta metamorfose, para ele, não era algo negativo, mas sim um impulsionador da Pintura, que permitiria à esta forma de produção artística se libertar de um suporte que a limitava:

[...] longe de ser a “morte da pintura”, é a sua salvação, pois a morte mesmo seria a continuação do quadro como tal, e como “suporte” da “pintura”. Como está tudo tão claro agora: que a pintura teria de sair para o espaço, ser completa, não em

superfície, em aparência, mas na sua integridade profunda (OITICICA, 1986, pp. 26-27).

Para Oiticica as construções expressivas da cor deveriam se dar num novo espaço: o espaço real. Como explica Favaretto, os neoconcretos então foram “[...] rompendo com as categorias fundadas na obra de arte como objeto autônomo e isolado, e tomando o objeto estético como objeto relacional. No objeto neoconcreto, não há, como no concreto, hierarquização de forma, cor e fundo” (OITICICA apud FAVARETTO, 1992, p.40). Um processo de desconstrução do esquema figura-fundo (base do espaço representacional pré-cubista) que significou a passagem da produção de muitos artistas vinculados à Pintura do bidimensional para o tridimensional.



Imagem 01: *Grande Núcleo*, 1965. Madeira e pintada.
Acervos: Tate Gallery e Projeto Hélio Oiticica - Itaú Cultural.

No caso de Oiticica, estas experimentações de tridimensionalização foram construídas quando o artista percebeu que a Pintura e sua matéria-prima, a cor, são “[...] um meio de realizar oticamente o pensamento, pois cada quadro é um pensamento-cor, a cor, como matéria-prima da pintura, não significa senão a si própria. As cores são fatos de percepção que dinamizam o campo visual, energia constante, determinada por oposição a uma outra cor” (FAVARETTO, 1992, p. 38). Este raciocínio acompanhou Oiticica na produção de séries como os *Relevos espaciais* (1959), os *Núcleos* (1960), os *Bólides* (1963-1964) e os *Penetráveis* (1965), conjunto de obras às quais ele se referia como “estruturas-cor no espaço” (OITICICA apud FAVARETTO, 1992, p. 45). Produções em que não há mais como (nem há porque) precisar em qual categoria se encaixam. Sobre elas, dizia Oiticica:

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 nos 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 estrutura-cor no espaço e no tempo, muito mais ativa e completa no seu sentido envolvente (OITICICA, 1962, s/p).

É interessante atentar ao fato de que para o artista esta transição no modo de se produzir e pensar a Arte perfazia também uma espécie de rebeldia ou protesto político, ilustrando na busca pelo rompimento com as construções teóricas que estabeleceram as divisões das disciplinas artísticas o embate revolucionário do período entre artistas que buscavam maior liberdade e as instituições oficiais do regime militar brasileiro que lhe cerceavam esta liberdade.

Esta busca pelo rompimento com tais sistemas tradicionais (em vários âmbitos da vida e da sociedade) expõe a personalidade e concepções de Oiticica, que buscando estabelecer-se como

revolucionário em todos os sentidos, chegou a chamar sua arte de “antiarte”² (OITICICA, 1966, s/p), procurando se diferenciar das artes de vanguarda dominantes, que estavam alinhadas às categorizações mais tradicionais e hierarquizantes na Arte.

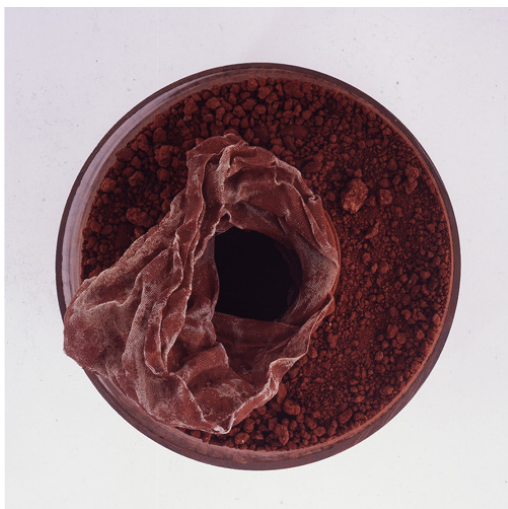


Imagem 02: *B15 Bólido Vidro 4 - Terra*, 1964.
Cuba de vidro, terra e tecido. Acervo: Projeto
Hélio Oiticica - Itaú Cultural.

