

C O S M I C S H E L T E R

Hélio Oiticica and Neville D'Almeida's Private Cosmococas

REFUGIO CÓSMICO: Las Cosmococas Privadas de Hélio Oiticica y Neville D'Almeida

En palabras del poeta Waly Salomão, “COSMOCOCA es pura nitroglicerina. Es un ambiente holístico, es el cosmos”. Realizada por el artista brasileño Hélio Oiticica (1937–1980) durante su autoexilio en Nueva York, en colaboración con el cineasta brasileño Neville D'Almeida (n. 1941), la serie de 1973 *Bloco-Experiências in Cosmococa–Programa in Progress* [Bloque-Experimentos en Cosmococa– Programa en Progreso], o *Cosmococas*, opera en múltiples niveles para transformar la cultura pop y underground en una experiencia psicodélica. Parte de la serie de *quasi-cinemas* [cuasi-cinemas] de Oiticica, cada instalación incluye paisajes sonoros cacofónicos, proyecciones fragmentarias, dibujos con cocaína y elementos táctiles cuyo objetivo era a estimular los sentidos. Subrayando las creencias radicales del artista en la liberación individual y la crítica social, las *Cosmococas* encarnan las filosofías de Oiticica acerca del *crelazer* [creocio], que estipula que el ocio es parte integral de la creatividad, y acerca de lo *supra-sensorial*, que busca expandir la capacidad sensorial de los participantes en relación con experiencias cotidianas y despertar su creatividad interior.

Para cada una de las cinco *Cosmococas* originales, los artistas elaboraron dos juegos de instrucciones: uno para presentaciones en instituciones públicas y, en un esfuerzo antielitista por democratizar la serie, otro para su despliegue en domicilios particulares. Las instrucciones privadas eran proposiciones abiertas que los espectadores podían llevar a cabo sin haberse iniciado previamente en ninguna cultura —ni “alta” ni “baja”— lo que permitía que personas de cualquier condición o procedencia disfrutaran de las *Cosmococas*. Al profundizar en la otredad de la diáspora, Oiticica sintió la necesidad de espacios seguros de exploración, adoptando políticas y comportamientos personales más rebeldes. Borrando las fronteras entre el arte y la vida, transformó sus casas en lugares de protesta y experimentación contracultural. Fue en estos refugios donde él y D'Almeida concibieron por primera vez el proyecto *Cosmococas*.

A pesar del deseo de los artistas de compartir su obra con un público diverso, la temática ilícita obligó a las *Cosmococas* a permanecer en la clandestinidad, habiéndose exhibido sólo ante un selecto grupo de artistas, hasta su primera exhibición pública en 1992, doce años después de la muerte de Oiticica. Presentada en los Estados Unidos por primera vez en los cincuenta años de su historia, *Refugio Cósmico* estrena las versiones privadas de *CC2 Onobject* y *CC3 Maileryn*, reimaginando la galería como un espacio para la relajación y el juego individual.

Curada por Daniela Mayer

La exposición se desarrolló en conjunto con un estudio independiente de dos semestres con los estudiantes de la maestría de Historia del Arte Thais Bignardi, Rowan Diaz-Toth y Angelica Pomar.

Esta exhibición recibió apoyo del Hunter College Foundation, con Lisson Gallery, con apoyo adicional de Lisson Gallery, Leon Tovar Gallery y Sokoloff + Associates. Un agradecimiento especial a Neville D'Almeida, Cesar Oiticica Filho y al Projeto Hélio Oiticica por su colaboración.

BLOCO-EXPERIÊNCIAS IN COSMOCOCA-PROGRAMA IN PROGRESS

D'Almeida acuñó el término Cosmococa, una combinación de las palabras cosmos y coca, la planta de la que se extrae la cocaína, para una película nueva. Luego se convirtió en el título principal de la serie de *quasi-cinemas* concebida junto a Oiticica. En la serie, cada *Bloco-Experiência* [Bloque-Experimento], o *Bloco*, es un “programa” artístico ideológicamente abierto. Desde el comienzo, los artistas querían que los *Blocos* evolucionaran en base a variaciones espaciales y a interacciones azarosas con los participantes. Al adoptar un sistema de mutación delirante y crear oportunidades para el *crelazer*, los artistas pretendían que las *Cosmococas* crearan “múltiples espacios para la participación colectiva e individual como ejercicio experimental de libertad”.

Las versiones públicas y privadas de cada *Bloco* presentan unas treinta diapositivas no narrativas y llenas de color, proyectadas en un loop sobre las paredes o techos, mientras suena música a un volumen elevado. Se centran en individuos particulares —Luis Buñuel, Yoko Ono, Marilyn Monroe, John Cage y Jimi Hendrix, respectivamente que el dúo de artistas consideraba revolucionarios contraculturales por su impacto en el arte y la cultura en general. Manipulando la luz, el sonido y elementos táctiles, la serie integra ambientes no convencionales e instrucciones de comportamiento (o, mejor dicho, sugerencias lúdicas) para romper con el statu quo y estimular un estado *supra-sensorial* que activa la creatividad de los participantes. En las versiones públicas se utilizan escenarios elaborados, mientras que en las privadas se reducen los elementos físicos, que pueden modificarse según la visión y los recursos de cada participante, lo que refuerza el espíritu colaborativo y democrático de la serie.

Emplazadas en una galería ubicada en una universidad, el segundo hogar de sus estudiantes, las *Cosmococas* de *Refugio Cósmico* exploran el espacio liminal entre las esferas pública y privada.

CC3 MAILERYN, VERSIÓN PRIVADA

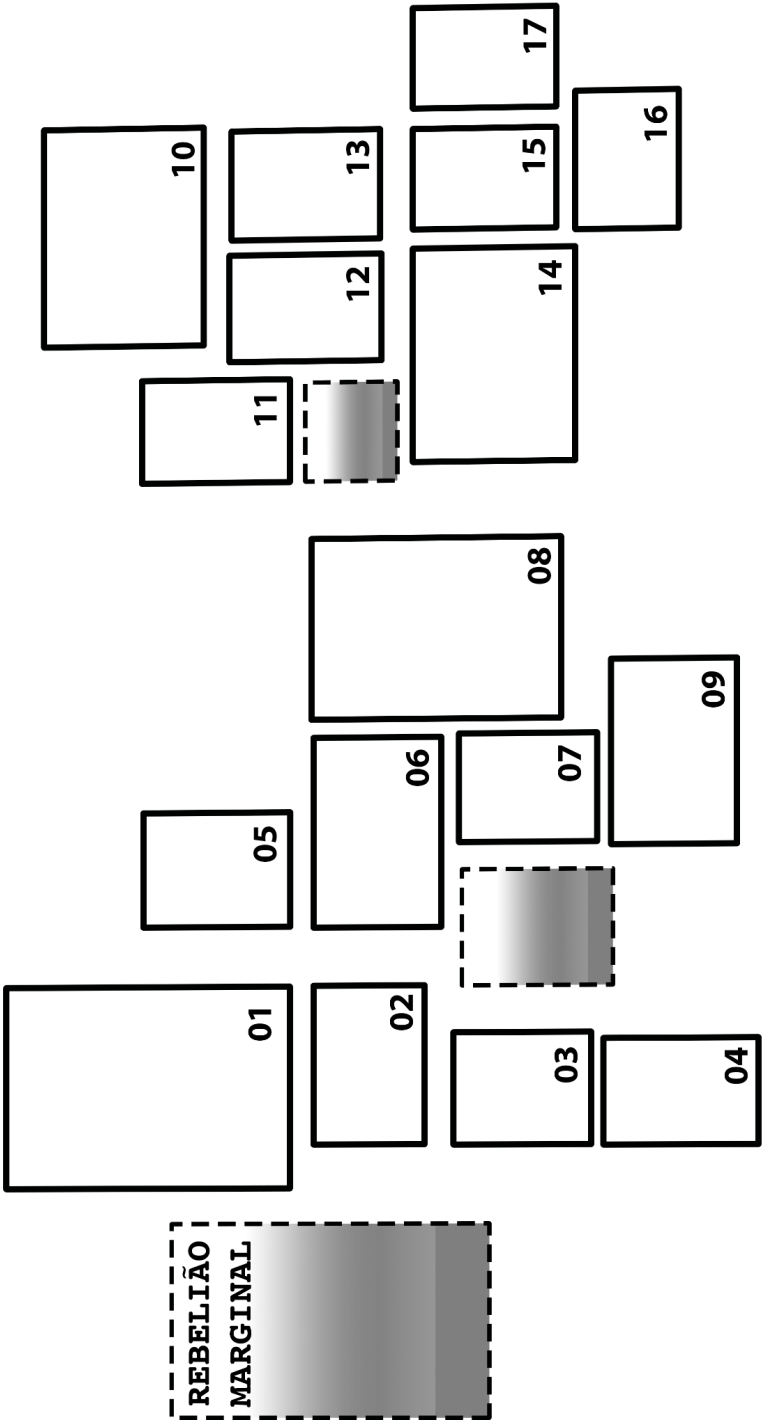
Hélio Oiticica y Neville D'Almeida

CC3 Maileryn, Versión Privada, Bloco-Experiências in Cosmococa—Programa in Progress, 1973;
diapositivas, banda sonora, instrucciones, sitio específico
Cortesía de Neville D'Almeida y de César y Claudio Oiticica

La portada de la biografía de Marilyn Monroe escrita por Norman Mailer (1973) es la imagen central en la serie de diapositivas de *CC3 Maileryn*, donde la célebre belleza de la actriz se ve enmascarada por estridentes dibujos hechos en cocaína, o *mancoquilagens*. A medida que se va retirando el envoltorio del libro recién comprado, se va descubriendo el rostro de Monroe, que vuelve a quedar cubierto por la cocaína. En la versión pública, su rostro se proyecta sobre las cuatro paredes y el techo, mirando hacia un grueso suelo de vinilo colocado sobre dunas de arena bajas y cubierto de globos amarillos y naranjas. Se sugería que los participantes se acostaran descalzos y rodaran en el suelo, explotando los globos y soplando un silbato, mientras el eco de la voz temblorosa y operística de Yma Súmac (conocida como la “Princesa Inca de Hollywood”) retumbaba en el espacio. La música mambo es un guiño a la estética “Tropicamp” de Oiticica; la autoparodia exagerada de tropos latinos y brasileños es un tema constante en las *Cosmococas*.

En la versión privada, los artistas reimaginaron los elementos tangibles, reduciendo la cantidad de proyecciones a dos conjuntos de diapositivas en paredes opuestas, y transformando el suelo de vinilo en “una pantalla/superficie de terciopelo (real o artificial) o vinilo blanco/grueso/brillante”. En lugar de activar la naturaleza lúdica de sus colaboradores, el *Bloco* privado dirige a los participantes, sin necesidad de palabras, hacia el lado meditativo y relajante del *crelazer*. La obra pedía a los participantes apoyar los pies en pequeños cuencos de agua fría a un ritmo no determinado, para llamar la atención sobre la sensación de calma que produce el agua fría sobre la piel desnuda. Las instrucciones estimulan la colaboración, solicitando a los participantes “improvisar a voluntad: de una forma que es al mismo tiempo INVENTIVA y MUSICAL”.

R E B E L I Ã O M A R G I N A L



REBELIÓN MARGINAL

La concepción de Oiticica de lo marginal se desarrolló durante sus años en Río de Janeiro, donde empezó a interactuar con personas de sus comunidades. A fines de los 60, la opresión social, económica y racial que sufrían los residentes de estos barrios, muchas veces ubicados en los márgenes físicos y metafóricos de la ciudad, fue exacerbada por las políticas represivas de la dictadura militar brasileña (1964–84).

El mismo año del golpe militar del régimen, Oiticica empezó a frecuentar la comunidad de la Mangueira para ensayar con la conocida escuela de samba del barrio. Así se hizo amigo de banditos, dueños de prostíbulos y vendedores de drogas. Estas relaciones influenciaron el autodenominado “momento ético” del artista, su deseo de resistir, y poner en movimiento una serie de intervenciones artísticas que serían clave para el desarrollo de las *Cosmococas*. Así cambió su práctica, que pasó de investigaciones puramente formales hacia intervenciones con intencionalidad social y sensorial. Su relación con la Mangueira inspiró diversas series de manera directa, incluyendo los *Parangolés* (1965–80), que anticipan el arte de protesta del movimiento *Tropicália* (1967–72). Junto con otros artistas del mismo momento, Oiticica empezó a identificarse como “marginal”, apropiándose de la identidad para intensificar el fervor político de sus obras y de sí. Más allá de su empatía, como un hombre blanco educado de la clase media, Oiticica no podía pertenecer de verdad a estas comunidades marginalizadas.

A fines de la década, mientras la dictadura censuraba, arrestaba y torturaba disidentes bajo el estricto Ato Institucional Número Cinco (1968), muchos artistas y hombres de izquierda abandonaron el Brasil. Oiticica viajó a Londres en 1969, y se estableció en Nueva York el año siguiente. La insolvencia financiera, la creciente criminalidad y el caos social del Poder Negro, los derechos de los gays y el movimiento de liberación de las mujeres hizo que la ciudad se transformara en un lugar de experimentación creativa frenética, liderado por personas de los márgenes económicos de la sociedad. La identidad de Oiticica como un “otro” extranjero en este nuevo entorno lo ayudaron a encarnar el estatuto del outsider de manera más intrínseca, amplificado por su adopción de un estilo de vida queer y contracultural. Este nuevo conjunto de condiciones y su identidad en los bordes del mainstream y el mundo del arte alimentaron su adopción subversiva de tabúes, transformando la concepción de lo marginal de Oiticica y catalizando su obra cada vez más rebelde.

