

barracão

hélio

oítica

galeria

nara roesler





vista da exposição -- galeria nara roesler | são paulo -- 2016







Londres 19 agosto 1969

HÉLIO OITICICA

BARRACÃO

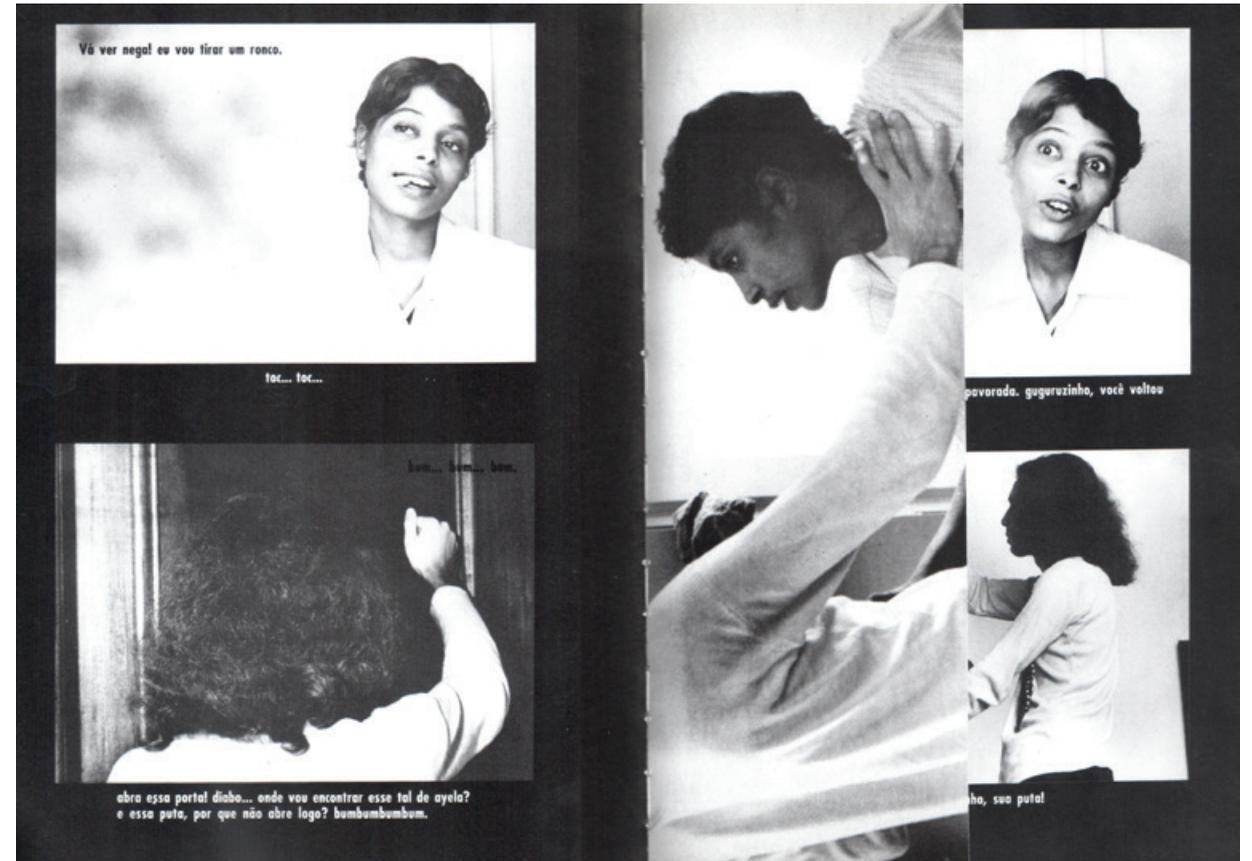
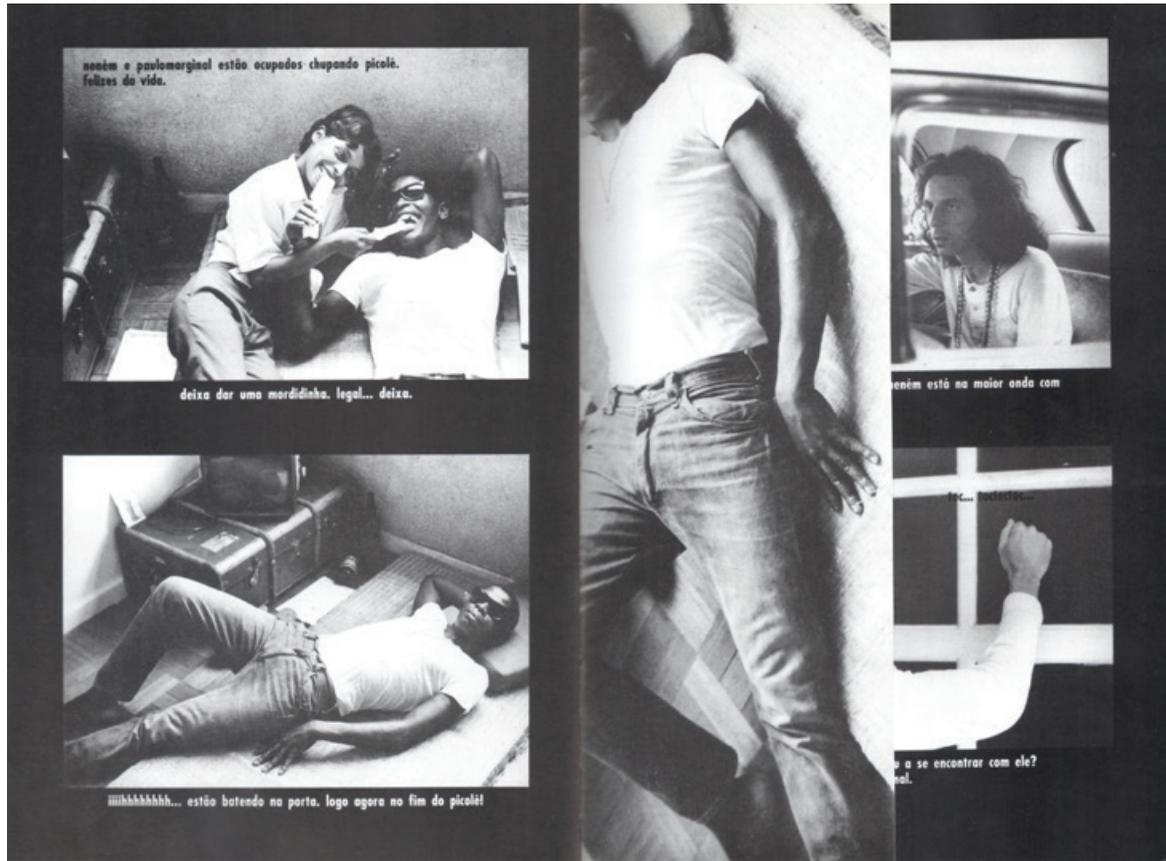
- formulação da idéia de Parangolé em 1964 : raiz raiz brasileira ou a fundação da raiz Brasil em oposição à folclorização desse material raiz - a folclorização nasce da camuflagem opressiva : "mostrar o que é nosso, os nossos valores ..." - a afluência da arte primitiva, etc. - PARANGOLÉ se ergue desde 64 contra essa folclorização opressiva e usa o mesmo material que seria outrora folc-Brasil como estrutura não-opressiva , como revelação de uma realidade minha-raiz - Jerônimo , na foto vestindo a capa (Atêrro, 1967) , revela tãda uma síntese : é inexplicável o que se passa aí : o modo com que se veste na planta e veste a capa é dado pela posição gestual-facial que expressa mais do que um simples "posar" : é Brasil-raiz, intransferível, mas não se limita a uma "imagem Brasil" : é raiz-estrutura e é não-opressiva porque revela uma potencialidade viva de uma cultura em formação : digo cultura em formação como a possibilidade aberta de uma cultura, em oposição ao caráter por que se designa habitualmente algo cultural - em certo sentido , e muito, é anti-cultura porque propõe a demolição do que é opressivo : a cultura , como é imposta artificialmente, é sempre opressiva, é o não-criar que vem com a glorificação do que já está fechado, se bem que possibilidades de reinformação possam ser tiradas daí - mas, no contexto geral, tãda a parafernália cultural-patriótico-folclórica-nacional é opressiva - PARANGOLÉ é a descoberta da raiz-aberta pela primeira vez - TROPICÁLIA (a imagem-estrutura) e BARRACÃO (comportamento-estrutura) são as evoluções naturais disso ou o projeto da raiz-Brasil → a fecundação universal da raiz-Brasil : as possibilidades culturais intransferíveis se expressam através de estruturas puramente universais → a busca imediata para o que denominei PARANGOLÉ COLETIVO (redundância, já que PARANGOLÉ desde o início propunha o coletivo como condição inerente) : propor propor já em 1966-67 era a condição primeira de tudo : TROPICÁLIA foi a proposição de uma condição aberta de descoberta dessa raiz-estrutura-proposição de um completo ambiente-comportamento — a idéia de BARRACÃO absorve, como o super-mataborrão , estrutura e participação-proposição , no que chamo comportamento-estrutura : a descoberta do crelazer como essencial à conclusão da participação-proposição : a catalização das energias não-opressivas e a proposição do lazer ligado a elas.

