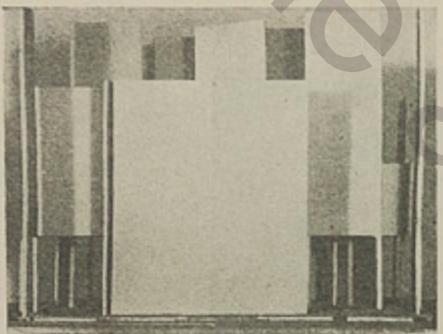
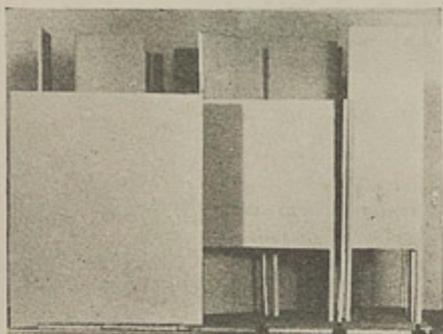


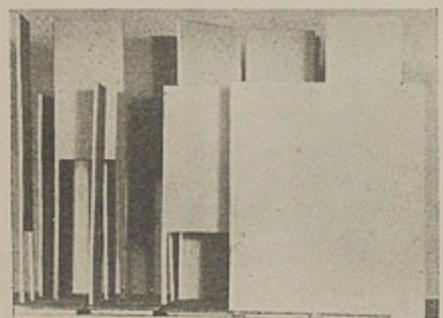
Hélio Oiticica, "Núcleo Médio n.º 4", móvel maquete. Vista U, posição 1: Em violetas claro e avermelhados. O espectador entra no núcleo e move as placas, mudando constantemente a posição das mesmas.



Hélio Oiticica, "Núcleo Médio n.º 4", móvel maquete. Vista U, posição 2.



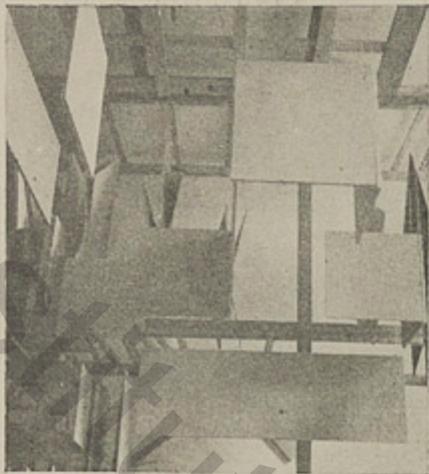
Hélio Oiticica, "Núcleo Médio n.º 4", móvel, maquete. Vista U, posição 3.



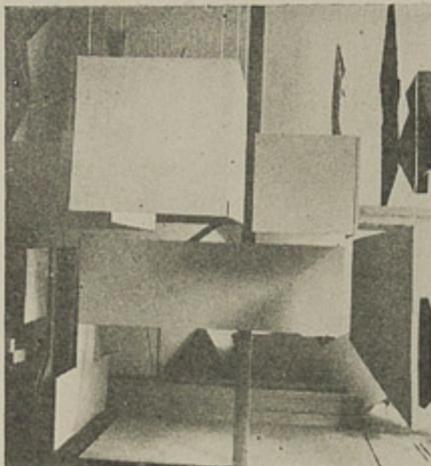
Hélio Oiticica, "Núcleo Médio n.º 4", móvel maquete. Vista U, posição 4.

Esta série de fotos dão a visão de 4 posições vistas de um mesmo ângulo (vista U).

