

# Arte Contemporânea e Rock, algumas relações

LEONARDO FELIPE

## Resumo

Este artigo investiga algumas relações da arte contemporânea com o rock, através de uma coleção de exemplos do envolvimento de artistas com roqueiros ao longo da história. Em destaque estão a Arte Pop, o *punk*, a Arte Conceitual e a figura de Hélio Oiticica. O artigo leva em conta aspectos geográficos nesta relação, com especial atenção para as cenas de Nova Iorque e Londres entre os anos 1960-1980.

**Palavras-chave:**  
Arte contemporânea, rock,  
contracultura

# Contemporary Art and Rock, some relations

LEONARDO FELIPE

## Abstract

This article investigates some relations between contemporary art and rock, from a collection of examples of the involvement between artists and rockers through history. Notably Pop Art, punk, Conceptual Art and the figure of Hélio Oiticica. The article detaches geographical aspects in this relation, with special attention to the New York and London scenes between 1960-1980.

**Keywords:**

Contemporary Art, rock,  
counterculture

**A**s origens da arte contemporânea coincidem com as origens do *rock*. Quando, em 1956, morria o pintor Jackson Pollock, um dos últimos gigantes modernistas – e, ao mesmo tempo, um artista de transição – Elvis Presley havia lançado, há apenas alguns meses, seu primeiro álbum. Poucos anos depois, quando a arte começava a se desmaterializar, dando origem à Arte Conceitual, ao Minimalismo e a tantas outras manifestações definitivas para a produção contemporânea, os Beatles conquistavam a América e davam início à Invasão Britânica. No final da década, quando artistas buscavam radicalmente romper com o sistema das artes, o *rock* – através de nomes como Bob Dylan, Jimi Hendrix, Pink Floyd, The Doors, The Rolling Stones e, novamente, The Beatles – atingia sua maturidade poética e musical e ajudava uma geração inteira a “cair fora”: assim como uso de drogas alteradoras da consciência e as manifestações pacifistas em repúdio à invasão do Vietnã, o *rock* foi um emblema sinalizador de uma nova sociedade.

O momento inicial da convergência entre arte e *rock* é assinalado pelo filósofo Arthur Danto como marco da arte pós-histórica – segundo ele, a exposição realizada por Andy Warhol em 1964, na Stable Gallery. Para o teórico, ali principiaria uma forma de arte que se desenvolveria para além do domínio da História, à margem da lógica evolutiva das grandes narrativas estéticas e da pureza. 1964 é o ano seminal neste processo e também um marco na história do *rock*, o período chamado Invasão Britânica, quando dezenas de bandas do Reino Unido “invadiram” rádios, vitrolas, televisores e palcos da América. Danto conecta ambos acontecimentos, frutos do mesmo momento. Enquanto a arte se liberta das amarras históricas, o *rock* começa a instaurar o espírito libertário nos jovens do planeta:

(...) 1964 foi o ano da liberação. E não se pode esquecer que os Beatles fizeram a sua primeira apresentação ao vivo nos

Estados Unidos no show de Ed Sullivan, em 1964, e foram emblemas e facilitadores do espírito de liberação que varreu o país e, na hora certa, o mundo. A *pop* se enquadra inteiramente nisso. (DANTO, 2006, 140)

Ao longo da história da arte recente, são muitos os exemplos de artistas que se utilizaram de elementos do imaginário do *rock* para realização de trabalhos que parecem ter uma característica em comum: um diálogo mais direto com o público. Ou, ao menos, com um determinado público, aquele para o qual o *rock* é a expressão poética ou artística mais familiar, um público alheio a questões mais profundas da arte. Mas não é apenas a música que se faz presente nas obras destes artistas, mas também uma *imagem* ligada a ela: uma iconografia do *rock*. O imaginário roqueiro tem a ver com um estilo de vida relacionado à rebeldia, ao não-enquadramento, à sensualidade, à fuga – ainda que o *rock* seja, como insistiria Adorno, um mero produto da Indústria Cultural. O *rock* é fruto da cultura ocidental de nosso tempo, e a arte, que reflete os movimentos culturais do presente, não poderia passar incólume a um fenômeno tão forte. Ao tratarmos da relação arte contemporânea e *rock*, estaremos tratando de temas como arte e cotidiano, arte e política, arte e mito, arte e sexualidade, arte e escapismo, arte e consumo.

