

DA REPRESENTAÇÃO À APRESENTAÇÃO: DESLOCAMENTOS POR ENTRE ALGUMAS HISTÓRIAS DA ARTE

Elida Tessler

As questões contemporâneas acerca da história da arte são as mais antigas. Desde que nos colocamos diante de uma obra de arte ou de uma imagem, posicionamo-nos também face a grandes paradigmas e paradoxos. Há princípios, há pressupostos, há tensões. Entre eles, os relacionados às situações de representação e de apresentação em arte. Não se trata de uma passagem entre um procedimento e outro. São necessidades distintas para situações específicas, que exigem um olhar atento e uma disponibilidade de abertura para novas construções a partir de desconstruções. Uma história da arte deve ser uma história crítica, evidenciando pontos de vistas contextualizados. Georges Didi-Huberman propõe em seu livro “Devant l’image”¹ que não nos contentemos apenas em buscar, na história da arte, as respostas que já estão dadas pelo seu próprio discurso. Teremos que ir em direção ao nó construído pelo que se diz e pelo que não se diz, pelo impensável e o já pensado, em evoluções e retornos na própria história. Esta será a nossa proposição.

Tomando como ponto de partida as premissas de uma suposta passagem **da representação à apresentação**, apontaremos as questões que envolvem a inclusão do objeto cotidiano na arte como elemento constitutivo da obra, a partir das proposições de alguns artistas. Os cubistas, por exemplo, no início do século XX. deslocam o seu interesse dos temas da realidade e das sensações atmosféricas da natureza para percepção imediata das coisas, rejeitando a perspectiva tradicional, definindo um novo espaço.

Já a partir deste primeiro ponto, estaremos aprofundando a reflexão a respeito da transformação do olhar. Seguindo pelo viés do procedimento da colagem e da montagem com objetos do cotidiano, colocaremos nossa atenção em algumas produções fundamentais de artistas como Kurt Schwitters (Alemanha) e de Hélio Oiticica. Deste, escolhemos algumas proposições, justamente aquelas que nos permitem relacionar as questões referentes à construção e desconstrução de espaço na obra e das próprias noções de arte e de antiarte no contexto atual.

Uma ante-sala para a vertigem

¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. Devant l’image. Paris, edition de Minuit, 1990

Antes de passarmos diretamente às questões pontuadas acima, gostaria de convidar o leitor a visitar uma obra que ocupou um lugar específico com uma proposição que muito iluminou as reflexões em torno do tema proposto, como um dispositivo para construir a relação de distanciamento necessário para exercitar a crítica não somente a uma dada história da arte mas também em relação às formas de nos aproximarmos dela. Ou seja: o que acontece quando nosso conhecimento é formado a partir de reproduções mais do que com a experiência física, quente, de um corpo a corpo com o objeto proposto?

Trata-se do trabalho de Waltercio Caldas intitulado “*Frases sólidas*”² Para sua apresentação, Waltercio concebeu alguns objetos específicos, colocados sobre uma mesa em madeira com medidas de 200x 200 x 80 cm, junto com outros, apropriados do cotidiano, tais como rolo de algodão farmacêutico, cálices de cristal, barras de lápis pastel, alfinetes com cabeça colorida, agulha e seixo rolado de um jardim próximo. Tais objetos depositavam seu peso e seu sentido sobre uma série de folhas de papel branco, com as mesmas medidas da superfície da mesa. Sobre o branco do papel, Waltercio desenhou algumas linhas, associadas aos objetos, e carimbou as suas frases:

vemos o que ainda veremos

a imagem realiza a autonomia da palavra

haja visto o que não há

ver não é / ver é onde / macia metamorfose / na pele dos sinais

cabe ao abismo construir seus personagens

milagre

Vejamos o que diz Waltercio a respeito do ato de carimbar, onde além da inserção da palavra, há uma ativação de imagens provocadas por elas: “O carimbo, para mim, é uma palavra em ação. Não é simplesmente uma palavra, é uma operação, um gesto. Você acrescenta o gesto à palavra. A palavra deixa de ser bidimensional, ela passa a ser tridimensionalizada pelo fato de ter sido carimbada.”³

² Entre abril e maio de 2002, Waltercio Caldas apresentou um trabalho inédito intitulado “Frases sólidas” (Torreão, Porto Alegre). Falaremos acerca deste trabalho ao longo do texto. O Torreão é um espaço de produção e pesquisa em arte contemporânea, fundado em 1993 em Porto Alegre pelos artistas Elida Tessler e Jailton Moreira, que coordenam o projeto até a presente data. O espaço da torre onde são realizadas as intervenções de artistas convidados tem a dimensão de 412 x 392 x 360 m. Ao longo do projeto, foram já apresentadas 64 intervenções artísticas para o mesmo espaço.