Este sentimento contraventor é que faz com que Oiticica, hoje, seja visto por certos teóricos como precursor de vários artistas e movimentos: de Jesus Soto à arte Povera e ao movimento Fluxus (tão importante para a arte conceitual). De forma que, para Maria José Justino, pode-se dizer que ele seguia um caminho paralelo aos movimentos mais avançados no âmbito global em sua época (JUSTINO, 1998, pp. 1-2).

A obra de Oiticica também possuía uma forte característica de interação. Os *Bólidos*, por exemplo, eram compostos por caixas, cubas de vidro, plástico, tecidos, sacos e gavetas. Estes objetos continham ainda outros materiais, como pigmentos, terra, conchas, carvão, pedras, madeira, areia, entre outros, e eram projetados para sofrerem ações por parte dos visitantes e expectadores. Eram obras que se construíam pela apropriação de materiais variados e que se destinavam à manipulação, servindo como convites à interação com os elementos que os compunham. Segundo Justino, numa exposição de Oitica:

[...] o participante é conduzido a experimentar sensações subjetivas de texturas, calor, visão, tudo isso por meio da manipulação física desses diferentes corpos. [...] O indivíduo é convidado a sentir as cores, mergulhar nos pigmentos, pesá-los, estimá-los, na tentativa empreendida pelo artista de desbloquear as sensações (JUSTINO, 1998, p. 35).

Além disso, alguns “bólidos-homenagem” faziam menção às características da obra de determinados pintores. Caso do *B17 Bólido Vidro 05*, que homenageia Mondrian (ver imagem 03), contendo pigmentos das cores mais utilizadas pelo pintor como forma de remeter à sua produção. Para Justino, através de obras como esta Oiticica acaba conduzindo o expectador a uma releitura tridimensional da produção de tais artistas (JUSTINO, 1998, pp. 39-40).

² Em entrevista à revista *A Cigarra*, Oiticica assim definiu este conceito: “[...] a anti-arte é a proposição da fusão criador-espectador, pela participação deste na obra daquele, no sentido de criar as significações correspondentes à mesma” (OITICICA, 1966, s/p).

Oiticica também aborda o termo, e procura defini-lo mais detalhadamente, em: OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. *Op. cit.*, pp. 77 e 82.



Imagem 03: *B17 Bólido Vidro 05 - Homenagem a Mondrian*, 1965. Acervo: Projeto Hélio Oiticica - Itaú Cultural.

Esta interação entre público e obra é um ponto que marcou fortemente o movimento neoconcreto de que Oiticica fez parte, pois como diz Ronaldo Brito, os neoconcretos “[...] estavam empenhados em transformar o trabalho em um feixe de relacionamentos complexos com o observador a caminho de ser transformado em um participante. Daí, naturalmente, o seu esforço para romper com as categorias tradicionais das belas-artes” (BRITO, 1999, p. 70).

No caso dos *bólides*, Oiticica trabalha tal questão a partir do rompimento com o caráter contemplativo da pintura, permitindo a experimentação por parte do público não só em relação à expressividade, mas também à materialidade da cor. Ou no caso os pigmentos, que eram eles mesmos (entre outros materiais) a obra. Em suma, como resume Artur Freitas:

[Oiticica], oriundo da experiência neoconcreta, levou a relação figura-fundo à corporeidade do mundo, radicalizando a dicotomia pintura/escultura, num processo de reelaboração crítica da própria paisagem cultural. À contemplação do olho, opôs a participação plurisensorial dos sentidos, amplificando o corpo como um canal de experimentação ativa e libertária (FREITAS, 2013, p. 58).

Sendo esta radicalização da dicotomia pintura/escultura a que Freitas se refere, exemplo da indefinibilidade a que almejo me referir com a frase “indefinibilidades da fronteira entre escultura e pintura”, a qual compõe o título deste artigo.

Breve descrição de um método.

Partindo das proposições teóricas e práticas de Hélio Oiticica e de outros artistas, em 2013 desenvolvi uma série de estudos que visavam explorar a fronteira entre as disciplinas da Pintura e Escultura. Eles compunham o ciclo de experiências que fazia parte da construção de meu Trabalho de Conclusão de Curso na instituição de ensino superior em Artes em que eu estudava, o qual recentemente decidi revisitar.³

Na época, meu principal interesse era investigar a linha invisível que separava linguagens visuais como a escultura e a pintura, e sobre a qual recorrentemente via recaírem delimitações ambíguas ou indefinições limítrofes. A ideia inicial era investigar o que acontece quando os limites entre as disciplinas das Belas Artes desaparecem, e a pintura, a escultura e as cores deixam de possuírem identidades separadas, passando a ser simultaneamente outra coisa.