fac-símile BARRACÃO, escrito por hélio oiticica em 1969

imagem da capa: hélio oiticica vestindo parangolé p 22 capa 18 "nirvana",
hélio oiticica e antonio manuel, 1968 -- tinta sobre tecido -- dimensões variáveis



vista da instalação COSMOCOCA - program in progress CC2 onobject,
hélio oiticica e neville d'almeida, 1973/2006 -- instalação interativa multimídia -- dimensões variáveis

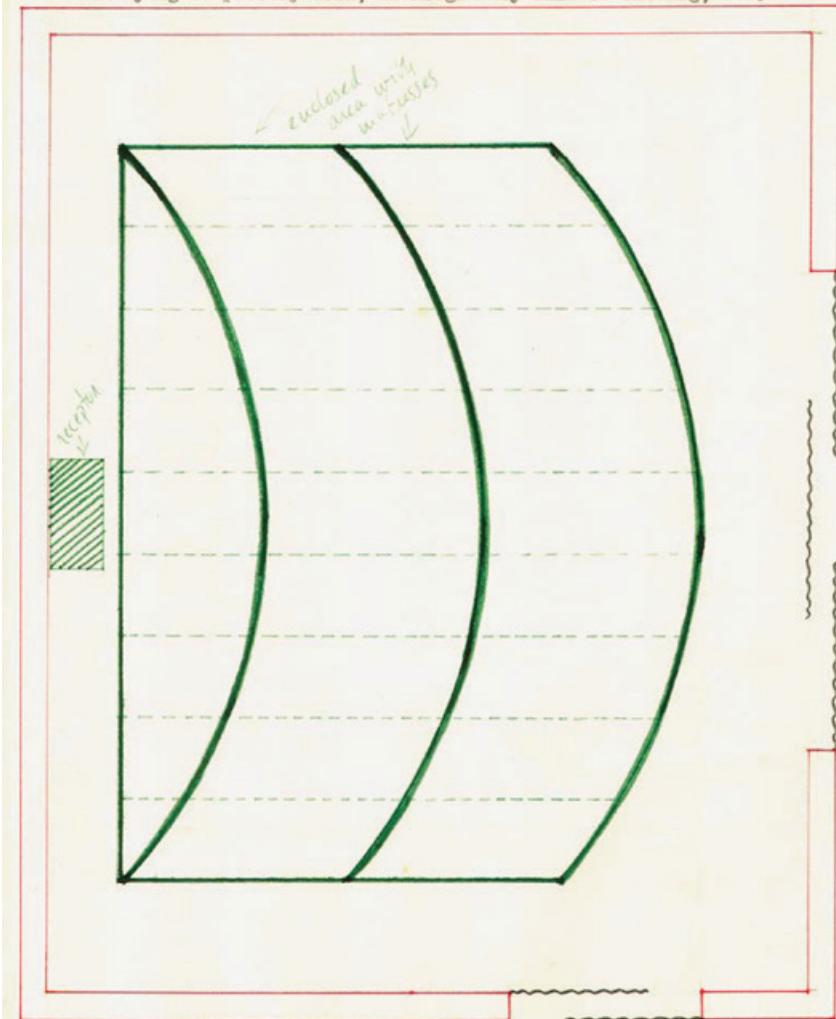


a arma fállica, antonio manuel e hélio oitica, 1970
fotonovela -- 26,5 x 18,2 cm



still do video que compõe a instalação **INFORMATION**, hélio oiticica e lee jaffe, 1970/2016 -- instalação multimídia -- dimensões variáveis

GENERAL SKETCH for the display of mats and TV receptor in the room. The entrances would be closed with black curtains. Any needed information, should be placed outside doors. People can leave their shoes, if they want, alongside the circulating areas around the mats. No need to. The mats have a heightened part indicated by curves here, so people can lay their heads, when lying completely down, although many will be sitting, etc.



SCALE : 1 inch = 1 yard

Please send further suggestions, if transformations are wanted; for instance if it can be changed the other way : receptor on the smaller side with audience longways, etc. The receptor is for internal video-tape (see letter)

hélio oiticica: exercícios experimentais da liberdade

ginevra bria

O esquema constitutivo e curatorial de Hélio Oiticica, *Exercícios experimentais da liberdade* baseia-se na paráfrase de uma das maiores definições subjacentes a um princípio de mudança. Um eixo em torno do qual se desenvolveu a implantação de um paradigma estético da vanguarda pós-moderna brasileira. Uma paráfrase (do latim *paraphrasis*, do grego *παραφρασιζ*, traduzível como reformulação) consiste, em geral, na transformação do registro de um texto mantendo sua recognoscibilidade ou assonância com o original. Uma versão em prosa corrente que aplaina as dificuldades lexicais e semânticas (substituindo ou ilustrando palavras difíceis), sintáticas (transformando frases complexas em frases lineares) ou conteudísticas (explicando nomes e dados pouco conhecidos).

O mecanismo pressuposto no fundamento de uma paráfrase está ligado, neste caso, ao grau de conectividade, permeabilidade e abertura a inserções irrestritas espontâneas, integrantes da prática de Hélio Oiticica (1937, Rio de Janeiro – 1980, Rio de Janeiro). Paráfrase que instaura os procedimentos de um desapossamento, de um movimento de liberação da individualidade e, ao mesmo tempo, de revelação da singularidade, ao longo de um percurso que, no próprio título *Exercícios experimentais da liberdade*, representa uma plena compreensão da citação de partida em todas as suas referências exegéticas, mas estendida a uma pluralidade, a uma multiplicidade alegórica de coletivização dos aspectos histórico-formais de diversas intervenções. A expressão criada pelo teórico brasileiro de crítica de arte, **Mário Xavier de Andrade Pedrosa** (1900, Timbaúba, Pernambuco – 1981, Rio de Janeiro), e extraída das colunas de um artigo seu de 14 de agosto de 1966, *O Bicho-da-Seda na Produção em Massa*, foi assim publicada e oficializada: “já faz tempo que a arte dos nossos dias pode ser definida como um exercício experimental de liberdade.”

Hoje, *Exercícios experimentais da liberdade* apresenta, a partir da capacidade de resolver e corresponder àquela sequência exata de palavras, uma evidência crítica de um vínculo biunívoco, especular, entre Oiticica e Pedrosa, perante um público completamente diferente, para o qual também foram concebidas e readaptadas diversas inserções autorais. Título trasladado, pluralizado, que mostra esse compartilhamento ampliado, tornando-se signo passível de atribuição própria: uma premonição amplificada, reverberada no interior de exercícios de liberdade estratificados, promovidos autonomamente por Hélio Oiticica. Definição que recupera para a contemporaneidade um limiar entre a primeira parte da vivência artística de Oiticica e uma segunda vida fora do Brasil, entre o final dos anos Sessenta e o início dos anos Setenta. Que fixa sua natureza introspectiva e sua propensão intersubjetiva na *Barnbilônia* de Nova York, em seu exílio voluntário. Que torna múltiplo o alcance experimental dos relevos, das explorações estéticas anteriores, trazendo à luz as interações entre sua formação subjetiva e a capacidade de criar campos para explorar reciprocidades individuais de artistas, entre eles Lygia Pape e Lygia Clark, bem como Neville d’Almeida, Antonio Dias, Lee Jaffe, Ivan Cardoso, Antonio Manuel, Miguel Rio Branco, Thomas Valentin, mas também de figuras como a drag superstar Mario Montez, Jack Smith ou Luis Buñuel. E, por fim, que o reintroduz na sensibilidade contemporânea atual, relendo seu papel.

A trama que alimentou e ampliou o alcance revolucionário, a consistência primária do húmus de Hélio Oiticica implica, portanto, a interpretação das múltiplas trajetórias do pensamento e das pré-visões de Mário Pedrosa. Militante político, crítico de arte e crítico literário brasileiro, fundador de uma tradição da crítica de arte moderna e das atividades inerentes à Oposição de Esquerda Internacional, organização literária criada por Leon Trótski.

Entre 1966 e 1968, o crítico publica mais de oitenta artigos de jornal, nos quais observa e testemunha uma transformação qualitativa nas artes visuais a partir de sua participação na formação da Associação Internacional de Críticos de Arte, que o leva a teorizar, ao longo de duas décadas, a arte *pós-moderna* dos finais dos anos Cinquenta.

É necessário lembrar que a tradição construtivista, tendo ressurgido na Europa sob os auspícios da reconstrução do pós-guerra, era correntemente adotada no Brasil, no final dos anos Quarenta e nos anos Cinquenta, como estado sintomático de um desejo geral de desenvolvimento e modernização. A arquitetura era, sem dúvida, o local onde as visões se manifestavam com maior alcance, mas nas artes surgiram projetos ambiciosos, que teriam repercussões duradouras nas duas décadas seguintes.

No Rio de Janeiro, o grupo neoconcreto radicaliza a tradição construtivista, enfatizando o caráter fenomenológico da obra de arte. Embora ainda considere a arte como um campo autônomo de investigação estética, o neoconcretismo abre a possibilidade para um engajamento mais próximo com o espectador, por meio da grande interrelação que os trabalhos fundam e mantêm intrinsecamente com o espaço ao redor. Assim, o movimento oferece uma plataforma de onde artistas como Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape podem lançar suas práticas experimentais no âmbito de predomínio sociocultural, propondo uma arte baseada na interação humana. E **Antonio Manuel** (1947, Avelãs de Caminho, Portugal), tendo herdado de Ivan Serpa uma sensibilidade inicialmente construtivista, compartilha com a geração anterior, graças também à amizade com artistas como Oiticica e Pape, junto com Mário Pedrosa, uma abordagem geral experimental.