³ Entrevista de Waltercio Caldas a Elida Tessler e Eduardo Veras por ocasião de sua exposição “Livros” no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (19/4 a 16/6/2002) e da abertura de sua intervenção no Torreão, em 20/4/2002. Esta entrevista foi parcialmente publicada no Caderno de Cultura do jornal Zero Hora, Porto Alegre, 20/4/2002. As demais citações do artista presentes neste texto pertencem a mesma entrevista.

Não podemos reduzir este trabalho à sua descrição. Apenas alguns de seus elementos marcarão o nosso percurso. Em primeiro lugar, cria-se o abismo entre o que se vê e o que não se vê, **haja visto o que não há**. O espaço de vertigem foi criado justamente para que pudéssemos nos colocar em ponto morto, prontos para o deslize. Tempo e espaço convivendo como o ar em poro: perfurações quase invisíveis. Em minha percepção, as frases sólidas atuam como uma espécie de lente de aumento sobre o vazio, “o vazio debaixo de nós, que nos atrai e nos envolve”.⁴

A cor das paredes foi minuciosamente escolhida pelo artista. Elas deveriam estar pintadas de branco, mas não um branco qualquer: branco sereno, bem determinado segundo as especificações de qualidade do fabricante, que permitem uma absorção da luz ambiente. Se já havia sobreposição de brancos em se tratando das folhas de papel superpostas na mesa, agora haveria uma operação supematista: um quadrado branco, descentralizado em espaço quase cúbico, apto a uma absorção particular das cores do dia. Nos períodos noturnos, o trabalho recebia luz semi-fria de uma luminária também branca. Não se trata de colocarmos o trabalho de Waltercio próximo às experiências de monocromia, sobretudo pelo uso exclusivo do branco, de alguns artistas do século XX. Apenas pontuar que há um *desembocar no branco* nesta ante-sala para a vertigem.

É Casimir Malevitch que, em seus escritos, vem-nos convocar a participar se seu vôo: “Eu perfurei o ‘abat-jour’ azul das restrições das cores, eu desemboquei no branco; camaradas aviadores, sigam-me vagando no abismo pois eu construí os faróis do supematismo, eu ultrapassei o forro azul do céu, eu lhe arranquei, eu coloquei a cor no bolso assim formado e fiz um nó. Vaguem! Diante de nós se estende o abismo branco e livre. Diante de nós, se estende o infinito.”⁵

Sobre a problemática das reproduções de obras, Waltercio Caldas nos traz importantes colocações quando comenta a primeira de uma série de proposições que constituem o seu “*Manual de Ciência Popular*”.⁶ O título da proposição muito se aproxima de uma de suas frases sólidas: “**A imagem é cega**”. Como diz o artista, o *Manual* é um livro que trata da questão do objeto reproduzido, quando a imagem que se faz passar por significado por estar reproduzida. Como se o teor de verdade fosse aumentado porque a imagem está impressa: “O *Manual* é um objeto que fala desse limite entre o que é uma reprodução e o que é o objeto. De certa forma, ele é tributário do quadro ‘Ceci n'est pas une pipe’, do Magritte. Me

⁴ “Aquele que quer continuamente ‘se elevar’ deve contar ter vertigem um dia. O que é vertigem? Medo de cair? Mas por que temos vertigem num mirante cercado por uma balastrada sólida? Vertigem não é medo de cair, é outra coisa. É a voz do vazio debaixo de nós, que nos atrai e nos envolve, é o desejo da queda do qual logo nos defendemos aterrorizados” KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. SP, Companhia das Letras, 1999, p.76.

⁵ MALEVITCH, Casimir. *Ecrits* (org. por Andrei Nakov). Paris, Ed. Champ Libre, 1975, p.214

⁶ *Manual de Ciência Popular*. texto de Paulo Venâncio Filho. Prefácio e comentários do artista. RJ, FUNARTE, 1982.