³ Para ter acesso à descrição do processo de pesquisa e ao Trabalho Final na íntegra, confira: AROHA (2013).



Imagem 04: um dos muitos estudos com tecido, parafina e pigmento, 2013. Acervo pessoal do autor.

Ao longo daquele processo, identifiquei que algumas das indefinições decorrentes do uso de cores se dava em função da capacidade ilusória que elas tem em relação ao nosso sentido da visão, a qual pode ser percebida pela análise da característica interativa das cores. Que possuem a capacidade de alterar a maneira pela qual as percebemos através da interação entre elas mesmas. Durante este período, Josef Albers (2009) foi meu principal guia, e através de suas propostas práticas elaborei uma série de estudos que envolveram pigmentos vegetais extraídos artesanalmente, tecidos, a procura pela experiencição da interatividade das cores e subjetivação dos sistemas de padronização de nomenclaturas de cores.



Imagem 05: um dos muitos estudos com tecido, parafina e pigmento, 2013. Acervo pessoal do autor.

Mas o principal ponto de conflito parecia ser a questão do enquadramento da pintura e sua relação com a tela ou superfície. Assim, partindo da discussão de artistas que levantavam a possibilidade de a cor (ou pigmento) ser, ela mesma, um volume ou objeto, tornando-se portanto um amálgama de pintura e escultura, cheguei à produções de artistas construtivistas, minimalistas, conceituais e, claro, neoconcretistas.⁴ Assim a tridimensionalidade foi se tornando cada vez mais evidente em meus estudos, os quais passaram a serem compostos quase todos por tecidos com pigmento fixado em estruturas tridimensionais, precisamente os materiais que compõe uma tela. Em uma constante busca por construir um objeto que estivesse no limiar entre a Escultura e a Pintura, de modo que, quando de uma tentativa de classificação, se mostrassem indefiníveis, podendo ser chamados tanto de um quanto de outro, mas sendo ambas as coisas ao mesmo tempo.

Como saber, entretanto, se eu estava chegando a este objetivo? Passei então a refletir sobre as estruturas coloridas tridimensionais que vinha produzindo e a indagar-me sobre qual era o papel de material empregado e que tipo de reação ou compreensão um observador experienciaria ao encará-los. Esta reflexão facilitou minha própria compreensão acerca dos elementos chave que eu estava produzindo, e me levou a elaborar um roteiro que reproduzo abaixo:

O esquema-reflexivo a seguir estabelece um passo a passo para o processo de análise de uma obra que, proponho, qualquer estudante de Artes pode aplicar sobre a própria produção:

1. Listar e descrever, separadamente, os materiais utilizados nas obra/estudos e qual a função de cada um deles.

No meu caso, a resposta era tecido e parafina para formar a estrutura, pigmento para trazer cor a ela.

2. Qual a forma e cor da obra ou objeto?

No meu caso, os objetos possuíam formas orgânicas, desalinhadas e imprecisas, as quais inclusive mudavam conforme partes cediam sobre o próprio peso ou se alteravam pelo calor. Pareciam-me formas indefinidas. Já a cor iludia: algumas peças eram ao mesmo tempo monocromáticas e policromáticas, dependendo da incidência de luz.

3. O que os materiais, cores e formas que conformam a obra podem levar o observador a pensar?

Naquele caso, pela observação e questionamento a outros indivíduos determinei que a forma e a cor poderiam levar o observador a pensar em elementos muito díspares, decorrentes da própria experiência de cada indivíduo. Pressionados, todavia, os observadores tendiam a declarar que a forma era indefinível em função de sua organicidade e desalinho, e a cor em função de sua relatividade ou mescla, de modo que eram indefiníveis, indeterminados, e inexplicáveis os objetos que eu produzia (além de outros adjetivos menos nobres, como “meleca” ou “bagunça”).

4. Que outros elementos podem influir na percepção do observador?

No meu caso procurei identificar outros elementos que influenciavam a percepção de quem interagiu com as peças, todas indicando ambiguidades, indefinições, e insuficiência das categorias tradicionais.