Em 26 de junho de 1966, no *Correio da Manhã*, Pedrosa analisa integralmente a obra de Hélio Oiticica. O conceito de transformação, de mudança cresce construindo-se empiricamente segundo um movimento implícito para o crítico de arte, enquanto observador privilegiado da produção artística dos anos Sessenta, por ser um dos teóricos das vanguardas brasileiras dos anos Quarenta.

Quando a Tropicália irrompe no cenário musical, em outubro de 1967, Pedrosa é reconhecido como um dos críticos de arte mais influentes de todo o Brasil devido à sua abordagem, à sua capacidade de galvanizar o campo artístico a ponto de influenciar o florescimento das artes no delicado período pós-Estado Novo (nome do regime político brasileiro instaurado com um golpe de estado por Getúlio Vargas em 10 de novembro de 1937 até 29 de outubro de 1945, caracterizado pela centralização do poder, pelo nacionalismo, pelo anticomunismo e por seu caráter extremamente autoritário).

Em 16 de julho de 1967, em *Do Purismo da Bauhaus à Aldeia Global*, Pedrosa identifica os condicionamentos sociais que demandam e exigem uma arte sensorial, para que todos os re-

ceptores perceptivos sejam estimulados durante a experiência da obra de arte. “Com as mudanças tecnológicas e culturais que se acumularam e se acumulam, incessantemente, e nos fazem debater em um presente caótico e irremediável, não se trata mais de “perceber simples e diretamente” esta ou aquela obra isolada: os instrumentos audiovisuais e a eletrônica, casados à formidável mobilidade da época, nos empanaram o velho mundo definido pelo verbo e desenhado pela visão. Todos os sentidos ampliados caem sobre nós, simultaneamente, ou se entopem os canais para sua comunicação e morremos de asfixia”. Hélio Oiticica incorpora o conceito pedrosiano, radicalizando-o em *Esquema Geral da Nova Objetividade*, matriz teórica da instalação *Tropicália*, ambos apresentados na exposição *Nova Objetividade Brasileira*, realizada em abril de 1967 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Hélio Oiticica descreve a Nova Objetividade, adotando-a como formulação de um estado da vanguarda brasileira, cujas principais características são: 1. Uma vontade construtiva geral; 2. A tendência de um objeto a ser negado e superado pelo perfil do cavalete; 3. A participação do espectador (física, táctil, visual, semântica etc.); 4. A aproximação e a tomada de posição em relação aos problemas políticos, sociais e éticos; 5. A tendência a desenvolver proposições coletivas e uma consequente abolição dos ismos, característicos dos nomes dos movimentos na primeira metade do século XX (tendência que pode ser encarnada no conceito de arte pós-moderna de Mário Pedrosa); 6. Renascimento e novas formulações do conceito de antiarte.

Nesse mesmo ano, Antonio Manuel mantém contato cada vez mais direto com Hélio Oiticica, o qual, defendendo a realização de obras coletivas, inclui os desenhos de Manuel, aplicados, estendidos em papel de jornal, no interior de uma ambientação de seu penetrável *Tropicália*, inserido na exposição *Nova objetividade*. Para Oiticica, subsistem conexões de pensamento, paralelismos entre os desenhos de Manuel nas páginas dos jornais e *Tropicália*, como fragmentos de uma reevocação, de um ideal antropofágico extraído do manifesto de Oswald de Andrade de 1928. A natureza desse ambiente permite incorporar elementos tropicais brasileiros estereotipados, numa tentativa de canibalizar imagens estranhas, estrangeiras, que colonizam e conferem um caráter exótico à cultura brasileira, a qual ao mesmo tempo devora estilos e ideias da arte internacional. Com *Tropicália*, Oiticica se lança à busca do “criar uma linguagem nossa”. Justamente nossa, e não apenas afirmando individualmente uma gramática própria.

Apropriando-se da capa de um tabloide em seu desenho em jornal intitulado *Matou o cachorro e bebeu o sangue* (1967), Antonio Manuel transforma as figuras humanas de traços tão familiares em vampiros que sugam o sangue de um pequeno animal. Esse vampiro restitui uma imagem importante para um grupo de artistas cariocas durante os anos de chumbo do regime militar, não somente pela metáfora do ato de sugar sangue, mas também pelas ligações com a antropofagia constituinte. Oiticica escreve em suas anotações que seus trabalhos e os desenhos de Manuel participam de uma mesma forma de engajamento, de jogo em relação ao real. *Tropicália* é um paradoxo em que o Brasil se prefigura como um país tropical que se alimenta não tanto de sua substância, e sim de seu próprio mito, uma imagem gerada por diversos grupos de indivíduos tanto no interior quanto no exterior do país.

Alguns meses depois, o termo *Tropicália* passa a ser usado também como título de uma música de Caetano Veloso e, a seguir, eleva-se a símbolo, a bandeira de uma estética comparada,

identificada em diversos trabalhos em vários campos: nas artes visuais, na moda, no cinema e, evidentemente, na música.

Assim, ao longo dos anos Sessenta Pedrosa vem a cunhar a definição *exercício experimental da liberdade*, ao se confrontar com os problemas de um processo artístico que, uma vez mais, rejeita a forma pura e adota uma deriva conceitual.

Pedrosa também reconhece na experimentação de alguns artistas e de determinados processos de ruptura um caminho legitimado pelo crescimento da arte, passando a avaliar os procedimentos, os desenvolvimentos mais radicais não só de Lygia Clark, e em menor grau de Antonio Manuel e Hélio Oiticica, mas também daqueles jovens artistas que compunham sua principal rede de apoio, como Reynaldo Jardim e Ferreira Gullar. Intelectuais que devem abordar a relação do artista com seu público, o vazio pneumático entre arte plástica e cultura popular, bem como a mudança na relação entre arte e vida; dimensões interligadas que recolocam no centro do objeto artístico a vida perceptiva do espectador. Clark e Oiticica elaboraram e deram significado a uma profunda reformulação das inovações da arte moderna, inserida no contexto do Brasil moderno – um país tropical, culturalmente rico e sincrético, sofrendo por causa de um acentuado subdesenvolvimento e de um neocolonialismo fenomênico –, que, por sua vez, transforma-se numa reflexão radical sobre alguns dos mais profundos e endêmicos dilemas da contemporaneidade. Em particular em alguns trabalhos de Hélio Oiticica, as prementes questões colocadas pela contemporaneidade se refratam na abordagem de uma temática principal e de desafios encontrados na história do Brasil, implementando conceitualmente a relação corpo e mente, o envolvimento dos sentidos, a celebração da expressão intelectual, o analítico e o racional, bem como a relação entre uma *rêverie* estética e diversas formas de violência, frequentemente formas de opressão e revolta.

Desse modo, a partir de meados dos anos sessenta e das transformações mais efetivas na arte brasileira, Pedrosa é obrigado uma vez mais a rever sua posição crítica. E é precisamente nessa difícil circunstância que se forma, se adapta, se sobrepõe a expressão o *exercício experimental da liberdade*.

Em texto de 1967, Pedrosa busca definir o lugar do artista em tempos de produção em massa. Recuperando a expressão de Adam Smith e Marx - que haviam definido o artista como “trabalhador improdutivo”, cujo produto, sem valor de troca, seria responsável pela plena autonomia da obra de arte -, Pedrosa cunha o conceito de artista como “bicho da seda”, produtor independente de obras sem valor de mercado. Em tempos de Andy Warhol e da Pop Art, em que a obra se tornava deliberadamente produto de massa, Pedrosa encara os processos de mercantilização da arte como a máxima expropriação do capitalismo, capaz de tudo marcar com um valor de troca. Em face da terrível e inescapável expansão capitalista, que tudo nivela pelo valor do dinheiro, restam ao artista duas posições possíveis: ou a imediata adesão aos novos meios de produção e transformação da obra de arte em simples objeto de troca; ou a resistência aos valores do capital, na crítica ao bom gosto e na vontade permanente de ruptura. [...] O exercício experimental da liberdade, mesmo que não direcionasse sua crítica a uma ruptura produtiva no modo de produção vigente, retomava o artista, como produtor de trabalho sem finalidade imediata, e enobrecia novamente o fruto da produção do casulo: sem valor de uso ou valor de troca, mas indispensável à reprodução da vida: “Os artistas de

hoje não só tomaram consciência, como os seus maiores, de que são bichos-da-seda, como tomaram consciência de um impulso novo que os impele ao uso da liberdade”.¹

A citação de Pedrosa, retirada do contexto em que o crítico defendeu sua profissão com uma racionalidade quase científica, também delinea semanticamente o âmbito desta exposição. Libertando-se, de um lado, da proclamação da falácia das metanarrativas de Lyotard, da suspensão da teoria de Foucault e do questionamento das autoridades de Clifford, encarna um processo de crítica da crítica que precisa encontrar um novo lugar no tempo. Através de Hélio Oiticica, a crítica, por um lado, pode voltar novamente a ser obra de arte e se colocar no espaço da instalação, reivindicando seu estatuto de objeto de apreciação. Por outro lado, agora a arte contemporânea pode reivindicar a si mesma como guia, como modelo para vanguardas na eterna cisão com as narrativas institucionais, dispensando o museu de recobrir o papel de espaços também não institucionais, procurando assim a aproximação com a vida e gerando o paradoxo de um museu que contradiz a si mesmo.

