

ELIDA STAROSTA TESSLER

**O MUSEU É O MUNDO - ARTE E VIDA COTIDIANA NA
EXPERIÊNCIA DE HÉLIO OITICICA***

No momento em que Hélio Oiticica denominou uma série de proposições suas com o termo “**apropriações**” ele afirmou:

“O museu é o mundo, é a experiência cotidiana”.

Neste entrecruzamento de espaços - o museu e o mundo - e no ato de escolher e decidir que um objeto, um conjunto de objetos ou mesmo um acontecimento seja considerado **obra de arte**, nós reconhecemos alguns elementos comuns a diversas manifestações da arte contemporânea.

Marcel Duchamp dizia, por exemplo, que “**são aqueles que olham que fazem o quadro**” (DUCHAMP, 1959, p. 173). Entretanto, de que **quadro** podemos falar se, seguindo etapa por etapa o trabalho de Hélio Oiticica, percebe-

* *Texto da conferência apresentada no Ciclo de Palestras sobre Hélio Oiticica, promovido pelo Mestrado em Artes visuais - IA/UFRGS, Pós-Graduação em História - PUC/RS e Coordenação em Artes Visuais - SMC/PMPA em setembro de 1992.*

mos que todo o seu esforço esteve concentrado na eliminação do quadro e na mudança de significado daquilo que conhecemos habitualmente por **pintura**?

Desde seus primeiros trabalhos, denominados posteriormente **Metaesquemas** e **Grupo Frente**, conjunto de pinturas em guache sobre cartão realizados entre 1956 e 1959, até seus últimos trabalhos, como o **Ready Construtible** (1978) ou **Retornar a terra à terra** (também chamado de **anti-bólido**, realizado em 1979), Hélio Oiticica trabalhou com intersecções de espaços, deixando-nos entre o aberto e o fechado, entre o dentro e o fora, entre o acabado e o inacabado, entre o plano e o volume, entre a cor e a não-cor, entre objetividade e subjetividade, entre razão e emoção, entre arte e não-arte. O que vai nos interessar aqui, justamente, é a noção de “**entre**” para que possamos nos perguntar sobre o **lugar** da arte contemporânea. Falaremos aqui em passagens, em frestas, em labirintos, estes caminhos tortuosos por onde devemos passar quando iniciamos uma experiência desconhecida.

Partindo do momento em que Hélio Oiticica decidiu retirar sua pintura do suporte tradicional, isto é, da superfície plana do quadro, podemos acompanhar diversas formas de passagens - a passagem da cor ao espaço tridimensional e a passagem do objeto do mundo cotidiano aos espaços do museu de arte. Falamos em trajetória porque, acima de tudo, Hélio Oiticica nos propõe um percurso. Toda a sua experiência se constrói e se confirma sob formas labirínticas.

É preciso dizer que a problemática do **abandono do quadro** está também presente em vários artistas contemporâneos, entre os quais Marcel Duchamp, Man Ray, Kurt Schwitters, Vladimir Tatlin, Lygia Clark e quase todos os artistas do movimento neoconcreto no Brasil (1959-1961). Esta tentativa do abandono do quadro, no caso da pintura, e da base da escultura traduzem a necessidade da mudança de significado da **obra de arte** e de sua situação fictícia. O quadro deixaria de ser metáfora do mundo para inserir-se como fragmento deste mesmo mundo.

A apropriação de objetos do cotidiano será o meio pelo qual os artistas tentam aproximar arte e vida? Esta aproximação já está explícita nos primeiros trabalhos espaciais de Hélio Oiticica, onde os dois lados da superfície eram pintados e mostrados simultaneamente (o trabalho estando suspenso, preso ao teto por fios de náilon) quando o espectador assume um papel fundamental ao caminhar por entre as placas de cor. Este mesmo espectador será o “**quadro**” nas manifestações ambientais de Oiticica e nos seus trabalhos conhecidos por apropriações.

As apropriações de Hélio Oiticica estão em estreita relação com as novas concepções de pintura. Seria necessário definir a noção de pintura hoje? Em 1961, Oiticica afirmava: *“O problema da pintura se resolve na destruição do quadro, ou na sua incorporação no espaço e no tempo. A pintura caracteriza-se, como elemento principal, pela cor; esta, pois, passa a desenvolver-se como problema da estrutura, no espaço e no tempo, não mais dando ficção ao plano do quadro, ficção de espaço e ficção de tempo. A pintura nunca se aproximou tanto da vida, do sentimento da vida”* (OITICICA, 1986, p. 28).