1. **Desdémone Bardin**

Mangueira I, Río de Janeiro, c. 1965 (impresión de 2023)
Cortesía Herederos de Desdémone Bardin © Desdémone Bardin

2. **Fotógrafo desconocido**

Festival das Bandeiras [Festival de las Banderas], Río de Janeiro, 18 de febrero de 1968
(impresión de 2023)

Obra de arte al centro a la izquierda: Hélio Oiticica, *Seja Marginal, Seja Herói* [Sea marginal, Sea un Héroe], 1968; Serigrafía sobre tela
Cortesía de César y Claudio Oiticica

Para su *Bandeira-Poema* [Bandera-Poema] de 1968, *Seja Marginal, Seja Herói*, Oiticica homenajeó al bandido fallecido Alcir Figueira da Silva, un hombre brasileño que se suicidó antes de ser arrestado — y torturado — por la policía. Oiticica lo consideró un acto noble, la única opción de autodeterminación en un sistema amainado, y que se alineaba a sus principios éticos anarquistas. Impreso en banderas de diversos colores, el cuerpo muerto de Silva aparece por encima de la proclama del título de la obra, que se podría traducir en español por “Sea Marginal, Sea un Héroe”, y donde “marginal” tiene un doble sentido, como una persona marginalizada o como una persona “al margen de la ley”, es decir como un bandido. Esta última interpretación deja en claro la relación entre marginalidad y crimen en el Brasil.

Seja Marginal fue presentada por primera vez el 18 de febrero de 1968, en el Festival das Bandeiras [Festival de las Banderas] en la Praça General Osório [Plaza General Osorio], un happening en el que los artistas colgaron banderas con imágenes políticas sobre árboles y tendederos de ropa en un parque en el afluyente barrio de Ipanema, en Río de Janeiro. Esta obra marca la adopción de Oiticica de la marginalidad como marco creativo general contra la opresión política o de otro tipo. A través de esta bandera, el artista transformó a Silva en un mártir y un símbolo de la resistencia que convocaba al pueblo a volverse bandidos y rebelarse contra la brutalidad del régimen autoritario brasileño.

3. **Claudio Oiticica**

Hélio Oiticica con *B33 Bólido Caixa 18, Homenagem à Cara de Cavalo, Caixa-poema 2* [B33 Bólido Caja 18, Homenaje a Cara de Caballo, Caja-Poema 2], 1965; Madera, fotografía, nylon, tela, vidrio, hierro, plástico, pigmento
Imagen circa 1966 (impresión de 2023)
Cortesía de César y Claudio Oiticica

A medida que se profundizaba la relación personal entre Oiticica y los residentes de la Mangueira, también lo hacía su animosidad hacia la situación que sufría su comunidad. Esta *Bólido* [*Bólidos*, 1963–69] conmemora la muerte del amigo de Oiticica, Manoel Moreira, también conocido como Cara de Cavalo, quien sufrió más de cien disparos por

parte de un escuadrón policial extrajudicial. En la prensa circuló una imagen en blanco y negro del bandido masacrado, y recubre las cuatro paredes del interior del *Bólido*. En el centro, un paquete de plástico transparente con pigmento rojo seco, sustituto de las cenizas incineradas, lleva impreso un poema que dice:

AQUI ESTA
E FICARÁ
CONTEMPLAI
SEU
SILÊNCIO
HEROICO

Traducido, dice: “Aquí está, ¡y permanecerá! Contemplan su silencio heroico”. Un maestro en los juegos de palabras, Oiticica usa el doble sentido de la palabra *seu* [su], de modo que el silencio podría ser el de los propios espectadores. Una referencia sarcástica y algo hostil a la complacencia, e incluso complicidad, de los espectadores con la muerte del antihéroe.

4. **Hélio Oiticica**

“O HERÓI ANTI-HERÓI E O ANTI-HERÓI ANÔNIMO” [EL HÉROE ANTIHÉROE Y EL ANTIHÉROE ANÓNIMO], 23 de marzo de 1968 (facsimil)
Cortesía de César y Claudio Oiticica

Oiticica lamentó la muerte de figuras marginales como Cara de Cavalo [Cara de Caballo] y Alcir Figueira da Silva en su ensayo de 1968, “*O Herói Anti-Herói e o Anti-Herói Anônimo*”. Allí, Oiticica impugna a la sociedad brasileña por su opresión de las comunidades y sus residentes, y declara que “castraron toda posibilidad de supervivencia, como si fuera una lepra, un mal incurable”, y que “colaboraron para que [las comunidades] se volvieran un símbolo de los que deben morir, y es más, morir violentamente, con todo el refinamiento caníbal”.

5. **Desdémone Bardin**

Mangueira II, Río de Janeiro, c. 1965 (impresión de 2023)
Cortesía Herederos de Desdémone Bardin © Desdémone Bardin

PARANGOLÉS

Los *Parangolés* (1965–80) son prendas de vestir coloridas hechas con banderas, capas, lonas y otros materiales, que requieren de movimiento para ser activadas. Adornadas con e imágenes y consignas políticas, las obras levantan el velo que separa el objeto artístico del *performer* y el espectador, pues este último se vuelve un participante al reaccionar a los *Parangolés*. Las cualidades improvisadas y cinéticas de la serie se inspiraron directamente en las experiencias de Oiticica en la comunidad de Mangueira, haciendo que cualquiera que se las pusiera encarnara la asociación con el desplazamiento, la inseguridad económica y la provisionalidad.

El aspecto central de la existencia “en los márgenes” — con sus grietas económicas y raciales — fue subrayada por Oiticica en el debut de los *Parangolés*. El artista estrenó la obra el 12 de agosto de 1965, durante la inauguración de *Opinião 65* [Opinión 65], una exhibición colectiva con un foco político en el Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro [Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro]. En un episodio hoy célebre, Oiticica encabezó un grupo de hombres y mujeres de la Mangueira, predominantemente afrobrasileños y de clase trabajadora, vestidos con vibrantes *Parangolés* en una pequeña pero exuberante procesión al ritmo de la samba. Por razones no expuestas, pero que el artista entendió y anunció como discriminación racial, el director izquierdista del museo negó la entrada a los bailarines. Sin inmutarse, Oiticica condujo al desafiante grupo por los jardines del museo, subrayando el carácter revolucionario, si bien festivo, de la obra. La brecha económica y racial entre los artistas y los espectadores era muy evidente, lo que convertía las disparidades de poder entre los distintos segmentos de la sociedad brasileña en un verdadero espectáculo. Este incidente pone de manifiesto el rechazo de Oiticica a la opresión institucional y social, que se refleja en las obras alegremente transgresoras que dominan la segunda mitad de su carrera.

6. **Desdémone Bardin**

Bailarines con *Parangolé* fuera de la inauguración de *Opinião 65* en el Museu de Arte Moderna, Río de Janeiro, 1965 (impresión de 2023)

Centro: Muchacho con *P2 Parangolé bandeira 1* [P2 Parangolé Bandera 1], 1964

Derecha: Hélio Oiticica vistiendo el *P7 Parangolé Capa 4 Homenagem à Lygia Clark* [P7 Parangolé Capa 4 Homenaje a Lygia Clark], 1964–65

Cortesía Herederos de Desdémone Bardin © Desdémone Bardin

7. **Desdémone Bardin**

Roseni vistiendo *P7 Parangolé Capa 4 Homenagem à Lygia Clark* [P7 Capa Parangolé 4, Homenaje a Lygia Clark, 1964–65] en la inauguración de *Opinião 65*, Museu de Arte Moderna, Río de Janeiro, 1965 (impresión de 2023)

Cortesía Herederos de Desdémone Bardin © Desdémone Bardin

8. **Claudio Oiticica**

Nildo de la Mangueira vistiendo el *P15 Parangolé Capa 11, Eu incorporo a revolta* [P15 Parangolé, Capa 11, Yo encarno la revuelta] de Hélio Oiticica, 1967; Pintura, arpillera, algodón, y cuero

Imagen circa 1968 (impresión de 2023)

Cortesía de César y Claudio Oiticica

Aunque alegres en sus presentaciones, muchos de los *Parangolés* adquirirían un carácter subversivo y antagonista mediante la incorporación de frases que jugaban con los estereotipos de los bailarines marginados que habitualmente los lucían. Para *P15 Parangolé Capa 11, Eu incorporo a revolta*, el performer vestía la obra como si fuera un panel sándwich compuesto por varias capas de tela, y levantaba la sábana beige superior para “mostrar” a los espectadores la declaración del título. En esta fotografía de 1967 de Nildo, un joven afrobrasileño de la Mangueira, no se trata de una simple declaración política genérica, sino de una farsa autoconciente que, en lenguaje moderno, se atrave a decir lo que otros callan: él era lo que la sociedad temía.

9. **Hélio Oiticica**

Parangolé Cape 30 [Parangolé Capa 30], 1972, en el metro de Nueva York, 2 de febrero de 1972 (impresión de 2023)

Cortesía de César y Claudio Oiticica

Oiticica continuó alterando las normas a través de performances con *Parangolés* en espacios públicos de Manhattan, actualizando su concepción del *Parangolé*. Ahora una “parodia del ‘artista serio’”, Oiticica se enfocó en el “PARANGOPLAY”. En 1972, escribió: “No me interesa la danza en su estado naturalista de ‘manifestación humana’ ni sus reducciones a ego-trips (fragmentación neuropsíquica) sino la liberación inventiva de capacidades de juego”.

Los coches y estaciones de subte repletos de grafitis de la Nueva York de los años 70 eran un caldo de cultivo para actividades criminales, lo que disuadía a muchas personas de clase media y alta de usar el transporte público. Esto aceleró la transformación hacia una zona para pobres y marginales que eran literalmente forzados a pasar al underground debido a sus condiciones de clase. Para la performance con la *Parangolé Cape 30*, Oiticica y su compañero Romero Cavalcanti invitaron a pasajeros del subte a interactuar y bailar con la capa. Al igual que en Brasil, las animadas performances de Oiticica con *Parangolés* en el subterráneo de Nueva York llevaron la liberación a un espacio, y a un pueblo, cada vez más desatendidos por el gobierno.

EL SOUTH BRONX

Oiticica conoció el South Bronx en 1973 gracias a la fotógrafa Martine Barrat. En los 70, el South Bronx [Sur del Bronx] sufría el impacto de la política de “encogimiento planificado” de Nueva York, que implicó la supresión de los servicios municipales (incluyendo bomberos y policía) de los barrios pobres que no aportaban ingresos fiscales significativos, lo que provocó el empeoramiento de las condiciones y el desmoronamiento de las infraestructuras. Como las comunidades brasileñas, el Bronx fue sistemáticamente desatendido por el gobierno; se abandonó a la gente a su suerte, lo que condujo a la formación de ochenta y cinco bandas juveniles que perpetuaban violentas disputas territoriales.

Barrat se había mudado de París a Nueva York en 1968, y se involucró con las pandillas Ghetto Brothers, Roman Kings y Roman Queens, las cuales colaboraron en sus proyectos fotográficos y cinematográficos, incluyendo su colección de videos *You Do the Crime, You Do the Time* [Si Cometes el Crimen, Vas a la Cárcel, 1976). Más tarde, ella presentaría a Oiticica a Carlos “Karate Charlie” Suárez, presidente de la pandilla Ghetto Brothers. Reflexionando sobre una cinta de video que Barrat había realizado a partir de una conversación de horas entre él y Suárez, Oiticica recordó una conexión similar a la que había tenido con las figuras marginales de la Mangueira: “hablábamos por horas, él y yo, en [el apartamento de Barrat] en el CHELSEA HOTEL, conversando como si fuéramos amigos de toda la vida, el día que nos conocimos: revisamos la cinta que había hecho con él: increíble: llevé el discurso a mis amigos: MANGUEIRA-MANGUE-OTO DE LA ESCUELA DE SAMBA-ZEZÉ y RENÔ”. De hecho, la camaradería que Oiticica creó con Suárez y otras figuras clave del South Bronx expuso al artista al impacto real que tenían las políticas estadounidenses, influenciando su perspectiva del paisaje del underground de Nueva York y la identidad marginal como un todo.

10. **Martine Barrat**

Pearl, Presidente de los Roman Kings, el Día que Salió de la Cárcel, South Bronx, Nueva York, 1976 (impresión de 2023)
Cortesía de Martine Barrat

11. **Hélio Oiticica**

Martine Barrat y miembros de una Pandilla Filmando, South Bronx, Nueva York, circa 1976 (impresión de 2023)
Colección Martine Barrat

Nestas fotografías, Oiticica capturou Martine Barrat auxiliando membros de gangues a se gravarem e realizar suas sessões de discussão dando a eles a liberdade criativa para dirigir e construir sua própria representação. As imagens apresentam uma perspectiva das gangues que contrasta com as representações predominantes delas como criminosos violentos. Em vez dessas representações desumanizadoras, as fotos de Oiticica capturam a camaradagem e a união dos membros da gangue durante o processo coletivo de criação de filmes e gravações.

12. **Martine Barrat**

Hélio Oiticica divirtiéndose en el South Bronx I, South Bronx, Nueva York, circa 1973–76 (impresión de 2023)
Cortesía de Martine Barrat

En estas fotografías, Barrat muestra a Oiticica posando alegre en las calles del South Bronx. Las fotografías exhiben el sentido del humor irreverente de Oiticica, y su fascinación por la vida cultural de Nueva York. En una de las fotos está de pie detrás de una valla, o “tras las rejas”, y señala un grafiti que dice “The Joint”, un término del argot para referirse a la cárcel.