No verão de 1968, Oiticica organiza uma manifestação ao ar livre chamada *Apocalipopótese*. O evento ocorre num parque nas proximidades do MAM-RJ e tem a participação de artistas, cineastas e músicos. Todos os trabalhos foram concebidos tendo em mente a participação dos espectadores.

Os *Ovos* de Lygia Pape apresentam-se como estruturas de madeira e plástico opaco vermelho, azul e branco, por onde irrompem os participantes. Oiticica apresenta novos parangolés que podem ser vestidos e usados em público. Um desses trajes deformantes, *estruturalizantes* é elaborado junto com Antonio Manuel e leva o título de *Nirvana*. O esboço de um rapaz negro sobre a superfície do parangolé, desenhado por Manuel, reevoca as figuras macilentas e semivivas que, em folhas de jornal, haviam feito parte de *Tropicália* no ano anterior. Aqui, o emprego de emblemas alegóricos para explicitar e dissimular o sentir coletivo torna-se comparável a um simbolismo codificado, utilizado para despistar a censura. E os funcionários encarregados da fiscalização geralmente não podem agir porque não encontram provas incriminadoras, que se possam considerar objetivamente contrárias ao regime. E apenas em trabalhos posteriores Manuel encontrará maneiras semelhantes de transmitir uma mensagem, às vezes com um antagonismo mais irônico, lúdico, talvez, mas menos óbvio. Como, por exemplo, entre as páginas em preto e branco da fotonovela chamada *A arma fálca* (1970), que traz diálogos e legendas escritos em colaboração com Lygia Pape, e fotografias com Hélio Oiticica, Tineca e Estácio, tiradas na comunidade da adorada Mangueira.

Outro evento significativo, intrinsecamente ligado a uma nova busca de liberdade experimental e participativa é realizado em Belo Horizonte, dentro do programa do *Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte* de 12 de dezembro de 1969 a 5 de fevereiro de 1970. Aqui tem início a *Semana de Arte de Vanguarda*, coordenada por Frederick Maurice e Samantha Tristan, para comemorar a inauguração do Palácio das Artes. O evento estreia em abril, durante a Semana da Inconfidência, em dois momentos: a exposição *Objeto e Participação* no Palácio das Artes, com intervenções de artistas como Theresa Simões, George Helt, Orlando Castaño, Manoel Serpa, Manfredo Souzanetto e Terezinha Soares; e a manifestação intitulada *Do Corpo à Terra*, realizada no Parque Municipal, pelas ruas, nos morros e entre o trânsito

da cidade, com a participação de Cildo Meireles, Artur Barrio, Luciano Gusmão, Lotus Lobo, Dilton Araújo, Décio Noviello, Eduardo Ângelo e também do nova-iorquino Lee Jaffe (1950, Bronx, Nova York, Estado de Nova York, Estados Unidos), que se une integralmente à proposta de Hélio Oiticica. Nesses eventos, os artistas trabalham em projetos conceituais, políticos, ecológicos e ambientais, paralelamente a rituais simbólicos. Alguns tentam subverter o cotidiano da cidade, enquanto outros se destacam pelo cunho ambientalista, como as sementes plantadas por Lotus Lobo ou Lee Jaffe, ou como a trilha de açúcar que Oiticica traçou na Serra do Curral.

Mesmo quando Oiticica, alguns meses depois, transfere-se para Nova York, O *exercício experimental da liberdade* deve ter ressoado como uma fórmula distante, mas de algum modo dissolvida no interior de uma prática em evolução, e deve ter restituído aos projetos concebidos naquele período uma linguagem de aprendizado, uma acepção experimental que o artista também aprendera em família, com a metodologia científica adotada por seu pai. A febre arquivística de Oiticica (o “mal de arquivo”, expressão tomada de empréstimo a Jacques Derrida) parece, nos Estados Unidos, aumentar em grau e intensidade. Às vezes como sintoma de ausência ou de excesso, componentes que permitem ao artista fundar uma linguagem experimental, sim, mas aberta e deliberadamente fundada no inacabado.

Em 14 de março de 1970, Oiticica se encontra no Rio de Janeiro e recebe uma carta em papel timbrado do Museum of Modern Art: o curador Kynaston McShine lhe escreve de Londres, após uma viagem de reconhecimento pela América do Sul que lhe permitiu descobrir “muitos jovens artistas promissores no Rio, e naturalmente a ideia da ‘Tropicália’ me intrigou muito”.² Algumas linhas abaixo, o curador apresenta a primeira motivação real da carta: “Escrevo para dizer que, para o Museu, seria uma honra se você pudesse criar um dos ‘ambientes’. As duas únicas outras situações na mesma escala seriam Joseph Beuys da Alemanha e o grupo Fronteira, da Argentina”³. A exposição é marcada para 30 de junho a 27 de setembro; o Museu está para receber Oiticica em Nova York por duas semanas antes da abertura, para montar um trabalho seu, muito provavelmente ligado a *Tropicália* (1969, Whitechapel Art Gallery em Londres), e o curador lhe fornece não só uma descrição da exposição, mas também uma planta, “[...] indicando o espaço que você poderá utilizar”⁴.

A carta conclui pedindo a Oiticica, num tom de brincadeira com referências precisas a seu trabalho: “uma descrição dos componentes físicos e materiais necessários e eventuais diagramas e instruções [...]. Acho que não preciso dizer que, como todo museu, estamos enfrentando grandes dificuldades financeiras, então por favor não sugira um novo Jardim do Éden”⁵.

Oiticica responde em 25 de março (depois de um telegrama insistente de McShine de 3 de março, em que pede que confirme sua participação) com uma carta expondo alguns aparentes impedimentos para sua ida a Nova York e colocando a exigência de estabelecer, mesmo à distância, um procedimento correto de montagem in loco: “Eu gostaria de saber quanto tempo antes da abertura eu devo estar presente; estou participando da cenografia, do figurino etc. de um filme e as filmagens começam na última semana de maio (tenho de estar presente nas filmagens, mas estou conversando para que me liberem algumas semanas antes do final, para que eu possa ir a Nova York”⁶. No segundo parágrafo, Oiticica adota um tom mais dire-

2 [...] many young promising artists in Rio, and naturally [I] became very intrigued with the idea of “Tropicália”.

3 I am writing to say that the Museum would be honoured to have you participate by providing one of the “environments”. The only two other situations on this scale would be Joseph Beuys of Germany and The Group Frontier of Argentina.

4 [...] indicating the possible space you might have.

5 [...] a description of the physical components and materials needed and any diagrams, instructions [...]. I need not tell you that like all museums at the moment we have great financial problems, so please do not suggest a new Garden of Eden.

6 I would like to know how long before this opening I should go; I have a compromise with a film production, for scenography, costumes, etc. and the film start shooting at the last week of May; so, as you see [I have to be present during the shooting, but I am arranging to be dismissed to [sic] weeks before it ends so I can go to New York).

to: “Preciso saber nos mínimos detalhes o que preciso fazer; é claro que já tenho uma planta em mente e posso enviá-la a você; mas o problema é a construção do projeto (no local); você vai usar a equipe do Museu ou pretende contratar um marceneiro e quem mais seja preciso?”⁷ Embora Oiticica não indague sobre a disponibilidade dos materiais e a montagem das diversas formas compositivas, pois é plenamente possível construí-las com agilidade, suas dúvidas se referem à possibilidade de que a equipe do museu não esteja “familiarizada com meus trabalhos mais recentes”⁸; por isso, Oiticica sugere a presença de um montador experiente como Rubens Gerchman.

Em 30 de março, uma assistente de McShine, Cintra Lofting, escreve a Oiticica em nome do curador, reenviando as cartas que haviam sido remetidas da Inglaterra para o Rio de Janeiro e sublinhando a urgência: “[...] Estamos sob uma pressão enorme para receber o material para o catálogo o mais rápido possível [...]”⁹

Em 4 de abril, Oiticica envia outra carta do Rio de Janeiro, depois de ter finalmente a visão completa das plantas referentes ao projeto de McShine, graças à intercessão de Guy Brett, e tranquiliza o curador confirmando que, desta vez, ao contrário das plantas anteriores, não haverá necessidade de um assistente para a construção do projeto. Mas, antes de mais nada, Oiticica se informa sobre a possibilidade de realizar “um vídeo aqui”¹⁰ (no Rio de Janeiro), um filme com cerca de uma hora, cujos custos de produção deveriam ficar inteiramente a cargo do museu. “Vou conversar”, acrescenta o artista, “com um canal de TV daqui e posso pedir que forneçam o material a partir de um pedido seu [...]”; vou trabalhar com Lee Jaffe, um artista com quem tenho muita afinidade; ele é norte-americano, está morando aqui e estamos planejando tudo juntos; queremos fazer algo que seja informação direta, instantânea; que não seja o trabalho de alguém, e sim um “estado de ser” em si; a sala que você indicou na planta seria o lugar onde o receptor de TV seria colocado”¹¹.

