

Para além da arte

Celso F. Favaretto

Tratando em 1968 do “problema do objeto” na arte contemporânea – e rejeitando uma tendência que se manifestava na arte brasileira daquele momento, de considerar “o objeto como uma nova categoria” que viria substituir “as antigas de pintura e escultura” –, Oiticica, ao contrário, entendia estrategicamente a passagem pelo objeto, como necessária para a emergência de “novas estruturas para além daquelas de representação”. Nisto, no “giro dialético” em relação às transformações estruturais em curso na produção artística brasileira, propugnava o deslocamento da ênfase no objeto–obra para o “comportamento criador” e para a “ação no ambiente” que, referidos a uma “poética do instante”, mobilizava o interesse central das proposições que sucederam as transformações estruturais que imprimira até então. Acentuava que a questão da representação na arte moderna – objeto de suas intervenções desde a passagem pelo neoconcretismo –, transformara-se na questão do comportamento, entendido como a “descoberta do mundo, do homem ético, social, político, enfim da vida como perpétua manifestação criadora”¹. A proposição das “novas estruturas para além daquelas de representação”, já sugeridas no salto da pintura para o espaço e realizadas na concepção dos projetos ambientais iniciados com *Tropicália* e *Eden*, indicariam “o fim das artes”, ou pelo menos “o fim das artes chamadas plásticas que se formaram a partir do Renascimento”, como um programa que, embora no início era “irreversível e inútil seria a ele voltar as costas”. Dez anos depois, todo o percurso de constituição daquelas estruturas, surgidas principalmente com os *bólides* e *parangolés* e configuradas na antiarte ambiental, foi por ele considerado como uma etapa preparatória, necessária, para o “processo de desmitificação” que, “irreversível”, se poria como “PRELÚDIO àquilo que há de vir e que já começa a surgir a partir desse ano na minha “obra” : ao que antes chamei de OVO há de seguir O NOVO — e já era tempo!”².

Com esta ideia, as proposições e atividades desenvolvidas a partir de 1978, na sua volta ao Brasil depois de oito anos em N.York, configuraram um trabalho que pode ser entendido como uma anamnese daquele percurso que então considerava um prelúdio ao que seria a sua verdadeira criação; como reativação das proposições fundantes do seu percurso experimental reelaborados segundo as novas condições, isto é, segundo as elaborações efetuadas desde que saíra do

1 cf. GAM-15, Rio de Janeiro, 1968.

2 Carta a Daisy Peccinini, in D. Piccinini (org.) *Objeto na arte: brasil anos 60*. São Paulo, FAAP, 1978, p. 189–190.

país. Insistia, contudo, que não se tratava absolutamente de simples retomada das proposições anteriores, especialmente dos *bólides* e das *manifestações ambientais*. Dizia: “não é retomada de coisa alguma, porque só agora estou começando. Tudo o que fiz antes, considero um prólogo”³. Assim, exatamente porque para Oiticica não há origem – este é o segredo da sua ideia de invenção –, pode-se considerar que estava procedendo a uma segunda anamnese em sua trajetória, continuando em situação diversa aquela configurada desde o impulso inicial de superação da pintura; isto é, como elaboração do seu fundamental sentido de construção e de desestetização – problema que detectara na arte moderna e se propusera a desenvolver e levar ao fim, pois considerava que tinham permanecido insolúveis durante todo o percurso da linha construtiva.

Nas últimas entrevistas, em que assinala o estado atual de suas reflexões sobre a artes contemporânea e assinala as expectativas formuladas por ocasião de sua volta ao Brasil, insiste na posição central da proposição vivencial e da participação, repensadas em função dos desenvolvimentos efetivados nos projetos feitos nos anos em que ficou em N.York. O destaque que ele dá aos *bólides* neste momento é muito significativo, pois eles surgiram como as instâncias experimentais prévias de uma nova sensibilidade e de um novo sentido da arte. Mais ainda: os *bólides* concentram e prefiguram as possibilidades dos desenvolvimentos ambientais. Situando-se ambigüamente no espaço plástico e fora dele, permitiram a Oiticica reescrever os pressupostos de seu trabalho e remeter-se novamente às operações que presidiram a passagem da ênfase nas estruturas para a superação das estruturas – ponto específico do trabalho de Oiticica no que diz respeito à superação da pintura e da arte e ao primado do vivencial.