13. **Martine Barrat**

Hélio Oiticica divirtiéndose en el South Bronx II, South Bronx, Nueva York, circa 1973–76 (impresión de 2023)
Cortesía de Martine Barrat

14. **Martine Barrat**

Jennifer, Hija de Vicky, Presidenta de las Roman Queens, y su Prima, Jugando en el South Bronx, South Bronx, Nueva York, circa 1976 (impresión de 2023)
Cortesía de Martine Barrat

Desproporcionadamente afectados por la bancarrota de la ciudad, y la posterior reducción de servicios municipales, la comunidad predominantemente negra y latina del South Bronx sufrió una epidemia de incendios a lo largo de los años 70 que destruyó gran parte de la infraestructura arquitectónica del barrio. Estas fotografías retratan a los

niños de los miembros de las pandillas jugando en los escombros de estos edificios derruidos. Los paisajes de ruinas urbanas comparten una paridad visual con los barrios postergados por el gobierno de Río de Janeiro. Barrat, quien más tarde viviría en la Mangueira, recordó que el South Bronx sufría una sensación de desesperación general mucho mayor que las comunidades brasileñas.

15. **Hélio Oiticica**

Dos jóvenes posando con puños del Poder Negro, South Bronx, Nueva York, circa 1976 (impresión de 2023)
Colección Martine Barrat

16. **Hélio Oiticica**

Martine con miembros de Roman Queens y sus bebés grabando audio, South Bronx, New York, circa 1976 (impresión de 2023)
Colección Martine Barrat

Originalmente bailarina, la artista francesa Martine Barrat fue traída a Nueva York en 1968 por Ellen Stewart, fundadora de La MaMa Experimental Theatre Club. Después de que una lesión acabó con su carrera de bailarina, comenzó su viaje como documentalista y fotógrafa, incorporándose a miembros de las pandillas del sur del Bronx durante seis años, de 1971 a 1977. Su trabajo con las pandillas se estrenó en el Museo Whitney de Arte Americano de Nueva York en la exposición de 1978 *Tú haces el crimen, haces el tiempo*. El programa presentó videos en bucle con las entrevistas de Barrat a miembros de pandillas, en los que capturó su vulnerabilidad y honestidad mientras compartían sus historias. Estas obras ofrecen un vistazo a las vidas de quienes viven en el barrio abandonado del sur del Bronx, y sus perspectivas matizadas contradicen las narrativas actuales de los medios sobre los pandilleros como individuos puramente violentos.

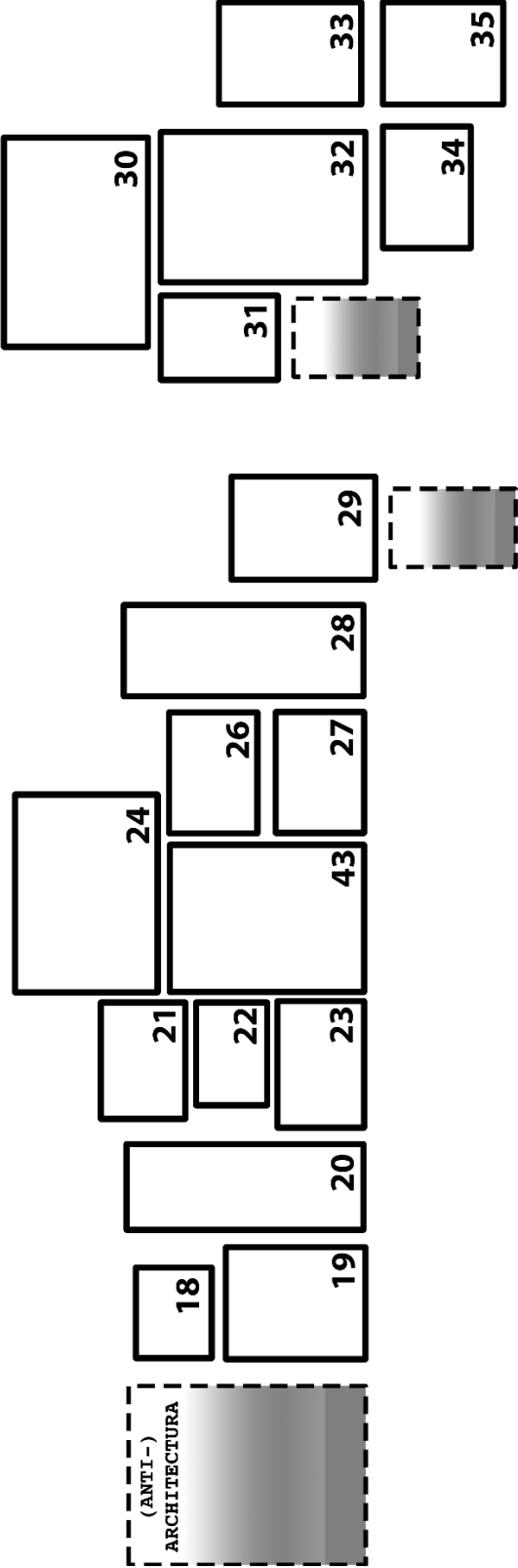
Barrat sigue viviendo y trabajando en Nueva York.

17. **Hélio Oiticica**

“Rap in Progress,” 28 de octubre de 1973 (facsimil)
Cortesía de César y Claudio Oiticica

“Rap in Progress” demuestra la fascinación que sentía Oiticica por patrones lingüísticos y el lenguaje del rap a través de “rap sessions”, o reuniones informales acerca de un tema en particular. Probablemente Oiticica conoció este modo de conversación a través de su experiencia con residentes del South Bronx. Para “Rap in Progress”, convocó al artista brasileño Carlos Vergara como “participante”. Oiticica lo describió: “No como un cuestionario, sino como una conversación variada. Yo empiezo, y el *progress* puede derivar en un rapeo, escritura o habla”.

(Anti-) ARCHITECTURA



REFUGIO (ANTI-) ARQUITECTURA

Desde 1967, Oiticica buscó democratizar el espacio renunciando a los principios arquitectónicos tradicionales de permanencia estructural y funcionalidad, en lo que podría llamarse una “anti-arquitectura”. Para el artista, esta postura no era sólo estética sino también política, pues era totalmente consciente de la rápida globalización del Brasil y el impacto que tendría sobre el entorno urbano de su país. Con la instauración del gobierno militar en 1964, la perspectiva utópica que Oiticica había mantenido empezó a difuminarse. Las estructuras modernistas que habían simbolizado proezas tecnológicas y prosperidad nacional se volvieron sinónimo del fascismo.

Estas políticas arquitectónicas fracasadas fueron el catalizador de una mentalidad estética contracultural y poco pulida que resultaría fundamental en los proyectos inmediatos de Oiticica y en las *Cosmococas* de años después. Las series anteriores *Penetráveis* [*Penetrables*, 1967–79] y *Ninhos* [*Nidos*, 1969–78], con sus construcciones flexibles y su funcionalidad sin recetas, ofrecen imágenes de su *ethos* anti-arquitectónico. Esta decisión se inspira, en parte, en la arquitectura informal de las comunidades que Oiticica frecuentaba, donde el espacio reducido y los recursos limitados obligaban a un estilo de construcción provisoria. El primero de sus *Penetráveis*, realizado cuando vivía en Brasil, incluye referencias específicas a la cultura y la política brasileña. Pero versiones posteriores realizadas en Londres en 1969 reflejan una ambigüedad cada vez mayor, influenciada por el deseo del artista de que los espectadores participen de manera activa en las obras y que, en sus palabras, “estén en una situación en la que uno puede liberar dentro de sí algunas cosas esenciales”.

Cuando se trasladó a Nueva York en 1970, Oiticica bullía de ideas para seguir sintetizando interior y exterior, y arte y vida, a través de una serie de instalaciones estructurales al aire libre. Debido a diferentes trabas burocráticas y de acceso, estos planes no se llevaron a cabo, pero pronto encontrarían nuevas formas y ambientes. El loft de Oiticica en la Segunda Avenida, conocido como Loft 4, alojó sus *Babylonests* (1971–74). En ellos mezcló los *Ninhos*, ya desmontados, con objetos hallados en la calle que parecían cuarteles militares, configurando un mundo en microcosmos que protegía a sus habitantes del mundo en general o, en palabras del poeta Waly Salomão, amigo de Oiticica, un “MUNDO-REFUGIO”. Los *Babylonests*, espacios diseñados tanto para la introspección personal como para la interacción social, fueron el espacio donde tuvieron lugar muchas de las piezas de Oiticica, incluyendo las *Cosmococas*.

18. **Fotógrafo desconocido**

Hélio Oiticica y dos visitantes con su *Projeto Cães de Caça* [Proyecto Perros de Caza], 1961, en la Bloco Escola [Bloque Escolar] en el Museu de Arte Moderna, Río de Janeiro, 1961 (impresión de 2023)

Cortesía de César y Claudio Oiticica

Oiticica comenzó sus estudios formales en 1954 en el Museo de Arte Moderna, Río de Janeiro, donde conoció y luego se integró al Grupo Frente (1954–56), un colectivo que era parte del movimiento modernista de arte Concreto. Estos estudios lo llevaron a involucrarse en el movimiento Neo-Concreto (1959–61) que, a diferencia del interés de los concretos por el diseño industrial y la planificación urbana, se dirigía hacia dentro y se enfocaba en las relaciones individuales entre el espectador y la obra. Reflejando este cambio, la obra de Oiticica pasó de pinturas abstractas geométricas a experimentos enfocados en el color, la luz y ambientes laberínticos con elementos orgánico y colaborativos. Su nuevo interés queda claro en *Projeto Cães de Caça*, un jardín público de muchos niveles rodeado de un muro modernista de hormigón inclinado. La serie integra algunos de los primeros ejemplos de *Penetráveis*, instalaciones de escala íntima en los participantes entraban e interactuaban. Si bien *Cães* jamás fue realizado, Oiticica consideraba que sus maquetas eran obras terminadas en derecho propio, priorizando la naturaleza altamente conceptual de sus proyectos por sobre su realización física. La instalación y otras obras no realizadas son, por ende, consideradas completas dentro de la obra de Oiticica.

19. **Hélio Oiticica**

Tropicália, 1967; Plantas, arena, pájaros y poemas de Roberta Camila Salgado, sitio específico

PN3 Penetrável Imagético [PN3 Penetrable Imagético], 1966–67; Madera, plástico, papel, arpillera, television

Vista de instalación, *Nova Objetividade Brasileira* [Nueva Objetividad Brasileña], Museu de Arte Moderna, Río de Janeiro, abril de 1967 (impresión de 2023)

Cortesía de César y Claudio Oiticica

Montada para la exhibición *Nova Objetividade Brasileira* [Nueva Objetividad Brasileña] en el Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro, esta instalación incluía clichés brasileños como loros, arena y frondosas plantas tropicales rodeando estructuras improvisadas inspiradas en las comunidades. La inclusión de estas últimas desbarataba la fantasía exotizada de Brasil al recordar a los espectadores la gran pobreza del país. La instalación inspiró el nombre del movimiento Tropicália, también conocido como Tropicalismo (1967–72), que usaba diversas formas artísticas para criticar el régimen militar. Según el dramaturgo Zé Celso, la revolución cultural de la Tropicália nació de un deseo de destruir “el Brasil proto-americano de cartón”. Estimulaba la participación colectiva para crear “otra historia del Brasil, una nacida de la resistencia de los esclavos, los grupos indígenas y los inmigrantes.”

20. **Hélio Oiticica**

“SUBTERRÂNIA” [SUBTERRÁNEO], 21 de septiembre de 1969 (facsimil)
Cortesía de César y Claudio Oiticica

En este poema en prosa escrito desde Londres, Oiticica denuncia y exalta al mismo tiempo la condición “clandestina” de Brasil y de América Latina en relación con el resto del mundo. Allí define al Sur Global como *subterrânia* [subterráneo/underground], en un texto que comienza así: “SOY YO ERES TÚ ES LATINOAMÉRICA sur sub bajo la tierra lejos del parloteo dentro de ti condición única para la creación”. También señala la diferencia en el underground “en Brasil” y “desde el mundo hacia Brasil”, es decir dentro y fuera del país, invoca una unidad en el (sub)continente latinoamericano y sugiere que, fuera de Brasil, todos los brasileños son marginales.

21. **Hélio Oiticica**

Éden [Edén], 1969; Arena, ladrillos triturados, hojas secas, agua, cojines, copos de espuma, libros, revistas, paja, esteras e incienso, sitio específico
Vista de instalación, *Whitechapel Experiment* [Experimento Whitechapel], Whitechapel Gallery, Londres, 25 de febrero a 6 de abril de 1969 (impresión de 2023)
Foto: Guy Brett
Cortesía de César y Claudio Oiticica

En 1969, una retrospectiva en la Whitechapel Gallery llevó a Oiticica a Londres, donde vivió durante gran parte del año. Ubicada en el barrio históricamente trabajador del East End, la galería fue un ambiente ideal para un artista como Oiticica, quien se mostró encantado por la amplia interacción de la población local con su exposición. Como parte de ella (conocida como *Whitechapel Experiment*), Oiticica creó una nueva instalación, *Éden*, un ambiente de conceptos y componentes seleccionados de series anteriores, incluyendo varios *Penetráveis*. Los participantes podían interactuar con varias estructuras improvisadas, mientras se movían descalzos en un espacio cubierto de arena, con todos sus sentidos estimulados. Entre los *Penetráveis* estaban *PN6 Penetrável Cannabiana* (1967–68) y *PN7 Penetrável Lololiana* (1967–68). En consonancia con las ambiciones *supra-sensoriales* de Oiticica, y prefigurando las *Cosmococas*, *PN6* y *PN7* debían incluir sustancias ilícitas para el consumo de los participantes (cannabis y un inhalante alucinógeno conocido como “lanzaperfume” respectivamente), pero estos componentes fueron abandonados debido a cuestiones de salud y viabilidad. En cualquier caso, *PN6* y *PN7* son indicadores del creciente interés de Oiticica por la expansión de los sentidos para producir una experiencia más integral.