5. Identificar o elemento ou conceito chave que perpassa as respostas anteriores e defini-lo.

Naquele contexto, a palavra chave parecia ser “indefinibilidade”, e era ela que eu precisaria definir.

Estas reflexões resultaram na tabela a seguir:

⁴ Dentre os artistas que abordam a cor como volume ou que possuem produções relacionadas a este tema, podemos citar, por exemplo: Hélio Oiticica (1937–1980), Willys de Castro (1926-1988), Josef Albers (1888-1976), Wolfgang Laib (1950-hoje com 69 anos), e Anish Kapoor (1954-hoje com 65 anos), entre vários outros.

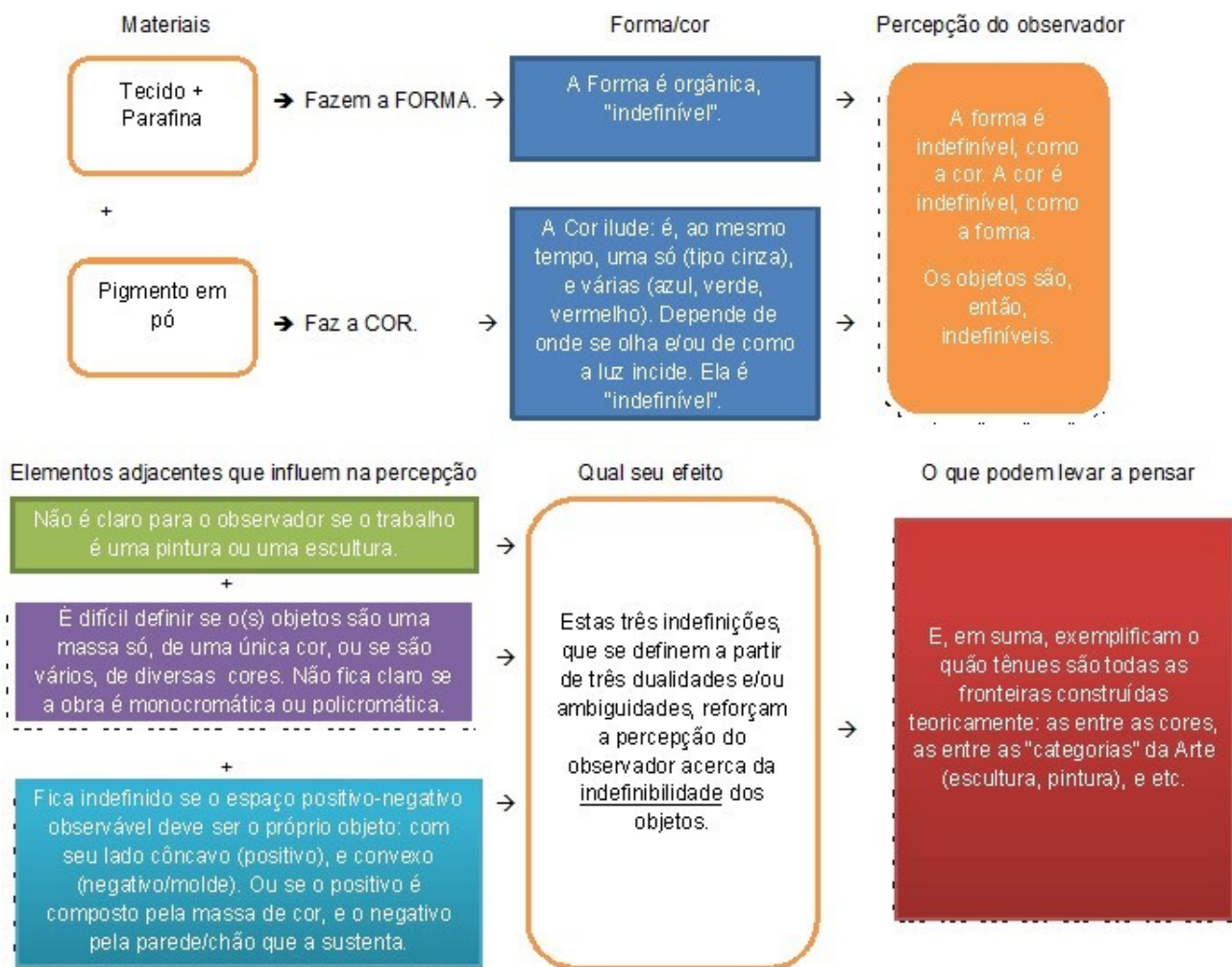


Imagem 06: Esquema de análise reflexiva. Fonte: AROHA, 2013, p.19

Como o termo indefinibilidade parecia se tornar o ponto central daquele processo criativo e de pesquisa, tornou-se necessário então procurar determinar este conceito. Para isso foi necessário sondar conceitos limítrofes e análogos.