*parece que essa questão - de que a gente tenha que considerar sempre sob suspeita uma imagem impressa - está se perdendo pelas características de uma cultura de espetáculo de imagens. Quando digo **A imagem é cega**, é porque, do jeito que as coisas estão colocadas, me parece que as imagens nos olham mais do que olhamos as imagens. O que eu fiz questão de colocar nessa frase é que, na realidade, somos nós que estamos olhando e produzindo as imagens, e não elas que nos olham.(...) Somos nós, com a nossa deliberação, que dizemos o que elas podem vir a ser. Nesse sentido, quando fiz **A Imagem É Cega**, quando utilizei uma bola de pingue-pongue, que por ironia é exatamente do tamanho de um globo ocular, quando fotografei essa bola e reproduzi essa bola num livro, esse fluxo de identidades, entre quem olha e o que é olhado, fica meio revertido. Ou, pelo menos, fica meio operacionalizado poeticamente..”*

Construir uma história da arte a partir de um ponto de vista

Eleger um ponto de vista é assumir o mais alto grau de responsabilidade diante das possibilidades que temos de conhecer uma história, de formular uma imagem, de estabelecer uma estrutura de conhecimento independente de uma visão totalitária, distanciada de nossa participação nesta mesma história. Ao incluirmos a nossa posição no diagrama de um percurso, corremos o risco de nos depararmos subitamente com uma certa impotência em relação à amplitude de determinada realidade. Porém, somente com esta atitude somos aptos a participar de forma efetiva na criação do detalhe/rasgo por onde deixar escoar uma leitura diferenciada do que nos foi herdado como inquestionável, e do que deveria ser transmitido. Como propõe Waltercio Caldas, **cabe ao abismo construir seus personagens**.

Tomar distância, aproximar-se, inverter as ordens propostas por determinado discurso, fazer girar as imagens, recriar situações de indagação podem ser boas estratégias de construção de uma história da arte: ela depende de um olhar que procura.

Uma proposição como a do ilustrador e animador húngaro Istvan Banyai, intitulada ZOOM⁷ nos permitirá esboçar uma de nossas idéias: que o limite da representação leva os artistas à necessidade de apresentação de seus objetos, sem abandono das evocações de realidades distintas daquelas que temos diante de nossos olhos.

Vamos ao exemplo:

O livro inicia com o desenho de uma grande forma vermelha, que apresenta ângulos agudos, em superfície que ocupa a maior parte da página, contrastando com o branco restante da folha de papel. Ambos, o que poderíamos chamar de figura e fundo, são pontuados por azuis, laranjas e amarelos, em pequenos

⁷ BANYAI, ISTVAN. ZOOM; tradução de gilda Aquino. RJ, Brinque Book, 1995. (Livro ilustrado)

pingos, traços ou círculos. O que vemos? A imaginação poderia nos levar a muitas representações possíveis, mas basta virar a página para que a seqüência nos faça ver tratar-se de uma crista de galo. A cada página, um distanciamento do olhar. E com ele, passagens pela vertigem de nossas suposições. Fica aqui acentuada a evocação de lugar: **ver não é/ver é onde.**

Mas o que nos interessa pontuar a partir da proposição de Istvan Banyai é que, após os desenhos de paisagens urbanas e rurais, com reflexões profundas acerca do natural e do artificial, do primitivo e do desenvolvido em diferentes culturas, com seus vícios e formas, o que nos é oferecido é o abismo negro do espaço sideral, na última página. A superfície negra é apenas perturbada por um minúsculo ponto branco. Um nada pleno de significações. Outra vertigem.

Como não aproximar esta imagem de uma outra já bastante conhecida da história da arte, o “*Quadrado negro sobre fundo branco*” de Casimir Malevitch? O que vemos?

A pintura monocromática : fim da representação do objeto na pintura e a apresentação da pintura enquanto objeto

Nosso interesse colocado sobre o estudo da trajetória da pintura monocromática, em determinado momento de aproximação às questões referentes à história recente da arte, vem de um momento de reflexão exatamente sobre a problemática da representação pictórica e da inclusão da apreensão da pintura como linguagem.

A pintura monocromática nos oferece um campo de estudo, sendo que, como atitude, ela é em si, uma questão: quais são os elementos de uma linguagem pictórica? O que acontece quando escolhemos apenas um deles para criar uma obra? É mesmo possível dissociar o mundo da representação no momento de apresentação de uma proposição artística? Mas o que seria a representação em arte?

A pintura monocromática é uma experiência contemporânea que reatualiza uma questão que remonta ao “**Quadrado branco sobre fundo branco**” que Casimir Malévitch pintou em 1918. O que faz com que um artista se confronte com uma só cor na dinâmica de seu trabalho? Poderíamos pensar, por exemplo, que o monocromático se define em relação a uma idéia de fragmentação face a uma totalidade. Neste caso, gostaríamos de considerar a pintura monocromática como experiência de determinada materialidade do mundo, diferente da representação.

