

HÉLIO OITICICA – A TECNOLOGIA ENVIESADACristina Pierre de França¹**Resumo**

A arte contemporânea exhibe cada vez mais a inserção das novas tecnologias em suas práticas: cinema, vídeo, holografia, imagens digitais são cada vez mais presentes nos trabalhos de arte. Nossa reflexão dirige-se à obra de Hélio Oiticica que na década de 1960 apresenta na série de Penetráveis “Tropicália” a inclusão de uma televisão, que tensiona algumas questões em relação à precariedade dos materiais utilizados no trabalho, e a tecnologia imagética envolvida na mídia televisiva.

Palavras-chave: Arte ambiental, tecnologia, televisão.

Abstract

The contemporary art show us the increasing of technology in the art and his medium like video, holography, and digital images. Our thinks are about Helio Oiticica's works in the sixties. At this time Oiticica includes the television in this Penetravel series called Tropicália, this act cause a tension between the nature of the material used in this work and the technology that evolved in this work.

Key Works: environment, television, technology.

A arte contemporânea exhibe cada vez mais uma inserção das novas tecnologias em suas práticas. Holografia, vídeo, informática, efeitos especiais estão cada vez mais presentes nessa produção. Tomamos como base para nossos comentários o trabalho do artista plástico Hélio Oiticica especificamente sua produção na década de sessenta.

Sua obra foi escolhida pelo caráter inovador que desenvolvia no uso das novas tecnologias, por outro lado, o artista estava gravitando em torno de um programa que já vinha investindo no problema da linguagem. Dentro dessa perspectiva, esta análise está limitada a obras como “Parangolés” e “Tropicália”, porque elas sintetizam as proposições do artista e também a proposta desta pesquisa.

Na década de sessenta, o artista já havia desenvolvido seu programa, suas obras tinham adquirido sua característica mais marcante, o salto do plano em direção ao espaço tridimensional. Além disso, Oiticica a começa a inserir em seus trabalhos a linguagem escrita por meio de frases, palavras de ordem e slogans. Suas proposições avançam no sentido de ampliar as possibilidades de fruição da obra, relacionando dimensões e correspondências de várias formas de linguagens e meios, transitando pela literatura, as artes cênicas e visuais.

Este agenciamento de outras práticas inscreve sua obra numa faixa de ação artística que procura a inserção da arte na vida.

Um outro aspecto de seu trabalho se relaciona à multiplicidade de meios que utilizava. Naquele momento Oiticica introduzia diferentes tipos mídias em sua obra, que já apresentava elementos de intertextualidade e de multiplicidade, uma vez que combinava a visualidade das artes plásticas com questões pertinentes a escrita e a multimídia, como no uso da televisão na “Tropicália”, e sinalizava para a redundância das possibilidades textuais.

A televisão significava a inclusão de um elemento estranho à obra de arte, que podia

¹ Mestre em Artes Visuais, UFRJ – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais UNIGRANRIO - Curso de Licenciatura em Artes Visuais

operar numa outra escala. Seu uso antecipava tendências contemporâneas da Arte, ampliando cada vez mais não só o objeto de pesquisa, mas também os materiais e meios dos quais podia se utilizar. A obra de Oiticica levantava questões que relacionadas à comunicação de massa e a utilização da tecnologia fazia do artista um dos pioneiros dessas tendências.

Nascido no Rio de Janeiro muito cedo se envolveu com a prática artística, embora nunca tivesse freqüentado uma escola de arte de maneira regular. Começou a estudar arte por volta de 1954, no Museu de Arte Moderna, inicialmente integrava o grupo Frente, o núcleo de arte abstrata da cidade.

Suas primeiras produções de caráter geométrico mais ortodoxo não se prolongam mais do que alguns anos, logo se integram ao movimento Neoconcreto, que pregava uma relativização das formulações mais rígidas e matemáticas do concretismo.

A produção de Oiticica toma um rumo mais individual e próprio a partir dessa fase, no final dos anos cinquenta, quando o artista inicia pesquisas fundamentais em seu vocabulário artístico, suprimindo a moldura de suas telas e elaborando propostas que encaminham sua obra gradualmente ao espaço circundante, conjugando as bases de seu programa ambiental², num processo que só se consolida na década seguinte.

A década de 60 significaria uma mudança no panorama da cultura e da arte, não só no Brasil, mas também no mundo. No campo da arte tivemos a eclosão da *Pop Art*³, o surgimento de movimentos da contracultura: como os hippies e os *beatnings* e também do feminismo; a marcha dos estudantes em Paris, entre outros fatos marcantes assinalavam um ambiente de efervescência, de multiplicidade e mudanças em vários campos do conhecimento e da cultura.