Segundo Oiticica, o receptor do vídeo (uma tela) deve ficar a determinada altura, para que os espectadores, deitados em colchonetes no chão, possam ver a tela de uma vez só (*at once*), mas in loop, repetindo os conteúdos completos de uma hora de duração, com cortinas escuras na entrada, mas sem fechá-la, para que as pessoas possam circular facilmente.

O artista brasileiro também menciona a possibilidade de se realizarem eventos no exterior e no interior do Museu, intervenções que acompanhem a duração de Information, mostrando-se interessado em “fazer alguma coisa ao ar livre, mas eu precisaria, por exemplo, ter contato com algum departamento de obras públicas [...], no início de julho, para quem sabe propor um evento no Central Park [...]”¹². Depois de pedir a McShine “material impresso (catálogos ou textos, etc.)”¹³, sem maiores especificações, e um exemplo, um modelo de publicação que lhe permita entender o catálogo que McShine quer fazer, Oiticica expressa seus votos no final da carta: “Espero que você goste da planta; eu gosto porque ela pode ser metalinguagem, como uma apresentação informativa, a própria INFORMAÇÃO, sem maneirismos estéticos”¹⁴. O espaço (the room) deve ser transformado num local que reforce o papel do espectador enquanto espectador (for the spectator as spectator), para que ele, assistindo à “tela da TV”¹⁵, possa cumprir a ação deliberada de um espectador visual aberto, “propondo o auge da visualidade

numa proposta não-visual”¹⁶. O anexo à carta “(ESBOÇO GERAL da localização dos tapetes e do receptor de TV na sala)”¹⁷ mostra uma área claramente traçada por Oiticica, vista de cima, uma espécie “de área delimitada com colchões”¹⁸ (anotação marcada a lápis) delimitada por *bordas de retenção* concebidas como a propagação de uma onda a partir do receptor (anotação marcada a lápis): tela colocada de lado na esquerda do papel, mas ocupando o centro em relação às vias de acesso ao ambiente – entradas desenhadas como barreiras onduladas sobrepostas, situadas de frente. Essas entradas ficariam vedadas com cortinas pretas. Outras informações necessárias, escreve Oiticica agora a máquina, ficariam fora do ambiente. O público pode tirar os sapatos e, se quiser, deixá-los ao longo de áreas de circulação em volta dos colchões. Os tapetes, indica com precisão o artista, “têm uma parte mais alta, indicada aqui pelas curvas, para que as pessoas possam apoiar a cabeça quando estiverem completamente deitadas, apesar de que muitas delas ficarão sentadas, etc”¹⁹.

Por último, Oiticica acrescenta alguns dados sobre as proporções, indicando a possibilidade de uma translação na montagem: “ESCALA: 1 polegada = 1 jarda Por favor, envie mais sugestões se quiser fazer alguma alteração; por exemplo, colocar o receptor no lado mais estreito e o público no sentido longitudinal, etc. O receptor é para a fita de vídeo interna (ver carta)”²⁰.

Dois dias depois dessa carta, em 6 de abril de 1970, o jornal *Correio da Manhã* informa num breve artigo que Oiticica participará da exposição de verão do Museu de Arte Moderna de Nova York, onde terá uma sala destinada a ele. No chão, haverá almofadas e colchões para se sentar ou deitar durante a projeção de um vídeo-tape que Rogério Sganzerla, Miguel Rio Branco e Lee Jaffe realizarão seguindo um “tresloucado improviso”. A notícia termina contando que, a seguir, Oiticica coordena e grita: “Adoro trabalho coletivo!”.

Apesar da euforia da notícia, em 8 de abril de 1970 McShine envia de Nova York um telegrama a Oiticica no Rio, pedindo desesperadamente o envio de materiais para o catálogo e da proposta para a exposição. Em 27 de abril, pressionado pelo decurso do prazo e pelas dificuldades em estabelecer uma troca de correspondência sem atrasos, envia uma nova carta ao curador, abandonando definitivamente o projeto que enviara vinte dias antes. “Aqui estão as novas plantas [...]. Elas são a sequência da ideia dos “ninhos” e da experiência na Universidade de Sussex [...] como que uma síntese do meu trabalho nos últimos 10 anos. A transformação completa do ambiente-objeto na investigação das estruturas do lazer-comportamento”²¹. Além disso, numa lista de quatro pontos, Oiticica envia ao curador sugestões para os materiais do catálogo, a recuperação de material documental (inclusive um vídeo rodado em Londres, no ano anterior, pela BBC) e, por último, a promessa de acompanhar a montagem ao vivo nas duas últimas semanas de junho, pois seu filme começará a ser rodado em julho. Por fim, declara-se feliz e aliviado que McShine não tivesse aceitado o vídeo-tape proposto anteriormente, concluindo com segurança: “e com certeza essa estrutura-lazer construída terá muito mais relação com meus trabalhos mais recentes [...]”²². Depois dessa carta, segue-se uma troca epistolar entre o curador e o artista, que, em breves mensagens de 18 de maio e 26 de maio, avaliam, entre problemas orçamentários e de localização física do material, a inserção de películas dentro dos “nests”, como os filmes de Raymundo Amado, *Guerra e Paz*; de Paulo Martin, *Arte Pública*; e de Antonio Carlos Fontoura, *Ver Ouvir*; sem esquecer os ma-

⁷ I need to know details of what I have exactly to do; of course, the plans I have already in mind, and I could make them out and send; but concerning the building (in site) of them, is the problem; are you counting on the staff of the Museum or are you expecting to hire carpenter etc., whoever we would need for it?

⁸ [...] acquainted with my work present.

⁹ [...] We are under enormous pressure to get the catalogue material in as soon as possible [...].

¹⁰ [...] a video tape here [...].

¹¹ I am about to see, in one of our TV stations, and I could plan with them to give us the material through an order from you [...]; I am making it with an art with whom I have close affinities, Lee Jaffe; he is American, living here now, and we're planning this together; we want to make something as a direct, dry, instant alive information; not about anyone's works etc. but a "state of being" in itself; the room you marked in the plan, would be the set here the TV receptor would be placed.

¹² [...] making something outdoors, but I would have to have some contact with people like the Street Works ones [...], then in the beginning of July, and propose to have some event on Central Park, maybe [...].

¹³ [...] printed material (catalogue, or printed texts, etc.)

¹⁴ I hope you dig the plan; I like the way it can be as a meta-language, in the idea of an Information show, the INFORMATION itself, with no esthetic mannerisms

¹⁵ [...] the TV screen reception [...].

¹⁶ [...] the height of visually on a non-visual proposition [...].

¹⁷ GENERAL SKETCH for the display of mats and TV receptor in the room [...]/ 18 [...] enclosed area with mattresses [...].

¹⁸ [...] the height of visually on a non-visual proposition [...].

¹⁹ The mats have a heightened part indicated by curves here, so people can lay their heads when lying completely down, although many will be sitting etc.

²⁰ SCALE: 1 inch = 1 yard Pease [sic] send further suggestions, if transformations are anted; for instance if it be changed the other way: receptor on the smaller side with audience longways, etc. The receptor is for internal video-tape (see letter).

²¹ I am sending here the new plans [...]. This is a development of the “nests” idea and the Sussex University experiment [...] as a synthesis of my work in the past 10 years. It is the complete transformation of the object-environment into the exploration of the leisure-behavior structures.

²² [...] and I'm sure I'll be much more what my work has been with this built leisure-structure [...].

teriais que Barrio e Meireles deveriam enviar, agora com atrasos logísticos. A montagem está prevista para menos de três semanas, durante a primeira semana de junho, e qualquer ideia de realizar um projeto inédito para *Information* agora já foi posta de lado, ficando *sem nome*.

Assim, em 1970, Oiticica vai duas vezes a Nova York. Uma primeira vez em junho, para montar os Ninhos na histórica exposição *Information*, um dos marcos principais daquela investigação sobre a arte conceitual realizada por Kynaston McShine, no MoMA. Em agosto, logo que volta ao Rio, é informado de que foi incluído no programa de bolsas de estudo da John Simon Guggenheim Memorial Foundation. A bolsa tem a duração de doze meses e oferece uma verba de apoio ao artista em residência, num total de cerca de nove mil dólares. Note-se aqui que sua proposta de projeto para a verba oferecida, ainda se encontra registrada na fundação nova-iorquina com o nome de *Experiments in Polysensorial Art*.