A expressão **“a morte da pintura”** se repete em diferentes momentos da história da arte moderna e contemporânea. Desde o início do século, por volta dos anos 20, o crítico russo Nicolai Taraboukine anunciava a morte da pintura e o suicídio do pintor. Referia-se ele às três tela monocromáticas apresentadas por Alexandre Rodtchenko em 1921, com os títulos de Vermelho Puro, Amarelo Puro e Azul Puro. Estes trabalhos foram considerados pelo crítico como sinônimo de **destruição do quadro**. (TARABOUKINE, 1980, p. 41)

Já Hélio Oiticica nos diz que a destruição do quadro, ao invés de ser **a morte da pintura**, é a sua salvação. Não podendo mais acontecer dentro do quadro, a pintura poderia se realizar fora dele. Na passagem da superfície plana (Metaesquemas e Grupo Frente) às construções no espaço ambiente (Bilaterais e Relevos Espaciais, passando pelo Monocromáticos) a cor continua sendo o elemento principal dos seus trabalhos. Oiticica afirma que a cor é o elemento principal da pintura. Poderíamos então chamar as apropriações como uma nova concepção de pintura, na medida em que a cor segue associada ao espaço, ao tempo e à estrutura? Estrutura aqui definida como sendo o corpo da cor, e não mais o seu suporte.

A introdução do objeto na pintura, desde o cubismo, nos permite pensar que uma das atividades do pintor contemporâneo é o **escolher**. Mas poderíamos, hoje, definir a noção de pintura, quando os critérios que delimitam os campos do que é arte e do que não é arte são tão difíceis de determinar?

A palavra **pintura** tem para nós um valor particular, pois a história nos mostra sucessivos momentos onde os artistas sentiram a necessidade de mudar o nome de sua prática pictórica. Os cubistas chamaram seus quadros por **“assemblages”** ou **“papéis-colados”**, falando em um novo espaço pictórico. (DAIX, 1982, p. 101). Além das colagens dos cubistas temos as dos surrealistas e dadaístas. A questão técnica impõe-se e o **objeto** marca sua presença. Os artistas passam a chamar suas pinturas por **construções**.

Kurt Schwitters, por exemplo, escolheu o nome MERZ para caracterizar seus quadros, seus relevos, sua arquitetura: “Meu objetivo é a obra de arte total MERZ que opera a síntese de todas as formas artísticas na unidade da arte (...). Foi para queimar as fronteiras entre as diferentes artes que assim pratiquei” (Catálogo KURT SCHWITTERS, p. 41).

Marcel Duchamp também anunciou o fim da pintura: “A pintura acabou. Quem poderia fazer melhor esta hélice? Diga, você pode fazê-lo?” (DUCHAMP, 1976, p. 242). Neste momento, Marcel Duchamp dirigia a pergunta à Francis Picabia, quando ambos visitavam uma feira de indústria de transportes. Ao mesmo tempo, Duchamp se designa pintor: “Eu não cessei de ser pintor. Eu desenho agora ao acaso”. E quanto ao seu legendário abandono da pintura (pelo jogo de xadrez), Duchamp acrescenta: “Não houve uma decisão, eu posso pintar amanhã, se eu quiser. Eu não acho que a pintura, ou a idéia de pintura ou artista convém hoje a minha atitude diante da vida. Em outros termos, a pintura é, para mim, um meio de expressão, não um fim em si”. (SCHWARZ, 1969, p. 24).

Invenções é o nome que Hélio Oiticica deu ao que podemos chamar de seus “últimos quadros”: uma série de pinturas monocromáticas sobre placas de eucatex, de formato 30 x 30 cm, fixados com uma pequena distância da parede, onde a cor está presente nos dois lados da placa (o verso da pintura produzirá uma sombra colorida refletida na parede branca). Aplicando uma só cor em diversas camadas, com diferentes tratamentos de textura, Hélio Oiticica diz chegar a uma pintura vertical, possível de ser vista em profundidade. Um vermelho, por exemplo, é diferente se pintado sobre um fundo branco ou vermelho. E um vermelho pintado sobre um vermelho já aplicado sobre um fundo vermelho será, então, mais profundo. Cabe aqui uma de nossas perguntas iniciais: onde está a pintura? No quadro? Na sombra colorida entre o quadro e a parede? Entre uma camada e outra de tinta? Ou entre uma placa e outra, sabendo que elas sempre são expostas em conjunto?