No âmbito cultural e artístico as atividades experimentais foram marcantes, sobretudo as que visavam uma ampliação dos sentidos perceptivos, nestas experiências eram permitidos os mais variados recursos como o uso de drogas e a incorporação de instâncias religiosas e místicas.

No Brasil a situação também tinha esse caráter, só que aqui se estabelecia um embate entre as mudanças propostas pelas esferas culturais e o golpe militar de 64, que limitaria e cercearia os rumos políticos do país, uma vez que neste campo o país foi marcado por uma ditadura de contornos rígidos e uma repressão acirrada a todos os tipos de liberdade.

A obra do artista se consolida no meio de um contexto politizado em que a arte se configura também como forma de atuação política. A partir dessas injunções existe um fortalecimento da temática nacional em diversas formas de arte.

Suas invenções sinalizam a sintonia entre sua obra e o momento cultural nacional. Destacamos duas de suas produções: Os “Parangolés” - capas produzidas com panos e diversos materiais, feitas para serem vestidas, para aderir ao corpo, para se dançar e os “penetráveis”: estruturas que ultrapassam a simples menção ao objeto e se conjugam como forma arquitetônica, que literalmente absorvem o espectador são o ponto de partida para

² Mário Pedrosa. *Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica*. In *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo, Perspectiva, 1981. Págs. 205 a 209. Nesse artigo o crítico de arte analisa a trajetória do artista e reflete sobre sua produção, que se apresenta integrada não só ao espaço, mas as vivências perceptivas do espectador, interferindo no ambiente e ampliando a consciência da esfera sensorial.

³ A Pop Art é um movimento que se inicia ao final da década de 50 em dois centros: Inglaterra e Estados Unidos. Sua proposta inicial é de agregar a chamada “arte erudita” elementos da “cultura e da arte popular” e da sociedade de consumo como: os mecanismos de seriação e de multiplicação, utilizando-se de processos industriais e de produtos da comunicação de massa como a história em quadrinhos e a publicidade, investindo simultaneamente na reutilização de objetos emblemáticos desta mesma sociedade.

que o artista investigue simultaneamente as linguagens, a esfera sensorial e a questão da brasilidade.

Uma obra emblemática desta fase é a série de penetráveis “Tropicália”, concebida para a exposição da “Nova Objetividade Brasileira”. Nela o artista opera com este sentido estético⁴ da maneira mais radical, porque investe na questão da sensibilidade, da sensação em seu aspecto mais pregnante, buscando a sua ampliação, a sua incorporação a própria consciência do espectador. Nesta instalação o público é convidado a caminhar descalço pelos caminhos propostos pelo autor, a sentir os odores, a tocar na obra e experimentar suas diversas texturas e vivenciar as mais variadas sensações.

A obra de Oiticica se constitui simultaneamente em dois pólos; de um lado não perde de vista sua inclusão num espaço mais geral de correspondência e sincronia com a arte mundial e por outro lado também se configura por um lado mais particular e de associação com a realidade nacional, sobretudo quando se refere ao ambiente e ao supra-sensorial.

O supra-sensorial é definido pelo artista como possibilidade de agenciamento da ‘percepção total’, isto é, são obras que se dirigem aos sentidos de forma mais completa, para levar o espectador à:

supra-sensação, ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta do seu centro criativo interior, da sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano. Nas minhas proposições procuro ‘abrir’ o participador para ele mesmo – há um processo de ‘dilatamento’ interior, um mergulhar em si mesmo necessário a tal descoberta do processo criador – a ação seria a complementação do mesmo. Tudo é válido segundo cada caso nessas proposições, principalmente o apelo aos sentidos: o tato, o olfato, a audição etc⁵.

O aparecimento desta categoria supra-sensorial é resultado de solicitações do programa desenvolvido pelo artista desde o período Neoconcreto. A retirada da moldura e a adesão da obra ao espaço físico real determinam uma nova relação entre os elementos constitutivos da obra, estabelecendo um novo padrão a partir da fusão da cor-estrutura e do espaço- tempo consideradas pelo artista como “dimensões de um mesmo fenômeno⁶”.

Desse modo, Oiticica sugere uma relação não mais contemplativa, mas sim dinâmica com a obra. Bilaterais, Relevos, Penetráveis são etapas de um programa que o artista engendra e que paulatinamente ampliam as possibilidades de extensão no espaço e de participação do espectador.