### I <3 NY

Em 1961, trancado em algum dos quartos do famoso Chelsea Hotel, em Nova Iorque, o novo-realista francês Yves Klein escreveu um manifesto que levou o nome do local onde se hospedava. É um dos mais belos textos produzidos por um artista sobre seu próprio trabalho. Klein, que morreria no ano seguinte, sabia onde o mundo da arte girava naquele momento. O Chelsea Hotel, Meca da boemia nova-iorquina, e, como tal, também um habitat de roqueiros célebres, representa o espírito híbrido da arte produzida na Grande Maçã, onde pintores, cineastas, músicos, escritores e dançarinos compartilham suas ideias e seus trabalhos. A partir dos anos 1960, a cidade se tornaria o centro mundial da arte. Não por acaso, o marco no cruzamento arte contemporânea e *rock* está nesta cidade, no eixo da contracultura da costa leste americana da década de 1960: a Factory do embreante Andy Warhol.

Em fins de 1965, Warhol se deparou com uma possibilidade inédita: a de incorporar um grupo de *rock* em suas prá-

ticas artísticas. O Velvet Underground, cuja sonoridade era forjada no amálgama de surf rock tosco, poesia maldita e experimentos vanguardistas, foi apresentado a Warhol por seu assistente Gerard Malanga. O grupo se tornaria um dos mais influentes na história da música *pop*. A capa do primeiro álbum, tida pela crítica especializada como a mais importante do gênero – aquela que traz a imagem da banana e a assinatura de Warhol, tornou-se um ícone do século XX. Nos dois anos em que trabalhou com os Velvets, Warhol promoveu o evento multimídia *Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable*, espécie de precursor das festas *rave*, com música alta, projeções, luzes piscantes e corpos em movimento. Warhol via no *rock* uma expressão criativa tão legítima quanto a pintura. O artista foi o primeiro a compreender – ou ao menos o primeiro a explorar o fato em sua obra – que a arte não deveria ser mais “pura”, no sentido greenbergiano do termo. Foi uma mudança, sobretudo, filosófica que assinala o início dos procedimentos contemporâneos na arte. Virtualmente, tudo poderia ser arte a partir daquele momento, de caixas de sabão a solos de guitarra. Warhol também foi o primeiro a explorar múltiplas mídias em sua trajetória artística.

A ideia *pop*, no fim das contas, era de que qualquer um poderia fazer qualquer coisa, então naturalmente estávamos todos tentando fazer de tudo. Ninguém queria ficar em uma categoria, queríamos todos diversificar em tudo que fosse criativo. Por isso encontramos o Velvet Underground no final de 1965, estávamos todos dispostos a entrar na cena musical também.<sup>3</sup> (In: THOMPSON, 1989, p. 20)

O fotógrafo Robert Mapplethorpe, cuja longa relação (conjugal e criativa) com a roqueira Patti Smith rendeu imagens para as capas de muitos discos da cantora, é outra figura marcante da cena nova-iorquina. Aqui, outros elementos são adicionados à equação arte e *rock*, tais como afeto e convivência, conforme nos revela o relato da cantora acerca do processo de feitura da imagem para a capa de seu álbum de estréia, lançado em 1975. O texto foi publicado em seu recente livro de memórias *Só Garotos*:

Nunca houve dúvida de que Robert faria meu retrato para a capa de *Horses*, minha espada sonora embainhada por uma imagem de Robert. Eu não fazia idéia de como ficaria, apenas

de que deveria ser verdadeira. (...) A luz já estava esmaecendo. Ele estava sem assistente. Nunca conversávamos sobre o que faríamos, ou como ficaria. Ele fazia a foto. Eu seria fotografada. Eu tinha a imagem na cabeça. Ele tinha a luz na cabeça. Simplesmente. (...) As nuvens continuavam indo e vindo. Aconteceu alguma coisa com seu fotômetro, e ele ficou um pouco agitado. Fez algumas fotos. (...) Largou o fotômetro. Uma nuvem passou e o triângulo (de luz) desapareceu. Falou: “Sabe, eu realmente gosto da brancura da camisa. Você pode tirar o paletó?”

Joguei o paletó no ombro, tipo Frank Sinatra. Eu era cheia de referências. Ele era cheio de luzes e sombras.

“Voltou”, ele disse. Fez mais algumas fotos.

“Consegui.”

“Como você sabe?”

“Eu simplesmente sei.”

Ele fez doze fotos naquele dia. Em poucos dias me mostrou um contato. “Essa aqui tem a mágica”, ele disse.

Até hoje quando olho para essa foto, nunca me vejo. Vejo nós dois. (SMITH, 2010, p. 228-230)

Mapplethorpe também fotografou a imagem da capa do primeiro álbum do grupo Television, referência da cena *punk* do clube CBGB (que incluía bandas como Ramones, Talking Heads, Richard Hell & The Voidoids e Blondie). Muitos dos integrantes destes grupos eram egressos de escolas de arte e podiam refletir sobre a relação “arte x *rock*”, como no depoimento, carregado de tons políticos e embebido de uma sensibilidade contemporânea, de Jerry Harrison, guitarrista e tecladista dos Talking Heads – banda cujo álbum *Speaking In Tongues* (1983) teve sua embalagem concebida por Robert Rauschenberg, numa edição limitada que lhe valeu o Grammy pelo trabalho.

Há uma espécie de mito em torno de nós como artistas que puseram de lado seus pincéis e pegaram guitarras. Não é o caso. Tocamos a tanto tempo quanto somos interessados em artes visuais – o que acontece é que é mais divertido e gratificante de certa forma. De vez em quando encontro artistas que dizem, ‘acho brilhante usar o *rock* como forma de arte’, acho isso repulsivo. Se há alguma coisa em que o *rock* pode se encaixar é na visão proletária de arte, isso é uma das coisas que fazem o *punk rock* tão poderoso: ele é como uma revolta da feiúra contra o elitismo da beleza estética.<sup>4</sup> (in GANS, 1986, p. 64)

A despeito de suas conotações políticas, o *punk* sempre possuiu um elemento de arte, conforme atesta o artista conceitual Dan Graham no artigo “Punk as propaganda”, em que analisa o discurso de bandas como Devo, Ramones, Sex Pistols e The Clash.

Os Ramones usam uma distância irônica, ao estilo da *pop* arte, e um neoclassicismo musical (*rock'n'roll*) na manipulação de sua imagem. A atitude da banda em relação às suas canções não é diferente da de Roy Lichtenstein em relação à *pop* arte: ‘A arte... se tornou extremamente romântica e irrealista, é uma utopia. Tem cada vez menos a ver com o mundo, olha pra dentro de si (...)’. Como as imagens de Lichtenstein, as canções dos Ramones são estereótipos cartunescos da cultura *pop* americana (...). (GRAHAM, 2009, p. 68)

