

A política das artes e/ou a apropriação institucional: a partir de alguns casos com os *parangolés* de Hélio Oiticica¹

Luís Camillo Osório²

Resumo: a partir de duas cenas que envolvem os *Parangolés* de Hélio Oiticica e o MAM-Rio, uma em 1965 e a outra em 2002, procura-se discutir as relações entre arte e política a partir dos dispositivos institucionais e das práticas expositivas.

Palavras-chave: estética, teoria da arte, práticas curatoriais

Abstract: From two scenes involving Hélio Oiticica's *Parangolés* and the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro, the article discusses the relation between art and politics focusing in institutional dispositifs and the practices of exhibiting works of art.

Key-words: Aesthetics, Art Theory, Curatorial Practices.

“A atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho.”

Jacques Rancière

Gostaria de começar trazendo dois episódios, duas cenas conflituosas ocorridas em dois momentos diferentes, envolvendo uma mesma obra e um mesmo museu, a saber: os *parangolés* de Hélio Oiticica e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio).

Episódio 1: 1965. Exposição “Opinião 65”, realizada no MAM e que reunia artistas brasileiros e estrangeiros. Um ano antes ocorrera no Brasil o golpe militar que instauraria uma ditadura longeva de 25 anos. Como o próprio nome da exposição já indicava, Opinião 65 buscava marcar um contraponto no início daquele período de exceção, dando voz e visibilidade a artistas de vanguarda que assumiam suas práticas artísticas como exercício experimental de liberdade – para usar aqui as palavras de Mario Pedrosa. Naquele mesmo ano de 1964, Oiticica conhecera o morro da mangueira no Rio, favela mítica e real, berço de sambistas e contraventores, núcleo de uma energia popular marcada pela simbiose de tendências híbridas e mestiças. Ícone do conflito social brasileiro e de nossas idiosincrasias políticas e culturais – para dizer o mínimo. A partir deste encontro entre um artista - formado no seio do utopismo construtivo do movimento concreto da arte brasileira dos anos 1950 - e a realidade adversa, festiva e informal da mangueira, vimos surgir uma poética de alta dosagem crítica e

¹ Este artigo é uma versão da palestra apresentada no Seminário “Estética e Política entre as Artes”, realizada na Culturgest de Lisboa em Junho de 2014. Aos organizadores, em especial a João Pedro Cachopo, meus agradecimentos.

² Luiz Camillo Osorio – Professor do Departamento de Filosofia da PUC-Rio. Desde 2009 é Curador do MAM-Rio.

experimental. A primeira obra que resultou deste encontro foram os *parangolés*. Nestas capas suprematistas, já apareceria, nas palavras do próprio artista, “uma relação da dança com o desenvolvimento estrutural e da manifestação da cor no espaço ambiental (...) o espectador veste a capa, que se constitui de camadas de pano de cor que se revelam à medida que este se movimenta correndo ou dançando (. ..) o próprio ato de vestir a obra já implica uma transmutação expressivo-corporal do espectador, característica primordial da dança, sua primeira condição.”³