Antes, no início de 1970, quando já tinha desatado o processo do além da arte e do além da participação, dizia que “o novo é o viver sempre, o *crelazer* que tudo absorve”, para além da arte e da antiarte e mesmo além do ambiente, que “são como sarampo ou catapora ; tem-se uma vez só e se esquece, pois é preciso viver”⁴. A chegada ao além de tudo ocorreu por transformações que vão da abertura estrutural do “mundo das imagens” do abstrato-conceitual derivado dos conceitos neoconcretos – em que “a preocupação estrutural se dissolve no “desinteresse das estruturas”, que se tornam receptáculos abertos à significação” – ao “comportamento-estrutura” e à “proposição vivencial” formulada com o “supra-sensorial” e o “*crelazer*”⁵. Assim, se a antiarte ambiental é consequência da expansão das operações construtivas ao espaço das vivências e exemplo da nova situação estética originada da crise da pintura, detonadas pela descoberta do corpo no *parangolé*, que transforma o destinatário em protagonista, nela se dá a reproposição do tema da criação com o redimensionamento cultural de artistas e participantes. As manifestações ambientais, que não mais remetem à arte mas a vivências descondicionantes, materializam signos de transgressão, de recriação

3 Entrevista a Cleusa Maria. *Jornal do Brasil*, 08/03/1978.

4 Entrevista a Walmir Ayala. In *A criação plástica em questão*. Petrópolis, Vozes, 1970, p. 163 e ss.

5 Hélio Oiticica. *Aspiro ao grande labirinto* (AGL). Seleção de textos, org. Luciano Figueiredo, Lygia Pape, Waly Salomão. Rio de Janeiro, Rocco, 1986, p. 114, 103, 116.

da arte como vida; são espaços que realizam a poética do instante e do gesto — “uma nova fundação objetiva da arte”⁶ que possibilita a passagem para as proposições vivenciais. Como dizia: “sinto uma liberdade interior fantástica, uma falta de compromisso formal absoluto: não existe mais a preocupação de criar algo que evolua numa linha daqui para ali: creio que a maior ambição ainda seja de procurar uma forma de conhecimento, ou formas de conhecimento, por atos espontâneos de criação (...); a necessidade de inventar é agora algo livre, solto das amarras da invenção de ordem esteticista: inventar é criar, viver”⁷. Pois, a proposição ambiental articula ações e comportamentos, não visando à criação de um “mundo estético” pela aplicação de estruturas artísticas ao cotidiano ou simplesmente diluindo as estruturas, a arte, no cotidiano.

Assim, a antiarte ambiental transforma a concepção de artista; ele se torna um “motivador para a criação”. Esse deslocamento aponta para uma nova inscrição do estético: a arte como intervenção cultural. Seu campo de ação não é o sistema da arte, mas a atividade coletiva que intercepta subjetividade e significação social. Vê-se pois, que antiarte e ênfase na proposição vivencial estão longe dos equívocos da arte corporal, da arte pobre e outras similares que procedem de uma mitologização do corpo e do cotidiano que produzem a disjunção de arte e vida. As proposições para a participação admitem rigor próprio dos desenvolvimentos construtivos que vinham se efetivando desde a saída do quadro. Experiências de cor, estrutura, dança e palavra; procedimentos conceituais e estratégias de sensibilização dos protagonistas; visão crítica na identificação de práticas culturais com poder de transgressão articulam o processo que gera o espaço das vivências, individuais, coletivas, populares em que se articulam sentido de construção e significação vivencial, “o conceitual e o fenômeno vivo”⁸.