Tôda a minha transição do quadro para o espaço começou em 1959. Havia eu então chegado ao uso de poucas côres, ao branco principalmente, com duas côres diferenciadas ou até os trabalhos em que usava uma só côr, pintada em uma ou duas direções. Isto, a meu ver, não significava sômente uma depuração extrema, mas a tomada de consciência do espaço como elemento totalmente ativo, insinuando-se, aí, o conceito de tempo. Tudo o que era antes fundo, ou também suporte para o ato e a estrutura da pintura, transforma-se em elemento vivo; a côr quer manifestar-se íntegra e absoluta nessa estrutura quase diáfana, reduzida ao encontro dos planos ou à limitação da própria extremidade do quadro. Paralelamente segue-se a própria ruptura da forma retangular do quadro. Nas "Invenções", que são placas quadradas e aderem ao muro (30 cm. de lado), a côr aparece num só tom. O problema estrutural da côr apresenta-se por superposições; seria a verticalidade da côr no espaço, e sua estruturação de superposição. A côr expressa aqui o ato único, a duração que pulsa nas extremidades do quadro, que por sua vez se fecha em si mesmo e se recusa a pertencer ao muro ou a se transformar em relêvo. Há então na última camada, a que esta exposta à visão, uma influência das camadas posteriores, que se sucedem por baixo. Aqui creio que descobri, para mim, a técnica que se transforma em expressão, a integração das duas, o que será importante futuramente. Vem então o princípio: "tôda arte verdadeira não separa a técnica da expressão; a técnica corresponde ao que expressa a arte, e por isso não é algo artificial que se "aprende" e é adaptado a uma expressão, mas está indissolúvelmente ligada à mesma". É pois a técnica também de ordem física, sensível e transcendental. A côr, que começa a agir pelas suas propriedades físicas, passa ao campo do sensível pela primeira interferência do artista, mas só atinge o campo da arte, ou seja da expressão, quando o seu sentido está ligado a um pensamento ou a uma idéia, ou a uma atitude, que não aparece aqui conceitualmente, mas que se expressa; sua ordem, pode-se dizer então, é puramente transcendental. O que digo, ou chamo de "uma grande ordem da côr", não é a sua formulação analítica em bases puramente físicas ou psíquicas, mas a interrelação dessas duas com o que quer a côr expressar, pois tem ela que estar ligada ou a uma dialética ou a um fio de pensamentos e idéias intuitivas para atingir o seu máximo objetivo, que é a expressão. Considero esta fase da máxima importância em relação ao que se segue, e sem sua compreensão creio que se torna difícil a compreensão da dialética da expe-



O atelier de Hélio Oiticica. Ângulo do "Núcleo Médio", n.º 1, em detalhe.

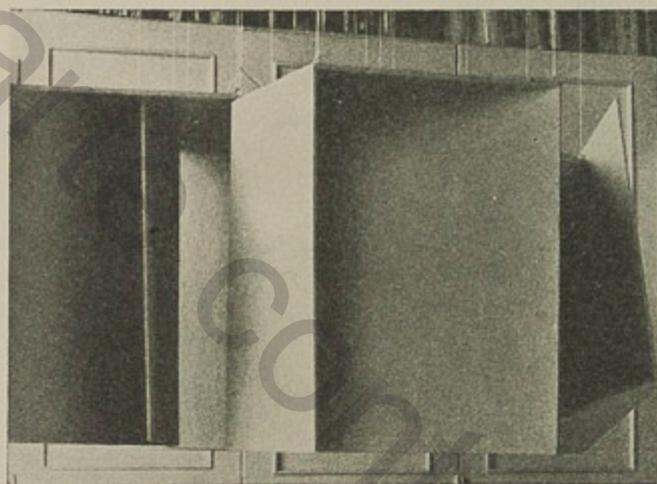
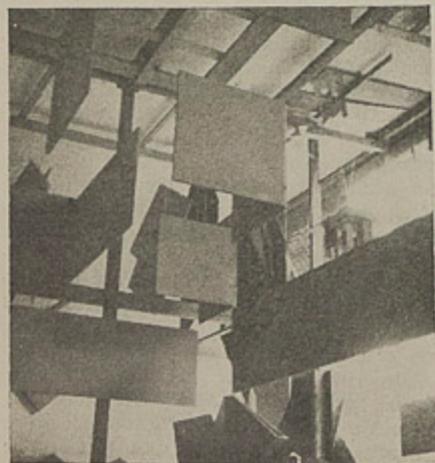


Outra vista do ateliê de Hélio Oiticica, vendo-se o "Núcleo Médio n.º 1", em outro ângulo, mas também em detalhe pois que as outras placas estão escondidas.