Em novembro de 1970, portanto, Oiticica passa a morar em Nova York, retornando definitivamente ao Brasil em 1978. O artista deixa seu país de origem em profunda crise; em 1971, escreve a Lygia Clark que “as coisas andam caindo aos pedaços. Há gente jovem bacana [...] mas qual o futuro deles se não escaparem também?”. Neste período, ele começa a conceber filmes e peças que desconstróem as ideias convencionais de cinema e teatro. Suas reflexões nesse campo de pesquisa precisam de um espaço diferente de resistência civil, de transgressão da representação, de ações libertárias, e se detêm sobre o narrar, sobre o enquadramento da posição do espectador como participante de uma realização fenomenológica e perceptiva da imagem em movimento. Nesse percurso, Oiticica utiliza funções referenciais jakobsonianas que colocam nos signos elaborados o fundamento de um sistema taxonômico da própria linguagem plástica e uma função poética que articula os jogos de imagens e proposições, segundo uma forma inovadora. Na função poética, apropriações e deslocamentos são significados frequentes necessários para que o código do artista se manifeste e seja transmitido num estado de contiguidade. Dessa maneira, pode-se dizer que a poética de Oiticica é mais metonímica do que metafórica, especialmente em Nova York, quando o artista intensifica seu trabalho com imagens destinadas por si mesmas a se tornar Repertório: “são imagens abertas meramente apresentadas, não diretamente concebidas como “representação” de algo “significante”, mas como imagens de repertório poeticamente-dadas”. Entre soleiras finitas, físicas da linguagem visual e dimensões infinitas. Entre construção e ação. Em seu diário, Oiticica anota: “Aqui é bom para ler e pensar, ver tudo de longe e de mais perto, do ponto de vista da informação Jet; não sei se renovam a bolsa ou não, no fim do ano; creio que sim, mas, mesmo que não, continuarei aqui; sinto forças para procurar sobreviver; sinto vontade de fazer as coisas; quando vim daí em dezembro, sentia-me arrasado, sem nada, só; hoje consegui transformar minha solidão em algo que dê frutos [...] mas, no todo, não me sinto ligado, como antigamente; falta algo, não sei; o problema é que essas bolsas dão um alívio inicial, mas depois frustram; parece que o tempo parou, como se estivesse condenado; meu trabalho, como sempre, é problemático, um fardo para toda a vida; muita coisa é intuída, mas há sempre uma espera para que as condições se estabeleçam, ad infinitum”.

Em 13 de março de 1973, talvez também a partir daquele primeiro e já distante projeto de reflexão experimental sobre a fruição coletiva de conteúdos informativos, conjecturada em 4

de abril de 1970, numa carta enviada a Kynaston McShine, nasce nos recessos do Loft 4 de Nova York, o primeiro quase-cinema (CC1, [...] *pondo de lado a unilateralidade do cinema-espetáculo*). Uma ação transubjetiva, sem fronteiras, um fluxo produtivo constante, baseado na colaboração entre Oiticica e **Neville Duarte d’Almeida** (1941, Belo Horizonte), que canalizam sua transgressão, passando da impetuosidade duchampiana para o interior de uma estrutura arquitetônica não confinante – em relação aos conteúdos fílmicos – os *Babylonests*. A reinvenção do cinema, portanto, portanto pela sala de exibição, para romper a relação imperativa espectador-filme, em que a fruição das imagens se dava num movimento sedimentado, apenas com o se sentar e assistir. Oiticica e d’Almeida concordam que o espectador pode ficar de pé, sem precisar manter silêncio, durante a projeção de imagens múltiplas, não mais numa configuração de ‘palco’ (*on stage*). Ele se torna um centro ativo de visão, de controle e, ao mesmo tempo, de perda de controle sobre a própria presença, entre totalidade e simultaneidade. “Nos estados unidos”, afirma Neville d’Almeida, “queríamos ser mais livres do que ele. A gente tinha claro: só interessa fazer o que a gente nunca viu, o que nunca ninguém fez”.

Um ano mais tarde, em 3 de março de 1974, sai a redação oficial do BLOCO EXPERIÊNCIAS em *COSMOCOCAS*. Programa in progress graças à colaboração com Neville d’Almeida (CC1-CC5), com Thomas Valentin (CC6), com Guy Brett (CC8) e com Carlos Vergara (CC9), e seguem-se novas experiências imagéticas de Hélio em Nova York, caracterizadas por três elementos fundamentais.

Em primeiro lugar, a paródia como forma de ambivalência do cinema, do conceito de plágio, transmitida através de imagens apropriadas, mas reinventadas, camufladas, tornadas únicas no desenho-base, de acordo com os slides distribuídos seguindo o tema das Cosmococas. Aqui o pigmento é a droga, é uma atitude intelectual, e o desenho é um processo de preparação por inalação contra a “prostituição da realidade”.

Depois, a “inspiração-cafungar” da cocaína, necessária por prazer, sem moralismos de segunda ordem. Mas, para Oiticica, não se tratava de arte elaborada sob efeitos da droga: seu projeto traça um limiar, uma demarcação da arte como dimensão ulterior para um estado de liberdade e de delírio. EXPERIMENTAR INVENTAR DESCOBRIR. E, por último, a instauração do programa in progress que deveria se ramificar segundo as mais variadas possibilidades: inclusive as instruções práticas para as projeções e a invenção das Mancouillagens, que ocultam o estado de ânimo falseando os conotados.

O fascínio pela *expansão da consciência*, vivenciada a partir de seu envolvimento com a “Prima”, termo utilizado por Oiticica para designar a cocaína a partir da música *Cousin Cocaine* dos Rolling Stones, leva Oiticica a utilizá-la como matéria para um de seus experimentos de linguagem mais convulsivos, baseado em *Über Coca*, ensaio de Sigmund Freud de 1885, documento que fazia parte do programa in progress das *Cosmococas*. O artigo científico de Freud é um tratado farmacológico com minuciosos registros dos efeitos psicológicos, fisiológicos e terapêuticos da cocaína, incluindo em determinada passagem uma canção de louvor a esta “substância mágica”. Um ótimo elemento colante para o “cinetismo do fazer o rastro e sua duração no tempo resultam fragmentados em posições estáticas sucessivas como momentos-frames one-by-one q não resultam em algo mas já constituem momentos-algo em processo-MAQUILAR”.

Mas, entre o projeto de 1970 e as *Cosmococas* de 1974, somente neste último aparece a manifestação mais evidente de que o interesse de Oiticica se direcionou não tanto para a insatisfação com a racionalidade da “linguagem-cinema” em si mesma, mas mais para a exploração do nexos principalmente visual entre espectador e espetáculo, como superação das consequências-limite que outros cineastas haviam começado a transgredir. Além do mais, assim que saiu do Brasil, Oiticica, na redação crítica das teses das *Cosmococas*, consegue tomar posição sobretudo frente ao “BRASIL de experimentalidade quase q ao alcance da mão o pessoal foi ficando cada vez mais “sério” e com obsessiva preocupação quanto aos destinos do “cinema brasileiro” e à busca de “sentidos” e “significados” q pudessem justificar outra ambição maior: criar a indústria cinematográfica brasileira”. Como prescindir, então, da “NUMBNESS q aliena o espectador cada vez mais impaciente na cadeira-prisão? Através de experimentos menos “culturalistas” e mais inventivos do Brasil (Mangue Banguê, por exemplo) porque limite? ao mesmo tempo q pulsa de glorificação do visual: da cor-comida de sensualidade pictórica: fragmenta-se em episódios geometricamente enquadrados no corte-montagem: como se fora um longo strip feito sequência tirado de estória em quadrinhos: um filme solucionado!”

Nas projeções das *Cosmococas*, cada slide, cada imagem deve seguir uma ordem numérica claramente indicada, e não se trata de “fotos dos arranjos de NEVILLE” são simultâneos com eles – neles – q acidentalmente (os slides) hão de variar na duração projetada de acordo com quem projeta e juntar-se à música q tem fita-track sempre maior q ½ hora [...] fragmentação do cinetismo: a mão q faz o rastroca-maquilagem move-se gilete/lâmina/faca ou o q seja sobre imagem-flat-acabada”. Nesse tipo de experimentação, a imagem não é o supremo condutor, nem o fim unificador da obra; o que realmente afina a posição experimental do artista é o deslocamento da supremacia e da constância da imagem, que se torna “parte-play do jogo fragmentado q origina das posições experimentais levadas ao limite”. Esse tipo de jogo com Neville lembra para Oiticica a inserção de *Matou o cachorro e bebeu o sangue* de Antonio Manuel, de 1967, no interior de *Tropicália*, definida como “tentativa-limite não-superrealista de checar esse deslocamento da IMAGEM (visual e sensorial: o TODO IMAGEM) numa espécie de salada multimídia sem muito “sentido” ou “ponto de vista”. Uma fundação fragmentada dos limites da não-representação, o jornal-estória esvaziado do vazio da notícia diária”. Em relação ao projeto que Oiticica propusera ao Museum of Modern Art de Nova York, as *Cosmococas* refletem com maturidade a urgência refletida de estabelecer uma montagem capaz de gerar um sentir e de transformar a hegemonia da imagem numa intermediação, naquele bálsamo que transforma o espectador em participante da visão, um olhar que reunifica a fragmentação da realidade. “O mundo dos objetos mesmo com a bomba pairando sobre sua unicidade seria transformável (reduzido ao átomo) mas nunca fragmentado enquanto todo”.

A segunda *Cosmococa*, *CC2 Onobject (12 de agosto de 1973)*, por exemplo, insere o espectador, como *performer*, num espaço delineado por colchões grossos, cercados por volumes geométricos coloridos, construídos analogamente em espuma de poliuretano, como que se tornando parte de outros componentes, como os *slides* e as instalações sonoras. Os objetos de cena, segundo as instruções, devem ser: três livros (entre os quais *Grape Fuit* de Yoko Ono, *What is a Thing* de Martin Heidegger e *Your Children* de Charles Mason), uma faca;

papel; um canudo de prata; a cocaína; objetos variados, espalhados sobre a superfície dos trabalhos, como régua, lápis e papéis, além de uma prancheta de desenho.