O ambiental propõe-se como investigação do cotidiano e não com o diluição da arte no cotidiano. Na medida em que o essencial dos ambientes não é a estetização de objetos e espaços, mas a confrontação de participantes com situações, o interesse concentra-se nos comportamentos: ampliação da consciência, liberação da imaginação e renovação da sensibilidade. Os participantes, assim, não “criam”; experimentam a criação”, recriando-se ao mesmo tempo como sujeitos. Efetiva-se assim a proposição vivencial: “chegar ao outro lado do conceito de antiarte — à pura disponibilidade criadora, ao lazer, ao prazer, ao mito de viver, onde o que é secreto agora passa a ser revelado na própria existência, no dia-a-dia”⁹.

Assim, reconhece-se que o comportamento é a tendência do programa em progresso de Oiticica, evidenciado com contundência com a formulação do *supra-sensorial* e o *crelazer*, configurados no *Eden*, nos *Ninhos*, no *Barracão*. Em todos estes, completa-se a desestetização com a alusão a um “além-participação”¹⁰, pois as operações antiartísticas, deslocadas, concentram-se em experiências sen-

6 Catálogo *Opinião* 65. Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro. Galeria de arte Banerj, set. 1984.

7 Entrevista a Luiz Antonio Pires. *O Jornal (Jovem)*. Rio de Janeiro, 06/03/1970, p. 4.

8 cf. “Brasil diarréia”. In Ferreira Gullar (org.). *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973.

9 cf. AGL, p. 100

10 cf. W. Ayala, op. cit.

soriais, ao dilatamento das “capacidades sensoriais” corresponde o dilatamento da consciência¹¹. O interesse de Oiticica coincide, neste aspecto, com algumas das experiências que se faziam naquele tempo, e que se estenderam até meados dos anos 70, no âmbito da contracultura, do *underground*, da nova sensibilidade contracultural que no Brasil foi designada por *curtição*, cujas atividades, consideradas não-repressivas e transgressivas, pretendiam afirmar-se como revolucionárias “no sentido total do comportamento”, inconformistas, “à margem de tudo”¹². Como disse: “para mim há um tipo de atividade criadora, esse tipo: no mundo seria considerado “underground”: a marginalidade das atividades criadoras é assumida e usada como elemento de frente: à minha atividade atual, no seu todo, quero chamar de “subterrânea”: não será exposta, mas feita: seu lugar no tempo é aberto”¹³

A abertura crescente do estrutural em direção ao comportamento-estrutura, ao “além-ambiente”, tem no *crelazer* o seu ponto de definição, que toma corpo no *Éden*, projeto montado em Londres, entre fevereiro e abril de 1969 na Whitechapel Gallery, em que incorpora a concepção de vida-arte como atividade não-repressiva, sempre política, pois se opõe a todas as formas da dessublimação programada¹⁴. O *Éden* foi caracterizado por Oiticica como “um *campus* experimental, uma espécie de taba, onde todas as experiências humanas são permitidas (...). É uma espécie de lugar mítico para as sensações, para as ações, para a feitura de coisas e construção do cosmo interior de cada um – por isso, proposições “abertas” são dadas e até mesmo materiais brutos e crus para “fazer coisas” que o participante será capaz de realizar”¹⁵.

Oiticica disse que a experiência em Londres foi decisiva, pois permitiu-lhe reavaliar o percurso experimental e experimentar proposições que não eram possíveis no Brasil: articular estrutura e comportamento em espaços amplos, sem as costumeiras delimitações de galerias e museus. Ali foi possível gerar acontecimentos em um recinto-participação. Com ela disse que tinha chegado “ao limite de tudo”. No *Éden*, diferentemente de *Tropicália*, não há imagens a serem decifradas ou decodificadas, mas um espaço de circulação, de sensações, imaginação e ideias. Nos vários percursos que propicia, o participante passa por experiências diversas por receptáculos e espaços abertos a vivências: brincar, dormir, aconchegar-se, amar, etc., antes de sair para o “além-ambiente”. Cada um dos lugares funciona como “célula germinativa” governada pelos princípios de expansão e indeterminação; são “células-comportamento” que propõem modos de “estar no mundo”. O *Éden*, diz Oiticica, é o projeto de um “contexto para o comportamento, para a vida”; as ideias de reprodução, multiplicação e crescimento são operadores de uma experimentação coletiva, imaginada como “comunidade germinativa”.