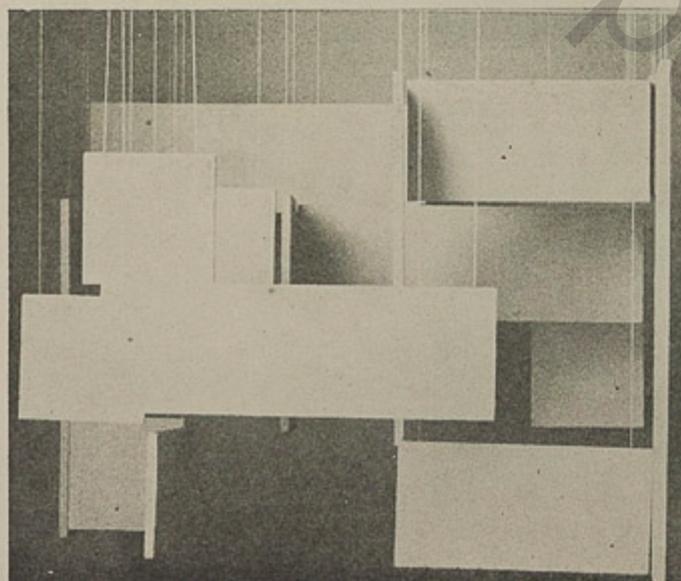
Um detalhe de um "penetrável". As placas se movem, permitindo a entrada do espectador.

Vista do ateliê de Hélio Oiticica, vendo-se em primeiro plano o "Núcleo Médio n.º 1", em laranjas e amarelo escuro que aparece em detalhe.



Hélio Oiticica, "Núcleo Pequeno n.º 1". Em amarelos, rosa e laranja. 1960-1962.

Hélio Oiticica, "Núcleo Médio n.º 3", maquete, em amarelos e esverdeados. No tamanho real, permite a entrada do espectador por entre as placas.



riência a que denomino como estruturas côm no espaço e no tempo.

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

O núcleo, que em geral consiste numa variedade de placas de côm que se organizam no espaço tridimensional (às vezes até em número de 26), permite a visão da obra no espaço (elemento) e no tempo (também elemento). O espectador gira a sua volta, penetra mesmo dentro do seu campo de ação. A visão estática da obra, de um ponto só, não a revelará em totalidade; é uma visão instável a sua; melhor dizendo uma visão cíclica. Já nos núcleos mais recentes o espectador movimentava essas placas (penduradas no seu teto), modificando a posição das mesmas. A visão da côm, "visão" aqui no seu sentido completo: físico, psíquico e espiritual, se desenvolve como um complexo fio (desenvolvimento nuclear da côm), cheia de virtualidades. A primeira vista o que chamo de desenvolvimento nuclear da côm pode parecer, e o é em certo sentido, uma tentativa de trabalhar somente no sentido da côm tonal, mas na verdade situa-se em outro plano muito diferente do problema da côm. Pelo fato de partir desse desenvolvimento de um determinado tom de côm e evoluir até outro, sem pulos, a passagem de um tom para o outro se dá de maneira muito sutil, em nuances. A pintura tonal, em todas as épocas, tratava de reduzir a plasticidade da côm para um tom com pequenas variações; seria assim uma amenização dos contrastes para integrar toda a estrutura num clima de serenidade; não se tratava propriamente dito de "harmonização da côm", se bem que não a excluisse, é claro. O desenvolvimento nuclear que procuro não é a tentativa de "amenizar" os contrastes, se bem que o faça em certo sentido, mas de movimentar virtualmente a côm, em sua estrutura mesma, já que para mim a dinamização da côm pelos contrastes se acha esgotada no momento, como a juxtaposição de dissonantes ou a juxtaposição de complementares. O desen-