22. **Hélio Oiticica**

Barracão Experiment 1; Madeira compensada, serapilheira, luzes coloridas, feno, materiais colados, fita plástica, papel alumínio, papel crepom
Vista da instalação, University of Sussex, Brighton, 16 de outubro a 9 de novembro de 1969 (impressão de 2023)
Cortesia de César e Claudio Oiticica

Oiticica projetou o *Barracão Experiment 1* durante uma residência artística de um ano na University of Sussex, Inglaterra, em 1969. Oito Ninhos foram organizados em várias fileiras, empilhados em dois níveis, localizados em uma área comum no campus da universidade, onde os estudantes podiam entrar livremente e descansar dentro da estrutura. A residência provou ser um período de incubação para Oiticica, onde ele conseguiu colocar seu conceito de *crelazer* em prática. Ele considerava o contexto universitário especialmente propício para seus objetivos de borrar a fronteira entre arte e vida, já que os estudantes eram mais mente aberta e acostumados a viver em comunidade. Oiticica detalhou esse sentimento ao crítico de arte Mário Pedrosa em uma carta de dezembro de 1969, declarando o projeto ainda mais bem-sucedido do que *Éden* na Whitechapel Gallery no início daquele ano:

Os estudantes me ajudaram muito, e houve uma euforia louca na abertura; a coisa está lá para ser usada como se fosse um piano ou uma mesa de pingue-pongue; a frequência tem sido incrível desde então; imagine que existem 4 níveis de 1 metro de altura cada, o que faz um prédio de verdade! Guy Brett veio naquele dia, e ele realmente gostou. Prefiro tudo isso à exposição completa da Whitechapel, já que a coisa é tocada aqui em um contexto diferente, com um significado diferente, etc.

Barracão Experiment 1 serviu como precursor da segunda iteração que Oiticica mostraria na exposição *Information* no Museum of Modern Art no ano seguinte.

23. **Hélio Oiticica**

Barracão Experiment 1; Madeira compensada, serapilheira, luzes coloridas, feno, materiais colados, fita plástica, papel alumínio, papel crepom
Vista da instalação, University of Sussex, Brighton, 16 de outubro a 9 de novembro de 1969 (impressão de 2023)
Cortesia de César e Claudio Oiticica

24. **Hélio Oiticica**

Barracão Experiment 2, Ninhos [Experimento Cobertizo 2, Nidos], 1970; Arpillera, maderas, ramas, colchones de espuma, escaleras, almohadas, papel de aluminio, luces
Vista de instalación, *Information* [Información], Museum of Modern Art, Nueva York, 2 de julio a 20 de septiembre de 1970 (impresión de 2023)
Cortésia de César y Claudio Oiticica

Los *Ninhos* fueron concebidos como espacios privados dentro del ámbito público. Para Oiticica, estos espacios para la intimidad y la reflexión, con el telón de fondo de un museo u otro lugar público con muchas personas, fueron los principales escenarios de su concepto de *crelazer*. Para la pionera exposición *Information*, en el Museum of Modern Art en 1970, que presentó obras nuevas de 100 artistas internacionales, Oiticica creó su *Barracão Experiment 2, Ninhos*, un grupo de veintiocho nidos en tres pisos separados por gruesas arpilleras. Desafiando deliberadamente los modos de exhibición institucional, en los *Ninhos* se estimulaba la participación activa. Oiticica consideraba a los participantes artistas por derecho propio, ya que sus diversas interacciones dentro y alrededor de la obra de arte la transformaban y completaban. Tras el cierre de la exhibición, Oiticica desarmó y trasladó *Barracão 2* a su loft en la Segunda Avenida, donde las estructuras fueron reutilizadas para *Babylonests*, adquiriendo una nueva funcionalidad en una residencia privada.

25. **Hélio Oiticica**

Barracão Experiment 2, Ninhos [Experimento Cobertizo 2, Nidos], 1970; Arpillera, madera, ramas, colchones de espuma, escaleras, almohadas, papel de aluminio, luces Vista de instalación, *Information* [Información], Museum of Modern Art, Nueva York, 2 de julio a 20 de septiembre de 1970 (impresión de 2023)
Cortesía de César y Claudio Oiticica

26. **Hélio Oiticica**

Rhodeislandia, 1971; Pantallas de nylon, grava de color gris, luces naranjas y amarillas, agregados de colaboradores
Vista de instalación, University of Rhode Island, Kingston, RI, 29 de noviembre al 17 de diciembre de 1971 (impresión de 2023)
Cortesía de César y Claudio Oiticica

Luego de *Barracão Experiment 2, Ninhos* [Experimento Cobertizo 2, Nidos 1970] y la exhibición *Information* [Información] en el Museum of Modern art, Oiticica profundizó su investigación de las instalaciones multisensoriales, y abandonó la relación jerárquica entre artista, obra y público. Oiticica dirigió un taller multidisciplinario de una semana en la Universidad de Rhode Island en noviembre de 1971, donde colaboró con sus estudiantes para crear *Rhodeislandia*. Aunque él propuso un planteo básico, el resultado de *Rhodeislandia* estuvo en gran medida creado con la participación de los estudiantes; uno de ellos incluso sugirió plantar vegetación para crear un ambiente idealizado en un espacio interior reducido, lo que Oiticica aceptó con entusiasmo. La instalación final presentaba un grupo de grandes estructuras celulares con paredes hechas de un nylon semitransparente, cada una llena de objetos seleccionados por los estudiantes como pelucas, una silla y un piano, que debían estimular auto-performances individuales en el espacio comunitario. Las proposiciones de participación abierta de *Rhodeislandia* anticipan las formas libres de *Babylonests* que Oiticica construiría en su loft neoyorquino el mismo año.

27. **Hélio Oiticica**

Rhodislandia, 1971; Pantallas de nylon, grava de color gris, luces naranjas y amarillas, agregados de colaboradores

Vista de instalación, University of Rhode Island, Kingston, RI, 29 de noviembre al 17 de diciembre de 1971 (impresión de 2023)

Cortesía de César y Claudio Oiticica

28. **Hélio Oiticica**

"Barnbilônia," 23 de enero de 1971 (facsimil)

Cortesía de César y Claudio Oiticica

Oiticica se refería a Manhattan como *Babilônia* y como Babylon, en una referencia irónica a la decadencia y el caos de la ciudad. Si bien Nueva York le parecía inspiradora como artista, como hombre gay y como ávido consumidor de cultura pop, también la encontraba cada vez más plagada de las mismas políticas neoconservadoras que avanzaban sobre América del Sur y del Norte como un todo. En este sentido, en el último verso señala que "el mundo no es tan redondo, es el pene de Manhattan", al lado de un dibujo de Manhattan como un pene y la frase "twowaynis" escrita en un costado, en referencia a la forma fálica de la isla y su carácter doble, como un lugar de excesos sociales y sexuales, y como baluarte del capitalismo. "Barbilônia" es un ejemplo del estilo de escritura ingenioso, y del fluir de la conciencia, que domina las entradas en los diarios de Oiticica, así como en sus textos publicados.

29. **Miguel Rio Branco**

Hélio Oiticica en los *Babylonests* en Loft 4 con la maqueta de *Subterranean Tropicália Projects* [Proyecto Tropicalia Subterránea] 1971–72,

Imagen circa 1971 (impresión de 2023)

Cortesía de Miguel Rio Branco y de César y Claudio Oiticica

Vitrina

Hélio Oiticica

Subterranean Tropicália Projects [Proyecto Tropicalia Subterránea], *Maqueta de los Penetrables PN10, PN11, PN12, PN13*, 1971–72; Cartón corrugado, cartón, celofán amarillo, papel triturado y malla de plástico

Colección The Ortiz Family

Mientras solicitaba la beca Guggenheim que lo traería a Nueva York en 1970, Oiticica concibió el plan de una ambientación interactiva en Central Park conocida como *Subterranean Tropicália Projects*. La instalación incluiría cuatro nuevos *Penetráveis* (PN10, PN11, PN12 y PN13) de diferentes configuraciones, al igual que jardines y espacios comunitarios para relajación y actuaciones en vivo. Los *Projects* estaban particularmente inspirados en la teoría de Oiticica de una identidad "subterránea" que

era sinónimo de la condición brasileña. Mientras los brasileños debían soportar la marginalización y la persecución tanto en el país como en el exterior, Oiticica imaginó estos espacios de *crelazer* como vías para una comunicación universal no reprimida, “un plan abierto que puede expandirse y crecer”. A pesar de una serie de reversiones e intentos, no pudo obtener los fondos ni los permisos para los ambiciosos *Projects*, y su forma final acabó siendo un anteproyecto publicado en la revista *Changes* en 1972. La incapacidad de llevar a cabo físicamente sus ideas contribuyó a un cambio en las preocupaciones de Oiticica y a una práctica cada vez más aislada, si bien gran parte de su producción creativa en Nueva York prosiguió con el principio de proveer un “plano para la práctica”. Décadas después, en 2022, un elemento de los *Projects*, *Penetrável PN15* fue llevado a cabo en el Socrates Sculpture Park en Long Island City.

BABYLONESTS

Los *Babylonests* (circa 1971–74) eran versiones de sitio específico de los *Nidos*, pero llevados al loft de Oiticica en Second Avenue. Eran seis nidos distribuidos en tres filas de dos pisos; cada interior podía ser decorado a gusto por su huésped. A diferencia de los Nido de *Barracão Experiments 2* (1970) y su público general, los *Babylonests* tenían un elenco rotativo al que Oiticica invitaba a entrar y salir a voluntad. En este entorno privado pero comunitario, los *Babylonests* tenían una carga mayor de hedonismo. Oiticica reemplazó los muros de telas opacas usadas en instalaciones previas por un surtido variado de separadores, incluyendo papel de burbujas, mallas de alambre y nylon transparente. Estas endebles divisiones entre cada espacio no garantizaban ni la intimidad visual ni la auditiva, y dan testimonio de la concepción erótica que Oiticica tenía de la espacialidad y la funcionalidad de los *Babylonests*. Liberados de cualquier condición social intrínseca, y limitados a una reunión íntima de amigos y amantes de Oiticica, los *Babylonests* eran espacios para el juego (en particular relacionado con el sexo y el consumo de drogas) que permitía intencionalmente el aislamiento y la comunión.

30. Thomas Valentin

Hélio Oiticica y Andreas Valentin en Loft 4, 82 Second Avenue, Nueva York, circa 1973 (impresión de 2023)
Cortesía de Thomas Valentin

31. Thomas Valentin

Hélio Oiticica en Loft 4, 82 Second Avenue, Nueva York, circa 1973 (impresión de 2023)
Cortesía de Thomas Valentin

32. Andreas Valentin

Hélio Oiticica en los *Babylonests*, Loft 4, 82 Second Avenue, Nueva York, circa 1974 (impresión de 2023)
Cortesía de Andreas Valentin

Estos retratos de Oiticica en los *Babylonests* de Second Avenue en 1972 ofrecen una imagen íntima de la vida doméstica del artista. Se lo ve relajado y consumiendo drogas en su *Ninho* [Nido] personal, las paredes de vinilo rojo brillante decoradas con fotografías de amigos y amantes. El diseño kitsch y por momentos caótico del *Ninho* de Oiticica fue descrito por Waly Salomão:

El NINHO [de Oiticica] tenía un aparato de TV y un control remoto que hacía zapping sin parar, diarios, radios, grabador, cintas de cassette, libros, revistas, teléfono (el cual no era subutilizado como un mero medio programático, sino para conversaciones compulsivas con sus vívidas interjecciones que parecían una improvisación candente de jazz, talking blues y rap), cámara fotográfica, proyector de diapositivas, visor, cajas de diapositivas clasificadas, caja de pañuelos de papel, botellas y vasos descartables, sorbetes, ágatas filosas, etc.,

etc. NINHOS y sus estructuras de archipiélagos: ni firmes ni lineares ni insulares: como una televisión que transcodificara el rincón más privado de la vida privada en ventanas abiertas para los otros y para el mundo: MUNDO-REFUGIO.

En efecto, los sonidos, imágenes y la estimulación multisensorial del *Nido* privado de Oiticica era un reflejo de los motivos de su obra; los *Babylonests* ejemplificaban el potencial liberador de su práctica anti-arquitectónica.

33. Fotógrafo desconocido

Hélio Oiticica frente al cartel de *The Prisoner of Second Avenue* [El Prisionero de la Second Avenue], de Neil Simon, circa 1972 (impresión de 2023)
Cortesía de César y Claudio Oiticica

Es indudable que Oiticica encontró liberación e inspiración en Nueva York. “Me encanta esa ciudad y es el único lugar en el mundo que me interesa”, detalló en una carta a su amiga y también artista Lygia Clark en 1970. “De repente, me siento libre, y eso me gusta mucho; ese viaje, y ahora la idea de regresar ahí, me dieron mucha perspectiva, me siento vivo otra vez”. Pero estos sentimientos no resultaron sostenibles, y más tarde se encontró con empleos inestables, falta de dinero y frustrado por el creciente consumismo y elitismo de la escena artística de la ciudad. En el lugar donde había buscado un refugio, Oiticica se volvió a encontrar alienado. En 1972, le escribía a Clark sobre Manhattan que se sentía “en la cárcel, en esta isla infernal”. Inquieto dentro de los confines del East Village, Oiticica podría haber imaginado un cartel para *The Prisoner of Second Avenue* como un guiño oscuramente cómico a su propia situación en la ciudad.