A relação entre arte e *rock* iria se fortalecer em Nova Iorque com o movimento No Wave. Artistas e roqueiros frequentavam os mesmos cafés, bares e clubes e a cena de Downtown, ainda livre da absurda exploração imobiliária, produzia arte e *rock* de vanguarda. Muitas vezes pelo mesmo artista, como são os casos de Robert Longo, Richard Prince e Jean-Michel Basquiat, todos integrantes de grupos. Outro nome importante da arte internacional que participou ativamente da cena roqueira nova-iorquina foi o já citado Dan Graham. Graham produziu artigos sobre o *punk*, além do filme *Rock My Religion* (1984), em que conecta *rock* e religião na cultura contemporânea e propõe que o primeiro seja considerado uma genuína forma de arte. Graham também é amigo próximo do grupo Sonic Youth, cuja relação com a arte contemporânea atinge vários níveis, o mais explícito aparecendo na capa dos álbuns que trazem imagens de artistas como Gerhard Richter, Mike Kelley e Raymond Pettibon.

Ainda hoje o “namoro” entre arte e *rock* segue firme em NYC e algumas das bandas mais criativas que a cidade produziu nos últimos anos têm artistas entre seus integrantes (Yeah Yeah Yeahs, TV On The Radio, Gang Gang Dance, Black Dice). Estes grupos transpõem a fronteira da música, produzindo um trabalho que engloba vídeo, projeções, cinema, novas mídias.

## Swinging London<sup>5</sup>

Londres é outro ponto geográfico vital na intersecção arte e *rock*. A razão é óbvia, pois a capital britânica é um dos grandes centros mundiais de produção (e consumo) de arte e um local há 50 anos profundamente ligado ao *rock*.

Para entender um pouco como deve ter sido viver naquela Londres dos anos 1960 é preciso assistir ao filme *Blow up*, verdadeiro documento de época, realizado em 1966 pelo cineasta italiano Michelangelo Antonioni. O crítico francês Pierre Restany (que mais do que ninguém compreendia o movimento de seu conterrâneo Yves Klein em direção à Nova Iorque), também estava atento ao que acontecia na rival Londres, naqueles atribulados anos 1960. Ele discorre sobre a cidade em artigo que analisa o fenômeno iê-iê-iê na Europa:

Mas é incontestavelmente em Londres que bate o coração da moda iê-iê-iê. Carnaby Street é a quermesse permanente das coxas nuas e dos cabelos compridos (...) através da orgia de cores da arte óptica e da expressão do folclore urbano. Rococó para beatniks. A minissaia é obrigatória, vendem-se mil por dia, ao som de música, ao ritmo dos Rolling Stones. Vendedoras e clientes parecem todas feitas pelo mesmo modelo: parecem-se todas a Pattie Boyd, a mulher do Beatle George Harrison. (RESTANY, 1979, p. 291)

A presença solar nessa constelação psicodélica eram os Beatles, cuja relação com a arte também atinge vários níveis. Em sua autobiografia, *Many Years From Now*, Paul McCartney relembra seus dias na Londres *underground* dos anos 1960 e de sua ação como mecenas na Indica Gallery. Foi lá, numa exposição em 1966, que seu parceiro John Lennon conheceu a futura esposa, Yoko Ono. A artista conceitual japonesa, integrante do movimento internacional de vanguarda Fluxus, teve grande influência no processo criativo e produtivo do músico, ele mesmo um ex-aluno de escola de arte. Em contrapartida, Ono gravou vários álbuns tornando-se, a sua maneira, uma espécie de cantora pop. Em entrevista à revista *Rolling Stone*, em 1972, Lennon fala a respeito desta dupla influência:

Nós estamos mostrando nossas experiências um ao outro. (...) Precisei me abrir. Tive de me afastar das noções do que queria ouvir para aceitar a música e a arte abstrata. Ela precisou fazer o mesmo com o *rock'n'roll*. É um exercício intelectual, porque todos nós somos fechados. (...) E alguém tem de vir e abrir a nossa cabeça para que outras coisas consigam entrar! A droga pode abrir, o ácido escancara a cabeça (...) Alguns artistas também podem, mas em geral precisam estar mortos há duzentos anos. Tudo que aprendi na escola de artes foi de Van Gogh e de não sei mais quem. Não ensinaram nada so-

bre alguém que estivesse vivo agora! Nunca falaram nada de Marcel Duchamp, o que é motivo para detestá-los, e a Yoko me ensinou sobre Duchamp (...) É genial! Pega uma roda de bicicleta e diz: 'Isto é arte, seus imbecis!' Ele não é o Dalí. Dalí é legal, mas é como o Mick. (in WENNER, 2001, p. 139)