Chamar estes trabalhos por invenções inaugura, para Hélio Oiticica o que ele virá a definir como o grande mundo da invenção, propondo a desintegração do quadro. Oiticica inicia aqui a construção de trabalhos, com placas de cor, no espaço ambiente. São os Bilaterais e Relevos Espaciais (1959), os Núcleos e Penetráveis (1960). Nas entrevistas de 1961, Oiticica deixa clara a sua posição. Diz sentir sua experiência como uma transformação dialética da pintura, sendo que pintura, para ele, não é sinônimo de quadro. Não mais incluindo-se em categorias como escultura, pintura ou arquitetura, as construções de Hélio Oiticica

começam a incluir materiais e atitudes da vida cotidiana.

O museu é o mundo

O programa que Hélio Oiticica apresenta com o título de *apropriações* (1966) recoloca o problema do abandono da pintura ou do quadro. Afinal, é um quadro aquilo que vemos, à noite, à beira da estrada, incógnito, anunciando um reparo no asfalto?

Oiticica nos dá algumas pistas para repensarmos o lugar da arte hoje. Sublinharemos o seguinte paradoxo: o artista deixa de produzir **quadros** para salvar a **pintura** de sua morte, declarando:

“Já não tenho dúvidas que a era do fim do quadro está definitivamente inaugurada. Para mim, a dialética que envolve o problema da pintura avançou, juntamente com as experiências (as obras), no sentido da transformada pintura-quadro em outra coisa (para mim o não-objeto), que já não é mais possível aceitar o desenvolvimento DENTRO DO QUADRO, o quadro já se saturou (...). A morte da pintura seria a continuação do quadro como tal, e como SUPORTE da PINTURA. (OITICICA, 1986, p. 26-27).

Hélio Oiticica não fala de seu trabalho particularmente. Ele articula um pensamento que visa a arte contemporânea em geral. Como já mencionamos, retirar a pintura do plano do quadro foi uma das problemáticas dos artistas do movimento neoconcreto no Brasil, assim como nos da vanguarda russa no início deste século. Estes artistas caminhavam rumo a uma nova concepção de pintura.

Apropriações é o título de um programa onde Oiticica se apropria de um objeto ou de um conjunto de objetos, declarando-os **obra de arte**. Se, por um lado, temos aqui uma aproximação com os ready-made de Duchamp, no que tange o questionamento acerca das instituições de arte, temos também algumas diferenças. Uma delas é a participação do espectador que, para Oiticica, pode dar outros sentidos e/ou outras funções ao objeto escolhido para ser “obra”. Outra distinção: nem sempre Hélio Oiticica desloca suas apropriações do lugar onde ela foi realizada. O sentido dos ready-mades de Duchamp é justamente o deslocamento do objeto industrial de seu lugar de origem, isto é, de onde foi encontrado, em direção ao museu de arte. Por vezes, Hélio Oiticica chama o público, e é este que deve deslocar-se em direção ao objeto encontrado e declarado “obra”. Neste caso, o espaço de exposição deixa de ser o museu ou a galeria de arte para tornar-se, por alguns

momentos, o mundo, a experiência cotidiana.

Antiga ou não, a reflexão a respeito dos lugares de exposição deve tomar importância em nossas discussões sobre arte contemporânea. Consideramos os ready-mades de Duchamp como ponto central para abordar o problema do estatuto **obra-de-arte**, de seu lugar de exposição e das tentativas dos artistas no sentido de sair de uma tradição da pintura, de seus suportes e discursos.

Colocaremos o museu em questão. Já Duchamp falava-nos dos critérios de julgamento que decidem sobre a inclusão de uma obra de arte na coleção de um museu. Respondendo à pergunta se ele visitava museus ou não, Duchamp responde: “Quase nunca. Não vou ao Louvre há vinte anos. Não me interessa mais por causa desta dúvida que tenho a respeito do valor desses julgamentos que decidiram que todos aqueles quadros deveriam ser expostos no Louvre no lugar de colocar outros que jamais foram considerados e que poderiam estar lá.” (CABANNE, 1987, p.123)

Além dos critérios de julgamento, outros elementos nos fazem questionar o museu de arte e perceber sua distância em relação ao mundo cotidiano: a maneira pela qual as obras são apresentadas, acompanhadas por interdições ou sacralizações, coloca o espectador em posição de inferioridade. E deste modo, como pode aquele que olha, na expressão de Duchamp, fazer o quadro? Gilbert Lascault nos indica uma das soluções: colocar a arte na rua. Esta seria a prática aparentemente mais lógica para evitar os lugares tradicionais da arte. (Cf. Encyclopaedia Universalis, artigo “Musée”).

Lembramos aqui que Hélio Oiticica elaborou uma série de trabalhos que deveriam ser apresentados na parte externa do museu ou em jardins públicos da cidade, bem como nas ruas ou terrenos baldios. Construiu também labirintos e penetráveis no interior dos museus. Estes espaços recriavam ambientes que encontramos cotidianamente, como favelas, tabiques de construções, palafitas e outras improvisações populares. Hélio Oiticica aspirava a um museu-mundo ou a um mundo-museu.