Aliadas aos avanços já citados Oiticica começa a incluir a linguagem textual em suas obras, podemos observar essa presença nos ‘Parangolés’.

Os ‘Parangolés’ são capas-estruturas em que assinala de maneira mais contundente sua opção pela participação do espectador. Além do caráter estrutural e plástico eles trazem também uma dimensão “dionisíaca”. São obras que só se efetivam através de sua utilização pelo espectador; ao colocar as “capas” ele tem que dançar ao ritmo de uma música⁷. Nesse

⁴ Em seu sentido original a palavra estética é uma derivação do termo grego *aisthesis*, que significa sensação, tanto em seu sentido fisiológico, porque diz respeito a própria percepção do mundo fenomênico como também na apreensão do mundo espiritual e sua relação entre este mundo intangível e o sensível. Cf. com F. E. Peters. *Termos Filosóficos Gregos*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974. págs. 19 a 27.

⁵ Hélio Oiticica. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro, Rocco, 1986. p. 104.

⁶ *Ibid.* p.44.

⁷ A teoria estética engendrada por Nietzsche postula a existência de dois impulsos complementares: o apolíneo e o dionisíaco. O primeiro se relaciona as formas e as imagens, tem um caráter racional e consciente, simultaneamente ordenador, no plano das artes corresponde às artes plásticas. O impulso dionisíaco mantém conexão com o informe, com o inconsciente, com o sair de si, no plano das artes corresponde à música. Para

caso específico o ritmo utilizado é o samba uma dança que possui uma intensa conexão com o candomblé – uma religião de origem africana, e que guarda uma grande proximidade com os cultos em honra de Dionísio na Grécia arcaica.

Não interessa aqui uma incursão por este caminho, nosso empenho é o de relacionar teoricamente a obra com o arcabouço cultural em que ela se constitui.

A “Tropicália” pode ser classificada como uma instalação é composta por dois penetráveis “A Pureza é um Mito” e “Imagético”⁸, os quais são circundados por caminhos construídos com pedras, brita e areia. Vasos com plantas, poemas-objetos, e caixas d’água são espalhados pelo percurso.

Em sua análise dessa obra de Oiticica, Carlos Zílio aponta as poéticas transgressoras que simultaneamente exploram e detonam a questão imagética brasileira baseada em clichês exóticos, e em “imagens típicas”⁹ como aquelas referentes às florestas, coqueiros, araras, frutas gigantescas etc.

O artista retira-as da esfera meramente visual e incorpora sensações de outra natureza. Insere outra dimensão, que não se refere apenas ao presente imediato. A televisão ligada torna relativa a questão temporal, concatenando tempos e lugares diferenciados e apontando para a reversibilidade existente entre interior e o exterior; o particular e o geral, o perceptivo e o simbólico, a alegoria e a linguagem.

A visualidade e o contraste que essa tecnologia aponta no centro desse labirinto escuro de um dos penetráveis¹⁰, confabula com a instância experimental, num diálogo metafórico com o espectador, entre o dentro e o fora, o local e o universal.

Nessa obra estão simultaneamente reunidas instâncias temporais diversas; por um lado apresenta um caráter de ancestralidade que remete ao dado antropofágico da obra; por outro exibe uma posição inovadora ao trabalhar com um tipo de tecnologia, que pelo menos naquele momento, é estranha ao mundo da arte no Brasil. De certa maneira pode-se considerar o artista como um precursor da tendência de se trabalhar com a alta tecnologia presente em muitos artistas e produções contemporâneas.

O caráter antropofágico detectado nesta proposta se encontra potencializado na própria formulação que a arte ambiental engendra. Nela, o espectador é simbolicamente absorvido e deglutido pela obra. Simbolicamente esta estruturação formal adquire semelhança com o canibal, que digere e consome suas vítimas.

A “Tropicália” pretende integrar todos os elementos míticos da cultura brasileira, na verdade, quis eu com a Tropicália criar o mito da miscigenação – somos negros, índios e brancos, tudo ao mesmo tempo – nossa cultura nada tem a ver com a européia, apesar de estar até hoje a ela submetida; só o negro e o índio não capitularam a ela...(…). pois a maioria dos produtos da arte brasileira é híbrida, intelectualizada ao extremo, vazia de um significado próprio¹¹.

sua releitura da Antropofagia não se limita unicamente a deglutição das influências

Nietzsche a complementaridade entre esses apaziguamento entre esses dois impulsos aconteceu durante a tragédia grega. Esta teoria está exposta em seu livro a “*A origem da Tragédia*”. São Paulo, Martins Fontes, 1995.