A performance pública geral, por sua vez, deve ser “U-M-A C-O-I-S-A N-O-V-A”, como a própria Yoko²³. Com o conjunto dos 25 *slides*, projetados em vários lados da sala-cubo, ao som de uma trilha sonora que também inclui gritos da artista japonesa, CC2 deve representar uma obra ambiental em uníssono. Um espetáculo que subverta as dimensões de objeto/função e espectador/espetáculo, também por meio da participação do público numa dança na luz, alegre, em cima dos colchões, nos quais, se for o caso, pode-se pisar também durante a projeção; apesar disso, permanece a possibilidade de criar divisões espaciais com lençóis brancos.

Esta tipologia de não-narração por parte de Oiticica deve ser inscrita num campo *conceitual*, enquanto denominação operada pelo artista, mas não necessariamente na estruturação e no procedimento do seu trabalho em super-8 e diapositivos, uma vez que no próprio cerne das linguagens poéticas, independentemente do suporte utilizado, mesmo que se apresente por meio de narrativas fragmentadas, elípticas, não lineares, não literárias e ao mesmo tempo não inteligíveis, ainda assim podem-se revelar narrativas. “Detesto arte conceitual, escreve Oiticica várias vezes, nada tenho a ver com arte conceitual. Pelo contrário, meu trabalho é algo concreto, como tal”.

Para Oiticica, o que está em jogo é a construção de uma alegoria da linguagem a partir da combinação de diferentes procedimentos que geram híbridos, assim irrompendo na arte, como categorização de gêneros: “O híbrido, ou o encontro de dois meios, é um momento de verdade e revelação do qual nasce uma forma nova. O momento do encontro de meios é um momento de liberdade e de libertação do torpor e da apatia impostos por eles aos nossos sentidos”. A hibridação dos significados nos trabalhos de Oiticica também possibilita a inclusão do espectador na obra e amplia o campo de suas leituras.

Com a definição de Nova York como uma *Barnbilônia alegórica (o mundo não é tão redondo é manhattan-pênis 1971)*, Oiticica institui em sua linguagem um sentido que confere ao seu percurso uma espécie de circularidade, a partir do conceito de *quase-cinema*, ou corpo alegórico onde os processos metonímicos se intensificam, uma vez que os significados de superfície, não mais superficiais, como o cinema, a fotografia, o vídeo, tornam-se essencialmente produtos para dispositivos que enfatizam o deslocamento e a dinâmica da contiguidade com diversos níveis perceptivos. Transubstanciando informações que traduzem um conglomerado de experiências, onde tudo se contamina envolvido no acoplamento dimensional linguagem-vida que sempre gera híbridos. O corpo do espectador no quase-cinema é o dispositivo que desorganiza o sentir funcional da unicidade a partir do postulado clássico aristotélico de *organon* e da dualidade do pensamento aderente, atrator de dois opostos. Neste sentido, o corpo na linguagem de Oiticica visa à organicidade da experiência e jamais à organização de certezas, e o artista deve se manter possuído pelo efeito encantatório da experiência cinemática, bem como de seus aspectos sensoriais. Os cineastas do corpo têm como única fonte de revelação o corpo. O corpo é um elemento no qual se inscrevem todos os conflitos, interiores e exteriores.

23 [...] S-O-M-E-T-H-I-N-G N-E-W as Yoko herself is.

A dimensão do *quase-cinema* converte qualquer projeção fílmica num fluxo sensorial, transmitindo a corporeidade do cinema através da dissolução do registro mais profundo das sensações; uma espécie de passagem evolutiva e crítica, devido à diferença de conteúdos elaborados e de leis superadas, em relação àquela intuição que estivera representada no projeto concebido e que nunca saiu do papel, que Oiticica enviou em carta a McShine, com data de 4 de abril de 1970.

Assim, nos espaços da Galeria Nara Roesler de São Paulo, a exegese crítica reencontra os preceitos da arte participativa para incluir a vivência do morar, do provar a experimentação da obra de arte, por meio de duas cidades diferentes: Rio de Janeiro e Nova York. Hélio Oiticica, com *CC2 – Onobject, Information, Nirvana* e *A Arma Fállica*, transpõe os limites expositivos, colocando o público em contato direto com a ideia de *delirium ambulatorio*, forma utilizada pelo artista para despertar em si mesmo e transmitir ao visitante o estado de criação latente. Sua maior aspiração, a partir de penetráveis (que começam com o *Projeto Cães de Caça* de 1961, acompanhando-o durante a alienação nova-iorquina e, depois, nos finais de sua produção artística), é a constituição de espaços cósmicos e abertos, dentro dos quais cada indivíduo possa criar ao redor seu próprio universo perceptivo, para além de qualquer condicionamento histórico e visual, representando aquele momento como um encontro consigo mesmo, alcançando por sua vez um “estado criativo em uma vivência suprassensível”, chave para desenvolver um “exercício experimental da liberdade”.

É aquela mesma busca de um encontro consigo mesmo que cresce e se modifica, introvertendo-se a partir de 1970, quando Hélio Oiticica inicia sua transferência para Nova York. Com efeito, nos trabalhos dos anos sessenta, projetos que ainda se ressentem da influência de Ivan Serpa e da proteção benevolente de Mário Pedrosa (“jovem artista austero, como convém a neto de anarquista ilustre”, vide *Os Projetos* de Hélio Oiticica, 1961), Oiticica se inspira na interação com as pessoas e com o contexto das favelas, visto que penetráveis e parangolés dependem da participação ativa de indivíduos provenientes de diversas pertenças sociais. Aqueles trabalhos, interventistas por natureza, que significativamente tiveram lugar em áreas públicas, das ruas aos museus, agora, em contraste, cedem lugar à série das *COSMOCOCAS. programa in progress*. Ambientes escuros, viscerais, herméticos, ao abrigo da vida da cidade, do frenesi de Nova York, como uma espécie de rejeição, de introjeção da impenetrabilidade externa. Uma espécie de alienação narrativa *hipersolicitada* que, talvez a partir do primeiro projeto para *Information*, abandonado por Kynaston McShine, revelam a posição de Hélio Oiticica como um estranho decidido a realizar um exercício da concreção do “não concluído/ ou/ a proposta de estruturas determinadas do exercício do indeterminado”.

Julho 2016

Bibliografia

- AMARAL, Aracy (org.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre feijoada e x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1983.
- ASBURY, Michael. “O Hélio não tinha ginga”. In *Fios Soltos: A Arte de Hélio Oiticica*, BRAGA, Paula (org.). São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BARBER, M. Stephen, e CLARK, L. *Regarding Sedgwick: Essays on Queer Culture and Critical Theory*. Nova York e Londres: Routledge, 2002.
- BASUALDO, Carlos (org.). *Quasi-cinemas*. EUA: Hatje Cantz Publishers, 2002.
- BRAGA, Paula (org.). *Fios Soltos: A Arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BERGSON, Henri, *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*. Roma: Laterza, 2009.
- BERMAN, Marshall, *All That Is Solid Melts into Air*. Nova York: Penguin, 1988.
- BERENSTEIN, Paola Jacques. *Estética da Ginga, A Arquitetura das Favelas Através da Obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra/RIOARTE, 2001. [repetido abaixo; em Jacques, que é o correto]
- BELTING, Hans. *The End of the History of Art?* Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- BENTES, Ivana. *Movimentos Improváveis*. Catálogo da Exposição – CCBB, 2003.
- BONISSON, Marcos. *Héliophonía* (vídeo). Rio de Janeiro, 2002.
- BRETT, Guy. *Kinetic Art*. Londres: A Studio Vista – Reinhold Art Paperback, 1968.
- BRETT, Guy, e FIGUEIREDO, Luciano. *Oiticica in London*. Londres: Tate Publishing, 2007.
- BRETT, Guy. “O exercício experimental da liberdade”. Hélio Oiticica – catálogo. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, RIOARTE, 1997.
- BRETT, Guy. *Transcontinental: an investigation of reality*. Londres: Verso, 1990.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- CAALIRMAN, Claudia, *Brazilian Art Under Dictatorship*. Nova York: Duke University Press, 2012.
- CAMNITZER, Luis. *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. Austin: University of Texas Press, 2007.
- CARNEIRO, Beatriz Scigliano. *Relâmpagos com Claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte*. São Paulo: Imaginário, 2004.
- CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. *Lygia Clark – Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974*. Luciano Figueiredo (org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CAMPOS, Augusto e Haroldo de. *Re-Visão de Sousândrade*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- COELHO, Frederico, e OITICICA, César Filho, *Conglomerado Newyorkaises*. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.
- COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e o meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- COELHO, Frederico. *Livro ou Livro-Me. Os escritos babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978)*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2010.
- COHN, Sergio e VIEIRA, Ingrid. *Encontros: Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Azougue, 2009*.
- CURTIS, David. *Experimental cinema*. Nova York: Dell Publishing, 1971.
- D’ANGELO, Martha. *Educação estética e crítica de arte na obra de Mário Pedrosa*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2011.
- DANTO, Arthur C. *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell’arte*. Roma: Laterza, coleção Sagittari Laterza, 2008.
- ELIAS Tatiane de Oliveira. *Hélio Oiticica: Crítica de Arte*. epubli, 2014.
- DEBORD, Guy, *La società dello spettacolo*. Milão: Baldini & Castoldi, 2013.
- DELEUZE, G. *Che cos’è l’atto della creazione?* Nápoles: Cronopio, coleção Tessere, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e la filosofia e altri testi*. Turim: Einaudi, coleção Piccola Biblioteca, 2002.
- DERRIDA, Jacques. *Mal d’archivio. Un’impressione freudiana*. Nápoles: Filema, coleção Sovraimpressioni, 1996.
- DUBOIS, Phillippe. *L’atto fotografico*. Urbino: Quattroventi, coleção Scritture, 1996.
- DUBOIS, Phillippe. *Movimentos improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea*. Catálogo. Rio de