Gottfried W. Leibniz, por exemplo, utiliza o termo “indiscernível”, sobre o qual diz: “Pôr duas coisas indiscerníveis significa pôr a mesma coisa sob dois nomes” (LEIBNIZ apud ABBAGNANO, 2000, p. 531). Vale ressaltar que Leibniz utilizava esta conceituação tanto para se referir a questões físicas quanto teóricas (abstratas). Immanuel Kant, por sua vez, revisou algumas afirmações de Leibniz, defendendo que elas só deveriam ser aplicáveis ao que Kant chama de “objetos de intelecto puro” (KANT apud ABBAGNANO, 2000, p. 531), ou seja, a construções teóricas. Visto isso, acho importante ressaltar que é a construções teóricas que me refiro como indefiníveis. Os elementos físicos (a pintura, a escultura, a luz-cor) são coisas concretas, mas a maneira pela qual as percebemos, interpretamos e referimos são subjetivas, pois perpassam o uso do intelecto para a construção de conceitos organizacionais.

Nossa necessidade de comunicação exige, naturalmente, que procuremos dar nomes categorizar os elementos que compõe nossa vida e sociedade para que seja possível nos referir a elas. Estes nomes e categorias, entretanto, são construções linguísticas, simbólicas e teóricas: objetos de intelecto puro. O que quero dizer, então, é que as fronteiras disciplinares entre Escultura, Pintura, Gravura e demais áreas da Arte são construções teóricas elaboradas com a finalidade de facilitar nossa compreensão destes elementos. Mas, em verdade, tais fronteiras são indefiníveis.

Assim, muitas vezes a classificação de dois tons (de uma cor) ou de dois objetos similares (uma tela pintada, afinal, não é um objeto tridimensional?) em categorias diferentes se dá apenas em função do catalogamento teórico, pois suas possíveis diferenças físicas nos são indiscerníveis.

Esta é uma temática cara ao mundo da Arte, já que tangencia o problema filosófico fundamental dos objetos materialmente indiscerníveis transformado em discussão artística por artistas como Marcel Duchamp e Andy Warhol.

Cristiane Silveira aborda este tema a partir da tese de indiscernibilidade que Arthur Danto desenvolveu em seu texto *The Artworld*⁵, e discute o que faz com que um par de objetos indiscerníveis, cujas propriedades intrínsecas perceptíveis são indistintas, pertençam a “[...] classes diferentes: um deles é obra de arte e o outro, um objeto qualquer” (SILVEIRA, 2010, p. 75). Segundo a autora, “[...] quaisquer que sejam as propriedades responsáveis pela classificação de um dos membros do par como obra de arte, estas devem ser, *necessariamente, extrínsecas*” (SILVEIRA, 2010, p. 78), ou seja, não fazem parte do objeto, mas sim dos elementos culturais que o circundam. No caso, o mundo da arte. Assim, “[...] além das propriedades do objeto material, existem ainda outras propriedades que pertencem apenas à obra de arte” (SILVEIRA, 2010, p. 80).

Da mesma forma, no âmbito de uma escola de Belas Artes tradicional, o que determina a diferença de tratamento entre os objetos produzidos nas disciplinas de Pintura, Gravura, Escultura, Dança, etc., é o contexto cultural em que estas disciplinas se inserem: um modelo educacional herdado da Europa do século XIX.

⁵ *The Artworld* foi um conceito desenvolvido no texto homônimo por Danto, e se referia ao que ele considerava o mundo institucional da Arte. É o caráter teórico da Arte que determina o que é Arte e o que não é. Algo que se fez absolutamente necessário a partir do surgimento dos *ready-mades*. Tal texto está disponível nos apêndices da dissertação de Silveira (cf SILVEIRA, 2010, pp. 146-166).