Foram estes *parangolés*, vestidos pelo artista e (por) sambistas da mangueira - além de instrumentistas que compõem a bateria da escola de samba daquela comunidade, - que chegaram ao vão do museu em 1965 em grande procissão festiva e que constituíam a obra de Oiticica, sua contribuição para Opinião 65. Todavia, tratando-se de um museu de arte ainda marcado pelas premissas das belas-artes que dividia e classificava os meios expressivos e os modos de ser e experienciar cada gênero artístico, aquele não era um espaço do samba, de sambistas, de músicos e, por que não dizê-lo, de favelados. Conclusão: foram todos barrados na entrada do MAM e a festa-obra de Oiticica ocorreu do lado de fora, nos jardins e no próprio vão do museu. Em um comentário incluído em matéria escrita sobre o evento publicado no jornal O Globo (16/08/65), Jean Boghici, idealizador da exposição junto com Ceres Franco, defendia o artista nos seguintes termos: “*Parangolé* é o que é. É o mito. Hélio Oiticica, Flash Gordon nacional, não voa nos espaços siderais. Voa através das camadas sociais.”⁴ Evidenciava-se nesta cena em que se impedia a entrada de uma obra experimental no museu, um momento “policia” para usar a terminologia de Jacques Rancière, em que uma instituição museológica assumia procedimentos disciplinares, ao fazer uso de critérios ainda fixos de classificação quanto ao que seria arte – (com seus procedimentos,) seus processos de formalização e expectativas de apreensão e fruição estética – bem como os modos adequados de expô-la e experienciá-la. Segundo Rancière, “a polícia é assim, antes de mais nada, uma ordem dos corpos que define as divisões entre os modos do fazer, os modos de ser e os modos do dizer, que faz que tais corpos sejam designados por seu nome para tal lugar e tal tarefa; é uma ordem do visível e do dizível que faz com que essa atividade seja visível e outra não o seja, que essa palavra seja entendida como discurso e outra como ruído.”⁵ Ora, o que nos interessa aqui discutir é o modo como os *parangolés* deixam de ser ruído para se tornarem obra. Ou seja, entender o processo através do qual a possibilidade de sentido foi se insinuando e deslocando as classificações instituídas sobre o que seria arte e sobre quem pertencia ao seu território, dando sonoridade ao que não passava de ruído.

A partir do final dos anos 1960, à medida que “atitudes se tornavam forma”⁶, os museus passaram paulatinamente a incorporar os processos experimentais entre as obras colecionáveis e exibíveis, redefinindo e flexibilizando o estatuto do que seria obra, inscrevendo em sua rotina – curatorial, educativa, museográfica, arquitetônica – elementos intrínsecos da crítica institucional. Destacaria então que a partir do final dos

³Oiticica, H. – *Aspiro ao Grande Labirinto*, RJ, Rocco, 1986, pag 70.

⁴Citado por Hermano Vianna em “Hélio Oiticica como mediador cultural entre o asfalto e o morro” in www.overmundo.com.br.

⁵Rancière, J. - *O Desentendimento*, Ed 34, SP, 1996, pag 42.

⁶“Quando atitudes se tornam forma” foi o título de uma exposição emblemática ocorrida em 1969 na Kunsthalle de Berna na Suíça, com curadoria de Harald Szeemann. Ela marcou tanto o começo de uma história das curadorias propositivas como a inserção institucional da geração “contracultural” do final da década de 1960, reunindo artistas conceituais, minimalistas, povera etc.

anos 1960 começa a mudar o estatuto do que seja obra de arte, as formas expositivas, a estrutura institucional (o museu, as escolas de belas-artes, as galerias, as bienais). Neste campo ampliado, a prática curatorial nasce incorporando dinâmicas ao mesmo tempo críticas e espetaculares, obrigando-nos a rever o que podemos esperar da arte em um mundo aparentemente sem alternativas extra-institucionais.

Passo assim para o segundo episódio.

2002, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Junto a uma exposição que reunia jovens artistas brasileiros selecionados por uma comissão de curadores, foi montada, com curadoria do artista Luciano Figueiredo, a exposição “Hélio Oiticica: obra e estratégia”. Esta mostra panorâmica - focada nos processos experimentais do artista, mais de vinte anos após a sua morte e já estando ele consagrado no circuito internacional - colocava-o em diálogo próximo com outra exposição que acontecia simultaneamente no museu, focada em uma geração mais jovem já formada sob a influência de sua obra. Ao final da mostra de Oiticica encontravam-se alguns *parangolés* que podiam ser vestidos pelo público pois se tratavam de cópias expositivas. Cabe destacar que estas cópias foram doadas ao MAM após a primeira retrospectiva do artista em 1986 quando foram feitas para serem vestidas pelo público, preservando as originais. Quem quisesse trajar os *parangolés*, referindo-me agora à exposição em foco de 2002, estavam lá disponíveis. Foi aí que se deu o fato que me interessa narrar. Na festa de abertura, o artista pernambucano Lourival Cuquinha, um dos presentes na mostra paralela, vestiu um destes *parangolés* – intitulado *Guevaluta* – permanecendo com ele vestido na festa que ocorria no salão já fora da área expositiva. Quando quis devolvê-lo o museu já estava fechado e não o deixaram mais entrar. Conclusão: seu casaco ficou dentro do MAM e o *parangolé* ficou com o artista indo com ele para a Lapa, área boêmia do Rio e depois para casa. Na manhã seguinte, toca o telefone de sua casa e é deixada a seguinte mensagem por uma funcionária do museu: ou devolve até o meio-dia ou a polícia será mobilizada. Mais uma vez, a dimensão policial é convocada, só que desta vez para trazer o *parangolé* para dentro do MAM.