Quando Malévitch apresenta em 1915 seu trabalho “**Quadrado negro sobre fundo branco**” ele afirma que “*este quadro é o olho de uma nova origem, a face de uma nova era*”⁸

Poderíamos relacionar a proposição de Malévitch à descrição que faz Hélio Oiticica quando apresenta seus “*Bólides*” em 1963. Ele fala de suas caixas e recipientes como uma necessidade de dar à cor uma nova estrutura, de dar-lhe um corpo:

*“Poderia chamar as minhas últimas obras, os Bólides, de **transobjetos**. Na verdade, a necessidade de dar à cor uma nova estrutura, de dar-lhe **corpo**, levou-me as mais inesperadas consequências, assim como o desenvolvimento dos bólides opacos aos transparentes, onde a cor não só se apresenta nas técnicas à óleo e a cola, mas no seu estado pigmentar, contida na própria estrutura bólide. Aí, a cuba de vidro que contém a cor poderia ser chamada de objeto pré-moldado, visto já estar pronto de antemão. O que faço, ao transformá-lo numa obra não é a simples “lirificação” do objeto, ou situá-lo fora do cotidiano, mas incorporá-lo a uma idéia estética, fazê-lo parte da gênese da obra, tomando ele assim um caráter transcendental, visto participar de uma idéia universal sem perder a sua estrutura anterior. Daí a designação de **transobjeto** adequada à experiência.”*⁹

A propósito deste corpo que nos olha (tanto o olho negro de Malévitch quanto as cubas-bólides de Oiticica), poderíamos considerar o alto grau de ruptura em relação a um olhar contemplativo. A apresentação da cor assim colocada também é questão de mudança de perspectiva: mudança de ponto de vista. Olhar a cor é impregnar-se dela, é deixar-se atravessar pela experiência de ver através da superfície proposta, construindo junto com o “quadro” a possibilidade de enquadramento: a partir do fragmento, a invenção de outra totalidade.

Como Maurice Denis faz questão de nos lembrar, já no final do século 19, um quadro – antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua ou uma anedota qualquer – é essencialmente uma superfície plana, recoberta de tinta em uma certa ordem estabelecida.

Sabemos que o impressionismo inaugura o debate sobre a cor como elemento fundamental da pintura em detrimento à linha, à forma, ao espaço, ao volume. A cor-luz se torna objeto de interesse e, antes disso, Delacroix nos mostrava sua “cor pura”.

Casimir Malévitch conduz a cor à sua independência em relação à forma. No período que vai de 1913 a 1919 ele apresenta suas superfícies planas de cor unificada, vermelhas, azuis, verdes, amarelas, negras sobre fundo branco. Em 1919, ele chega ao “*Quadrado branco sobre fundo branco*”.

⁸ MALEVITCH, Casimir in: WEITEMEIR, Hanna. *Zero – un movimiento europeo* – Collection Lenz Schönberg – 8 abril – 12 junio 1988 – Fundacion Juan March – Madrid, Espanha

⁹ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. RJ, Rocco, 1983, p.63

Quando Hélio Oiticica, em 1959 inicia suas pesquisas em torno dos monocromáticos (que ele viria a chamar de “Invenções”) ele escolhe o branco como elemento para experimentar o espaço da tela, pintando em diferentes direções os segmentos da superfície. E afirmou: *“Tudo o que antes era fundo, ou também suporte para o ato e a estrutura da pintura, transforma-se em elemento vivo: a cor quer manifestar-se íntegra e absoluta nesta estrutura quase diáfana, reduzida ao encontro dos planos ou à limitação da própria extremidade do quadro.”*¹⁰

A experiência da pintura monocromática, e sobretudo com o uso do branco, foi fundamental à Helio Oiticica no que concerne a sedimentação de um pensamento que já vinha formulando-se em termos de reposicionamento diante da história da arte. Não somente em relação às categorias já estabelecidas, mas principalmente por suas premissas de leitura linear, com vetores de sentido único, do passado em direção ao futuro. O que se trata é de colocar o futuro adiante. Caberia aqui “carimbar” mais uma frase sólida de Waltercio Caldas: **Vemos o que ainda veremos.**

Hélio Oiticica declara: *“O branco não é só um trabalho de Malévitch. O branco com branco é um resultado de invenção, pelo qual todo mundo tem que passar; não digo que todos têm que pintar um quadro branco com branco, mas todos têm de passar por um estado de espírito que eu chamo branco com branco, um estado em que sejam negados todo o mundo da arte passada, todas as premissas passadas e você entra no estado de invenção. Você, para entrar no estado de invenção tem que passar pelo branco com branco, como na música você tem que passar pelo rock. Porque o rock, na verdade, é coisa irreversível: ou você entrou nele, ou não entrou nele. É a mesma coisa do branco sobre branco, o estado de invenção: ou você entrou nele ou não entrou.”*¹¹