volvimento nuclear antes de ser "dinamização da côm" é a sua duração no espaço e no tempo. É a volta ao núcleo da côm, que começa na procura da sua luminosidade intrínseca, virtual, interior, até o seu movimento do mais estático para a duração; como se ela pulsasse de dentro do seu núcleo e se desenvolvesse. Não se trata, pois, de problema de côm tonal propriamente dito, mas por seu caráter de indeterminação (que também preside muitas vezes o problema de côm tonal), de uma busca dessa "dimensão infinita" da côm, em interrelação com a estrutura, o espaço e o tempo. O problema além de novo no sentido plástico, procura também e principalmente, se firmar no sentido puramente transcendental de si mesmo. Se tomo, p. ex., um tom qualquer de amarelo claro e o desenvolvo para mais escuro de passagem, até o seu esverdeamento, sem chegar ao verde, não faço somente um desenvolvimento literal linear da côm, como, além do movimento estrutural de que falei, indico determinadas direções, que seriam como se fossem pontos de fuga da côm em relação a si mesma: há um subir e descer de intensidade, um vai e vem de movimento, evidentemente diretamente ligado à estrutura da obra, pois a côm não é por si independente. Seria não só pulsação ótica, mas uma realização de aspirações indeterminadas que só aí posso exprimir. Não o conseguiria pela palavra escrita ou oral, nem através de outro meio plástico qualquer. Não se trata também só do sentido psicológico desse movimento interior, como a sua realização e o diálogo que se estabelece entre o espectador e a obra. É uma realização existencial no mais elevado sentido da palavra. Essa contraposição que faz o diálogo é que mantém a vitalidade da obra e a sua comunicação expressiva.

No penetrável, decididamente, a relação entre o espectador e a estrutura-côm se dá numa integração completa, pois que virtualmente é ele colocado no centro da mesma. Aqui a visão cíclica do núcleo pode ser considerada como uma visão global ou esférica, pois que a côm se desenvolve em planos verticais e horizontais, no chão e no teto. O teto, que no núcleo ainda funciona como tal, apesar da côm também o atingir, aqui é absorvido pela estrutura. O fio do desenvolvimento estrutural-côm se desenrola aqui acrescido de novas virtualidades muito mais completo, onde o sentido de envolvimento atinge o seu auge e a sua justificação. O sentido de apreender o "vazio" que se insinuou nas "Invenções" chega à sua plenitude através da valorização de todos os recantos do penetrável, inclusive o que é pisado pelo espectador, que por sua vez já se transformou no "descobridor da obra", desvendando-a parte por parte. A mobilidade das placas de côm é maior e mais complexado que no núcleo móvel.

A criação do penetrável permitiu-me a invenção dos projetos, que são conjuntos de penetráveis, entremeados de outras obras, incluindo as de sentido verbal (poemas) unido ao plástico propriamente dito. Esses projetos são realizados em "maquette" para serem construídos ao ar livre e são acessí-

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

Enquanto que para mim os primeiros núcleos são a culminância da fase anterior das primeiras estruturas no espaço, o penetrável abre novas possibilidades ainda não exploradas dentro desse desenvolvimento, a que se pode chamar construtivo, da arte contemporânea. Um esclarecimento se faz necessário aqui, sobre o que considero como "construtivo". Mário Pedrosa foi o primeiro a sugerir de que se trata essa experiência de um novo construtivismo, e creio ser esta uma denominação mais ideal e importante para a consideração dos problemas universais que desembocam aqui através dos múltiplos e sucessivos desenvolvimentos da arte contemporânea. A tendência, porém, é a de abominar os "neos", "novos", etc., pois poderiam retomar como indicação a relação com certos "ismos" do passado imediato da arte moderna. Cabe nesse caso reconsiderar aqui o que seja construtivismo, já que foi esse termo usado para a experiência dos russos de vanguarda em geral (Tatlin, Lissitzky e mesmo Malevitch) e para Pevsner e Gabo em particular, que publicaram inclusive o Manifesto do Construtivismo. Ora, apesar das ligações que existiriam entre o que se faz hoje e o Construtivismo russo, não creio que se justificaria só por isso o termo "novo construtivismo". O fato real, porém, é que se torna inadiável e necessária uma reconsideração do termo "construtivismo" ou "arte construtiva" dentro das novas pesquisas em todo o mundo. Seria pretensioso querer considerar, como o fazem teóricos e críticos puramente formalistas, como construtivo somente as