Mas quem seria o habitante deste mundo-museu? Onde se localizaria o visitante deste museu-mundo? Ou melhor, onde deve se localizar o espectador, quando cabe a este “fazer o quadro”? Com suas apropriações, Hélio Oiticica nos deixa claro que o artista não é mais o criador para a contemplação e que o espectador deve também ter uma atitude criativa diante da obra do artista.

Na tentativa de transformar os valores de um objeto ou noções é que podemos reconhecer alguns aspectos da apropriação na arte contemporânea. “Criar não é tarefa do artista. Sua tarefa é mudar os valores das coisas”, diria Hélio Oiticica. O artista apropria-se, então, de objetos, transforma-os ou não, e declara: “Isto é arte”. Seria preciso verificar de que maneira estas escolhas e decisões acontecem e de como elas são reconhecidas pelo público, já que uma das definições nos diz que é arte aquilo que um grupo social assim reconhece, dentro de um sistema de valores.

Para Marcel Duchamp, a palavra **arte** vem do sânscrito e significa **fazer**. (CABANNE, 1987, p. 25). Mas o que é **fazer**? Qual o fazer específico do artista? Duchamp concluiu que todo mundo faz alguma coisa, e que aqueles que fazem coisas em tela, com uma moldura, são chamados artistas. Mas se o artista pode escolher qualidades diferentes de tintas e cores, por exemplo, poderia também escolher objetos já feitos, já fabricados industrialmente ou manualmente por outra pessoa, apropriando-se deles. E para que um objeto do mundo cotidiano passe a ser obra de arte é necessário uma série de decisões. Falando de sua “Fontaine”, Duchamp afirma: “Que o Sr. Mutt a tenha fabricado com suas próprias mãos ou não, pouco importa. Ele a escolheu”. (LEBEL, 1985)

Sendo a escolha o elemento principal do fazer do artista, caberia-nos perguntar o que faz com que o artista escolha um objeto em meio a tantas coisas do mundo cotidiano? Neste fazer estaria incluída uma decisão. Escolher e decidir. Seria este o fazer do artista contemporâneo? Alguns artistas hoje apresentam esta questão inscrita na própria obra. É o caso de Mario Merz, artista italiano, que desde 1969 vem escrevendo “Che fare?” em algumas das obras que apresenta. O que fazer? O que fazer para ser artista? O que fazer, a partir do momento em que arte é fazer, e que fazer não implica apenas fazer algo mas também apropriar-se de algo já feito?

Marcel Duchamp também questionava-se: “Como ser pintor, como começar um quadro? (...) Quando um quadro começa a confirmar o seu autor na sua ambição de ser artista?” (DE DUVE, 1984, p. 57-58)

É nesta questão que identificamos Hélio Oiticica em sua tentativa de desfazer-se da ambição de **ser artista**, propondo manifestações de criação coletiva, construindo seus trabalhos com elementos da vida cotidiana.

Uma primeira lanterna: a lata de fogo

Foi para nos falar de seu programa de apropriações que Oiticica faz a descrição de um trabalho: “acho um OBJETO ou CONJUNTO-OBJETO - formado de parte ou não, e dele tomo posse como algo que possui para mim um significado qualquer, isto é, transformo-o em obra: uma lata contendo óleo, ao qual é posto fogo (uma pira rudimentar, se o quisermos): declaro-a obra, dela tomo posse”. (OITICICA, 1986, p.77)

Esta espécie de galão cheio de óleo onde é posto fogo é um objeto do cotidiano. Ele funciona como luminária, uma espécie de lanterna improvisada para sinalizar as obras em vias públicas, para anunciar um perigo. Temos aqui a noção de desvio, retomando a metáfora das passagens, dos caminhos de difícil acesso, dos labirintos de Hélio Oiticica. O que devemos guardar, porém, da descrição feita pelo artista é que o caráter **obra** (declaro-a obra) vem de um **significado** (um significado qualquer). Que significado deve possuir um objeto para ser escolhido e transformado em obra? Neste caso, a declaração de Oiticica é bastante diferente dos ready-mades de Duchamp. Para este último, a escolha do objeto não poderia incluir um significado, nem mesmo um significado qualquer. Ao contrário, suas escolhas eram fundadas em uma reação de indiferença visual. Duchamp negava qualquer deleite estético.

E a lata de fogo, estaria contendo qualidades estéticas na percepção de Hélio Oiticica? Sua forma, suas cores, o contraste entre a luz do fogo e o escuro da noite, o movimento da flama, seriam estes os elementos responsáveis pela escolha do objeto quando o artista assim o declara **obra de arte**?