Malevitch havia inventado, entre 1911 e 1915, a forma zero. Dizia que não encontrava a nova realidade no objeto de sua pintura; o que fez foi transpor-se a si mesmo à forma zero. Seu **“Quadrado negro”** de 1913 manchou todas as imagens ideais ou imitativas e se apresentou como ícone de seu tempo. Malevitch disse que esse quadro era o olho de uma nova origem, o rosto de uma nova era. Considerava-o como um acontecimento de tão formidável importância para sua tarefa criadora que, segundo declarações do próprio artista, esteve toda uma semana sem poder comer nem beber nem dormir. Mais tarde, em 1918, surgiria o **“Quadrado branco”** do qual disse o mesmo Malevitch, que possivelmente significava o princípio e o fim. Com isso, referia-se ao já pretérito legado cultural e à era de uma arte nova, com a preponderância de uma não objetividade pura.

¹⁰ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. P.50

¹¹ Entrevista de Hélio Oiticica a Ivan Cardoso- **“A arte penetrável de HO”** Folha de São Paulo 16/11/1985)

Entre essas duas experiências, a de Malévitch e a de Oiticica, muitas outras foram desenvolvidas, por diferentes artistas. Assinalaremos somente três delas, com a certeza de que a relação entre elas existentes é forte o suficiente para entendermos o quanto devemos estar atentos à produção e ao pensamento artistas na construção de uma história da arte que irá se definir crítica de antemão. Uma ligação possível a fazer, por exemplo, seria entre o “*Amarelo puro, Vermelho puro e Azul puro*” de Alexander Rodtchenko (1921); “*Vermelho, Amarelo, Azul*” de Ellsworth Kelly (1966) e ainda “*Quem tem medo do Vermelho, amarelo e azul?*” de Barnett Newman, também de 1966.

A criação e sua apresentação visível: o objeto na arte contemporânea

Fazer e criar são dois verbos de ação que sugerem o nascimento de algo que até então não existia. Por esta razão, estão impregnados de um sentido de responsabilidade, que impõe ao sujeito um espírito crítico afinado e preciso, capaz de diferenciar o que é da ordem da natureza (a natureza que faz) e o que pertence ao campo cultural, ou mais precisamente, no nosso caso, ao universo da arte. Aqui, a figura do artista, ou do criador, assume grande importância. Como disse René Passeron, “as obras não caem do céu”.¹²

Concentraremos aqui a nossa atenção ao sentido de **programa** que Hélio Oiticica dá às suas proposições, e analisaremos somente algumas delas. Porém não deixaremos de sublinhar o fato de que o pensamento artístico diferencia-se do pensamento científico, sem concorrer, entretanto, a um lugar mais alto na hierarquia das ciências do conhecimento. Ele apenas acontece, seguindo o próprio exemplo de Oiticica, através do trabalho, isto é, deve-se passar pela experiência da criação para compreender suas verdadeiras implicações e consequências.

Todos sabem que criar é um ato, é uma atitude singular. Criar é uma ação específica, que coloca em risco uma ordem previamente estabelecida e reconhecida como “normal”. A noção de transformação está aí inserida. Para René Passeron, o significado essencial de produção é “**empurrar alguma coisa para a frente**”, ou ainda, fazer crescer. Para Manoel de Barros, poeta, a produção

¹² Em 1998 René Passeron, artista francês, autor do livro “Pour une philosophie de la création” (Paris, Klincksiek, 1989) esteve em Porto Alegre participando do colóquio “Inconsciente e ato criativo: poética e psicopatologia” promovido pelo Instituto de Artes e Instituto de Psicologia da UFRGS. Nesta ocasião, proferiu também o curso “Por uma filosofia da criação”, de onde foram originadas muitas das idéias presentes neste texto.

artística faz nascer: “**Sempre acho que na ponta de meu lápis há um nascimento**”.¹³

Além, então, de **vemos o que ainda veremos**, explicitamente a nos falar dessa reversibilidade da história, temos também uma outra vertigem temporal, na frase sólida: **haja visto o que não há**.

Muitas vezes, atribui-se ao artista o papel de homem sensível, permeável aos acontecimentos do cotidiano que tocam a emoção. Sim, como todos os homens, ele é sensível e emociona-se. Porém, acima de tudo, ele sabe que a sensibilidade não é seu elemento essencial, tópico. Sem emoção não há criação, mas esta deve ser superada. Em momento posterior, será a obra a responsável por gerar, irradiar emoções. Podemos concluir dizendo que o artista não é mais sensível que os outros homens. O artista é simplesmente aquele que passa ao ato. Ele faz.