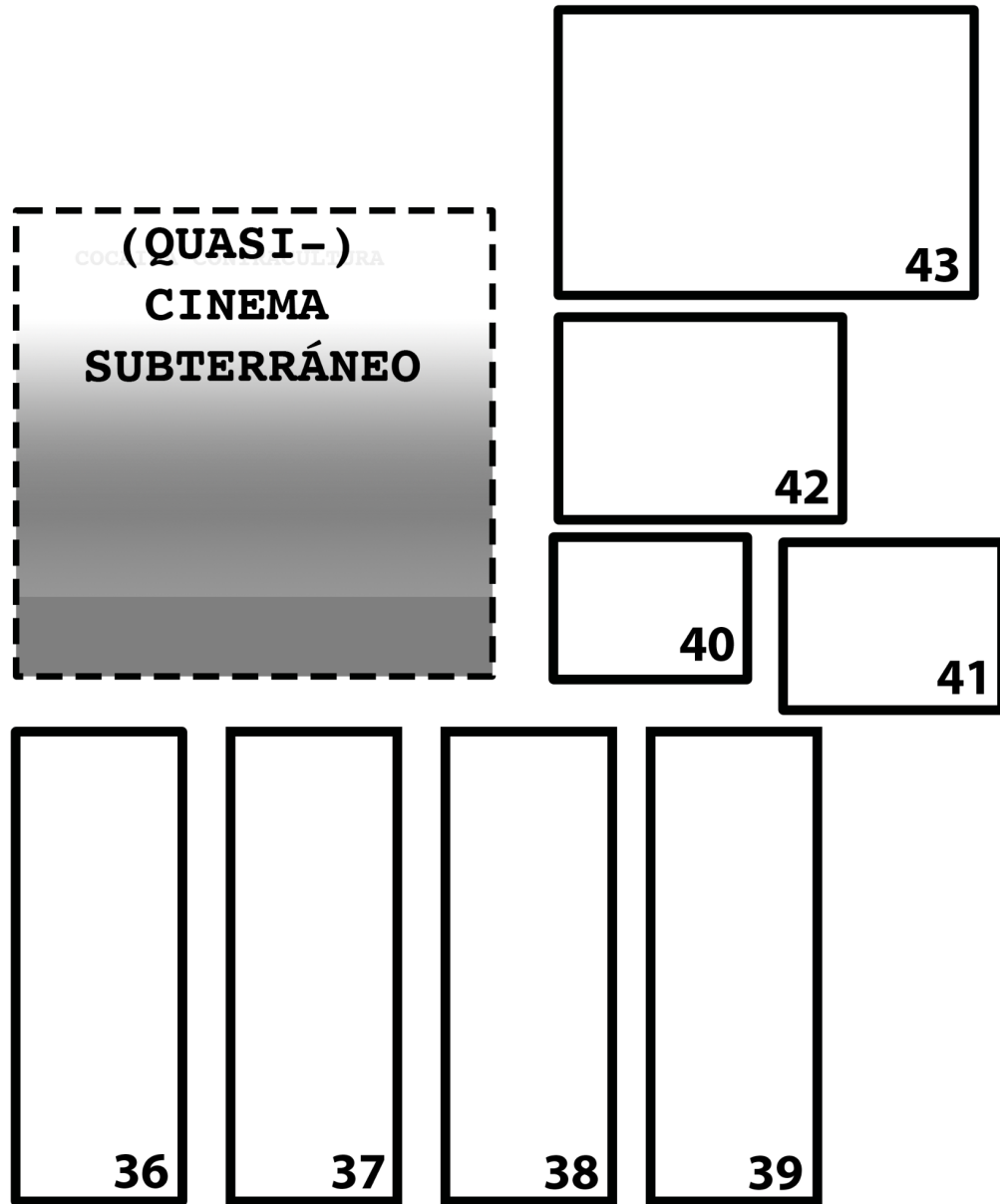
34. Fotógrafo desconocido

Personas en los *Babylonests* en Loft 4, circa 1971 (impresión de 2023)
Cortesía de César y Claudio Oiticica

35. Miguel Rio Branco

Hélio Oiticica en los *Babylonests*, circa 1971 (impresión de 2023)
Cortesía de Miguel Rio Branco y de César y Claudio Oiticica

(Q U A S I -) C I N E M A
S U B T E R R Á N E O



(CUASI-) CINEMA SUBTERRÁNEO

Desarrollados mientras Oiticica vivía en el exterior, los *quasi-cinemas* [cuasi-cinemas, 1973–75] son una serie de secuencias de imágenes proyectadas con una banda sonora de acompañamiento. Pero su integración de instrucciones de participación y elementos sensoriales no convencionales, como se ve en las *Cosmococas*, desafían el medio tradicional del cine, o lo

que Oiticica describía como “la hipnosis del espectador, su sumisión a la superdefinición visual y absoluta de la pantalla” a través de experimentos deformes con “casi” cine.

La lógica estética y conceptual de esta serie surgió de la exposición de Oiticica al grupo brasileño *Cinema Marginal* (1968–73), también conocido como *Udigrudi* (una broma con la pronunciación brasileña de “underground”) y el Underground Cinema, un movimiento de cine queer y underground norteamericano de los años 60. Determinado, según sus palabras, a rechazar la “intelectualización excesiva” y el “condicionamiento burgués”, Oiticica encontró compatriotas ideológicos en realizadores *Udigrudi* como Neville D'Almeida, Júlio Bressane, Ivan Cardoso y Rogério Sganzerla, que usaban cámaras Súper 8 para crear películas de bajo presupuesto con narrativas experimentales y una estética cruda intensificada por temáticas subversivas. En un anticipo de la importancia que tendría este movimiento en sus proyectos, Oiticica conoció a D'Almeida, cocreador de las *Cosmococas*, en una proyección privada de *Jardim de Guerra* [*Jardín de Guerra*], el sedicioso film de D'Almeida de 1967, en Brasil. Los unían sus sensibilidades radicales y sus ambiciones creativas. Como señaló D'Almeida: “Hélio era un artista que quería ser cineasta, y yo era un cineasta que quería ser artista”.

Las ideas sobre el cine de Oiticica se expandieron una vez más en Londres en 1969, donde vio películas de directores del movimiento de cine Underground como Andy Warhol y Jack Smith, que mezclaban una sensibilidad queer y contracultural con secuencias visuales crudas y modos de exhibición experimentales. En una síntesis de sus intereses personales en las políticas de la identidad, las prácticas anti-arquitectónicas y el cine, Oiticica empezó a crear guiones para proyectos (sin realizar) que mezclaban metrajes pregrabados con performances en vivo y elementos *supra-sensoriales* en ambientes atípicos. No fue hasta que llegó a Nueva York, donde el artista se anotó en clases de cine y se congració con figuras clave de la escena underground, que Oiticica empezó a realizar sus ambiciones cinematográficas y finalmente dio a conocer la forma artística que se convertiría en los *quasi-cinemas*.

36. **Hélio Oiticica**

“Hermaphrodipotesis,” 1969 (facsimil)
Cortesía de César y Claudio Oiticica

Escrito durante el año que pasó en Londres en 1969, “Hermaphrodipotesis” subraya la centralidad del placer en la obra de Oiticica. En el texto, se pregunta si los *Ninhos* y otras construcciones similares quizás tuvieran por objeto crear espacios de placer con uno mismo, donde uno podía ser “autoencantado, como en una actividad hermafrodita”. Ella anima al lector a “hermafroditizar sus actos” y participar en actos irrestrictos de placer y *crelazer*: “uno se autoencantará, será más sexy y tendrá un apetito por todo”. Al final del texto, incluye el dibujo de una serpiente que se muerde la cola, en referencia a su idea de ser “hermafroditizado de ustedes [la sociedad] — soy la serpiente que se muerde la cola”. Oiticica extendió esta teoría en un texto posterior, “Londocumento”, donde explica que las divisiones entre sexos y orientaciones sexuales “jamás existieron como algo real: son la sombra de la opresión social”. La búsqueda de un placer sin restricciones sociales llevó a Oiticica a romper con las convenciones discursivas y estéticas, como demuestra su proyecto *Neyrótika* de 1973, que sintetizaba la estructura libre de los *Babylonests* con la misma teoría de “Hermafrodipotesis”, que transgredía nociones de género y sexualidad.

37. **Hélio Oiticica**

“Londocumento,” 27 de agosto de 1969 (facsimil)
Cortesía de César y Claudio Oiticica

Escrito antes de su traslado a Nueva York, “Londocumento” captura un momento fructífero del aspecto teórico de la práctica de Oiticica. En él reflexiona sobre su identidad de expatriado brasileño en Londres, y añora encontrar en el extranjero la pasión visceral, la excitación y el *crelazer* que sentía en casa, y analiza sus esfuerzos creativos anteriores, sus textos y poemas, en particular “Hermaphrodipotesis”. También se refiere a sus aspiraciones cinematográficas, da detalles de sus planes para su film no realizado, y precursor de los *quasi-cinemas*, *Nitro Benzol & Black Linoleum* [Nitro Benzol y Linóleo Negro] se declara contrincante de las eminencias de la escena del cine underground, en particular Andy Warhol: “El cine debe ser fuerte, como el ‘underground’ (¡yo soy el ‘underground’ de Latinoamérica!), como *Chelsea Girls* [el célebre film de Andy Warhol] en (Norte) América, pero yo seré más fuerte”.

38. **Hélio Oiticica**

Guía del Público, Guión de *Nitro Benzol & Black Linoleum* [Nitro Benzol y Linóleo Negro], 1969 (facsímil)
Cortesía de César y Claudio Oiticica

La instalación multimedia *Nitro Benzol & Black Linoleum*, que precede en cuatro años a la concepción formal de *quasi-cinema*, demuestra el temprano interés de Oiticica por combinar la imagen en movimiento y las artes visuales. El título refiere al nitrobenceno, un inhalador recreativo común en Brasil, y a los pisos de linóleo negro que se suele ver en las salas de cine. Esta colección de once instalaciones, a las que Oiticica se refería de manera más amplia como “ideas”, presentaban una combinación de componentes grabados y en vivo como luces de colores y pistas sonoras. Entre secuencias fílmicas proyectadas en múltiples paredes, se daban instrucciones al público como tomar “COKE” (Coca-Cola) continuamente, o tomar helado de potes compartidos. El proyecto no se realizó, pero sus propiciones abiertas y colaborativas para los espectadores estableció los componentes básicos de experimentos futuros.

39. **Hélio Oiticica**

Carta a Waly Salomão, 25 de abril de 1971 (facsímil)
Cortesía de César y Claudio Oiticica

Oiticica conoció al afamado director de cine underground Jack Smith a principios de 1971 en el loft del realizador en el SoHo, durante una de sus performances de *Claptailism of Palmola Economic Spectacle: Saturdays at Midnight at the Plaster Foundation, 36 Greene Street*. (La noche dio inicio a una amistad casual y sexual entre ambos). El episodio se volvió leyenda por su impacto en Oiticica, quien, por cierto, utilizó por primera vez el término *quasi-cinema* cuando explicó la experiencia en esta carta a Waly Salomão:

En suma, todo empezó a las diez y media, tres horas después, y él [Smith] dedicó media hora sólo con las primeras tres diapositivas: cambió la pantalla de lugar y las diapositivas sufrían un corte en su proyección, y movía el proyector de lugar para dar un corte a cada uno: el resto de las diapositivas se desperdigaban por el ambiente: increíble; y la espera y la ansiedad que dominaba valían la pena: fue una especie de quase-cinema [cuasi-cinema] para mí, en tanto el cine es todo lo que se pueda imaginar: la misma simplicidad-complejidad que se podría sentir en godard [Godard].

40. **Carlos Vergara**

Mario Montez vestido como Carmen Miranda para el papel de Mala Femina en *Vain Victory: The Vicissitudes of the Damned* [Victoria Vana: Las Vicisitudes de los Condenados] de Jackie Curtis, WPA Theatre, 333 Bowery, Nueva York, circa septiembre de 1971 (impresión de 2023)

Cortesía de Carlos Vergara y de César y Claudio Oiticica

El performer drag Mario Montez fue una figura legendaria en la escena underground y queer de Nueva York, conocido por papeles protagónicos en películas de Andy Warhol y Jack Smith. Nacido en Puerto Rico, Montez se inspiraba en María Montez, una actriz latina de cine clase-B que se había vuelto de culto. Sus juegos con el género y con tropos culturales de lo latino cautivaron a Oiticica, al que conoció en una fiesta en 1971. Montez se volvió el avatar del concepto radicalmente queer de “tropicamp”, con el que Oiticica definía un kitsch latino que filtraba imágenes tropicales exotizadas y estereotipos hipersexualizados a través del lente exagerado del camp.

Ese mismo año, Oiticica vio a Montez en el musical de la superestrella de Warhol, Jackie Curtis, titulado *Vain Victory: The Vicissitudes of the Damned*, donde encarnaba a Mala Femina, “una aerealista en silla de ruedas”, que interpretaba la canción “Uruguay” vestida como la actriz Carmen Miranda. Tras su llegada a los Estados Unidos en 1939, Miranda se convirtió en un ícono homogeneizador de la cultura latinoamericana, conocida por su traje típico de sandalias de plataforma y tocado de frutas. La apropiación de su imagen impactó a Oiticica, al punto que planeó contratar a Montez para que hiciera de Miranda en su instalación no realizada *Subterranean Tropicália Projects* [Proyecto Tropicalia Subterránea, 1971–72]. En una carta a su amigo, el poeta Torquato Neto, en octubre de 1971, reflexiona sobre Montez: “hace de CARMEN: sin imitar, lo que hace que mucha gente buena diga que está mal hecho: pero la CARMEN-imagen está ahí en verdad y mucho más que eso: no es la representación naturaleza-imitativa de CARMEN MIRANDA, sino la referencia-llave al TROPICAMP-cliché”.