⁸ Celso Favaretto. A invenção de Hélio Oiticica. São Paulo, EDUSP, 1992. p. 138.

⁹ Ver Carlos Zílio. Da Antropofagia a Tropicália. In *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. Artes Plásticas e Literatura. São Paulo, Brasiliense, 1982.

¹⁰ Hélio Oiticica. Op. Cit. p.107.

¹¹ Idem p.108.

estrangeiras, como na proposta de Oswald de Andrade¹² em seu manifesto original. A obra de Oiticica inclui em seu programa de brasilidade elementos excluídos e marginalizados da cultura nacional.

Existe uma correspondência entre a obra de Oiticica e a arte universal em níveis que ultrapassam a produção das obras, ela é encontrada também em seus escritos. Nos seus textos podemos constatar que o artista dialoga continuamente com a produção artística deste século, principalmente aquelas de maior relevância.

A utilização da linguagem nas obras plásticas não se constitui num fenômeno recente no campo das Artes Plásticas ou das Artes Visuais. Podemos encontrar este modelo no início do século, nas obras cubistas que utilizavam a técnica da colagem, notadamente nas obras de Georges Braque e Pablo Picasso.

Os dois artistas estavam imersos em pesquisas plásticas e em experimentações de ordem formal que buscavam enfatizar ou colocar em cheque a verdade da pintura, isto é, a dimensão planar da tela em substituição a ótica projetiva estabelecida ainda no Renascimento.

A inclusão de letras e palavras às obras desses artistas apontava simultaneamente para a superfície plana do quadro, e para uma inversão da visualidade. Até aquele momento a ordem natural da visada sugeria um movimento que se encaminhava da superfície para o fundo, entretanto, na colagem cubista a visibilidade se configura de maneira oposta, na direção da superfície e além dela¹³ – ao espaço exterior a tela.

Outro movimento da vanguarda que também fazia uso da palavra, embora de maneira diversa, era o dadaísmo. Para eles a linguagem tinha um caráter aleatório e insólito, um ar de ‘nonsense’ tão comum e próprio do niilismo que apresentava e que em última instância buscava refletir sobre a constituição da própria arte.

Uma prática exposta nos ‘ready-made’ de Duchamp, com sua utilização de objetos industriais e sua discussão, sobre o que pode ou não, ser reconhecido como arte. Nas telas de Picabia com sua fina ironia ou nos refugos do lixo usados por Schwitters nos seus ‘Merz’.

Essas construções colocavam em destaque outras problemáticas que extrapolam e vão além da questão formalista ou lingüística, elas apontavam para uma tendência da arte moderna que se consolidaria na década de 1960, na busca uma inserção cada vez mais ampla da arte na vida.

Oiticica dialogava com toda essa tradição e anti-tradição da arte ocidental, os postulados dessas práticas da vanguarda foram um ponto de partida para ele, quando iniciou um vocabulário mais próprio, uma obra mais personalizada, após sua incursão no neoconcretismo.

A arte ambiental de Hélio Oiticica pode ser definida como sinestésica, ela agencia os vários elementos sensoriais de naturezas diferentes como sugestão para associações correlatas, que se fundem simultaneamente, quando o espectador entra em suas instalações

¹² No Manifesto Antropofágico assinado por Oswald de Andrade em 1928, o caráter nacional é classificado como tal, isto é, aponta para a necessidade de absorver e deglutir as influências estrangeiras, redimensionando-as e reelaborando-as, “Antropofagia, absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem.”. Oswald de Andrade. Manifesto Antropofágico *apud*, Revista *Antropofágica*. Fac-símile. 1a. E 2a. Dentição - 1928-1929. São Paulo, Ed. Abril, 1975.

¹³ Ver Clement Greenberg e seu texto sobre a Colagem Cubista in *Arte e Cultura*, São Paulo, Ed. Ática, 1996.

que apresentam a sala de exposição como uma “quarta dimensão¹⁴”, incluem às dimensões espaciais e temporais por um corpo em movimento. Pode-se considerar como uma das características da instalação a apropriação do espaço arquitetônico pelo espectador, que se inclui no meio da obra.