Podemos aqui perguntar : mas como é que uma obra surge? Nem mesmo o artista poderia responder esta questão, se não mantivesse claro para si mesmo o seu método de trabalho. Não existe uma lógica fixa para a criação de obras de arte. O que é preciso que aconteça é o registro mental ou formal, seja através da escrita, da fotografia, do vídeo ou registro sonoro, ou ainda um outro, para que as etapas de trabalho possam fazer parte também do produto final. Para pensar a obra de Hélio Oiticica recorreremos à visitação das mesmas, bem como a leitura de seus escritos e outras documentações sobre o seu processo de trabalho.

Para criar uma obra nova, muitas vezes é necessário destruir uma outra. Existe uma dialética entre a criação e a destruição.

Construção/Desconstrução: um programa de Hélio Oiticica

O “*Parangolé*” de Hélio Oiticica é antes de mais nada, uma construção. Existe, em cada uma das estruturas de “*Parangolé*” um jogo de espaços, onde o interior e o exterior estão em permanente mutação, tal uma fita de Moebius. As superfícies de tecido ou plástico das capas são, por exemplo, costuradas de maneira a permitir as inversões: o interior e o exterior se intercomunicam e, para passar de um a outro, não há um limite preciso a ultrapassar. Basta seguir a unilateridade da superfície. Entretanto, em uma fita de Moebius quando nós fazemos um corte sobre todo o seu comprimento, ele se transforma em uma fita com duas faces, com frente e verso. Marc Darmon, a quem devemos alguns esclarecimentos a respeito da topologia,¹⁴ chama a nossa atenção para a

¹³ Entrevista de Manoel de Barros a Heloisa Godoy e Ricardo Câmara. *CULT - Revista Brasileira de Literatura*. Ano II, nº15, outubro 1998.p.9.

¹⁴ Darmon, Marc. *Essai sur la topologie lacanienne*. Paris, Editions de l'Association Freudienne, 1990, p.213. “Quando praticamos sobre a fita de Moebius um corte duplo na proximidade de sua borda, destacamos uma nova fita de Moebius mais fina, que fica acorrentada com uma fita de duas faces. Se praticamos um corte mais

importância do corte para pensar a fita de Moebius. Isto quer dizer que o **lugar** do corte não é indiferente. Como sabemos, Hélio Oiticica sempre foi muito atento aos lugares dos cortes e das costuras de suas capas. Precisaríamos pensar aqui no caráter de corte e da ruptura no programa “Parangolé” de Hélio Oiticica.

As tendas apresentadas por este artista são igualmente construídas de maneira a nos confundir: por vezes, várias camadas de tecido criando sub-espacos nos fazem acreditar que, estando dentro, estamos fora, pois há um outro espaço interno, e ainda outro lá dentro. Basta vestir uma capa, por exemplo, para também descobrir que de “dentro” caem sacos de diversas ordens, cheios de materiais estranhos (pigmentos, ervas perfumadas, brinquedos infantis, etc.).

Estamos agora mais uma vez na presença de um cruzamento de espaços entre a arte e a vida cotidiana, com o uso de objetos comuns, como jornais, sacos de farinha, sacos plásticos para diversos usos para a criação de obras.. Enfim, a idéia do “*Parangolé*” é fortemente ligada a de construção: construção de um ambiente, de um lugar, de uma instalação, com vários elementos heterogêneos. Nós gostaríamos precisamente caracterizar as proposições de Oiticica como **criação de lugares**. Depois de ter passado por Paris, Los Angeles e Nova Iorque, Oiticica escreveu em Londres: “**Eu não tenho lugar no mundo**”.¹⁵ Ele começa então a refletir sobre o Brasil e sobre o seu papel na realidade de diferentes países e culturas. É neste momento que ele formula o programa “*Barracão*”. Diz ele: “...mas é um minuto entre o lá e o cá - o *Barracão* já se ergue dentro e procura a luz do sol”.¹⁶

Para Oiticica, “*Barracão*” corresponde a um programa onde as possibilidades de construção são abertas. Seu objetivo era o de construir o que ele chamava de “*casa-total*”. Esta construção seria uma moradia coletiva e uma obra de arte ao mesmo tempo. Esta idéia segue a lógica de seu processo que, como sabemos, tentava não separar a arte da vida. Este projeto foi previsto para ser realizado no Brasil, mas não temos ainda nenhum registro de sua realização.

