

Um Evang'Hélio Pagão¹ Helio Oiticica e a arte dessacralizada das galeras

Resenha por Fernanda Pequeno*

"E os museus? E a arte das galerias?
Prefiro a das galeras."
Hélio Oiticica

Como os atos criativos de Hélio Oiticica podem ser inseridos no discurso histórico e institucional sem que sua poética seja comprometida? Essa parece ser a questão central levantada pela retrospectiva Hélio Oiticica: cor, imagem, poética, em cartaz no Centro de Arte Helio Oiticica, localizado no Rio de Janeiro.

O momento parece propício para suscitar a discussão, uma vez que floresce uma espécie de "heliomania", em que se lançam filmes como *Cosmocápsula*, de Cesar Oiticica Filho, e *Heliophonia*, de Marcos Bonisson. Outra relevância é o fato de obras que há muito não eram expostas, sendo, por isso, inéditas para a maioria do público, virem à tona e serem montadas, exibidas, e até mesmo comercializadas, como é o caso das que estão sob o conceito de quasi-cinema e do penetrável *Magic Square*, que, deixado como projeto para uma área urbana do Rio, acabou sendo edificado no espaço seminatural dos bosques do Museu do Açude, no Alto da Boa Vista.

Ao visitarmos a exposição Hélio Oiticica: cor, imagem, poética, nos deparamos, ainda no andar térreo, com fotografias, originalmente tiradas pelo artista, mas que sofreram intervenções por parte do curador, Cesar Oiticica Filho. Cesar ampliou os negativos deixados por Hélio e os imprimiu em pôsteres, tornando essas fotografias demasiadamente modernas, brilhantes e conservadas. Contudo, não há nenhuma indicação em legenda ou etiqueta que identifique essa apropriação (algumas fotos, aliás, estavam à venda em São Paulo, na Galeria Fortes Villaça). Embora elas sejam relevantes na compreensão do conceito de quasi-cinema, pesquisa imagética que se constitui ponto fundamental na poética de Hélio, a partir dos anos 70, é pertinente questionar a autoria das fotos. Por que a necessidade de colocá-las dentro de uma exposição panorâmica sobre Hélio Oiticica, uma vez que a arte contemporânea comporta ou, melhor, legítima reapropriações e reinterpretções? Não estariam elas colaborando na criação de obras-fetice, uma vez que a idéia do registro dos momentos-frame é abreviada em detrimento da obra finalizada e esteticamente aprazível?

Sabe-se que pelo menos as fotos em que Romero aparece vestindo capa-parangolé deveriam ser transformadas em instrumentos-foto. "Estão sendo impressos cartões de 19 x 24,4 cm dessa foto-record em número

*Graduanda em Educação Artística pela UERJ. Foi bolsista do Departamento Cultural da mesma Universidade, tendo realizado a escrita de *Pintura: Demarcação Real Expansão Virtual e Interseções*, textos presentes nos folders das respectivas exposições de Daniel Feingold e Ricardo Basbaum na Galeria Cândido Portinari. Atualmente é bolsista PIBIC dentro do projeto *Estilo e Instituição: Iberê Camargo, Helio Oiticica e Antonio Manuel*.

1 Salomão, Wally. "HOMmage". Em: Ricardo Basbaum (org.), *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

2 Retirado do periódico *Polem*, setembro/outubro, volume 1, nº 1. Rio de Janeiro: Editora Lidador, 1979.



Helio Oiticica. Nildo da Mangueira com Parangolé P4 Capa 1, 1964. Foto Cesar Oiticica Filho.

3 Ibid.

4 E talvez alguns em 16mm. Na legenda não consta a media utilizada, e alguns filmes nos levam a crer, devido à qualidade das imagens, que foram produzidos em 16mm.

5 Apropriações: objetos já existentes que sofreram deslocamento de sua funcionalidade tais como caixas, cubas de vidro, etc.

limitado assinados por Hélio Oiticica: são partes da primeira série de cartões-únicos e que deverão se tornar raríssimos e não-reproduzíveis editados por Hélio Oiticica em New York".²

O ato de fotografar, para H.O., funcionava muito mais como registro em frame de um momento, e a foto, muito mais como "foto-situante" do que como foto-obra. Posteriormente poderia ser feito um objeto, como no caso da impressão das fotografias em cartões, com a pretensão de exposição e/ou venda: "(...) está sendo feita em cartões: para vender o sei lá que porra!: será que alguém vai comprar?"³ Porém, o estímulo maior não era "fazer grana" mas sim, clicar e registrar um instante-acontecimento.

Observamos, assim, quão equivocada pode ser a tentativa de atualização de uma obra-de-arte. A intervenção museológica convencional parece não ser capaz de abarcar toda a energia daquilo (daquele!) que viveu do gozo instantâneo dela, que quis ser precária, transitória e efêmera como a própria vida.