obras que descendem dos movimentos Construtivista, Suprematista e Neoplasticista, ou seja, a chamada "arte geométrica", termo horrível e deplorável tal a superficial formulação que o gerou, que indica claramente o seu sentido formalista. Já os mais claros procuram substituir "arte geométrica" por "arte construtiva", que, creio eu, poderá abranger uma tendência mais ampla na arte contemporânea, indicando não uma relação formal de idéias e soluções, mas uma tendência estrutural dentro desse panorama Construtivo seria uma aspiração visível em toda a arte moderna, que aparece onde não esperam os formalistas, incapazes que são de fugir às simples considerações formais. O sentido de construção está estritamente ligado à nossa época. É lógico que o espírito de construção frutificou em toda as épocas, mas na nossa esse espírito tem um caráter especial; não a especialidade formalista que considera como "construtivo" a forma geométrica nas artes, mas o espírito geral que desde o aparecimento do Cubismo e da arte abstrata (via Kandinsky) anima os criadores do nosso século. Do Cubismo saíram Malevitch, Mondrian, Pevsner, Gabo, etc.; já Kandinsky lançou bases definitivas para a arte abstrata, bases estas puramente construtivas. Houve o ponto de encontro entre os que derivam do Cubismo e as teorias kandinskianas da arte abstrata, tornando-se quase impossível saber onde um influenciou o outro, tal a reciprocidade das influências. É esta sem dúvida a época da construção, construção do mundo do homem, tarefa a que se entregam, por máxima contingência, os artistas. Considero, pois, construtivos os artistas que fundam novas relações estruturais, na pintura (côr) e na escultura, e abrem novos sentidos de espaço e tempo. São os construtores, construtores da estrutura, da côr, do espaço e do tempo, os que acrescentam novas visões e modificam a maneira de ver e sentir, portanto os que abrem novos rumos na sensibilidade contemporânea, os que aspiram a uma hierarquia espiritual da construtividade da arte. A arte aqui não é sintoma de crise, ou da época, mas funda o próprio sentido da época, constroem os seus alicerces espirituais fundando-se nos elementos primordiais ligados ao mundo físico, psíquico e espiritual, a tríade da qual se compõe a própria arte. Dentro dessa visão pode-se considerar como construtivos artistas tão diversos no seu modo formal, e na maneira como concebem a gênese de sua obra, mas ligados por um liame de aspirações tão geral e universal e por isso mesmo mais perene e válido, como: Kandinsky e Mondrian (os arquitetos-construtores da arte moderna), Klee, Arp, Tauber-Arp, Schwitters, Malevitch, Calder, Kupka, Magnelli, Jacobsen, David Smith, Brancusi, Picasso e Braque (no Cubismo, que aparece como um dos movimentos mais importantes como força construtiva, que gerou movimentos como Suprematismo, Neoplasticismo, etc.) também Juan Gris, Gabo e Pevsner, Boccioni (principalmente na escultura revela-se hoje como o antecessor dos Construtivistas e Max Bill), Max Bill, Baumeister, Dorazio, o escultor Etl-

enne-Martin; pode-se dizer que Wols foi o "construtor do indeterminado"; Pollock o construtor da "hiper-ação"; há os artistas que usam os elementos do mundo mineral para construir (não os do "novo realismo", pois estes, como me fez ver Mário Pedrosa, não se revelam pela "construção", mas pelo "deslocamento transposto" dos objetos do mundo físico para o campo da expressão, enquanto que os construtores transformam esses elementos (pedra, metal) em elementos plásticos segundo a sua vontade de ordem construtiva), e entre nós, mesmo, há o caso de Jackson Ribeiro; há os que constroem a côr-movimento como Tinguely, ou transformam a escultura numa estrutura dinâmico-espacial, como Schöffer; Lígia Clark, cuja experiência pictórica contribui decisivamente para a transformação do quadro, principalmente quando descobre o que chamou "vazio pleno", cria a estrutura transformável ("Bichos") pelo movimento gerado pelo próprio espectador, sendo a pioneira de uma nova estrutura ligada ao sentido de tempo, que não só abre um novo campo na escultura como que funda uma nova forma de expressão, ou seja aquela que se dá na transformação estrutural e na dialogação temporal do espectador e da obra, numa rara união, que a coloca no nível dos grandes criadores; Louise Nevelson é a construtora dos espaços mudos dos nichos; Yves Klein o construtor da côr-luz, que ao se despojar da policromia milenar da pintura chegou às "Monocromias", obras fundamentais na experiência da côr e com as quais Restany observou relações com a minha experiência (aliás é preciso considerar que o despojamento do quadro até chegar a uma côr, ou quase a isso, verifica-se em varios artistas, de várias maneiras: em Lígia Clark ("Unidades") e nas minhas "Invenções" com um caráter estrutural, que tende ao espaço tridimensional; em Klein há um meio termo entre a vontade monocromática do espaço e a tendência ao espaço tridimensional, e é preciso notar que chegou às famosas esponjas de côr; já em artistas como Martin Barré e Hércules Bartsotti predomina a tendência que preside à transformação do "espaço branco" que começou com Malevitch, e se transformou no campo de ação formal com os concretos, em pura ação plena, na chegada ao branco luz purificador, propondo caminhos tentadores para a sua evolução; a posição de Aluizio Carvão se assemelha a de Klein no que se refere na alternância entre o quadro e a expressão no espaço, mas diferindo profundamente como atitude ética e teórica — a meu ver Carvão tende a uma facilidade da côr quando se lança na fascinante idéia de pintar tijolos e cubos, chegando intuitivamente ao sentido de "corpo da côr", livrando-se da implicância da estrutura do quadro e chegando à côr pura a que aspirava; em Dorazio há a procura da micro-estrutura-côr através da luminosidade cromática ligada à fragmentação micro-métrica do plano do quadro em textura; é preciso notar que a luminosidade, ou melhor, o sentido de côr luz é geral nessas experiências, inclusive em Lígia Clark quando usa o