41 . **Fotógrafo desconocido**

Neville D'Almeida en las Sesiones de mezcla de Sonido para su film *Piranhas do Asfalto* [Putas del Asfalto], 1971, Imagen c. 1970–71 (impresión de 2023)
Cortesía de Neville D'Almeida

Nacido en 1941 en Belo Horizonte (Minas Gerais, Brasil), Neville D'Almeida se aficionó al cine a los dieciséis años, cuando ingresó en el cineclub de Estudios Cinematográficos de Belo Horizonte y conoció diferentes movimientos del cine global. El artista se mudó a Nueva York en los 60 para continuar con sus estudios de cine, y luego regresó a Brasil, donde fue parte del movimiento Cinema Marginal (1968–73) y creó películas experimentales que se volvieron famosas por su habitual censura. Sus primeros largometrajes, *Jardim de Guerra* [Jardín de Guerra, 1967] *Piranhas do Asfalto* [Putas del Asfalto, 1971], *Night Cats* [Gatos de la Noche, 1972] y *Surucucu Catiripapo* [Golpe de Surucucu, 1973] fueron interceptados por el gobierno militar brasileño, que destruyó escenas y evitó su presentación en público.

D'Almeida obtuvo éxito comercial de y la crítica con su drama erótico *A Dama do Lotação* [La Dama del Autobús, 1978], protagonizada por Sônia Braga, que continúa

siendo la sexta película más taquillera de la historia del cine brasileño. Sus siguientes películas del mismo género, *Os Sete Gatinhos* [Los Siete Gatitos, 1980] y *Rio Babilônia* [Río Babilonia, 1983] también fueron éxitos de taquillas. En 1991, recibió el premio al mejor director tanto en el Festival Brasília do Cinema Brasileiro [Festival de cine brasileño de Brasilia] y el Festival de Cinema de Gramado por *Matou a Família e Foi ao Cinema* [Mató a la Familia y Fue al Cine, 1991]. D'Almeida vive en Río de Janeiro, donde sigue haciendo películas.

42. **Hélio Oiticica**

Agrippina é Roma-Manhattan [Agrippina es Roma-Manhattan], 1972; Film en Súper 8: color, mudo, 16:27 minutos
Fotograma con Mario Montez y Antonio Dias (impresión de 2023)
Cortesía de César y Claudio Oiticica

En la red de artistas y personas creativas del círculo social de Oiticica, quizás las más célebres fueran las conexiones del artista con figuras de la escena del cine underground y queer de Nueva York, como la estrella Mario Montez y el director Jack Smith. Si bien acabó por desilusionarse de gran parte de la escena y su comercialización, en particular por la cada vez mayor popularidad de las películas de Andy Warhol y Paul Morrissey, Oiticica consideraba que Montez y Smith eran los bastiones del verdadero potencial transgresor del cine underground. Para él, la estética queer y camp de Smith era “PRE y POST-TROPICÁLIA al mismo tiempo, una fusión impresionante de clichés de troyhollywood y el camp”. Desarrolló una relación especialmente fuerte con Montez, quien aparecería haciendo de “una mujer española” en el corto de Oiticica en Súper 8, *Agrippina é Roma-Manhattan*, una reinterpretación camp del mito de Agrippina la Menor ambientada en la Manhattan de los años 70.

43. **Hélio Oiticica**

Diapositiva de *Neyrótika*, 1973; Diapositivas con banda sonora (facsimil)
Cortesía de César y Claudio Oiticica

Si bien en Brasil, Oiticica se mantuvo en el clóset, al mudarse a Nueva York vivió abiertamente como un hombre gay. En las cartas a sus amigos hay registros de su involucramiento con la cultura queer de la ciudad, detallando el paisaje de bares y clubes gay que visitaba cerca de su loft en el East Village. También en sus películas en Súper 8 de la Marcha del Orgullo de 1971 y en entradas de su diario íntimo donde relata sus encuentros con figuras clave del circuito queer. Su sexualidad y sus hazañas quizá se plasmen con mayor viveza en *Neyrótika*, otro experimento de Oiticica con el *quasi-cinema* realizado en Nueva York, que ilustra los excesos sociales y sociales de los *Babylonests*. La obra consiste en ochenta diapositivas de hombres jóvenes a los que Oiticica se refería como los “muchachos dorados de los *Babylonests*”, todos ellos en diversas posturas lánguidas y estados de desnudez. Las diapositivas se proyectan en orden no narrativo, acompañadas de una banda sonora de grabaciones inéditas de la radio local intercaladas con audio del artista leyendo textos del poeta Arthur Rimbaud.

Televisión 1:

Neville D'Almeida

Jardim de Guerra [Jardín de Guerra], 1967; Film de 35 mm transferido a digital: blanco y negro, sonido, 91:15 minutos (fragmentos)

Cortesía de Neville D'Almeida y del Museu de Arte Moderna, Río de Janeiro

Ambientada en Río de Janeiro durante la dictadura militar de los años 60, *Jardim de Guerra* sigue a un joven de izquierda, Edson, y a su pareja, la aspirante a cineasta Maria, interpretados por Joel Barcellos y Maria do Rosário respectivamente. El guion da un giro oscuro cuando Edson, en un intento por ganar dinero rápido para la película de Maria, es arrestado sin razón y torturado por su supuesto involucramiento en un plan para derrocar al gobierno. Irónicamente, el contenido sedicioso de *Jardim* hizo que fuera por el gobierno militar de verdad, que usó el tristemente célebre Ato Institucional Número Cinco de 1968 para censurar a la prensa, la música, el cine, el teatro y la televisión por contenidos morales y políticos incendiarios. Se prohibió a *Jardim* ser proyectada en público y algunas escenas se destruyeron o perdieron para siempre.

La película muestra el estilo de D'Almeida como *auteur* rompe la cuarta pared de sus relatos ficcionales con planos de propaganda política y fotografías para comunicar conceptos ideológicos subversivos (e irónicos). Estos elementos supuestamente impresionaron a Oiticica, quien conoció a D'Almeida en una proyección privada de *Jardim* en Brasil, dando inicio a la relación artística del dúo. Las escenas que se presentan aquí exhiben el tipo de comentario político radical de D'Almeida, con sus idas e imágenes de Latinoamérica, la guerra, la raza y las drogas anticipando su colaboración con Oiticica en las *Cosmococas*.

Neville D'Almeida

Mangue Banguê, 1971; Film de 16 mm film a digital: color, banda sonora, 62:11 minutos (fragmento)

Cortesía de Neville D'Almeida y del Museum of Modern Art, Nueva York

D'Almeida primero imaginó *Mangue Banguê* como una colaboración con Oiticica, pero la mudanza transcontinental de este último lo obligó a completar la película por sí mismo, editando el proyecto en Londres para evitar la censura. La historia de esta película muda sigue a un corredor de bolsa que se convierte en una criatura primitiva que delira entre el centro financiero de Río de Janeiro y Mangue, el barrio rojo adyacente, antes de desaparecer en la selva. D'Almeida borra la frontera entre documental y ficción, integrando secuencias largas de actores y personas comunes realizando tareas habituales, desde lavar la ropa hasta vender drogas, para capturar la vida cotidiana de criminales y figuras marginalizadas en Brasil.

La película se mostró por primera vez el 9 de marzo de 1973, en el Museum of Modern Art [Museo de Arte Moderno] de Nueva York, ante un selecto grupo de artistas y críticos brasileños y estadounidenses. A Oiticica lo fascinó de inmediato la representación visual de las minucias de la vida cotidiana, y escribió que “MANGUE BANGUE no es un documento naturalista de la vida tal cual es ni una búsqueda de parte de un poeta-artista de los puteríos de la vida; es la medida perfecta de brechas-fragmentos de film-sonido de elementos concretos”. La autenticidad descarnada de la película y sus largas secuencias son predecesores clave de las *Cosmococas*, la primera de las cuales se creó apenas cuatro días después de la proyección de *Mangue Bangue*.

Hélio Oiticica

Brasil Jorge, 1971; Film en Súper 8 convertido a digital: color, mudo, 3:21 minutos
Cortesía de César y Claudio Oiticica

El interés de Oiticica por el cine se intensificó en Nueva York, donde se anotó en una clase de cine en New York University y se embarcó en diversos proyectos con una cámara Súper 8. Oiticica transformó la pequeña cocina de su loft en Second Avenue en un laboratorio fotográfico, incluyendo una mesada y un *Penetrável* cubierto de plástico que utilizaba para el montaje de películas. Algunas escenas de *Brasil Jorge* fueron supuestamente rodadas y editadas en este espacio, aunque gran parte de su metraje se perdió. Las escenas que existen capturan a Lee Jaffe, el artista estadounidense y amigo de Oiticica, sin camisa mientras se cepilla el cabello largo frente al espejo, una figura que quita el polvo de las plantas, imágenes de personas vestidas de colores caminando por las calles y la Estatua de la Libertad a lo lejos. Oiticica repetiría las secuencias extendidas y la integración de iconografía neoyorquina en otros proyectos cinematográficos incluyendo *Agrippina é Roma-Manhattan* [Agrippina es Roma-Manhattan, 1972].

Andreas Valentin

One Night on Gay Street [Una Noche en Gay Street], 1975; Film en Super 8 convertido a digital: blanco y negro, mudo, 5:35 minutos
Cortesía de Andreas Valentin

Andreas Valentin, un fotógrafo y profesor brasileño que fue amigo y alumno de Oiticica, colaboró con el artista en diversos proyectos de fotografía y cine durante sus frecuentes visitas a su loft. Rodada una noche de invierno, *One Night on Gay Street* tiene lugar cerca del apartamento de Oiticica en Christopher Street y retrata a un vendedor de drogas devenido asesino. En el film, el personaje de Oiticica, Mike the Addict, intenta comprar droga de Charlie the Hustler (Luiz Carlos Joels), que las adquiere de Colombo the Man (Thomas Valentin). Tras recibir las drogas, Mike se va sin pagarlas, lo que ocasiona una pelea. Mike apuñala a Colombo y huye; luego n transeúnte inocente (Waly Salomão) le roba al vendedor de drogas muerto. La historia y la estética juega con tropos del cine *neo-noir* de los años 70 acerca de las actividades criminales que tenían lugar en Nueva York, en particular en el Bajo Manhattan.

Televisión 2:

Marcos Bonisson

Héliophonia [Heliofonía], 2002; Video digital: color, sonido, 17:13 minutos

Realizado con el apoyo del Projeto Hélio Oiticica y de Rio Arte

Cortesía de Marcos Bonisson

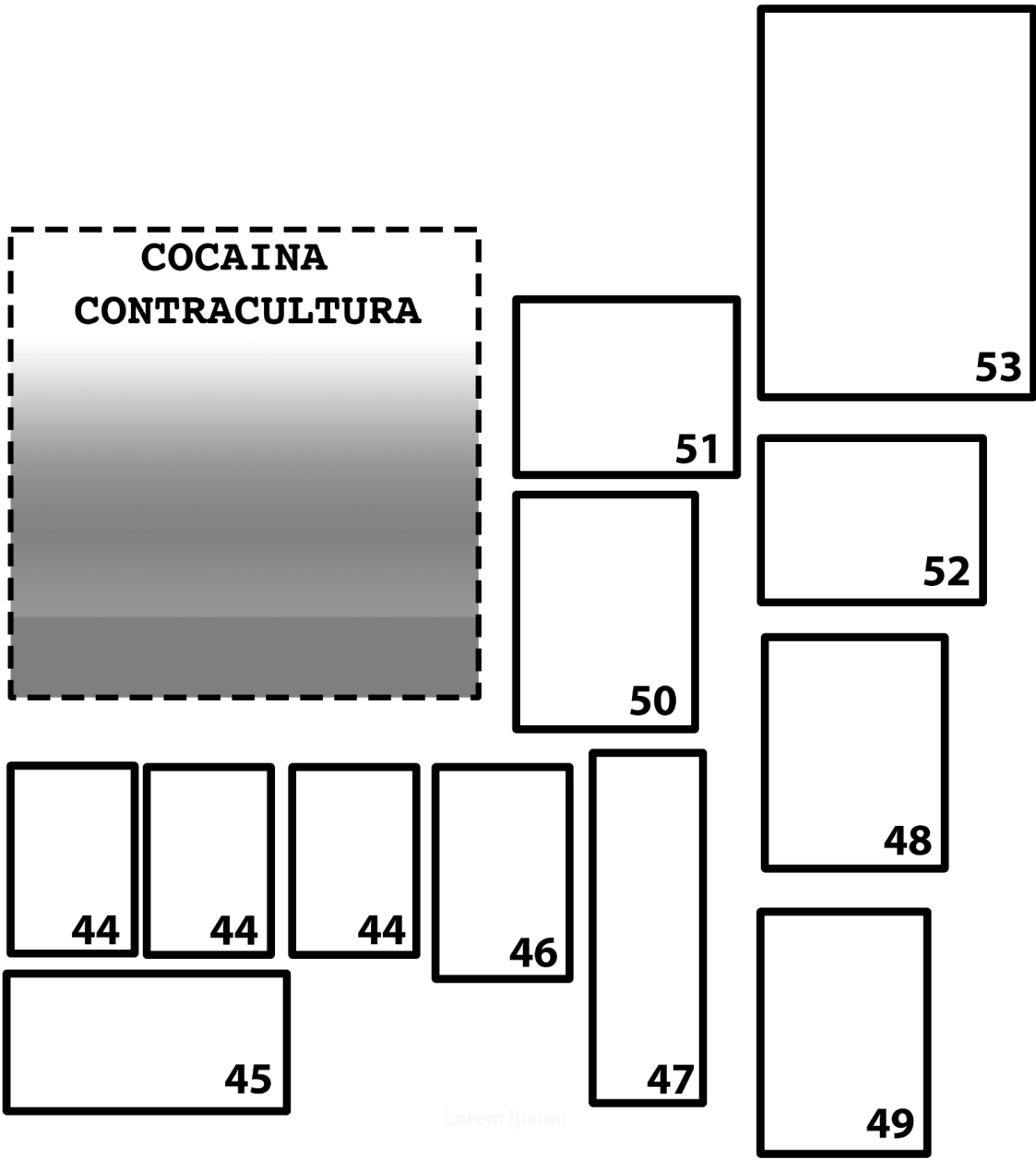
Héliophonia mezcla imágenes de archivo y clips de audio de Oiticica y sus colaboradores para construir una perspectiva creativa, aunque anacrónica, de las experiencias de Oiticica entre Río de Janeiro y Nueva York en la década del 70. Además de ofrecer vistazos del entorno de Oiticica, su ambiente artístico y su sentido del humor, la película presenta imágenes en Súper 8 de D'Almeida creando los *mancoquilagens* con pigmento de cocaína para *CC1 Trashiscapes*. Confirmando la continuidad de la naturaleza clandestina del proyecto aún años después de su creación, en un reportaje Oiticica se refiere a las *Cosmococas* como las "CCs", y se ríe: "No podemos decir su nombre completo".