Outra sala, ainda no andar térreo do CAHO, conta com a projeção de filmes originais dos anos 70 em super-8⁴ realizados por Hélio Oiticica e também dos realizados por Neville D'Almeida que contam com a presença/participação de Oiticica. Os filmes, praticamente inéditos ao grande público, são provenientes

da captura de imagens cotidianas anônimas e demonstram o processo de descoberta e decodificação de Nova York durante os anos em que Hélio residiu na cidade. Tanto nas filmagens externas – ruas, carros, parques, pessoas, construções em geral – quanto nas internas, que registram os ninhos de Hélio em NY e o processo de produção de obras como as cosmococas, é possível notar forte experimentalismo. Nesse caso, podemos inferir um forte respeito por parte da instituição ao caráter dos filmes: não sofreram edição, a não ser ao serem passados de película para DVD, e os títulos atribuídos parecem ser originais. A sala conta ainda com almofadas espalhadas pelo chão, para que nos sintamos confortáveis o suficiente para vivenciar a projeção.

No primeiro andar da já mencionada exposição, encontramos as experiências do artista com a cor em seus bólides e monocromáticos. Os transobjetos⁵ presentes variam entre os bólides luz, caixa e vidro. Encon-

tramos também maquetes para a realização do Projeto Cães de Caça, de 1960, e do Penetrável PN24 Magic Square nº 5. Presente também, ainda nesse andar, uma parte do arquivo organizado por Hélio Oiticica: fotos, documentos, manuscritos, projetos para realização de obras, revistas, matérias sobre artes visuais, artigos a seu respeito, etc.

Podemos caracterizar como didática toda a exposição, mas essa parte do acervo mostra –se essencialmente documental, oferecendo uma grande panorâmica sobre o artista, seu processo de criação e a produção estética de sua preferência, mediante a experimentação de materiais, dos esboços por ele realizados, dos catálogos e das revistas de arte dispostos nas vitrinas. Por intermédio do arquivo organizado por H.O. também se torna possível conhecer mais a fundo a época em que o artista viveu: os artigos de jornal dão diversas pistas sobre o pensamento então vigente e o contexto no qual Hélio estava inserido.

No segundo andar do Centro de Arte Hélio Oiticica, logo na entrada, os parangolés capa estão dispostos na parede para manipulação pelo público. Apenas um é original, os demais sete são réplicas. Percebemos, mais uma vez, uma forte fetichização das obras. A questão da originalidade é complexa. O próprio artista investiria fortemente contra essa categoria tradicional, o que legitimaria a reprodução. No entanto, a fruição dos parangolés dentro do espaço de um museu já é, por si só, contida. Essas obras, que tanto frisson provocaram na inauguração da mostra Opinião 65, usadas por passistas da Mangueira, exigem manipulação e incorporação efetivas, que o espaço institucional vem inibir. A fruição, assim, acaba se tornando previsível e mecanizada.

Ainda no segundo andar, lidamos com outra incoerência: o único penetrável acessível foi montado em 2002, pelo Projeto Hélio Oiticica.⁶ O Projeto Filtro, deixado como manuscrito, foi concebido em Nova York no ano de 1972 e é o único que podemos percorrer e com o qual é possível interagir. Os outros penetráveis, o PN 28 Nas Quebradas, de 1979, e o PN1, de 1960, mesmo sendo réplica, estão expostos muito mais como esculturas do que como ambientes, lugares para vivência. A questão ambiental é preocupação recorrente para o artista a partir de 1960. No entanto, parece ser despachada em detrimento de uma culturalização que tende a enquadrar sua obra numa vertente muito mais tradicional e contemplativa.

Encontramos ainda no segundo andar da mostra, as obras sem título, de 1955/56, época na qual o artista estava vinculado ao Grupo Frente, os metaesquemas, de 1958, as bilaterais e os relevos espaciais, de 1959, e o Parangolé P3 Tenda 1, de 1964, que é quase um minipenetrável.

Dado o panorama geral da exposição, podemos, a partir daí, pensar diversas questões tais como os fenômenos da desestetização da arte e da fetichização do objeto, trabalhados por Harold Rosenberg em Desestetização.⁷ Nesse célebre ensaio, Rosenberg trata o fenômeno da desestetização

6 Instituição responsável pela conservação do acervo do artista que atualmente é dirigida por Cesar Oiticica, irmão de Hélio.

7 Rosenberg, Harold. "Desestetização". Em: Gregory Battcock (org.), *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975.



referindo-se, principalmente, à Land Art e à Art Povera. O despojamento de conteúdo estético, de uma certa “pobreza”, legitimaria, ainda, a chamada arte “processo”. A função da arte, para o autor, estaria no provimento de uma investigação fundamental da própria Arte, em vez de se preocupar em agradar aos sentidos. O produto acabado deixaria de ter importância, passando a idéia ou o processo a ser de maior relevância. É possível generalizar o conceito, englobando diversas tendências da produção artística dos anos 60 e 70.