Ainda um outro ponto importante a considerar é o fato de que, neste trabalho, não houve deslocamento do objeto, do lugar onde ele foi encontrado para uma galeria ou museu de arte. Ele fica em seu lugar de origem. Esta lanterna continua cumprindo sua função, iluminando a estrada. Sem estar no museu, a lata de fogo foi declarada **obra**. Neste momento, **o museu é o mundo**, esta parte do mundo que chamamos de experiência cotidiana. E é também neste momento que “aquele que olha é que faz o quadro”, pois Hélio Oiticica chama o público ao ambiente original da obra. O espaço de exposição é a rua, mas não uma só rua: “a experiência da lata de fogo está em toda parte, servindo de sinal luminoso para a noite - é a obra que eu isolei na anonimidade de sua origem - existe aí como que uma 'apropriação geral': quem viu a lata de fogo isolada como uma obra não poderá deixar de lembrar que é uma 'obra' ao ver, na calada da noite, as outras espalhadas

como sinais cósmicos, simbólicos, pela cidade”(OITICICA, 1986, p. 80)

Os ready-mades de Duchamp estariam também por toda parte: rodas de bicicleta, secadores de garrafas, mictórios... Porém, enquanto isolados como obra, estes objetos são retirados de seu meio funcional. Sem retirar a razão de ser do objeto cotidiano, e segundo Oiticica, a função passa a ser também obra: “Juro de mãos postas que nada existe de mais emocionante do que estas latas só, iluminado a noite (o fogo que nunca apaga) - são uma ilustração da vida: o fogo dura e de repente se apaga um dia, mas enquanto dura, é eterno”. (OITICICA, 1986, p. 80)

Uma segunda lanterna: Plasticope

“Plasticope” é também um trabalho de 1966 e se insere no programa de apropriações de Oiticica. É também um objeto encontrado no universo da rua mas, desta vez, fazendo parte de uma produção industrial. É uma luminária, um abat-jour, bastante diferente daquela luminária improvisada que é a lata de fogo nas estradas.

“Plasticope” foi apresentado na Bienal de Tóquio de 1967, após ter participado do evento “Opinião 66” no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1966. Ora, eis um deslocamento do objeto para os espaços tradicionais de exposições de arte, ou seja, do mundo para o museu. E nós conhecemos as intenções de Oiticica: “Pretendo estender o sentido de “apropriação” às coisas do mundo com que me deparo nas ruas, terrenos valdios, campos, o mundo ambiente, enfim - coisas que não seriam transponíveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação - sera isto um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte, etc, e ao próprio conceito de exposição - ou nós modificamos ou continuamos na mesma”(OITICICA, 1986, p. 79). O que faz então o Plasticope em uma exposição no interior de um museu de arte? Diferente da “lata de fogo” e similar aos ready-mades de Duchamp, este trabalho deixa também clara a posição de Oiticica face ao questionamento acerca dos museus: deixar seus trabalhos sempre fora dos espaços do museu não seria a boa solução para desafiar os valores destes espaços tradicionais da arte. Introduzindo objetos ou situações cotidianas nos lugares tradicionais de exposição, os artistas provocam um conflito permanente no interior mesmo do sistema de arte.

Os jogadores fazem o quadro - a sala de bilhar

Entraremos agora no espaço do jogo: uma sala de bilhar. É também um trabalho de apropriação que Hélio Oiticica apresentou pela primeira vez na exposição “Opinião 66”. Este trabalho foi concebido para fazer parte de um programa formulado pelo artista: as apropriações-ambientes. Volta aqui a noção de **lugar**: a obra é agora um lugar, transposto a outro lugar. Não é mais a apropriação de um objeto ou de um conjunto de objetos. É todo o acontecimento que conta: do ambiente ao detalhe, da cor das paredes da sala à cor das bolas de bilhar. Os espectadores são os jogadores, os jogadores **fazem** o quadro, ou melhor, os jogadores **são** o quadro.

As apropriações ambientes podem apresentar duas características diferentes: ou o ambiente é encontrado e declarado **obra** sem nenhuma intervenção precedente do artista, ou o ambiente é concebido a partir de uma cena ou hábito cotidiano e instalado em uma sala de exposições. No caso em que o evento não é transportável, é preciso fazer vir o público. Este tipo de apropriação tem uma duração reduzida. Ao menos algumas horas, diria Oiticica.