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

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

te da estrutura. Provoca um verdadeiro abalo sísmico na própria estrutura do quadro. É famoso seu processo de trabalho quando entra no quadro, estendido no chão, e pinta dentro do quadro. Sua pintura, o "ato de pintar", já se dá virtualmente no espaço, quebrando assim todo e qualquer privilégio do quadro de cavalete. A ação é todo o começo da gênese da estrutura, da cor e do espaço; é o "princípio gerador" da pintura pollockiana. Sua atitude diante dos problemas da pintura o colocam ao lado de artistas como Kandinsky e Mondrian, pela sua radicalidade completa e pela precisão das suas intenções. Já pressentia a necessidade da cor se expressar no espaço, chegando a considerar caducas as soluções do quadro de cavalete. Nêle a vontade de síntese junta-se à de liberdade de expressão, ou, como o diz Herbert Read, à vontade de dar expressão direta às sensações junta-se a de criar uma pura harmonia. Ainda segundo Read, e é verdade, essa dicotomia não só representa o caso Pollock como toda a atmosfera da arte moderna. O próprio artista abominava a idéia de uma "arte americana", pois os problemas básicos da sua eram os da arte no mundo inteiro. Reduz o quadro ao "campo da hiper-ação", primeira condição para que já seja uma arte do espaço, da estrutura, da cor, sendo que o tempo nasce aí da dissonância entre a ação e o seu campo de expressão (extensão do quadro). É preciso acentuar que o elemento de síntese, importantíssimo no momento presente, aperece em alguns desses artistas, mas em outros, mesmo que construtivos, apenas se insinua. Há os artistas que realizam uma síntese geral de certos movimentos contemporâneos da expressão plástica; outros abrem novos caminhos, mas por isso mesmo ainda não realizam uma síntese, nem das suas experiências individuais, nem dos caminhos gerais da arte. O que criam, porém, é fermento da arte futura, que nada deve ao passado imediato na sua fúria anti-cultural. Há outros, ainda, que não só procuram criar uma nova maneira de se exprimir, mas que também aspiram a uma grande síntese que englobe os pensamentos, os conceitos e as aspirações mais gerais da arte de hoje. Essa grande síntese pode ser apenas entrevista em certos artistas e em certos movimentos, e serão sempre os construtores que melhor a realizarão, pois que a época da destruição de sentidos de espaço, estrutura e tempo, relacionados à percepção naturalista nas artes, já passou. De posse de um manancial riquíssimo de elementos plástico-creativos, que se renovam e surpreendem dia a dia, os artistas que entreveem um futuro de síntese na arte de agora, rejubilam-se na sua faina construtora, dando a esses elementos esparsos o multiformes o seu sentido de forma. O conceito de forma, aqui, já possui outro caráter, pois que os elementos que a constituem não são os tradicionais, ligados a uma concepção analítica do espaço, do tempo e da estrutura. A contradição sujeito-objeto assume ou