COCAÍNA CONTRACULTURAL

En 1973, dos años después de que se le acabara el dinero de su beca Guggenheim y el Presidente Richard Nixon declarara lo que conocería como “guerra contra las drogas”, Oiticica empezó a vender cocaína en Saint Marks Place en el East Village y el Central Park. El artista llegaría a ver esta droga ilícita no sólo como medio de subsistencia, sino también como otro medio para la experimentación creativa. El 7 de noviembre de 1974, Oiticica consideraba que la cocaína era una parte integral de su práctica artística y de su agencia. En un cuaderno escribió que: “la venta de drogas se volvió un arte (¡más serio que tener sexo!) y el totalizador principal de YO HAGO-YO ACTÚO, A PLENO”. El artista examinó la historia y la ciencia de su “PRIMA” (el apodo personal que usaba para la cocaína, inspirado en la canción “Sister Morphine”, de los Rolling Stones); leyó mitología incaica y estudió los efectos de la droga. Escribió con pasión sobre su PRIMA, en poemas, cartas y cuadernos, mientras usaba el estimulante para pasar días sin dormir. Aunque la adicción a la cocaína acabaría afectando negativamente su salud mental y física, el entusiasmo inicial del artista subrayaba su creencia en una liberación personal total.

En ninguna serie artística la importancia de la cocaína es más evidente que en las *Cosmococas*. La cocaína de los *Blocos* opera en diferentes niveles: como pigmento blanco, como vehículo de protesta contracultural y como medio para traducir sus efectos hacia un arte *supra-sensorial*. Si bien el consumo de la droga es parte de la concepción y la base teórica del proyecto, los artistas especificaron que el consumo de cocaína no era necesario para experimentar las *Cosmococas*. Como escribió Oiticica: la serie “no busca rodear la COCA con los absolutos deificantes y místicos del lsd: la COCAÍNA ni agua ni tóxica”. En todo caso, la cocaína integrada en las *Cosmococas* es un medio material y conceptual de liberar a los participantes de normas restrictivas.

C O C A Í N A
C O N T R A C U L T U R A



44. **Hélio Oiticica**

Lista de tipos de cocaína, 1973 (facsimil)
Cortesía de César y Claudio Oiticica

Oiticica probó diferentes tipos de cocaína, detallando su densidad cristalina, su origen y sus efectos alucinógenos, junto descripciones personalizadas en tarjetas. “Neville 73” fue adquirida en marzo de 1973, y bautizada en honor a Neville D’Almeida, sugiriendo que se trata de la variedad que aparece en las diapositivas de las *Cosmococas*. Oiticica no estaba solo en la venta de drogas: muchos otros brasileños exiliados en Nueva York estaban conectados con el comercio de cocaína de alguna forma, por motivos de supervivencia económica, ofreciendo el narcótico para satisfacer el creciente apetito por él en las discotecas de la ciudad.

45. **Hélio Oiticica**

“O Aparecimento do Supra-Sensorial” [La Aparición de lo Supra-Sensorial], diciembre de 1967 (facsimil)
Cortesía de César y Claudio Oiticica

Oiticica definió sus ideas sobre lo *supra-sensorial* en este ensayo, originalmente escrito para una conferencia en diciembre de 1967. En lugar de una experiencia puramente sensorial, o un ambiente u objeto estéticos, las obras supra-sensoriales “se dirigen a los sentidos para, a través de ellos, a través de una ‘percepción total’, llevar al individuo a la ‘supra-sensación’, a la expansión de sus capacidades sensoriales habituales, para descubrir su centro creativo interior, su espontaneidad expresiva latente, relacionada con lo cotidiano”. Oiticica también señala que lo *supra-sensorial* estaría representado tanto por estados alucinatorios (“con o sin consumo de drogas alucinógenas, pues las experiencias de vida supra-sensoriales de diversos tipos también pueden llevar a un estado similar”) y estados no alucinatorios. Con cierta inspiración en los efectos de las drogas, el arte de Oiticica existe entre estados de sobriedad para alcanzar su verdadero temple: generar respuestas emocionales directas capaces de liberar a los individuos de condicionamientos sociales y normas de comportamiento “opresivas”.

46. **Andreas Valentin**

Hélio Oiticica en los *Babylonests*, Loft 4, 82 Second Avenue, Nueva York, circa 1974
(impresión de 2023)
Cortesía de Andreas Valentin

47. **Hélio Oiticica**

“YOKO ONO’S GRAPEFRUIT” [POMELO DE YOKO ONO], 12 de agosto de 1973 (facsimil)
Cortesía de César y Claudio Oiticica

Escrito el mismo día que creó *CC2 Onobject*, este texto muestra a Oiticica elogiando *Grapefruit* (1964), de Yoko Ono, y proclamando que el libro de proposiciones de arte conceptual es “un monumento de anti-arte”. Encontrando allí un precedente para las propias ambiciones que desarrollaría en el cambiante *Programa in Progress* de las *Cosmococas*, Oiticica dice que “Yoko Ono no propone ‘arte conceptual’: propone formas infinitas de formaciones asintomáticas”.

48. **Hélio Oiticica**

Documento que nombra a los colaboradores para las nueve *Cosmococas* de Oiticica, 3 de marzo de 1974 (facsimil)
Cortesía de César y Claudio Oiticica

Oiticica extendió la serie de *Cosmococas* de manera independiente desde septiembre de 1973 hasta marzo de 1974. Sólo *CC6 Coke Head’s Soup*, realizada en colaboración con el artista Thomas Valentin, fue completada durante su vida. *CC7* fue una propuesta para el curador Guy Brett. *CC8 Mr. D of Dado* fue originalmente planeada con el poeta Silviano Santiago, pero luego se transformó en un proyecto individual de Oiticica. Finalmente, *CC9 Cocaoculta Renô Gone* fue propuesta para que el artista Carlos Vergara la creara en Río de Janeiro.

49. **Hélio Oiticica**

“Yoko Onowise,” 13 de septiembre de 1973 (facsimil)
Cortesía de César y Claudio Oiticica

50. **Hélio Oiticica**

“C O S M O C O C A,” 24 de junio de 1973 (facsimil)
Cortesía de César y Claudio Oiticica

Nueve *Cosmococas* fueron conceptualizadas en notas escritas por Oiticica para diversos amigos y colaboradores entre marzo de 1973 y marzo de 1974, pero muchas permanecieron incompletas o sin realizar durante la vida de Oiticica. Las diapositivas para las cinco originales *Cosmococas* (y las correspondientes instrucciones para su exhibición pública y privada, incluyendo el comportamiento del público) fueron creadas junto a D’Almeida en marzo y agosto de 1973, tras horas de conversación en las que el dúo discutía sus ideas en el loft de Oiticica. En la serie, los artistas colaboraron de manera equitativa; mientras que Oiticica sacaba las fotos que se transformarían en las diapositivas de las *Cosmococas*, D’Almeida creaba los dibujos con cocaína, usando la droga como un pigmento blanco aplicado como maquillaje sobre rostros encontrados en objetos impresos. Oiticica denominó *mancoquilagens* a estas creaciones — un término

que combinaba la palabra portuguesa *maquilhagem* [maquillaje] con el Manco Cápac, el fundador mitológico del pueblo inca que les concedió la planta de coca.

51. **Fotógrafo desconocido**

Hélio Oiticica asomado a la Ventana de su Apartamento en 18 Christopher Street, Nueva York, circa 1977 (impresión de 2023)
Cortesía de César y Claudio Oiticica

En una fecha desconocida, mientras vivía en la calle Christopher, Oiticica recibió la visita abrupta de dos agentes federales. Una amiga suya había sido detenida por posesión de cocaína en el Aeropuerto Internacional John F. Kennedy con su dirección en el bolsillo. Aunque no encontraron sustancias ilícitas en su casa, en un gesto de antagonismo, Oiticica proclamó con audacia a los agentes federales que era gay, poniendo en peligro, sin saberlo, su solicitud de un permiso de residencia. Tras ser acosado por los funcionarios de migraciones en relación con su sexualidad, el artista reconoció que debía abandonar Nueva York a finales de enero de 1978.

52. **Hélio Oiticica**

Dibujo para *Hendrixsts*, 18 Christopher Street, Nueva York, 1974 (facsimil)
Cortesía de César y Claudio Oiticica

En octubre de 1974, la casa de Oiticica en el East Village fue asaltada, un evento que contribuyó a su decisión de mudarse al West Village. Se retiró en un pequeño apartamento de un dormitorio en el número 18 de Christopher Street, cuya habitación principal medía apenas cuatro por cuatro metros. Tal vez debido al tamaño del apartamento, este traslado puso fin al utópico experimento del artista con la vida en común en favor de una vida doméstica más solitaria. El artista construyó dos *Ninhos* nuevos, a los que apodó *Hendrixsts* en homenaje al ícono de la contracultura y músico de rock Jimi Hendrix, que se asemejaban a una cama en un semipiso sobre una mesa de trabajo. Este ambiente fue particularmente apto para su producción de los *Newyorkaises*, más tarde llamados *Conglomerado*, un proyecto de libro no realizado que nació de su trabajo en *Subterranean Tropicália Projects* [Proyecto Tropicalia Subterránea, 1971–72]. Oiticica fue absorbido por este texto y otros proyectos de escritura hasta que volvió a Brasil a principios de 1978.

53. **Hélio Oiticica**

Manhattan Brutalista–Objet semi-mágico-trouvé [Manhattan Brutalista–Objeto encontrado semi-mágico], 1978; Fragmento de asfalto (impresión de 2023)
Foto: Bob Wolfenson
Cortesía de César y Claudio Oiticica

Los últimos dos años de la vida de Oiticica fueron productivos artísticamente. Habiendo dejado atrás su condición de exiliado, tras su regreso a Río de Janeiro gozó de un nivel de celebridad. Luego de años de una práctica dominada intencionalmente por la escritura y

los proyectos no realizados, retomó la performance y la creación de objetos físicos y ambientes. Oiticica instaló en su casa un recuerdo material de su época de exilio (la propia Manhattan) a través de *Manhattan Brutalista—Objet semi-mágico-trouvé* de 1978. Para documentar esta obra, Oiticica se fotografió sosteniendo un gran bloque de asfalto con la forma de Manhattan, que había encontrado en una obra en construcción junto a un camino de samba popular. Así, creaba una Nueva York a partir del betún brasileño.

Trágicamente, apenas dos años después de esta obra, Oiticica sufrió un infarto en su apartamento del barrio de Leblon. Falleció siete días más tarde en la Clínica São Vicente [Clínica San Vicente] en Río de Janeiro, el 22 de marzo de 1980, a los cuarenta y dos años.

Cosmococas Fotos

[de izquierda a derecha]

Hélio Oiticica y Neville D'Almeida

Cosmococas Foto 4, 1973

Impresión cromogénica, ed. 8 de 12

Cortesía de Neville D'Almeida y de César y Claudio Oiticica y de Lisson Gallery

Hélio Oiticica y Neville D'Almeida

Cosmococas Foto 23, 1973

Impresión cromogénica, ed. 4 of 12

Cortesía de Neville D'Almeida y de César y Claudio Oiticica y de Lisson Gallery

Hélio Oiticica y Neville D'Almeida

Cosmococas Foto 32, 1973

Impresión cromogénica, ed. 4 de 12

Cortesía de Neville D'Almeida y de César y Claudio Oiticica y de Lisson Gallery

En 1971, Oiticica describió al artista Andy Warhol como “POP y POST-POP, una amalgama de POP y clichés de HOLLYWOOD-AMÉRICA”. Se había inspirado en las películas de Warhol desde que las vio por primera vez, en Londres en 1969. Al igual que otros cineastas independientes de la escena del cine underground de la época, predominantemente queer, Warhol se acercó a la contracultura mediante el uso de controvertidas secuencias con actuaciones que desafiaban normas de género y escenas (homo)sexuales explícitas. Sin embargo, una vez en Nueva York, Oiticica se desilusionó con el papel de Warhol en el mainstream del underground. El 23 de febrero de 1971, le escribió al realizador Ivan Cardoso:

trash es la película de [Paul] morrissey, prod. [Andy] warhol, comercial: és linda: una comercialización (superficial) del underground gay: pero en rigor, es de cierta forma un cop-out (una entrega en el mal sentido) de todo lo que chelsea-warhol-girls representan: es una especie de identificación de una marginoactividad con un callejón sin salida: todo park avenue se pregunta: ya viste trash, pensando que son hip: se sienten conniventes con algo marginal: llevando una actividad marginal a un nivel burgués.

Como emblema de los “clichés de HOLLYWOOD-AMÉRICA” y presencia constante en las serigrafías de Warhol, el rostro de Marilyn Monroe, con sus párpados pesados, es una referencia sutil a la obra de Warhol. Sin embargo, mientras que la obra del artista pop se comercializaba e higienizaba cada vez más para su consumo público, la Monroe de las *Cosmococas* está pintada con una droga ilícita, negándose transgresivamente a la cooptación por parte de los sistemas respetables del capitalismo.