A partir daí imaginou o *Barracão*, que para ele só poderia germinar no Brasil, especificamente no Rio: um “recinto-proposição” de um “mundo-abrigo” em

11 cf. AGL, p. 102 e ss.

12 Carta a Lygia Clark. Hélio Oiticica e Lygia Clark. *Cartas*. Rio de Janeiro, Funarte, 1987, p. 10

13 Entrevista a Luiz Antonio Pires, loc. cit.

14 cf. W. Ayala, op. cit., p. 163-166

15 AGL, p. 117

que poderia nucleizar todas as experiências, em que uma comunidade poderia germinar, crescer sem repressões, algo associado aos ideais da nova sensibilidade contracultural. Entretanto, em anotações posteriores, de 1973, pensando a “relação–conduta de cada indivíduo” nestas experiências, segundo a “proposição de experimentalismo livre”, referida ao conceito de *mundo–abrigo*, indica o ultrapassamento da nova sensibilidade contracultural, direcionando a proposição para experiências–grupo mais vitais que as células *underground*, que nem sempre permite experiências–limite. Daí a proposta de “reconhecer o *urbano* como experimentalmente mais apto a experiências–grupo” mais vitais. Assumir o experimental no comportamento, considerar o “MUNDO como *campo experimental*”, significa tomar o “experimental como exercício para um tipo de comportamento–plenitude q ao menos tenda a uma estrutura de *lazer como prazer oposta à atual de lazer como dessublimação programada q sustenta períodos–horas de trabalho–produção alienado*”. Assim, diz que na ideia de *barracão* há uma “exigência inicial sobre espaço–ambiente: *criar espaço–ambiente–lazer q se coadune a um tipo de atividade q não se fragmente em estruturas precondicionadas e q em última instância se aproxime de uma relação corpo–ambiente cada vez maior*”, tendo em vista a “intensificação do viver sem intermediação ritualística”¹⁶.

Em N. York Oiticica estende a proposição do *crelazer* buscando uma nova síntese das experiências ligadas ao comportamento, encaminhando–se cada vez mais para o seu “programa pra vida”, para o ultrapassamento da arte, do “prelúdio” configurado em sua trajetória experimental, uma vez tendo chegado “ao limite de tudo”, ou seja, da arte. Nas experiências–limite esgotou as transformações implícitas no “sentido de construção” que vigorava desde a passagem pelo neoconcretismo, assim incorporando e superando os pressupostos modernos, tal como tinha enunciado. Desintegrada a pintura e encerradas os imperativos vanguardistas, Oiticica vive o puro “estado de invenção”; propõe e assume o *experimental* como exercício pleno da liberdade, “um ato cujo resultado é desconhecido”¹⁷, ou dizendo de outra maneira, indeterminado, tendo em vista um “além da arte”; uma imanência, a vida¹⁸. O impulso vanguardista possibilitou–lhe a elaboração das promessas de liberdade na utopia de uma arte unida à vida, em que a criatividade generalizada não se confunde, contudo, com a diluição da arte na vida, com as mistificações da criatividade pela crença em uma espécie de “naturalismo da criatividade”, ou a aplicação de categorias estéticas à vida. O seu “estado de invenção” é o reencontro com o estado nascente das experiências modernas, mas também da tendência a estetizar a vida¹⁹. Livres do “drama da procura”, os signos já experimentados são agora incluídos em uma nova disposição. Começar tudo de novo implica, não repetir ou retomar, mas reativar.

16 Hélio Oiticica, anotações sobre “mundo abrigo”. Arquivo HO, NTBK 2/73. cf. *Folha de S. Paulo* –Ilustrada, 25/01/1986, p. 52.

17 “Experimentar o experimental”. *Navilouca*. Rio de Janeiro, Gernasa, 1974.