tra posição nas relações entre o homem e a obra. Essa relação tende a superar o diálogo contemplativo entre espectador e obra, diálogo em que ela se constituía numa dualidade: o espectador buscava na "forma ideal", fora de si, o que lhe emprestasse coerência interior, pela sua própria "idealidade". A forma era então buscada e burilada numa ânsia de encontrar o eterno, infinito e imóvel, no mundo dos fenômenos, finito e cambiante. O espectador situava-se então num ponto estático de receptividade, para poder iniciar o estabelecimento de um diálogo, pela contemplação das formas expressivas ideais, com a obra de arte, cujo universo sintético e coerente lhe provia a tão buscada ânsia de infinito. O "quadro" seria, pois, o suporte da expressão contemplativa onde o espectador, o homem, realiza a sua vontade de síntese entre o que é indeterminado e mutável (o mundo dos objetos) e a sua aspiração de infinito, através da transposição imagética desses mesmos objetos para o plano das formas ideais. Seria então o quadro, a sua concepção e a sua englobação do mundo dos objetos, mundo este que se constituindo no elemento de polaridade em relação ao sujeito, ao se transpor para o campo da expressão através de imagens, liga-se às formas ideais intuitivas pelo próprio sujeito, logrando assim pela acentuação da dualidade sujeito-objeto, a sua resolução (alternância). Neste século a revolução que se verificou no campo da arte, está intimamente ligada às transformações que acontecem nessa relação fundamental da existência humana. Já não quer o sujeito (espectador) resolver a sua contradição em relação ao objeto pela pura contemplação. Os campos da sensibilidade e da intuição se alargaram, sua visão do mundo se aguçou, tanto na direção de uma concepção micro-cósmica como na de outra macro-cósmica. Ciência e Psicologia evoluíram vertiginosamente, superando a posição de alternância que caracterizava o homem clássico frente ao mundo. Que é então o mundo para o artista criador? Como estabelecer relações com ele? Duas posições bem definidas aparecem na resolução desse problema: aquela na qual o artista para criar mergulha no mundo, na sua micro-estrutura, e a sua realidade é determinada pelo movimento divinatório micro-cósmico da sua intuição dentro desse mundo; a outra na qual o artista não deseja diluir-se e entrar em cópula com o mundo, mas quer criar esse mundo, e a sua realidade seria uma super-realidade baseada no conceito de absoluto, que não exclui também um movimento divinatório, que aqui já possui um caráter macro-cósmico. Tanto numa quanto noutra há a tendência em superar a "alternância" entre aparência e idéia, que se colocam aqui como níveis de um mesmo processo dentro da realidade. Seria isso a razão profunda que está por trás da formulação de Herbert Read, de que enquanto a arte anterior se constituía numa representação, a moderna tende a ser uma apresentação. Forma é então uma sín-

tese de elementos tais como espaço e tempo, estrutura e côr, que se mobilizam reciprocamente. Quando uma escultora como Lígia Clark, p. ex., articula triângulos, círculos, seções deste e do quadrado, sua preocupação, e o que faz, é buscar uma estrutura que se desenvolva no espaço e no tempo, sendo que a forma é apreendida na medida em que esses elementos entram em ação, ligados nesse caso à participação do espectador. Triângulos, círculos e quadrados não são o "fim formal" dessa escultura, mas elementos que criam a estrutura, que ao se desenvolver no espaço e no tempo se realiza como forma. Já um pintor como Wols, p. ex., cujos elementos são totalmente diferentes dos de Clark, aspira também à criação de uma estrutura; eis uma declaração sua: "Quantidade e medida já não são a preocupação central da matemática e da ciência... a estrutura emerge como a chave da nossa sabedoria e o controle do nosso mundo — estrutura mais do que medida quantitativa e mais do que a relação entre causa e efeito". A sua seria uma micro-estrutura em cuja apreensão formal entram os elementos espaço-tempo e côr num diálogo eternamente móvel dentro do quadro. O conceito de forma, pois, toma um sentido totalmente novo nas criações contemporâneas, sendo a realização formal consequência da criação de uma estrutura que se desenvolve no espaço e no tempo. Esse problema requer estudo mais longo e detalhado, que não pode ser feito aqui, principalmente sobre a evolução do quadro, e a sua transformação agora para uma arte do espaço e do tempo.

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