O método de trabalho de Oiticica dá lugar ao movimento de construção e desconstrução. Como já demonstramos, Oiticica parte de fragmentos da vida cotidiana para construir suas obras, e é nesse sentido que podemos aproximá-lo do artista alemão Kurt Schwitters. (1887 - Hanover - 1948 - Kendal -Inglaterra). Este artista adotou o termo MERZ para definir toda a sua produção, e afirma: “*MERZ é o construtivismo indispensável de nosso tempo*”¹⁷ ou ainda “*Eu construo, e a construção me interessa mais que os escombros*”.¹⁸

afastado da borda, obtemos uma fita de Moebius ainda mais estreita. Mas se fazemos o corte no meio da fita, nós obtemos uma fita com duas faces, a fita de Moebius desaparece; nós podemos dizer que ela nada mais é do que o corte ele mesmo”.

¹⁵ Citado por MOTTA, Nelson. “O Guru”, *Última Hora*, Rio de Janeiro, 11/9/69.

¹⁶ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. RJ, Rocco, 1986. P.124

¹⁷ SCHWITTERS, Kurt. *Merz*. Paris, Gerard Lebovici, 1990, p.56.

¹⁸ SCHWITTERS, Kurt op.cit. p. 169.

O que Schwitters tenta desenvolver é a integração de todos os esforços artísticos em um pensamento central **MERZ**.¹⁹

Como característica geral da produção de Schwitters, podemos dizer que a sua paisagem é a realidade urbana, sendo que os cabos elétricos do *tramway* lhe sugerem desenho, com seriação e repetição, o que virá a aparecer em sua poesia, com o uso serial da língua com a “*coluna de palavras*” e a “*cadeia de pronomes*”. Faz parte do método de Schwitters, se assim podemos dizer, o uso de detritos, objetos rejeitados, inutilizados e banais, com a intenção de revalorizar o que é posto de lado por nossa sociedade. Para os seus quadros, ele recolhe restos de papel no lixo; para os poemas, o que lhe interessa são as fórmulas banais e vulgares nos vagões do tramway, nos compartimentos de trem, nos ateliês de costura e nos cafés

Em seu programa “*Barracão*”, Oiticica também pensa o mundo como um grande abrigo e define o dia-a-dia como a possibilidade de experimentar o mundo de maneira criativa. Viver seria, já, um ato criativo. Para Oiticica, o prazer desta experimentação está incluída no projeto. Cada gesto é um gesto de liberdade, pois há livre escolha entre o fazer e o não-fazer. Neste momento, Oiticica utiliza a famosa formulação de Mario Pedrosa, o “exercício experimental da liberdade”.

Para Schwitters, o processo de criação deve incluir tudo o que faça parte do cotidiano, de forma que se estabeleça o encurtamento da distância entre intuição e realização, entre realidade interior e realidade exterior e, como Oiticica, propõe a fórmula: arte=vida=arte.

Encontramos nos escritos deste artista algumas passagens que, associadas às análises das obras, nos conduzem a refletir sobre **a relação da arte com a antiarte**, sem que uma seja a negação de outra e sim, uma possibilidade de ampliação de um mesmo conceito. Sobre a pintura MERZ de 1919, por exemplo eis o que diz Schwitters:

“Os quadros da pintura Merz são obras de arte abstratas. Em substância, a palavra MERZ significa a assemblage com fins artísticos de todos os materiais imagináveis e, por princípio, a igualdade de cada um destes materiais sobre o plano técnico, a pintura MERZ se serve então não somente de tinta e de tela, de pincel e de palheta mas de todos os materiais que o olho pode ver e de todos os instrumentos que podem se apresentar úteis. Desse ponto de vista, pouco importa se, na sua origem, estes materiais utilizados foram ou não foram concebidos para outros fins: a roda de um carrinho de criança, uma grade metálica, cordão ou estopa são elementos de valor igual à tinta. O artista cria pela escolha, disposição e deformação dos materiais.”

¹⁹ Neste pensamento, estariam incluídas as proposições de Poesia MERZ, a Pintura MERZ a Colagem MERZ, o Desenho MERZT, o Teatro MERZ, a Arquitetura MERZ, enfim a obra de arte total MERZ

*A deformação dos materiais se faz desde a sua disposição sobre a superfície. Ela é sublinhada pela fragmentação, torção, recobrimento e retoques. Na pintura MERZ, a tampa de uma caixa, uma carta de baralho, um recorte de jornal transformam-se em plano: um cordão, uma pincelada ou um risco de lápis transformam-se em linha; a grade metálica vem a ser retoque, um papel de embrulho, glacis, a estopa: maciez.*²⁰

Se falamos de fragmentos, lembramos as assemblages, palavra que traduz a invenção cubista, (Braque e Picasso, 1911-14) com a introdução de materiais diversos, para criar um novo espaço pictórico. A reunião de fragmentos da vida cotidiana, tais como o papel de parede, o gesso, a serragem, as pérolas, o papel de jornais, mesmo prevendo seu amarelamento, as caixas de fósforo, os pacotes de tabaco, nos oferecem uma nova informação, ou mais precisamente, uma nova situação: os artistas situam-se entre a arte e a vida, eles estão preocupados com os limites do quadro e da pintura, eles tentam transportar a arte para fora de suas fronteiras e de incluí-la na realidade.