Nesse campo retórico, poderíamos enquadrar também a obra de Oiticica, mesmo sabendo que era nítida sua preocupação com a vivência do espectador e sua resposta sensível às obras. Desse modo, apontamos as incongruências a que a fagocitose de sua linguagem por parte de um circuito cultural pode levar. A ausência de mercado para suas obras funcionava positivamente, no sentido de liberá-lo para cumprir a dinâmica experimental requerida por sua poética, fazendo com que seus laços em direção à vida se estreitassem.

O repúdio à estética sugeriria a eliminação total do objeto de arte e sua substituição pela idéia de um trabalho ou pelo rumor de que aquele foi consumido. Assim, o princípio comum de todas as espécies de arte desestetizadas é o de que o produto obtido, se é que há algum, passa a ser de menor importância do que os processos que o realizaram e dos quais ele é o sinal.

Portanto, não é sem estranheza que vemos uma instituição como o Projeto Hélio Oiticica insistindo em remontar, intervir e modificar as obras de Hélio que foram deixadas em projetos, manuscritos ou mesmo as já realizadas. Por que a necessidade de concretizar em peças os projetos e idéias do artista, se o objeto pode ser encarado como secundário?

Algumas decisões por parte da instituição responsável pela divulgação da obra do artista vão de encontro à poética de Hélio, que gostava do feedback do público e de sua participação efetiva. Hélio Oiticica também nunca foi amante do status de artista, entendido como aquele que cria obras-primas, únicas. Tanto que optou, muitas vezes, por materiais mais perecíveis, menos nobres, não propriamente artísticos, e pelas manifestações mais espontâneas, fora do circuito institucional, numa tentativa de depurar a Arte das sementes do artifício, aproximando-a da vida e afirmando, então, sua passagem do domínio da estética para a esfera da ética. Acreditando na Arte muito mais como um espaço de VIVÊNCIA, Oiticica inúmeras vezes criou “Objetos Ansiosos”, que seriam uma “espécie de criação moderna destinada a suportar a incerteza de ser, ou não, uma obra de arte”⁸.

Chegamos, então, à situação aparentemente paradoxal de um artista cuja reputação de independente fez com que fosse colocado no centro de nossa contemporaneidade institucional e oficial, o que, aliás, determinou a

8 Ibid, p. 216.

fundação de um centro cultural com seu nome. É pertinente que se pense na democratização da obra de um artista já falecido. O caráter público da arte contemporânea não estaria operante, nesse caso, não fosse pela mediação de uma instituição. A função do objeto artístico de estar em circulação, suscitando fruições, visões, revisões e interpretações, ficaria debilitada. Hélio Oiticica, por possuir uma poética instigante e viva ainda hoje, demanda que suas obras sejam expostas, montadas e visualizadas, experimentadas e depuradas, instigando-nos a formular novas leituras, comentários e pensamentos. Como tornar as obras do artista acessíveis sem que se perca o respeito a sua linguagem e intencionalidade é uma questão central para a contemporaneidade. Por outro lado, é preciso estar atento às conseqüências a que a normatização de seus conteúdos e significados pode levar.

O Projeto Hélio Oiticica vem conseguindo inúmeros feitos nas áreas de documentação, catalogação, exposição, divulgação e publicação da obra, tanto plástica quanto teórica de Hélio Oiticica. Dentre eles, cabe destacar a mostra Hélio Oiticica, que inaugurou o CAHO em 1996 e, foi exposta em diversas cidades européias, dando origem ao importantíssimo livro homônimo, que conta com textos inéditos de Hélio e funciona como excelente fonte documental e de consulta. Inúmeras outras exposições vêm, desde 1981, sendo realizadas, instigando discussões em torno da linguagem visual (e conceitual) de Hélio. A publicação de catálogos e a possibilidade de vivência de suas obras só vêm a contribuir positivamente no sentido da divulgação de sua poética.

A mostra Hélio Oiticica: cor, imagem, poética, portanto, constitui um momento historicamente importante. Os riscos de mistificação e fetichização devem ser enfrentados em prol de um não-silenciamento institucional, que por tanto tempo cercou a obra do artista. Hélio Oiticica, como colecionador de sua própria obra, deixou um legado incomensurável que precisa vir à tona, até porque a arte também se faz mediante esse diálogo e esse confronto com um certo sistema e uma certa cultura. É necessário, contudo, manter um embate permanente com o caráter crítico e experimental de sua poética para que não se corra o perigo de academizá-la, transformando Hélio Oiticica em mais um expoente do