O álbum mais importante dos Beatles, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) – e outro na lista dos mais influentes de todos os tempos –, é uma obra-prima construída com absoluto rigor conceitual, tanto sonora quanto visualmente, e o primeiro álbum de música pop considerado uma obra de arte séria. A famosa capa do disco teve a direção de arte do marchand londrino Robert Fraser com *design* dos artistas pop Peter Blake e Jann Haworth. No ano seguinte, os Beatles lançariam seu não menos importante “Álbum branco”, dessa vez com capa e pôster interno desenhados pelo pioneiro da Arte Pop Richard Hamilton. Da mesma época é a série de pinturas de Hamilton *Swingeing London*, baseada na prisão por posse de drogas de Mick Jagger e de seu amigo marchand Robert Fraser.

Na década seguinte, um ex-aluno de Hamilton iria se juntar a um autodenominado não-músico com tendências vanguardistas e formar uma dos grupos seminais do chamado *art rock*: o Roxy Music. Brian Ferry e Brian Eno ajudariam também a difundir o extravagante visual do *glam rock* e, após deixar a banda, Eno seguiria como um dos grandes experimentalistas da música pop, além de prestigiado produtor. No desenvolvimento de suas ideias e técnicas, Eno criou as chamadas “Estratégias oblíquas”. Trata-se de um jogo de cartas contendo instruções de como proceder diante de impasses criativos, no qual uma sugestão tirada ao acaso (por exemplo: “Enfatize repetições”) sugere soluções para um problema. O procedimento remete aos jogos e instruções do grupo Fluxus (práticas, por sua vez, diretamente influenciadas pelo mentor do movimento, o músico John Cage). Grandes artistas pop estiveram em sessões de gravação coordenadas por Brian Eno e talvez tenham se beneficiado desse procedimento de tons dadaístas: David Bowie, Talking Heads, Devo e U2.

Com o levante *punk* de 76, quando a antiga Londres psicodélica foi tomada de assalto pela propaganda de inspiração situacionista de Malcolm McLaren e seus Sex Pistols, o discurso tornou-se mais politizado. O *punk* britânico é “um produto do sistema de classes”, segundo Dan Graham (2009, p. 70). “Em contraste com o *punk rock* americano, o movimento britânico vê com suspeita a ideia de *rock* como forma de arte

e de um conteúdo musical que não seja propaganda direta, realista e social”<sup>6</sup>. Ainda assim, as origens do movimento no Reino Unido estão carregadas da influência das vanguardas históricas e de outros movimentos subsequentes, conforme relata o crítico Stewart Home, em *Assalto à Cultura – Utopia, subversão, guerrilha na (anti) arte do século XX*:

Embora a teoria specto-situacionista fosse conhecida de alguns indivíduos do movimento Punk original, a influência do Futurismo, do Dadá, dos Motherfuckers, do Fluxus e da Mail Art é mais óbvia e importante. Artistas da Mail Art (...) envolveram-se com a música punk em seus primeiros estágios. Foi através destes artistas que a influência do Fluxus se espalhou. (...) Através das escolas de arte membros de bandas como o The Clash e Adam and The Ants foram expostos à influência do Futurismo e do dadá. O aspecto retrógrado das escolas de arte britânicas, ambiente do qual emergiam muitos dos punks originais, resultou numa familiaridade com as primeiras manifestações da vanguarda utópica, assim como a ignorância de seu desenvolvimento no pós-guerra. (HOME, 1999, p. 126)