Para atingir este objetivo, o artista devia modificar sua caixa de pintura. Como para um *“bricoleur”* que recolhe seus instrumentos e seus materiais seguindo o princípio do *“isto poderá servir um dia para alguma coisa”*, o artista refaz seu inventário de materiais de trabalho, ferramentas e instrumentos.

Lévi-Strauss nos oferece uma definição de *“bricoleur”* a partir dos materiais que ele utiliza: *“Seu universo limitado, e a regra de seu jogo é sempre a de se arranjar com seus ‘meios de bordo’, isto é, um conjunto a cada instante finito de ferramentas e de materiais, heteróclitos ao máximo, porque a composição do conjunto não está em relação ao projeto do momento, aliás com nenhum projeto em particular, mas é o resultado contingente de todas as ocasiões que são apresentar para renovar ou enriquecer o estoque, ou de lhe entreter com os resíduos de construções e de destruições anteriores”*.²¹

Toda construção, então, é a consequência de uma destruição. A criação primordial é a criação do mundo. Depois desta, todas as outras construções são uma espécie de repetição do ato cosmogônico: A ilusão do ponto zero, aquela que permite a busca do novo, é sempre presente em um momento de ruptura. Nós a reencontramos então nos movimentos das vanguardas artísticas do início do século e, por esta via, em todos os outros movimentos que tentaram uma ruptura: ruptura face os conceitos já estabelecidos, face também às práticas artísticas já conhecidas.

²⁰ SCHWITTERS, Kurt op.cit. p. 45

²¹ LÉVI-STRAUSS, Claude. Op.cit. p.27.

Para falar da realidade brasileira, Hélio Oiticica propôs uma construção a partir dos escombros. Assim escreveu: “*O princípio decisivo seria o seguinte: a vitalidade, individual ou coletiva, será o soerguimento de algo sólido e real, apesar do subdesenvolvimento e do caos - desse caos vietnamesco é que nascerá o futuro, não do conformismo e do otarismo. Só derrubando furiosamente podemos erguer algo válido e palpável: a nossa realidade*”.²². Como para os construtivistas russos, a palavra **construção** foi uma das mais usadas por Hélio Oiticica e por outros intelectuais da época (anos 60) no Rio de Janeiro e São Paulo: eles visavam a construção de uma nova sociedade.

Hélio Oiticica afirma, enfim, que o seu programa “*Parangolé*” tinha um sentido construtivo, que era o de se constituir enquanto arte ambiental. Oiticica insiste sobre o ponto de que uma obra não é destinada somente ao olhar. Ela busca sensibilizar todos os sentidos.

Ao definir o conceito de arte, René Passeron diz entrar em um domínio mais amplo, pois há a implicação do ato de **apresentar**. A poietica é a ciência que se preocupa com o processo de criação de uma obra. O ponto central desta ciência é saber sobre o surgimento de uma obra e, também sobre sua **apresentação**. Segundo Passeron, quando um artista apresenta uma obra, ele fala sobre sua visão de mundo. Por exemplo, ele não somente realizou sua obra, mas ele a apresentou ao outro. Arte, então, teria essa definição de ser **a apresentação visível do próprio ato de apresentar**. A apresentação é um ato. A apresentação é uma conduta que coloca algo diante do olhar do outro. Há também uma relação entre o apresentar e o tornar presente no tempo. O ato de criar é sempre um corte no tempo. O ato de apresentar é sempre original, ele **faz existir** diante do outro um objeto chamado de obra. Através deste emaranhado de reflexões acima colocadas, tentamos contagiar o leitor com algumas indagações a respeito deste processo complexo que é o da criação, que passa pela vertigem da representação e da apresentação, provocando a modificação do olhar a partir de certos deslocamentos. Mais do que simplesmente ensaiar uma demonstração de regras específicas, o que pretendemos é sublinhar o caráter inesgotável de possibilidades de análises e críticas sobre determinada realidade, incluindo as histórias da arte.

²² OITICICA, Hélio. Op.cit. p.83.