Ao fim e ao cabo, tudo se resolveu, o *parangolé* foi devolvido e uma nova obra de Cuquinha – uma instalação e um vídeo - nasceu daí. Todavia, entre a dimensão policial proibindo a entrada do *parangolé* no museu e depois forçando sua volta e, posteriormente, garantindo seu lugar institucional, passaram-se algumas poucas décadas, 37 anos para ser mais preciso, período em que se redefiniu outra política - e outras estratégias policiais - na relação sempre conflitiva da arte com o museu.

Cabe ressaltar que não se trata de reivindicar relações institucionais livres de impedimentos policiais, ou seja, destituídas de dispositivos que ordenam e normatizam as práticas artísticas, as formas de arte, os tipos de experiência possíveis na lida com as obras e as articulações discursivas que as tornam compreensíveis e as legitimam historicamente. As normas sempre existiram e existirão, cabe à arte - aos artistas e curadores - negociar com elas e deslocar seu poder de determinação sobre as possibilidades artísticas. Dadas as restrições, o que se pretende é perceber o modo como elas se transformam a partir dos conflitos instaurados por práticas experimentais, abrindo horizontes criativos e estratégias poéticas até então inimagináveis. A abertura destas novas possibilidades de arte é a própria dimensão política das artes, cujo combate às normas hegemônicas vem produzindo efeitos no próprio funcionamento dos museus. Como salientou a filósofa Chantal Mouffe “deve ter havido uma época em que fazia sentido abandonar os museus para abrir novas vias para as práticas artísticas. Nas atuais condições, com o mundo da arte quase totalmente colonizado pelo mercado, museus

podem se tornar espaços privilegiados para escaparmos desta colonização (...) há algumas instituições de arte e museus que me parecem ajudar a pensar esta possibilidade de engajar-se com as instituições (em vez de abandoná-las por completo).”⁷ A possibilidade de engajamento combativo no interior das instituições tem em vista resistir aos modelos instituídos, ou seja, ampliar e multiplicar o modo pelo qual a arte produz sentido. Neste processo, na tensão entre adequação e inadequação, a arte mantém-se experimental, resistindo às convenções e aos modos de perceber e falar fixados historicamente.

As práticas normativas que regulam o funcionamento dos museus mudaram radicalmente entre a proibição da entrada dos *parangolés* no MAM em 1965 e a ameaça policial contra o artista que o retirou do museu para que ele o trouxesse de volta em 2002. Esta transformação opera torções relevantes na própria concepção do que cabe colecionar e das formas expositivas. Como escreveram os curadores no catálogo da exposição permanente do Museu Reina Sofia referente ao período histórico compreendido entre os anos 1962-1982, portanto, no momento em que ocorreu a incorporação museológica da anti-arte e da crítica institucional, “o museu e a própria arte se converteram, para além de meros continente e conteúdo, nos termos de uma relação agonística, complexa e contraditória.”⁸

Neste aspecto, a própria doação das cópias expositivas dos *parangolés* ao MAM, em 1986, já apontava para esta transição, uma vez que o museu passa a guardar entre os seus bens colecionáveis cópias expositivas sem a autenticidade da criação original. A entrada anterior das fotografias e dos ready-made nas coleções museológicas evidencia um cruzamento entre originalidade e reprodutibilidade, mais do que isso, deixa claro que se deveria tomar a posteridade da arte para além de sua materialidade duradoura - inscrevendo-a na disseminação de um gesto multiplicável. O que por sua vez implicava repensar a própria noção de valor artístico - como algo imaterial e relacional que se torna matéria precária e fugaz.