A “Sala de bilhar” foi recriada nos espaços do museu, em uma sala cujas paredes foram previamente pintadas em cores escolhidas pelo artista. Estaríamos falando novamente em pintura? Sem dúvida, a cor sempre teve grande importância nas concepções de Hélio Oiticica. Segundo notas suas, as cores das camisas dos jogadores também foram escolhidas por ele. Esta intervenção no ambiente foi assim justificada: “quero com isto fazer vir a tona toda a plasticidade deste jogo único - plasticidade da própria ação-cor-ambiente: todos se divertem com o bilhar e imergem no ambiente criado” (OITICICA, 1986, p. 81).

A realização da “sala de bilhar” foi inspirada nas observações de Mário Pedrosa, que descreveu suas sensações causadas pela cor nos “Núcleos” e “Bóides” de Oiticica, comparando-a com as cores do quadro de Van Gogh *Café Noturno* (1888), que também apresenta um jogo de bilhar.

Seria óbvio dizer aqui que a arte é sempre um jogo. Podemos, portanto, reconhecer que a arte inclui questões de estratégia. Da mesma forma que os ready-mades abalaram os estatutos do museu de arte, o jogo de bilhar de Oiticica conseguiu incluir o elemento **prazer** no interior de um espaço considerado como lugar de culto, espaço sagrado, mudando inclusive o tipo de público. O museu será sempre lugar para iniciados, porém as regras do jogo podem mudar. É o que nos ensina a descrição que Oiticica faz seu trabalho: “O bilhar: que mistério vital, que

segredo se oculta na sua plasticidade, na sua atração aos que a ele se dedicam. Nesta obra fica patente o que considero antiarte: a habilidade de cada jogador é o que interessa no jogo em si, mas na totalidade é a ação real do jogo que interessa; desde que essa termine, temporariamente ou de vez, cessa a 'obra' em sua ação - não há pois o propósito esteticista de 'apreciar' o jogo na sua beleza, mas apenas realizá-lo (...) Todos, inclusive eu, descubrem o jogo: ou seja, o elemento prazer do jogo. Isto sim é importante: a obra é prazer, e como tal só pode ser livre (joga-se quando se quer ou quando se conhece as regras do jogo). (in: ZILIO, 1983)

Fragmento da rua: a obra-obra

Deixar-se impressionar por uma obra pública das ruas do Rio de Janeiro e apresentá-la enquanto **obra de arte** é o que constitui o trabalho de Hélio Oiticica denominado obra-obra. Assim como a lata de fogo, após termos visto uma escavação em uma rua urbana isolada como obra de arte, todos os outros “buracos” de uma cidade terão uma outra significação para os espectadores atentos. As linhas que separam os espaços comuns da rua e os espaços sacralizados do museu de arte começam então a ser cada vez mais fragilizadas. A aspiração de Hélio Oiticica é a de que ninguém mais se constranja diante da arte. Oiticica considera seu programa de apropriações como sendo uma forma de antiarte, definindo o artista como aquele que motiva o espectador a criar; este seria, então, um “participador”.

Explícita está, portanto, a questão da escolha nas apropriações de Oiticica. Escolher objetos ou momentos da vida cotidiana é prática da arte contemporânea. Poderíamos pensar o mesmo em relação aos ready-mades de Duchamp. Entretanto, a obra-obra não é algo escolhido como ready-made. Oiticica toma como obra algo que está se fazendo, está **em obras**. É algo encontrado, apresentado sem nenhuma intervenção por parte do artista, e sem deslocamento em direção ao museu.

A presença de elementos urbanos é uma constante nas proposições de Hélio Oiticica. A experiência do caminhar, de passear pelas ruas da cidade é, para ele, preciosa matéria-prima. Relembramos esta experiência ao percorrermos, por exemplo, seus penetráveis e labirintos. Afinal, o que é uma cidade senão um grande labirinto? Nos penetráveis reencontramos diversos fragmentos da rua: pedaços de asfalto, pedrinhas, areia, capins, folhas, poças d'água, tijolos triturados, lonas, plásticos de variadas cores e formas, sons, etc. Muitas vezes, estes materiais estão ali, a nossa disposição, para que nós possamos também obrar.

“O que eu faço é música”

A definição de arte como produção de beleza já não nos serve mais. A própria noção de beleza é relativa, e nós teríamos dificuldade em classificar uma apropriação na ordem do belo ou do feio. A arte hoje é uma atividade que coloca em causa, pelos meios mais diversos, os valores de conceitos e de instituições. É assim que podemos compreender a arte contemporânea e por aí nos damos conta da complexidade de cada tentativa, por parte dos artistas, de fazer entrecruzar-se os espaços do mundo cotidiano com os do museu de arte.