18 cf. Gilles Deleuze, “Immanence : une vie”. in *Deux Régimes des fous*. (org. David Lapoujade). Paris: Minuit, 2003, p. 359–363.

19 Entrevista a Ivan Cardoso, 1979. *Folha de S. Paulo* (Ilustrada) , p. 48 16/11/85.

Pode-se assim entender o seu recolhimento em N. York como o de uma atitude tática e reflexiva: sintomática do “novo” que haveria de advir; depois da arte. Pensa que os muitos blocos de projetos e maquetes lá desenvolvidos deveriam ser montados no Brasil, pois este seria o local apropriado para eles. Como disse, ao voltar em 1978: “Minha vinda está ligada a alguns projetos que pretendo construir aqui. este trabalho faz parte de um sonho antigo: montar grandes espaços labirínticos em amplas áreas livres. penso que terei oportunidade de construí-los, porque há mais sentido em fazê-los aqui, num ambiente tropical, do que no inverno de N. York”²⁰. Religava assim os fios lançados, soltos de 1961 no *Projeto Cães de Caça* de 1961, agora com projetos como *Magic Square*, para lazer e prazer, para o uso diário. “Minhas pesquisas estão muito mais ligadas ao Brasil, porque são trabalhos que tendem ao coletivo, mais que ao individual. A função de minhas maquetes, anteriormente, era a de uma participação coletiva planejada. Hoje, elas já nascem como se fosse uma obra pública. Isso tem mais a ver com a realidade brasileira, do que a própria arquitetura”²¹.

Outras atividades de Oiticica no Rio nestes seus últimos anos de vida são elucidativas de como pensava começar tudo de novo e o significado da revivescência de proposições anteriores, como por exemplo os *contrabóides*, que procedem da reconfiguração dos bóides por inversão de seu processo, como na experiência *Devolver a Terra à Terra*, no aterro de lixo do Caju, e os acontecimentos poético-urbanos, que procedem das manifestações ambientais, como o *Delírio Ambulatório*. Não se tratava entretanto de repetição de experiências que já tinham se manifestado, mas de reescrever ações fora das expectativas que presidiram o processo de desconstrução da arte e do corpo. Oiticica diz que “o delírio ambulatório é um delírio concreto”, exatamente porque a experiência de andar pelas ruas, de perambular no espaço urbano, implica a experiência da imanência do ato de andar pelos lugares agora desmistificados: Central do Brasil, morro da Mangueira, morro de São Carlos, etc.

Não se pode dizer com clareza para onde se encaminhavam estas experiências que visavam a um além da arte. Parece que a reativação de ideias e proposições fundantes – bóides, parangolés e manifestações ambientais – passava pelo processo de rememoração e anamnese que vinha se efetuando desde N. York, com que a proposição vivencial, patente nos inícios da linha construtiva da arte moderna, reativada e perlaborada, indiciava que a pulsão que mobilizou o seu trabalho do início ao fim, implicava o impulso de se exceder em direção a uma outra coisa, impresentificável.

O que estaria pensando Oiticica, o que poderia advir no seu trabalho, quando disse um pouco antes de morrer que estava apenas começando e que tudo o que tinha feito antes não era mais do que um prelúdio ao que haveria de vir? Pode-se aventar que a declaração de Oiticica implicava um certo entendimento das transformações artísticas em curso, não apenas no que era considerado arte, também sobre a sua função, melhor dizendo, sobre o seu interesse e seus desinte-

20 cf. entrevista a Cleusa Maria. JB, 08/03/78.

21 Id. ib.

resses contemporâneos. Particularmente, entender para onde se teria deslocado o mito do viver que percorre o imaginário das artes desde o romantismo, tão bem emblemático no desregramento de Rimbaud e tensionado nas vanguardas, embora não sem problemas e antagonismos, pois como evoca Rauschenberg, “agir no vazio que separe a arte da vida” foi importante na modernidade, mas também paradoxal²².