No caso dos *parangolés* mesmo sendo efetivamente uma criação de Oiticica, buscam superar o fetiche da autoria sem, contudo, banalizar o gesto criador. Eles querem liberar e multiplicar através da “obra” o gesto criador no próprio espectador, reclamando o uso e a apropriação. Não se trata de confundir o uso e a contemplação, o artista e o espectador, a atividade e a passividade, como se não houvesse diferença, mas de se perceber possíveis hibridações entre estas esferas sem que se desfaçam suas especificidades.

Como fazer isso? Qual a capacidade dos museus em intervir no conflito entre, de um lado, a razão de ser participativa de uma proposta artística e, de outro, o fetiche da obra original e duradoura que é tão fundamental para a lógica de valorização do mercado? Como absorver estas cópias expositivas nas coleções propondo a partir delas usos heterogêneos àqueles das obras tradicionais? Como repensar a experiência da arte e suas formas e estratégias expositivas sem cair na banalização? Parece claro que é necessário ir além dos procedimentos instituídos pelas convenções museológicas de forma a rever os modos de preservar e classificar estas obras-processo legitimando sua natureza participativa. Como salientou Pip Laurenson “para as formas de conservação tradicional a identidade da obra é tomada a partir da sua materialidade e esta é considerada como a razão de ser da conservação. A museologia operava segundo

⁷ Mouffe, C. - *Agonistics: thinking the world politically*, Verso, Londres, 2013, pag 101.

⁸ Borja-Villel, M; Carrillo, J. ; Peiró, R. - “De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)”, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madri, 2011.

paradigmas científicos nos quais o conservador evita envolver-se com qualquer tipo de interpretação.”⁹

A vinda de obras efêmeras e participativas para as coleções museológicas implicaria por parte das instituições, procedimentos mais subjetivos, opinativos, interpretativos e políticos no que tange as formas de conservação e exposição, criando novas estratégias de atualização do gesto criador e convocando o próprio espectador para dentro deste processo de atualização. As obras processuais, com sua instabilidade ontológica, requerem novos processos de preservação e novas formas de experiência - também ela experimental. A materialidade destas obras se multiplica, ao contrário da tese da desmaterialização, incorporando registros fotográficos, vídeo, documentação, reencenação e, obviamente, a possibilidade de se fazerem novas cópias. Como não se trata de romper com a lógica do mercado, mas de enfrentar seus parâmetros limitadores, todas as reproduções teriam um registro e seguiriam uma regulamentação previamente discutida e determinada.