Janeiro: CCBB, 2003.
ECO, Umberto. *Vertigine della lista*. Milão: Bompiani, coleção Saggistica, 2009
ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.
FERREIRA, Gloria, e COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2006 .
FERREIRA, Gloria. *Hélio Oiticica e a Cena Americana (folder)*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Hélio Oiticica, 1998.
FIGUEIREDO, Carlos Eduardo de Senna. Mário Pedrosa - *Retratos do Exílio*. 2ª ed. SP: Editora Arantes, 1982.
FIGUEIREDO, Luciano. *Hélio Oiticica: Obra e Estratégia*. Rio de Janeiro: Catálogo, Museu de Arte Moderna, 2002.
FOUCAULT, *Le parole e le cose*. Milão: Rizzoli, BUR Biblioteca Univ. Rizzoli, 1998.
GINZBURG, Carlo. *Miti emblemici spie. Morfologia e storia*. Turim: Einaudi, 1992.
GULLAR, Ferreira. “*Theory of the Non-Object*” e “*Neoconcretism and Minimalism: Cosmopolitanism at a Local Level and a Canonical Provincialism*”. In *Cosmopolitan Modernisms*, ed. Kobena Mercer. Londres: Iniva, 2005.
HARRISON, Charles, e WOOD, Paul. *Art in theory 1900-2000: an anthology of changing ideas*. UK: Blackwell Publishing, 2003.
HERKENHOFF, Alfredo. *Entrevista em fita K7 com Hélio Oiticica, 1978*.
HERKENHOFF, Paulo. “*Arte e Crime/quase-cinema/ quase-texto/ Cosmococas*” *Cosmococas: program in progress*” Livro publicado pelo Projeto HO, Fundação F. Contantini e Centro de Arte Contemporânea de Inhotim, 2005.
HINDERER, Max. TROPICAMP: *PRE-and POST-TROPICÁLIA at ONCE*. Londres: Afterall, n. 28, 2012.
JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
JAKOBSON, Roman. “*Aspetti linguistici della traduzione*”. In *Saggi di linguistica generale*. Milão: Feltrinelli, 1966.
KRAUS, Rosalind E. *Passaggi: storia della scultura da Rodin alla Land Art*. Milão: Bruno Mondadori, 1998.
LAGNADO, Lisette. *O “além da arte” de Hélio Oiticica*. São Paulo, 2007.
LOUREIRO, Isabel Maria. “*Mário Pedrosa e o socialismo democrático*”. In: NETO, José Castilho Marques (org.). *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, Coleção Clássicos do Pensamento Radical, 2001.
MACIEL, Kátia. *O cinema tem que virar instrumento. Fios Soltos*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
MARCUSE, Herbert. *Eros e Civiltà*. Turim: Einaudi, 2001.
MARI, Marcelo. *Estética e Política em Mário Pedrosa (1930-1950)*. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 2006.
MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia della percezione*. Milão: Bompiani, 2003.
MCLUHAN, Marshall. *Gli strumenti del comunicare*. Milão: Il Saggiatore, 2008.
MC SHINE, Kynaston. *Information*. Nova York: MOMA, 1970.
MIKLOS, Dílson. *Walter Benjamin: arte e experiência*. Luiz Sergio Oliveira e Martha D’Angelo (orgs.). Rio de Janeiro: Editora da UFF, Editora Nau, 2010.
NETO, José Castilho Marques. *O jovem intelectual e os primeiros anos de militância socialista*. In: *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, Coleção Clássicos do Pensamento Radical, 2001.
NETO, José Castilho Marques. *Solidão Revolucionária - Mário Pedrosa e as origens do trotskismo no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.
OITICICA, Hélio. Conglomerado newyorkaises. Curadoria: Frederico Coelho, Cesar Oiticica Filho. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.
OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
OITICICA, Hélio. Hélio Oiticica – catálogo. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, RIOARTE, 1997.
OITICICA, Hélio. Hélio Oiticica e a cena americana. Curadoria: Gloria Ferreira. Rio de Janeiro: Centro de

Arte Hélio Oiticica, 1998-999.
OITICICA, Hélio. Oiticica, Hélio, 1937-1980. Catálogo. Roterdã: Witte de With, 1992
OITICICA, Hélio. Cor, imagem, poética – catálogo. Curadoria: Cesar Oiticica Filho. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2003.
OITICICA, Hélio, D’ALMEIDA, Neville. *Cosmococa program in progress*. Brasil: Projeto HO, Fundación Constantini, CACI, 2005.
OITICICA, Hélio. *Encontros / Hélio Oiticica*. César Oiticica Filho, Sergio Cohn, Ingrid Vieira (orgs.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
OITICICA, Hélio. “Entrevistado por Creuza Maria para o Jornal do Brasil, 1978.” In *Encontros / Hélio Oiticica*. César Oiticica Filho, Sergio Cohn, Ingrid Vieira (orgs.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
OITICICA, Hélio. *Museu é o Mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.
OITICICA, Hélio. *Arquivo Projeto HO (APHO)*. Catálogo disponível em DVD.
OLIVEIRA, Luiz Sérgio de, e D’ANGELO, Martha (orgs.). *Walter Benjamin: arte e experiência*. Rio de Janeiro: Editora da UFF, Editora Nau, 2010.
PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
PARENTE, André. *Cinema em trânsito*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.
PEDROSA, Mario. *A Opção Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
PEDROSA, Mario. *Arte Forma e Personalidade*. São Paulo: Kairós, 1979.
PEDROSA, Mario. *Modernidade Cá e Lá: Textos escolhidos de Mário Pedrosa*. Org. Otília Beatriz Fiori Arantes. São Paulo: EDUSP, 1995.
PEDROSA, Mario. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
QUEIROZ, Beatriz Morgado. *Hélio Oiticica e o não cinema*. Rio de Janeiro: ECO-UFRJ, 2002.
RAMIREZ, Mari Carmen (org.). *Hélio Oiticica: The Body of Color*. Londres: Tate Publishing, 2007.
RIVERA, Tania. *Hélio Oiticica e a Arquitetura do Sujeito*. Rio de Janeiro: Editora UFF, 2012.
RIVERA, Tânia. *Hélio Oiticica. A criação e o comum*. Rio de Janeiro: Viso – Cadernos de estética aplicada, 2009.
RIVERA, Tânia. *Hélio Oiticica e a Arquitetura do Sujeito*. Rio de Janeiro: Editora da UFF, 2012 - repetido. Vide acima.
SALOMÃO, Wally. *Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
SAMUELS, Steven. *Ridiculous Theater: Scourge of Human Folly: The Essays and Opinions of Charles Ludlam*. Nova York: Theatre Communications Group, 1992.
SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 2003.
SGANZERA, Rogério. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue, 2001.
[125 – é o número da página da tese de onde essa bibliografia foi quase integralmente copiada, como acabo de descobrir agora – apenas títulos da bibliografia que existem em tradução italiana ou são italianos mesmo, e um ou outro em inglês, é que tiveram suas referências adaptadas aqui nesta bibliografia – Talvez mais valha copiar direto da tese, com as referências das edições brasileiras, naturalmente explicando que se trata de uma reprodução e dando a respectiva fonte: <http://www.artes.uff.br/dissertacoes/2013/marcos-bonisson.pdf>]
SOUSÂNDRADE, Joaquim de. *O Guesa*. Londres: Cooke & Halsted, 1886.
STILES, Kristine, e SELZ, Peter. *Theories and documents of contemporary art*. Berkeley: University of California Press, 1996.
VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
VINHOSA, Luciano (org.). *Horizontes da arte: práticas artísticas em devir*. Luciano Vinhosa (org.). Rio de Janeiro: Nau, 2010.

sobre **Hélio Oiticica**

Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, 1937-1980) foi um dos artistas mais criativos do século 20 e teve um papel fundamental no desenvolvimento da arte e da cultura latino-americanas. Desde sua morte prematura aos quarenta e dois anos, sua influência e importância só aumentaram. Figura central do movimento da Tropicália no Brasil que revolucionou a música popular e as artes na década de 1970, Oiticica foi obrigado a se exilar em Londres e Nova York para fugir do regime militar; lá, formou novas alianças e foi uma das principais influências de uma ampla gama de artistas. Uma de suas maiores realizações foi o uso inovador e original da cor, durante toda a sua carreira, desde as primeiras composições abstratas até as esculturas e instalações de grandes dimensões. Oiticica utilizou a cor em conjunto com o ritmo, a música e a performance, para estimular sensações visuais e táteis, atraindo e envolvendo as plateias.