Segundo a busca moderna, Oiticica, junto a muitos outros artistas, entendeu a criação artística como atividade; algo que ocorre *entre* a arte e a vida, centrado na atitude do artista e no ato criador. Para estes artistas, a arte resultava, como falava Duchamp, de um ato, do ato criador, articulado por uma equação em que “o coeficiente artístico é como que uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado e o que é expresso não intencionalmente”; isto é, resulta das singulares relações entre o premeditado e o involuntário²³. O ato criador, dizia, implica o espectador na implementação ou na ativação das proposições, nas quais ele “experimenta o fenômeno da transmutação”: o papel do público é o de “determinar o peso da obra de arte na balança estética. Resumindo: o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contrato *entre* a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador”²⁴.

Esse *entre* é índice de indeterminação, espaço contingente onde nasce toda relação, assim implicando o processo de tranvaloração da arte, de modo que o que resulta não é mais nem a arte nem a vida empiricamente vivida, as vivências, mas outra coisa, talvez um além-da-arte. Se com isto a arte das obras fica totalmente deslocada, o mesmo paradoxalmente não acontece com a figura do artista, exatamente porque sua aderência à concepção de criação, ou de invenção, é cada vez mais forte – como aquela que resulta do ato duchampiano.

Mas, adverte Oiticica, “criar não é a tarefa do artista. Sua tarefa é a de mudar o valor das coisas”²⁵. Enquanto nas vanguardas “as noções correlatas de obra e de autor perdiam sua consistência, a de artista conservava a sua e talvez mesmo a reforçava. Ao invés da extinção da noção de artista, ao mesmo tempo que a de obra, produziu-se uma exacerbação do estatuto moral e social do artista, uma super-valorização do *ser artista*”²⁶ – como acontece com surrealistas, dadaístas, Duchamp, Warhol, Beuys, Oiticica, etc. A reflexão sobre a arte surgida das investigações modernas tira inúmeras e formidáveis consequências dessa atitude.

A declaração de Oiticica poderia então ser assimilada ao fim das expectativas do trabalho moderno e à abertura do contemporâneo, entendido como um

22 cf. Jean-Pierre Cometti. *L'art sans qualités*. Tours: Farrago, 1999, p. 63.

23 cf. Jean Galard, “Beauté involontaire et beauté prémédité”. *Temps Libre* 12 . Paris, 1984.

24 Marcel Duchamp, “O ato criador”. In G. Battcock – *A nova arte*. Trad. Cecília Prada e Vera de Campos Toledo . São Paulo: Perspectiva, 1975, (Debates 73), p. 73..

25 cf. Hélio Oiticica, “Experimentar o experimental”. *Navilouca*. Rio de Janeiro: Edições Gernasa 1974.

26 cf. Jean Galard, “*L'art sans oeuvre*”. In J. Galard et al (org.). *L'oeuvre d'art totale*⁹. Paris: Galimard/Musée du Louvre, 2003, p. 168–169.

campo aberto de possibilidades, que prescinde do desejo moderno da ruptura e do novo.²⁷ Contudo, cumpre acentuar que os dispositivos modernos são ainda ativos e que pedem para serem tensionados. Giorgio Agamben considera que o contemporâneo se reconhece quando certas “obscuridades” – talvez aquelas que surgem dos efeitos de presentificação, tensionamento e singularização do moderno – interpellam a arte, o pensamento, a vida²⁸. A resposta a tal interpelação constitui o trabalho contemporâneo.

* Celso Favaretto é doutor em Filosofia na área de estética e professor na USP. É autor de *Tropicália: Alegoria Alegria* e *A Invenção de Hélio Oiticica*, além de vários ensaios e artigos sobre arte, cultura e educação em publicações nacionais e estrangeiras.

27 cf. Ronaldo Brito, “O moderno e o contemporâneo– o novo e o outro novo”. In *Arte Brasileira Contemporânea– Caderno de Textos 1*, p.7. Republicado em R. Brito, *Experiência crítica*. (org. Sueli de Lima). São Paulo: CosacNaify, 2005.

28 cf. Giorgio Agamben, *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius N. Honesko, Chapecó–SC, Argos, 2009, p. 57 e ss.