Voltando aos *parangolés* de Oiticica, gostaria de analisar duas estratégias expositivas distintas realizadas já no contexto de forte institucionalização de sua obra e que apontam para a diversidade de estratégias que podem e devem se desenvolver para levá-la a público. Não se trata de encontrar uma forma correta de expô-los, mas sim de se perceber que de acordo com as opções curatoriais vão se constituindo diferentes formas de experienciar e lidar com este trabalho. O primeiro caso foi a Documenta de Kassel, de 1997, na qual a curadora Catherine David isolou as obras do contato com o público, deixando-os para serem meramente contemplados. Embora a exposição tenha sido acompanhada de elementos adicionais como filmes, textos, documentação, a utilização de cópias expositivas não foi permitida, apesar de no começo ter chegado a ser pensada a sua utilização por jovens devidamente preparados para o uso. À época, a curadora argumentava que o público da Documenta não estaria em condições nem em um ambiente propício para aquele tipo de apropriação e convivência lúdica. O deslocamento do corpo brasileiro habituado ao samba, para o corpo sem ginga do visitante de uma exposição de arte europeia inviabilizaria, segundo a curadora, o seu uso, pressupondo assim uma compreensão de que haveria um modo ideal de utilização. A outra experiência de que gostaria de falar aconteceu na exposição “Além do Espaço”, realizada em 2002 no CAHO do Rio de Janeiro. Importante frisar que ambas as exposições não estavam focadas nos *parangolés*, mas exploravam o movimento experimental da poética de Oiticica saindo do plano para o espaço e deste para o corpo. Neste aspecto, os *parangolés* constituem um momento importante. No caso da exposição carioca, o curador Cesar Oiticica Filho, sobrinho do artista, decidiu ativá-los através de corpos externos, levando-os para a rua, para o entorno do Centro Hélio Oiticica emprestando-os às moças que trabalham ali – prostitutas para ser claro. Acertou-se uma remuneração e elas ficavam usando “naturalmente” estas peças enquanto trabalhavam. Em uma pequena crítica que escrevi à época em um jornal carioca, em que buscava no calor da hora responder reflexivamente àquele uso inusitado dos *parangolés*, procurei abordar os dilemas que atravessavam aquela opção: “A princípio, (aquelas moças) parecem deslocadas, sem jeito, trajando as capas coloridas. Todavia, não há nada mais propício a estes trabalhos do que ficarem expostos a situações mundanas e perigosas. Posicioná-los na linha tênue entre o ridículo e o

⁹ Laurenson, P. - “Authenticity, change and loss in the conservation of time-based media installations in <http://www.tate.org.uk/file/pipl Laurenson>.”

transgressivo é bom para devolver-lhes alguma vida. O que mais interessa é a vontade de enfrentar os riscos de institucionalização da obra de Oiticica; especialmente por ter sido ele tão rebelde à recepção cerimoniosa prevista nos museus e galerias. O paradoxo é claro: a instituição, ao mesmo tempo em que foi combatida, é imprescindível para a permanência e reverberação de sua ação poética. Daí surgem questões inadiáveis. Como preservar a radicalidade experimental dentro de um museu? Como fazer desta contaminação entre arte e vida, tão evidente em Oiticica, algo que amplie nossa compreensão da arte e não uma mera banalização da sua experiência? Só correndo riscos, como agora, poderão surgir exposições que comecem a encaminhar algumas respostas.”¹⁰

O fato de uma exposição ter ocorrido em Kassel e (a) outra no Rio de Janeiro não é o que está em questão. O que me interessa destacar é a forma como estes trabalhos abrem possibilidades expositivas diversas, multiplicando não só modelos de exposição, mas principalmente explicitando a dinâmica processual das obras e dos modos de experienciá-las. Mesmo em situações em que os *parangolés* ficam pendurados e intocados, seja por que razão for, creio ser possível dizer que há neles uma potencialidade de movimento latente que ativa no olhar do espectador possibilidades novas de relação com a cor, os materiais, as palavras, a roupa e o corpo. Desloca-se o lugar do sentido que deixa de se concentrar na obra e passa a habitar o contato, indo da substância plástica para a relação estética - enquanto relação poético-criativa, na qual quem vê traduz o visível em ideias e movimentos. A dimensão participativa não deve ser instrumentalizada, é um convite a atualizar, em qualquer um, formas abertas de engajamento criativo com o sentido virtual, compreendendo-o como algo a ser produzido neste contato, nada passivo e harmônico, com múltiplos corpos e olhares. A participação implicada nestas obras, para além de uma forma específica de manuseio, diz respeito à multiplicação das formas de interação, das possibilidades constituintes de um devir-forma, devir-arte, devir-sujeito. Como observaram Bruno Latour e Peter Weibel, “os artistas contemporâneos responderam sensivelmente às mudanças sociais, transformando estruturalmente seus trabalhos e fazendo surgir novas alianças com novas formas de atuação. Formas de atuação (enactment) para as esculturas, imagens, textos e músicas definem suas práticas e podemos assim falar de uma virada performativa.”¹¹