A estética *punk*, baseada em *slogans* de propaganda e colagens, é hoje muito difundida na moda e no *design*, graças ao trabalho de artistas gráficos como Jamie Reid, Linder e Barney Bubbles. Outros exemplos importantes: a associação do grupo estadunidense The Red Crayola com os conceitualistas britânicos do Art & Language – a parceira rendeu álbuns e vídeos –; e o grupo industrial Throbbing Gristle, formado por integrantes do coletivo COUM Transmissions, artistas cientes da ideia de *performance*, não apenas como musical, mas sobretudo visual e sensorial.

## HO

Para a arte brasileira, o tema arte contemporânea e *rock* tem uma importância particular: talvez seja brasileiro o artista mais roqueiro de todos. Hélio Oiticica, cuja importância é vital para um dos movimentos mais importantes da música brasileira – o Tropicalismo – era um apaixonado pelo gênero. Ele viveu em Nova Iorque e Londres, bebendo direto das fontes, desenhou capa de disco, usou-as em suas instalações, teorizou sobre o rock e, principalmente teve *atitude*, atributo básico a qualquer roqueiro. Seu apreço pela marginalidade, pelos movimentos sensuais do corpo, pela *performance*

e pelas sensações exacerbadas o levaram ao *rock*. Depois de transformar a arte, Oiticica transformou a música brasileira e foi transformado por ela. HO é uma das evidências de que a relação tem duas vias.

Em seu livro de memórias, *Verdade Tropical*, Caetano Veloso comenta da relação entre músicos e artistas no Brasil do final dos anos 1960, em meio à antropofagia cultural rediviva em pop dos tropicalistas:

Nara Leão (...) encomendou-nos, a mim e a Gil, uma música que tivesse como tema ou inspiração um quadro do pintor Rubens Gerchman chamado Lindonéia (...). Gil fez a música – um bolero entrecortado de iê-iê-iê – e eu fiz a letra da canção (...). O quadro de Gerchman, por ser uma espécie de crônica melancólica da solidão anônima feita em tom pop e metalingüístico, tinha parentesco direto com o tropicalismo musical, e a canção, nós supúnhamos realimentaria sua carga poética. O quadro não fora o resultado de uma influência do tropicalismo sobre o pintor: este havia chegado ali resolvendo seus próprios problemas, dialogando com a arte pop. (...) Claro que Tropicália, o nome, tinha vindo de Hélio Oiticica, com quem a essa altura já tínhamos contato pessoal; e conhecíamos Antônio Dias, que fizera a capa de Panamérica de Agrippino e colaborara com Rogério na feitura da capa do disco de Gil. (...) No auge do Tropicalismo, nossas relações com os pintores foram fragmentárias e dispersas. (...) Assim, a sugestão de Nara forçou uma espécie de parceira interdisciplinar curiosa, sem precedente no tropicalismo. (VELOSO, 1997, p. 274)

O termo “Tropicália” – título do penetrável apresentado pela primeira vez por Hélio Oiticica na exposição *Nova Objetividade Brasileira*, no MAM-RJ, em 1967 – foi sugerido a Caetano Veloso pelo cineasta Luiz Carlos Barreto; assim se fixou a relação entre o artista carioca e os músicos baianos. O estandarte de Hélio, “Seja marginal, seja herói”, estampando o retrato do bandido morto pela polícia, Cara de Cavalo, foi usada no cenário do famoso show da Boate Sucata, em 1968, no Rio, fechado pela polícia no auge da ditadura militar. O estandarte de Hélio foi o estopim para a perseguição política que levaria Caetano e Gil ao exílio. Em 1970, HO compôs a capa do álbum *Le-Gal*, de Gal Costa, exibindo fotomontagens em meio à exuberante juba da cantora.