Imagem 07: *Indefinível II*, e *Indefinível III*, 2013, na exposição *Nem tudo é objeto* (Galeria Belas Artes - Curitiba). As duas peças tem cores diferentes, embora o ângulo e iluminação façam parecer uma só. Acervo pessoal.

Outra maneira de abordar a questão é a partir das discussões acerca do conceito “definição”. Segundo Kant, definir é “[...] expor originariamente o conceito explícito de uma coisa dentro de seus limites” (KANT apud ABBAGNANO, 2000, p. 236). Ou seja, definir é delimitar o que é algo, é identificar ou construir limites que permitam especificar o que este algo é, e diferenciá-lo do que não é. Assim, quando duas coisas são aparentemente indiscerníveis, resta-nos sempre a possibilidade de estabelecer um discurso que os diferencia. Como explicitou Thomas Hobbes, afinal, “A definição não pode ser outra coisa senão a explicação de um nome mediante um discurso” (HOBBS apud ABBAGNANO, 2000, p. 237).

Neste caso, o intento das produções que acabei por nomear *Indefiníveis* (2013) era, em última instância, provocar a percepção ou reflexão sobre estes limites erigidos discursivamente. Como bem me ensinaram meus professores, portanto, enquanto artista eu me propunha a *provocar* reflexão.

Indefiníveis - algumas conclusões do processo

Em relação à proximidade dos *Indefiníveis* (2013) e a produção de *Oiticaica*, que foi o ponto de partida, creio ser possível estabelecer algumas ligações: os *Indefiníveis* certamente se aproximam de algumas das intenções neoconcretas, especialmente de *Oiticaica*, no sentido de romper com as categorias tradicionais de belas-artes, as mesclando numa coisa só. Trazendo a cor e/ou a pintura para o espaço tridimensional, e transformando a estrutura-cor construída em algo que exige certa participação ativa do observador. Nos *Indefiníveis* (2013), como nos *Bólides* (1963), *Núcleos* (1960) e *Penetráveis* (1965) e de *Oiticaica* a totalidade da estrutura-cor só é percebida se o observador a

olhar de todos os ângulos possíveis. Sobre os *Núcleos*, aliás, dizia Oiticica que “O espectador gira a sua volta, penetra mesmo do seu campo de ação. A visão estática da obra, de um ponto só, não a revelará em totalidade” (OITICICA, 1966, s/p).

Outro ponto de aproximação seria em relação a uma observação de Oiticica sobre seus *Bólides*:

[...] para a percepção da obra o que interessa é o fenômeno total que, em primeiro lugar, se dá diretamente e não em ‘partes’. Não é o ‘objeto’ cuba e o ‘objeto’ pigmento-cor, mas a ‘obra’ que já não é o objeto no que possuía de conhecido, mas uma relação que torna o que era conhecido num novo conhecimento (OITICICA, 1986, p. 66).



Imagem 08: *Indefinível I* (2013). Parafina, pigmento e tecido.
Sobre diferente iluminação novos tons e cores se revelam.

Isto porque nos *Indefiníveis* (2013) esta característica também está presente: embora os materiais que os compõe - tecido, pigmento e parafina - sejam completamente distintos e tenham características próprias, na obra estes três materiais se tornam uma coisa só. Sendo até impossível precisar onde começa um e termina o outro, já que não há como separar visualmente os materiais.

A própria nomenclatura demarcou a influência de Oiticica sobre a produção dos *Indefiníveis*, uma vez que este título remete à maneira de Oiticica nomear suas próprias produções, sobre o que Favaretto comenta:

[...] particularmente interessante é a maneira, provavelmente pinçada de Duchamp, de intitular suas experiências. [...] uma palavra ou expressão, que, poéticas e estranhas, indiciam o caráter da proposição e dos procedimentos envolvidos. Signo irreduzível de diferença, cada nome já delimita uma área de atuação. *Metaesquemas, Invenções, Bilaterais, Relevos Espaciais, Núcleos, Penetráveis, Bólides, Parangolés*, [...] são designações de intensidades progressivas do experimental, essenciais nas proposições, tanto quanto a cor, o tempo, a estrutura, o corpo, a participação (FAVARETTO, 1992, p. 17-18).