A recusa da noção de quadro ou da prática pictórica sobre uma superfície plana foi uma das atitudes assumidas pelos artistas engajados em fazer com que o conceito de pintura acompanhasse as mudanças propostas pela evolução dos tempos modernos. Foi a procura de novos meios de expressão que provocaram a ruptura com a produção de quadros.

Como sabemos, Marcel Duchamp foi um dos artistas que falava na **morte do quadro**: “Penso que esta é uma boa solução para uma época como a nossa onde nós não podemos continuar a fazer pintura à óleo, que após quatrocentos ou quinhentos anos de existência, não tem nenhuma razão de ter a eternidade como domínio. Por consequência, se nós podemos achar outras fórmulas para nos exprimir, é preciso aproveitar (...) O quadro ... no momento, ele está morto, e por uns bons cinquenta ou cem anos. A menos que ele retorne, não sabemos porque, mas não há razão para isto. Oferece-se aos artistas novos meios, novas cores, novas iluminações; o mundo moderno se introduz e se impõe, mesmo na pintura. Ele força as coisas a mudar naturalmente, normalmente.”

Neste último século, houve uma sucessão de **últimos quadros** e de **mortes da pintura**. A cada ruptura, um novo ponto de partida. É esta a continuidade histórica da pintura, considerando a abertura cada vez mais evidente do sentido da palavra **arte**.

Mas, podemos fazer obras que não sejam de arte? perguntava-se Marcel Duchamp (DUCHAMP, 1976, p. 105). Esta questão é bastante próxima da utopia de vários artistas que desejaram realizar a ligação definitiva entre arte e vida cotidiana, questionando também a manutenção dos limites entre as diversas categorias artísticas, como, por exemplo, pintura, escultura, desenho, dança, arquitetura, fotografia, música.

Duchamp já havia dito, então, que a pintura acabou. Também na Feira Dada de Berlim, em 1920, podia-se ler um cartaz elaborado por Groz e

Heartfield: “A arte está morta. Viva a nova arte mecânica de Tatlin!” Nicolai Taraboukini anunciava o último quadro. Louis Aragon escreve um texto em 1930 com o título “A pintura em desafio” (ARAGON, 1965), falando dos novos procedimentos dos pintores surrealistas. E não estes surrealistas que tentam, ironicamente, uma nova definição para a palavra **arte**: “Conchinha branca em uma bacia com água” (BRETON; ELUARD, 1938).

Definição ou não-definição (ou ainda anti-definição), poderíamos reconhecê-la em um dos bólides de Hélio Oiticica: um recipiente de vidro contendo conchinhas brancas (Bólido-vidro 13, 1964-66, 94x18x18); feliz coincidência para nós, que perguntávamos sobre o **lugar** da arte contemporânea: O nome deste bólido é **ESTAR**. E ali está a possibilidade de encontrarmos uma outra definição para a arte: um lugar para estarmos, confirmarmos nossa presença no mundo, reconhecermo-nos como aqueles que encontram-se sempre entre duas instâncias maiores: a vida e a morte. E, portanto, em constante dialética entre construção e destruição, criação e ruptura.

Max Ernst também propõe que sigamos “Mais além da pintura” (texto de 1936). Neste texto é justamente a discussão sobre as fronteiras da atividade pictórica que está em questão. Por esta via encontraremos uma multiplicidade de estratégias técnicas que problematizam a noção de pintura.

Mas para Hélio Oiticica não existe este problema. Em 1970, ele afirmava: “Pintura é a cor das coisas. Pintura-quadro, esta história acabou. É uma coisa que não existe mais.” (O PASQUIM, RJ, 6/8/70)