No início da década, Oiticica viajaria a Londres e Nova Iorque, onde criaria, com o cineasta Neville D’Almeida, a sé-

rie *Cosmococas*, fotografando personagens em revistas, capas de discos e livros cobertos com linhas de cocaína. As imagens foram produzidas para serem projetadas em ambientes sonorizados e equipados com redes, colchões ou até uma piscina – pioneiras instalações. D’Almeida chamou o programa de “quasi-cinema”. Nestas obras estão presentes vários aspectos relacionados à cultura roqueira, da música à imagem, passando pela atitude escapista e socialmente alternativa. As imagens nas *Cosmococas* incluem a do músico Jimi Hendrix, na capa do álbum *War Heroes* (1972): “CC5 Hendrix War” tem como trilha-sonora o mesmo álbum de Hendrix. O disco de Frank Zappa *Weasels Ripped My Flesh* (1970) aparece na primeira *Cosmococa* “CC1 Trashescapes” e “CC6 Coke’s Head Soup”, proposta com Thomas Valentim, parodia o título do álbum dos Rolling Stones, *Goat’s Head Soup*. O crítico Antonio Gonçalves Filho assim descreve a série:

Em seu *loft* da Christopher Street, Oiticica experimentou cocaína para criar a série, que revela como a juventude dos anos 1970 buscou nas drogas um refúgio – ainda que precário – contra os horrores das ditaduras e da Guerra do Vietnã. Não por outra razão, um dos ícones (...) é o guitarrista Jimi Hendrix, que condenou a política intervencionista dos Estados Unidos na Ásia e morreu de overdose. (GONÇALVES FILHO, 2009, p. 146)

Mas o crítico não captura corretamente o pensamento de Oiticica e julga a obra por uma perspectiva moralista: Gonçalves Filho autoriza o uso da droga pelo artista somente para a criação do trabalho, ele sequer cogita que a droga já faça parte da dieta escapista de HO. As *Cosmococas* são uma derivação do uso de drogas, não a sua finalidade. O equívoco é esclarecido pela crítica Paola Berenstein Jacques, discorrendo acerca da radicalização das ideias da “nova objetividade”, que engendraria o conceito de “supra-sensorial”, central na concepção das *Cosmococas*: “O conceito de ‘supra-sensorial’ pode ser comparado às experiências com drogas alucinógenas, essa busca da ‘supra-sensação’ e de uma percepção total do indivíduo. Oiticica propõe novas formas de comportamento ligadas ao cotidiano para liberar os indivíduos do que reprime suas possibilidades.” (2001, p. 112). É um movimento semelhante ao “escancarar a cabeça” para fugir do isolamento que Lennon encontra no LSD (ou, após conhecer Yoko, em Marcel Duchamp). Essa procura pela abertura supra-sensorial une

Oiticica ao músico de rock e à platéia de rock, fazendo dele o artista mais roqueiro que há e um legítimo representante da contracultura. O *rock* integra a mitologia pessoal de HO.

Hélio tornou-se uma espécie de *happening* ambulante. Isso era bem o espírito da época: lembremos Agrippino e Rogério (Duarte) querendo ser personagens e não meros autores de uma obra genial; lembremos que o neo-*rock'n'roll* inglês dos anos 60 e o próprio tropicalismo tinham muito dessa ambição, e que a própria política “narcisista” de ideologizar a intimidade e sexualizar os julgamentos dos atos públicos era algo da mesma natureza. Mas Hélio levou isso a conseqüências extremas. (VELOSO, 1997, p. 426)

O extremismo de HO é a busca pela arte total, supra sensorial, colada à vida como num *happening* ambulante, sem limites ou categorizações, tão imaterial quanto a música. Em entrevista a Aracy Amaral, em outubro de 1977, em Nova Iorque, o artista reflete sobre os “blocos-experiências”, *Ninhos* e outros projetos de penetráveis que estava elaborando na cidade, obras que para ele estavam em relação estreita com a música. E, se música, provavelmente o *rock* que ouvia naqueles anos.