Da mesma forma, a palavra-título indefiníveis já indicia o caráter da proposição desta série, delimitando sua área de atuação: as indefinibilidades existentes na dicotomia escultura/pintura, alcançadas através de uma espécie de tridimensionalização da cor e do pigmento; Da

indefinibilidade figura/fundo que automaticamente se cria em função de não existir certeza na relação entre espaço positivo-negativo; E da indefinibilidade das próprias cores utilizadas, que ora podem nos parecer muito próximas, e em outro momento completamente diferentes, conforme a luz incidir.



Imagem 09: *Indefinível IV* (2013), exposto no V Salão de Artes Visuais de Pinhais, no Centro Cultural Wanda dos Santos, em 2014.

Por outro lado, nos *Indefiníveis* (2013) não está presente a absoluta necessidade de interação física que torna o observador um participante nos *Bólides* (1963) e *Penetráveis* (1965) de Oiticica. Esta era uma característica muito importante da produção de Oiticica (que infelizmente não é respeitada pelos museus que expõe obras dele hoje, e que proíbem o contato dos visitantes com elas). Os *Indefiníveis* (2013), entretanto, parecem possuir mais força contemplativa do que participativa neste sentido, de forma que se afastam do que ele denominava “anti-arte”, já que ela só existe com a participação ativo-criadora do observador, e está ligada a um contexto teórico, social e histórico bastante específico.

Por fim, algo que me parece importante é o rompimento da produção artística com algumas nomenclaturas específicas que considero limitantes (como Pintura ou Escultura com letra maiúscula), algo sobre o que Oiticica refletiu em sua produção.

Esta superação de nomenclaturas/normatizações, para ele, só seriam alcançadas através de uma transformação estrutural da pintura e escultura. Um rompimento delas com a estrutura a que eram inculcadas - o quadro/tela, no caso da pintura, e o pedestal, no da escultura -, seguido de um maior inter-relacionamento entre estas maneiras de produção artística.

Oiticica aborda tal reforma estrutural da pintura em diversos momentos, dizendo por exemplo que: “A meu ver, a quebra do retângulo do quadro ou de qualquer forma regular (triângulo, círculo, etc.) é a vontade de dar uma dimensão ilimitada à obra, dimensão infinita. Essa quebra, longe de ser algo superficial, quebra da forma geométrica em si, é uma transformação estrutural” (OITICICA,

1986, p. 21). E que “O problema da pintura se resolve na destruição do quadro, ou da sua incorporação no espaço e no tempo. A pintura caracteriza-se, como elemento principal, pela cor; esta, pois, passa a desenvolver-se com o problema da estrutura, no espaço e no tempo” (OITICICA, 1986, p. 28).

Da mesma forma, expõe que a escultura também precisou sair de sua antiga normatização: “Tal como aconteceu com a pintura, a escultura transformou-se, saiu do velho condicionamento a que estava submetida, quebrando a base, saindo para a mobilidade, e transformando-se num produto híbrido, o objeto, no qual desembocou também a pintura” (OITICICA, 1986, p. 102). Algo a que é importante atentar, pois levar a cor para o espaço não é fazer a pintura se tornar escultura, pois esta também estava “presa” a algo – o pedestal. Ambas estas categorias artísticas precisaram romper com estruturas limitadoras para poder se tornar algo novo, um híbrido entre diversas expressões artísticas.

Não que a escultura e a pintura já não se relacionassem de alguma forma. Afinal pintar/colorir esculturas ou entalhar uma moldura é um tipo de relação entre elas. Mas o relacionamento a que me refiro é mais profundo, não é uma agindo sobre a outra, mas sim as duas literalmente se fundindo em uma coisa só. Numa forma de arte que foi iniciada por artistas como Oiticica, para quem “[...] a forma artística não é óbvia, estática no espaço e no tempo, mas móvel, eternamente móvel, cambiante” (OITICICA, 1986, p. 26). Estas mudanças, mobilidades, transformações que a Arte sofre/faz, porém, só são percebidas e plenamente abstraídas quando as próprias posições teóricas que definem uma forma de fazer arte são questionadas, revistas.

No manifesto neoconcreto, por exemplo, se propôs rever certas posições teóricas adotadas pela arte até aquele momento. Isto porque, segundo eles, mesmo quando artistas superam em suas produções determinadas barreiras teóricas dominantes eles ainda são interpretados através do filtro destas barreiras (MANIFESTO NEOCONCRETO in BRITO, 1999, pp. 10-11). Para uma completa compreensão das mudanças efetuadas por aquele artista é preciso portanto que as teorias relacionadas à interpretação das produções artísticas esteja, assim como a própria Arte, sempre em transformação. Desta forma, tanto as transformações práticas relacionadas à produção artística impulsionam o debate teórico acerca da mesma, quanto as mudanças teóricas podem impulsionar a própria produção prática.