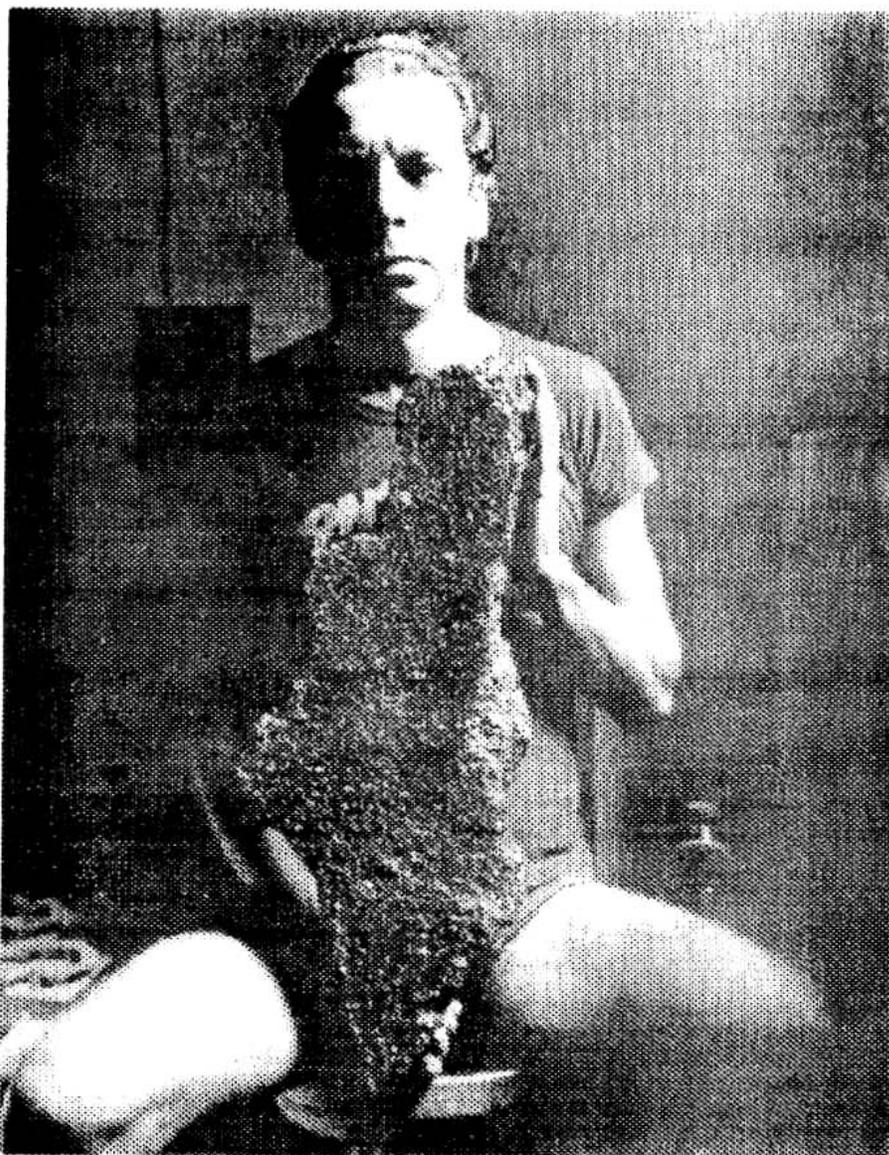
Se nós havíamos pretendido interrogar sobre as fronteiras entre as categorias artísticas, entre os espaços de exposição e outros espaços cotidianos, entre o que é arte e o que não é arte, tentando acompanhar diversas modificações pelas quais passou o conceito de pintura, eis como nos esclarece Hélio Oiticica, com o que, ao invés de concluirmos, deixaremos ao leitor o prosseguimento de nossa reflexão:

“O que faço é música!”

BIBLIOGRAFIA

- ARAGON, Louis. *Les collages*. Paris : Hermann, 1965.
- BRETON, André; ELUARD, Paul. *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*. Paris : Galerie des Beaux-Arts, 1938.
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo : Perspectiva, 1987.
- CATÁLOGO Kurt Schwitters. Paris : Galerie Gmurzynska, FIAC, 1980.
- DAIX, Pierre. *Le Journal du cubisme*. Genève : Skira, 1982.
- DE DUVE, Thierry. *Nominalisme pictural : Marcel Duchamp, la peinture, la modernité*. Paris : Editions de Minuit, 1984.
- DUCHAMP, Marcel. *Marchand du Sel*. Paris : Le Terrain Vague, 1959.
- _____. *Duchamp du Signe*. Paris : Flammarion, 1976.
- ERNST, Max. "Au-delà de la peinture". Paris, *Les Cahiers d'Art*, n 6-7, 1937.
- LEBEL, Robert. *Marcel Duchamp*. Paris : Pierre Belfond, 1985.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro : Rocco, 1986.
- _____. "Capinam e Oiticica". *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 6 ago. 1970.
- SCHWARZ, Arturo. *Marcel Duchamp*. Milan : Fabbri, D.D.E.G.E., 1969.
- TARABOUKINE, Nicolai. *Le Dernier Tableau*. Paris : Le Champ Libre, 1980.
- ZILIO, Carlos. Da antropofagia à Tropicália. In:---. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo : Brasiliense, 1983.

ELIDA STAROSTA TESSLER - Graduada em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UFRGS; Mestre e doutoranda em História da Arte pela Universidade de Paris I - Panthéon - Sorbonne, França



Hélio Oiticica

"DELIRIUM AMBULATORIUM"

1978

Pedaco de asfalto na forma da ilha de Manhattan encontrado à noite pelo artista na Av. Presidente Vargas (R.J).

Crédito fotográfico: Projeto HO