Tem pessoas que não sabem nada, que chegam assim e dizem assim: “Ah, isso aqui é genial! Eu queria morar aqui dentro.” Aí eu digo: “Vai ver isso aqui é tão ninho quanto é penetrável” (...) Quer dizer que, na verdade, essas divisões todas de penetrável, não sei o quê, tão ficando uma coisa só. Agora, a coisa para a Judite, eu disse assim um negócio que ela quase caiu dura: “Ah, e você chamaria de que? De arte environmental?” Aí eu digo: “Não. Pra mim, é música.” (...) eu disse isso pra alguém que chegou no Brasil e disse que eu tava, “Ah, agora ele disse que estava fazendo música”. Mas eu não to. Eu disse assim: “Na realidade, a coisa que eu sei que é música, não é mais como essa divisão de arte de músico, não sei quê, não sei quê, isso não existe mais. Agora, isso é música. (...) a única coisa que eu vejo relação com isso é música.” (OITICICA, 2009, p. 149-150)

Este artigo procurou apontar algumas conexões entre *rock* e a arte contemporânea, especialmente no plano das relações pessoais. Entre artistas de áreas distintas, muitas vezes em locais muito semelhantes às heterotopias propostas por

Foucault, onde a hegemonia é contestada e invertida, estes encontros são o primeiro passo para a existência das relações. Da mesma forma, este texto é uma primeira tentativa de abordar esta relação que há mais de 50 anos vêm influenciando nos campos da arte e da cultura popular. A presença de um imaginário do *rock* na arte contemporânea e a ocorrência de práticas comuns entre artistas e roqueiros merecem o olhar atento do pesquisador.

## Referências

- BERENSTEN JACQUES, Paola. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea, uma introdução*. Tradução: Rejane Janowitz. 1ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DANTO, Arthur. *Após o fim da arte*. Tradução: Saulo Krieger. 1ª reimpressão. São Paulo: Odysseus Editora/Edusp, 2006.
- GANS, David (org). *Talking Heads: the band and their music*. 2ª edição. Londres: Omnibus Press, 1986
- GONÇALVES FILHO, Antonio. *Primeira individual*. 1ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2009
- GRAHAM, Dan. *Rock/music writings*. 1ª edição. Nova Iorque: Primary Information, 2009.
- HOME, Stewart. *Assalto à cultura: utopia, subversão, guerrilha na (anti)arte do século XX*. Tradução: Cris Siqueira. 1ª edição. São Paulo: Conrad, 1999
- OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica, coleção Encontros*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.
- RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. Tradução: Mary Amazonas Leite de Barros. 1ª edição. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.
- SMITH, Patti. *Só garotos*. Tradução: Alexandre Barbosa de Souza. 1ª edição. São Paulo: Companhia Das Letras, 2010.
- THOMPSON, Dave. *Beyond The Velvet Underground*. 1ª edição. Londres: Omnibus Press, 1989.
- WENNER, Jann S. *Lembranças de Lennon*. Tradução: Márcio Grilo. 1ª edição. São Paulo: Conrad, 2001.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

NOTAS

- 1 Forma tipográfica para *I love New York*
- 2 Ao lado de Marcel Duchamp e o *marchand* Leo Castelli, Warhol foi assim classificado pela crítica Anne Cauquelin que define por “embreante” um agente cultural que revela em sua produção, atuação e pensamento *indícios da mudança de um regime, modo de produção ou cultura*, no caso, da Arte Moderna para a Arte Contemporânea.
- 3 Tradução livre do autor.
- 4 Tradução livre do autor.
- 5 Tradução livre do autor.
- 6 A expressão se refere ao título de uma pintura de Richard Hamilton.

Recebido em: 06/12/11

Aceito em: 10/02/12

LEONARDO FELIPE

leofelip@gmail.com

Mestrando em História, Teoria e Crítica de Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.