A Tropicália foi concebida como Arte Ambiental em seu sentido mais radical sua “ambiência é de saturação virtual, sensória”¹⁵ Assim, não é um objeto para ser contemplado, mas sim para ser experimentado e adentrado. A obra é constituída no espaço e no tempo, com finalidade de envolver o espectador em um sentido sensorial abrangente e globalizante. Portanto procura a adesão do ser imaginador existente na interioridade de cada espectador, que a partir deste momento torna-se participante e co-autor da obra. Composta por um todo orgânico, cada um de seus elementos possui em sua formação, a constituição do todo que a obra apresenta.

Esta obra se constitui numa tentativa de acercar-se da realidade brasileira em seus aspectos sensoriais e imagéticos. “É a primeiríssima tentativa consciente, objetiva de impor uma imagem obviamente brasileira” ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional”. Com um trabalho que pode ser classificado pela sua constituição como rústico, primitivo e até mesmo anti-tecnológico¹⁶.

Hélio foi um dos pioneiros, mesmo que de uma forma restrita, na inclusão da multimídia em sua produção, ele colocou nesse espaço um aparelho de TV ligado. Esta ação trouxe a tona encadeamentos que permanecem nas obras que utilizam a multimídia nesse momento, mesmo com o avanço das novas tecnologias. O primeiro se relaciona à contraposição entre a materialidade do espectador e dos elementos plásticos que compõe a obra, e a inconcretude e virtualidade das imagens nos aparelhos de multimídia, sejam eles vídeos, computadores ou holografias.

Paradoxalmente esta intervenção na obra permite seu funcionamento

sem a presença do espectador. As imagens móveis, tendo uma existência temporal própria, são diferentes de um quadro, de uma escultura ou de uma instalação com elementos fixos e imóveis no tempo. As imagens eletrônicas aparecem sem a presença do homem. Elas têm uma atividade temporal independente das descobertas do visitante nos tempos/espacos qe por ele são dados. O espaço real da sala está animado por ma temporalidade interna e externa ao fluxo eletrônico, mas também pela fruição viva e real do espectador¹⁷.

Estes agenciamentos já se apresentavam na obra de Oiticica, o que não se configurava em sua obra são questões ligadas à simultaneidade temporal que as linguagens de informática engendram, a possibilidade de várias leituras em tempo real e espaços diferenciados, e as infinitas possibilidades de colagem que esta tecnologia pode gerar.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropofágico in, *Revista Antropofágica. Fac- símile – 1a e 2a Dentição – 1928-1929*. São Paulo, Ed. Abril, 1975.

¹⁴ Diana Domingues. As instalações multimídias como espaços dados em sinestesia. In *Imagens Técnicas*. São Paulo, Ed. Hacker, 1998. p. 183.

¹⁵ Mário Pedrosa. Arte Ambiental. Transcrito em *Arte em Revista - Pós Moderno*. São Paulo, Centro de Estudos de Arte Contemporânea, ano 5, nº 7, Agosto de 1973. p. 84.

¹⁶ Idid, *ibid*.

¹⁷ *Ibid*. p. 186.

COCCHIARALE, Fernando e GEIGER, Anabella. *Abstracionismo: Geométrico e Informal*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1987.

DOMINGUES, DIANA. “As instalações multimídia como espaços de dados em sinestesia” in, *Imagens Técnicas*. São Paulo, Ed. Hacker, 1998.

FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo, EDUSP, 1992.

GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura*. São Paulo, Ed. Ática, 1996.

JAPIASSU, Hilton e MARCONDES, Danilo. *Dicionário Básico de Filosofia*. Rio de Janeiro, 1990. NIETZSCHE, F. W. *Obras Incompletas*. São Paulo, Nova Cultural, 1999.

_____. *Da Retórica*. Lisboa, Ed. Veja, 1999.

_____. *A Origem da Tragédia*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro, Ed. Rocco, 1986.

_____. *Esquema Geral da Nova Objetividade Brasileira in Catálogo da Exposição da Nova Objetividade*. Rio de Janeiro, MAM-RJ, 1967.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

PETERS, F.E. *Termos Filosóficos Gregos*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbekian, 1974.

PEDROSA, Mário. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo, Perspectiva, 1986.

_____. **Arte Ambiental**. Transcrito em *Arte em Revista - Pós Moderno*. São Paulo, Centro de Estudos de Arte Contemporânea, ano 5, nº 7, Agosto de 1973.

_____. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo, Perspectiva, 1981.

ZÍLIO, Carlos. *A Querela do Brasil*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1982.

_____. *Da Antropofagia a Tropicália in O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. Artes Plásticas e Literatura. São Paulo, Brasiliense, 1982.