Tal virada performativa reverbera, por sua vez e com certo vagar natural, nas práticas museológicas, que devem experimentar e multiplicar modelos expositivos a partir da exigência de poéticas abertas e coletivas que puseram em causa noções convencionais de obra, de artista e de espectador. Esta virada performativa se inscreve também no tipo de interação do público, na dimensão pública e ativa desta interação, constituindo espectadores-participativos que, como definiu Jacques Rancière, não devem deixar de ser espectadores, mas sim rever e transformar este lugar. A condição de espectador, segundo o filósofo, “não é uma passividade que deve virar atividade. É nossa condição cotidiana. Nós aprendemos e ensinamos, nós agimos e conhecemos enquanto espectadores, associando o que vemos com o que já foi visto, falado, pensado e sonhado. Não há uma forma privilegiada, assim como não há um ponto de partida privilegiado. Há pontos de partida em qualquer lugar, intersecções e junções que nos

¹⁰ Osorio, L.C. - Além do espaço, Jornal O Globo, Segundo Caderno, 2002.

¹¹ Latour, B e Weibel, P. - “Experimenting with representation: iconoclasm and making things public”, in *Exhibition Experiments*, edited by Sharon Macdonald and Paul Basu, Blackwell Publishing, 2007, MA, pag 107.

permitem aprender algo novo, desde que recusemos uma distância radical, a distribuição definida de papéis e uma fronteira separando territórios”.¹²

Os modos como o museu deve se transformar a partir da incorporação desta virada performativa em hipótese alguma deve significar a anulação de modos mais convencionais, quiçá contemplativos, de interação e experiência da arte. Penso na multiplicação de formas de lidar com a arte, simétrica à multiplicação dos modos de ser da arte, sem reduzir tudo a uma espécie de imposição participativa no sentido da interação física ou mesmo tecnológica. Sigo acreditando que o museu deve equacionar linhas de fuga e linhas de composição diante das práticas cotidianas. Não podemos esquecer que temos visto ultimamente, junto à virada performativa, uma espetacularização dos museus, que por sua vez reduzem o espectador a mero consumidor de experiências fugazes. O tempo deste consumo é homogêneo ao ritmo acelerado do cotidiano, mobilizando sensações que não produzem um sensível heterogêneo àquele da vida cotidiana, antes confirmam seus parâmetros de afetação. É na possibilidade da inscrição de experiências não extensivas ao modo de ser de nosso aparato sensorial instituído, que me interessa pela incorporação da dinâmica performativa pelos museus. Acreditando nisso podemos ampliar os modos de ser do museu, tornando-o um lugar que misture jogo e resistência, experiência e experimentação com sentidos ainda não definidos. Citando mais uma vez Latour e Weibel, o museu deve ser “um lugar irrealista, com uma reunião artificial de objetos, instalações, pessoas e argumentos que não poderiam ser reunidos em outro lugar (...) isso significa que ela seja - a exposição, o museu - um meio ideal para a experimentação e, especialmente, para enfrentar a atual crise da representação”¹³; acrescentando, em seguida, que uma característica essencial da experimentação é que ela pode falhar. Os modos de expor os *parangolés* são variados, nenhum deles deve se apresentar como norma definitiva. Cada uma das possibilidades de expô-los traz consigo o risco da banalização, a frustração de um sentido que pode não se instaurar e a promessa de novos modos de sentir, de pensar e de ser para a arte e para o nosso estar no mundo que resistam à mera adequação. A inadequação é a chave dos *parangolés*, sua condição instável no espaço entre territórios e linguagens artísticas, desorientando categorias, comportamentos, corpos, ideias. Ao museu não cabe adequar, mas atualizar estas inadequações, oferecendo ao público formas abertas de percepção e participação.

¹² Rancière, J. - *The Emancipated Spectator*, Verso, Londres, 2009, pag 17.

¹³ Latour, B e Weibel, P. - *op.cit.*, pag 94.