Proponho fechar este artigo, portanto, com uma pertinente reflexão de Pietr Mondrian, citado pelo próprio Oiticica⁶:

O que está claro é que não há escapatória para o artista não-figurativo; ele deve permanecer em seu campo e caminhar na direção da consequência de sua arte. Esta consequência nos conduzirá, em um futuro ainda remoto, ao fim da arte como uma coisa separada do ambiente ao nosso redor, que é a própria realidade plástica. Porém este fim será ao mesmo tempo um novo começo. A arte não apenas continuará, mas será cada vez mais ela própria. Através da unificação da arquitetura, da escultura e da pintura, uma nova realidade plástica será criada. A pintura e a escultura não vão se manifestar a si próprias como objetos separados, nem como “arte mural” ou “arte aplicada”, mas, sendo puramente construtivas, vão alcançar a criação de um campo não meramente utilitário ou racional, mas também algo puro e inteiro em sua própria beleza (MONDRIAN apud FILHO, 2011, p. 14).

A indefinibilidade e contínua transformação dos limites artísticos - sejam eles práticos ou teóricos - são o que impulsiona a Arte a continuar se transformando. Ou seja, a indefinibilidade, no fim, é inerente à Arte como um todo: Arte é ciência? É produtora de conhecimento? É expressão pessoal? É resultado de pesquisa? É um pouco de tudo isso, mas ao mesmo tempo não se fecha em nenhum dos limites que estes termos e conceitos impõem. Ela é indefinível em sua infinitude.

⁶ A passagem, retirada de anotações de Hélio Oiticica que datam de 1959, era precedida pelas palavras “Leio estas palavras proféticas de Mondrian”, e foi publicada no livro *Museu é o mundo* (2011) organizado por Cesar Oiticica Filho.

Referências:

AROHÁ, Arthur. *Cor Tridimensional: a indefinibilidade das fronteiras entre Pintura e Escultura*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Escultura). Curitiba: Embap/Unespar, 2013.

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 4ª edição. Trad. Alfredo Bosi (1ªed.) e Ivone Castilho Benedetti (novos textos da 4ªed.). São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ALBERS, Josef. *A interação da Cor*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

B15 Bólido Vidro 4 - Terra. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4886/b15-bolide-vidro-4-terra>>. Acesso em: 24 de Out. 2019.

B17 Bólido Vidro 5 (Homenagem a Mondrian). In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66417/b17-bolide-vidro-5-homenagem-a-mondrian>>. Acesso em: 24 de Out. 2019.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.

FILHO, Cesar Oiticica (org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

FREITAS, Artur. *Arte e contestação: o Salão Paranaense nos anos de chumbo*. Curitiba: Medusa, 2013.

GRANDE Núcleo. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66323/grande-nucleo>>. Acesso em: 24 de Out. 2019.

JUSTINO, Maria José. *Seja marginal, seja herói: modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica*. Curitiba: Editora da UFPR, 1998.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OITICICA, Hélio. *A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade*, 1966, s/p. Folhas datilografadas por Oiticica, digitalizadas e disponibilizadas pelo Programa Hélio Oiticica, do Itaú Cultural, sob o número de tomo 0013/62. Disponível em: <<https://legacy-ssl.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=24&tipo=2>>. Acesso em outubro de 2019.

OITICICA, Hélio. *Entrevista para a revista “A Cigarra”*, 1966, s/p. Folhas datilografadas digitalizadas e disponibilizadas pelo Programa Hélio Oiticica, do Itaú Cultural, sob o número de tomo 0246/66. Disponível em: <https://legacy-ssl.icnetworks.org/extranet/enciclopedia//ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4523&cod=221&tipo=2>. Acesso em outubro de 2019.

RELEVO Espacial. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66408/relevo-espacial>>. Acesso em: 24 de Out. 2019.

SILVEIRA, Cristiane. *“The Artworld”*: a natureza teórica da arte na reflexão filosófica de Arthur C. Danto. (Dissertação de Mestrado em Filosofia, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná). Curitiba: UFPR, 2010.