Vitrina con Libros

[de izquierda a derecha]

Yoko Ono

Grapefruit, Primera Edición en Tapa Blanda, Tercera Impresión, 1972
Colección privada

Norman Mailer

Marilyn: A Biography, Primera Edición, 1973
Colección privada

Grapefruit (1964), el libro de Yoko Ono y *Marilyn: A Biography* (1973), de Norman Mailer, son objetos centrales en *CC2 Onobject* y *CC3 Maileryn*, respectivamente. Oiticica y D'Almeida buscaban este tipo de objetos, al igual que otros de los elementos que aparecen en las diapositivas de las *Cosmococas*, cuando no los encontraban en el loft de Oiticica en la Segunda Avenida. D'Almeida supuestamente descubrió la biografía de Marilyn en la vidriera de la librería Rizzoli, antes de llamar, excitado, a Oiticica, quien le pidió que lo comprara para una *Cosmococa*. Se sabe que Oiticica usaba LPs y libros como mesas portátiles para consumir droga en su loft, agregando otro elemento biográfico a la serie.

Pared con Cuadros

Fila Superior:

[de izquierda a derecha]

Hélio Oiticica y Neville D'Almeida

Diapositiva de *CC1 Trashisapes, Bloco-Experiências in Cosmococa—Programa in Progress*, 1973

La primera de las *Cosmococas*, *CC1 Trashisapes* invita a los huéspedes a acostarse sobre grandes almohadones en el sueño y limarse las uñas mientras escuchan música del nordeste de Brasil; unas diapositivas adornadas con cocaína exhiben la portada del LP *Weasels Ripped My Flesh* (1970) de The Mothers of Invention, una fotografía de Luiz Fernando Guimarães, amante de Oiticica, llevando un *Parangolé* blanco por las calles de Nueva York (*P30 Parangolé Cape 23 M'Way Ke*, 1972), y una portada de *The New York Times* con el rostro del realizador surrealista Luis Buñuel. La presencia de Guimarães añade un tono homoerótico a la obra: cuchillos y cigarrillos colocados de forma sugerente crean referencias fálicas en su figura.

La versión privada de *Trashisapes* parece inspirada en el loft de Oiticica en la Segunda Avenida, conocido como Loft 4. Proyectando las diapositivas sobre una pantalla blanca colocada junto a una TV color encendida y una radio FM en un rincón "pasando ROCK a todo volumen", el *Bloco* refleja la (sobre) estimulación sensorial culta de los *Babylonests* de Oiticica, y el hedonismo inherente de su concepción general del espacio privado. La combinación de ocio y exceso

transforma la obra en un escenario de posibilidades abiertas donde como explicó Waly Salomão, uno de los pocos amigos de los artistas que vio las *Cosmococas* en Nueva York: “Ahí hay una relación erótica light, agradable, una cosa perezosa, un esparcimiento, el placer del tiempo sin inmediatez, un tiempo lento, un tiempo eterno, un tiempo sin objetivos, un tiempo delicioso, sin prisa, sin obligaciones”.

Hélio Oiticica y Neville D’Almeida

Diapositiva de *CC2 Onobject, Bloco-Experiências in Cosmococa–Programa in Progress*, 1973

La cocaína de *Onobject*, al igual que en otras *Cosmococas*, puede ser leída como una crítica de la comunidad artística burguesa, tanto en Brasil como en Nueva York. Para las *Cosmococas*, Oiticica y D’Almeida tomaron muchas fotografías de imágenes impresas en objetos de producción masiva. La selección de tales objetos reproducibles se ajustaba a su autodenominada parodia de “la noción de ‘autenticidad’ en las artes plásticas” y a la burla de las preocupaciones artísticas y, en su opinión, “complejos de clase” con el plagio. Es más, la cocaína de los *mancoquilagens* muchas veces “copia la superficie”, dibujando aspectos de los rostros de Yoko Ono y otras personalidades de una manera que es “acrítica del plagio”. Las diapositivas de las *Cosmococas* son así réplicas fotográficas de imágenes redibujadas en productos reproducibles en una obra cuyo *Programa in Progress* abierto significaba que podía ser recreada indefinidamente.

Hélio Oiticica y Neville D’Almeida

Diapositiva de *CC3 Maileryn, Bloco-Experiências in Cosmococa–Programa in Progress*, 1973

Las referencias a Sudamérica y al comercio de drogas peruano abundan en las *Cosmococas*, desde la inclusión de voces de Yma Súmac en *CC3 Maileryn* hasta las menciones a Manco Cápac en los dibujos con cocaína. La creación de obras de arte que reconocen y amplifican el estereotipo, y la realidad, de los vendedores de drogas latinos tiene algo de humor subversivo y de sátira mordaz. Sin embargo, un sentimiento antiimperialista subyace a la celebración que proponen las *Cosmococas* de una droga cuyo uso tradicional como planta medicinal indígena fue sustituido por su cultivo para la explotación centrada en satisfacer consumos occidentales, primero como panacea, celebrada en el siglo XIX, y luego como narcótico ilícito en los años 70. En una entrevista de noviembre de 2020, D’Almeida explicó los prejuicios culturales y la discriminación detrás de la criminalización del consumo y el tráfico de cocaína:

Si hubiera en Francia una plantación de hojas de coca, durante quinientos años, mil años, dos mil [años], y si hubiera en Bolivia, Perú, Colombia un viñedo: ¿cuál estaría prohibido? ¿El vino o la coca? La cocaína sería algo muy bueno, para que la gente se riera y se divirtiera, y el vino estaría prohibido. Y podrías ir a la cárcel de por vida, te podrían matar, si bebieras vino o lo vendieras.

Hélio Oiticica y Neville D'Almeida

Diapositiva de *CC4 Nocagions, Bloco-Experiências in Cosmococa—Programa in Progress, 1973*

CC4 Nocagions es un homenaje al compositor y artista John Cage, cuya pieza más famosa probablemente “4'33”, de 1952, en la que el público permanece sentado durante cuatro minutos y treinta y tres segundos escuchando su propio silencio ambiental. Como en las otras *Cosmococas*, las diapositivas de *Nocagions* subrayan las “RELACIONES AZAROSAS”; el orden estaba determinado por una operación “semi-azarosa” basada en los números de las cajas de las diapositivas reveladas. En el centro estético de las diapositivas se encuentra *Notations* (1969), el libro de Cage de partituras basadas en el azar, colocado bajo dibujos geométricos de cocaína y diferentes aditamentos relacionados con la droga. Oiticica y D'Almeida planeaban invitar a Cage a crear la banda de sonido de la obra, aunque no hay evidencia de que esta colaboración haya tenido lugar. En cambio, la música de Cage suena “FUERTE” junto con las diapositivas proyectadas en dos pantallas ubicadas a cada lado de la piscina rectangular iluminada con luz verde. El sonido ambiente del chapoteo del agua, mezclado con la música duracional del maestro, crea una escena que enfatiza su propia prolongación tediosa, dando lugar a una distorsión temporal supra-sensorial.

La performance privada de CC4 era una invitación abierta a que los poetas y teóricos brasileños Augusto y Haroldo de Campos tomaran las diapositivas de *Nocagions* para “INVENTAR y/o TRANSFORMAR las INSTRUCCIONES para una PERFORMANCE que tendrá lugar en SAN PABLO o RIO”. Esta performance finalmente tuvo lugar en marzo de 2023 en Casa SP-Arte en San Pablo, Brasil.

Hélio Oiticica y Neville D'Almeida

Diapositiva de *CC5 Hendrix-War, Bloco-Experiências in Cosmococa—Programa in Progress, 1973*

La música y los músicos tienen un papel integral en las *Cosmococas*; tanto D'Almeida como Oiticica eran grandes seguidores del rock'n'roll y la contracultura juvenil que representaba. Su importancia es evidente en *CC5 Hendrix-War*, un homenaje a Jimi Hendrix. Los artistas decoraron el rostro del guitarrista, extraído de su disco póstumo *War Heroes* (1972) con líneas geométricas de cocaína con formas de máscaras. En la versión pública, las imágenes debían proyectarse sobre las cuatro paredes de la sala, rodeando a los invitados, que se mecían en hamacas, literalmente por encima del suelo, al sonido de los lamentos de la guitarra de Hendrix. Las hamacas se relacionan con el tiempo que pasó Hendrix como paracaidista en el ejército de los Estados Unidos, señalando las ideas pacifistas del guitarrista y los artistas.

En la versión privada, las diapositivas se proyectaban sobre cuatro o más habitaciones de un apartamento o una casa, complementadas, una vez más, por la música de Hendrix. En palabras de Oiticica: “A medida que el día avanza y las proyecciones y bandas sonoras se suceden, la gente debería intentar convertirlo todo en una danza y apoteosis lúdica: habría que invitar a gente nueva de otros lugares”. Como un estilo musical igualitario, los pasos de cuya danza no debe ser estudiados, el rock de Hendrix es un vehículo ideal para la visión de los artistas de una fiesta utópica llena de baile delirante.

(Facsímiles)

Cortesía de Neville D'Almeida y de César y Claudio Oiticica

Fila del Medio:

Hélio Oiticica

"Cosmococas, CC1–CC5," Instruções datilografadas em inglês, 1973 (fac-símile)

Cortesía de César e Claudio Oiticica

Fila Inferior:

[de izquierda a derecha]

Hélio Oiticica y Neville D'Almeida

CC1 Trashiscapes, Versión pública, Bloco-Experiências in Cosmococa–Programa in Progress, 1973; diapositivas, banda sonora, instrucciones, sitio específico

Vista de instalación, Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 2005 (impresión de 2023)

Foto: Cesar Oiticica Filho

Cortesía de César y Claudio Oiticica

Hélio Oiticica y Neville D'Almeida

CC2 Onobject, Versión pública, Bloco-Experiências in Cosmococa–Programa in Progress, 1973; diapositivas, banda sonora, instrucciones, sitio específico. Vista de instalación, *Exposição*

Momentos–Frames [Exposición Momentos–Marcos], Galeria Fortes Vilaça, San Pablo, 12 de marzo al 17 de abril de 2003 (impresión de 2023)

Foto: Cesar Oiticica Filho

Cortesía de César y Claudio Oiticica

Hélio Oiticica y Neville D'Almeida

CC3 Maileryn, Versión pública, Bloco-Experiências in Cosmococa–Programa in Progress, 1973; diapositivas, banda sonora, instrucciones, sitio específico

Vista de instalación, Lisson Gallery, Nueva York, 29 de junio al 11 de agosto de 2023 (impresión de 2023)

Cortesía de Neville D'Almeida y de César y Claudio Oiticica y de Lisson Gallery

Hélio Oiticica y Neville D'Almeida

CC4 Nocagions, Versión pública, Bloco-Experiências in Cosmococa–Programa in Progress, 1973; diapositivas, banda sonora, instrucciones, sitio específico (impresión de 2023)

Vista de instalación, Parque Lage, Rio de Janeiro, 13 de marzo, 2023

Foto: Cesar Oiticica Filho

Cortesía de César y Claudio Oiticica

Hélio Oiticica y Neville D'Almeida

CC5 Hendrix-War, Versión pública, Bloco-Experiências in Cosmococa—Programa in Progress,
1973; diapositivas, banda sonora, instrucciones, sitio específico

Vista de instalación, Lisson Gallery, Nueva York, 29 de junio al 11 de agosto de 2023 (impresión
de 2023)

Cortesía de Neville D'Almeida y de César y Claudio Oiticica y de Lisson Gallery

CC2 ONOBJECT, VERSÃO PRIVADA

Hélio Oiticica y Neville D'Almeida

CC2 Onobject, Versión privada, Bloco-Experiências in Cosmococa—Programa in Progress, 1973;
diapositivas, banda sonora, instrucciones, sitio específico
Cortesía de Neville D'Almeida y de César y Claudio Oiticica

CC2 Onobject invierte el apellido de la artista y música Yoko Ono, en un juego de palabras con el término *no-objeto* del movimiento neoconcretista brasileño: un arte que no es pintura ni escultura. Oiticica y D'Almeida sugieren así que las instrucciones inventivas y conceptuales de Ono se parecían a sus propias ideas radicales, y estipulan que la performance pública de *Onobject* no fuera ni "PERFORMANCE" ni "ANTI-PERFORMANCE" sino "A-L-G-O-N-U-E-V-O como es la propia YOKO". Las diapositivas muestran *Grapefruit* (1964), el libro de Yoko Ono, cubierto de graciosas líneas de cocaína, y rodeado de objetos como lápices y cuadernos. *Grapefruit* también aparece junto a una copia de *Your Children* (1973) el libro del asesino serial Charles Manson, y junto a *What Is a Thing?* (1967), el meditativo texto del filósofo alemán Martin Heidegger acerca del filósofo Immanuel Kant. En la versión pública, las diapositivas debían ser proyectadas sobre "dos paredes de una sala cuadrada", donde los participantes están "sentados/reclinados/acostados pero sobre todo bailando" sobre una "gomaespuma blanca de grosor medio", al sonido de la música experimental con gritos de Ono. La superficie elástica, llena de formas geométricas de espuma de gran tamaño y colores vivos, es el escenario ideal para el "juego alegre del CUERPO en el BAILE que se eleva POR ENCIMA DEL SUELO" imaginado por Oiticica.

En cambio, las instrucciones de la versión privada se reducen para enfatizar las diapositivas y las intensas vocalizaciones de Ono. Los artistas especifican que "cuatro series de diapositivas deben ser proyectadas SIMULTANEAMENTE" sobre "cuatro superficies" improvisadas, y además proponen que "quizás se puede disponer de sábanas blancas para crear divisiones espaciales" o "usarlas para cubrir muebles/adentro o árboles y arbustos/afuera". Con una obra capaz de ser montada en diferentes espacios con materiales de fácil acceso, los artistas animaban a los colaboradores a "IMPROVISAR y PROYECTAR".