



Objeto, Contexto e Memória

Object, Context and Memory

Amanda Saba Ruggiero,

Doutora em arquitetura e urbanismo, Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo da Universidade de São Paulo,
amandaruggiero@gmail.com

Resumo

O artigo apresenta questões sobre os modos expográficos relativos tanto ao objeto artístico quanto à memória, desenvolvidas desde doutoramento, cuja tese analisou a recepção internacional do artista Hélio Oiticica. Os momentos resgatados por depoimentos individuais, em entrevistas, referem-se a determinado contexto, período e expografia, contribuem para apurar variáveis que interferem no reconhecimento da obra. Mapeiam-se as referências sobre o espaço expositivo, relação com o público e as suas possíveis consequências. Ao lado, confrontam-se as relações dinâmicas de tais registros transformadas ao longo do tempo, emoldurando-se novos formatos e percepções. A reflexão de como se apresentam os objetos artísticos em espaço, discurso, seleção, expografia, contexto institucional e urbano redesenha múltiplos significados e leituras do mesmo, podendo ampliar o horizonte de interpretação da obra ou desconectá-la plenamente de seus propósitos germinais.

Palavras Chave: Helio Oiticica; exposições; espaços museológicos, expografia.

Abstract

This paper presents issues on forms of exhibit an artistic objects and recollections related to it, resulting from the thesis about the international receptions of the artist Hélio Oiticica. Special shows registered by individual memories were identified by interviews, on a specific exhibition periodo and context. These informations assembled contribute to understand variants that interfere in the reception of an art object. By one side, we Identify those referential aspects that impact the way of show an art object and its possible consequences. By the other, its faced out dinamic relations of these memories transformed by the time, framing new formats and perceptions of the same art object. Thinking on how these art objects are presented to the public in space, text, selection, display, institutional and urban context, redesign multiple meanings and readings of the same object. It could amplify the meanings and readings of an art work, or completely disconnect with its inicial proposals.

Keywords/Palabras-clave: Helio Oiticica; shows; museum spaces, exhibition design.

*Quero aqui dizer o seguinte: não adiantam quaisquer tentativas de querer mistificar o caráter inovador de minhas experiências, tentando comprometê-las em contextos inapropriados. (...) Outra coisa: se há gente interessada em minha obra anterior, melhor, mas não vou expô-la ou ficar repetindo **ad infinitum** as mesmas coisas; (...)*

Hélio Oiticica, 1971 ¹

INTRODUÇÃO

A análise da recepção e do percurso expositivo enfatiza a importância da configuração dos espaços ao expor conjunto de obras. As relações estabelecidas pelo trajeto definido no ambiente, desde o contexto urbano, até disposição, vizinhança das obras, suportes, dispositivos lumínicos e visuais, são alguns aspectos que constroem e direcionam a recepção do público, a fim de

¹ Texto de Hélio Oiticica. “Exposição, eu não!”, in *Jornal Última Hora*, coluna Geléia Geral de Torquato Neto, RJ, setembro 1971.

materializar conceitos e enfatizar o registro entre obra e espectador, sendo a expografia e curadoria agentes fundamentais na condução de leituras sobre trajetórias artísticas em diferentes contextos.

Hélio Oiticica protagonizou uma extensa produção artística, caracterizada pelo aspecto experimental, tanto no uso de materiais e suportes, quanto nos modos de expor e apresentar as relações entre espaço, obra e público. De modo geral, a produção artística nos anos 1960 e 70 respondia à necessidade de se manifestar reagindo à repressão, com intuito de desmitificar o objeto por meio da prática experimental, do inconformismo e de possíveis linguagens em uma arte participativa. De acordo com Celso Favaretto:

O essencial das manifestações antiartísticas é a confrontação dos participantes com situações; concentrando o interesse nos comportamentos, na ampliação da consciência, na liberação da fantasia, na renovação da sensibilidade, desterritorializam os participantes, proscvem as obras de arte, coletivizam ações. Desnormativizantes, pois questionam as significações correntes, essas manifestações interferem nas expectativas dos protagonistas, sendo, portanto, práticas reflexivas. Celso Favaretto, 1990²

Aspecto que fundamenta a obra de Hélio Oiticica é a negação do culto ao objeto artístico em propostas que reconceituam, desintegram e recriam sua imagem. Para além de idealizar um universo estético, Oiticica visa, segundo Favaretto, transformar os participantes, *“proporcionando-lhes proposições abertas ao seu exercício imaginativo”*, visando a *“desalienar o indivíduo”*, para *“torná-lo objetivo em seu comportamento ético-social”*.³

Um exemplo paradigmático foi a exposição individual de Hélio Oiticica na *Whitechapel Art Gallery*, Londres (1968), quando reuniu sua produção em espaço experimental, propositivo, conjugando a extensão de significados e da

² O texto de Celso Favaretto, *“Inconformismo estético, inconformismo social, Hélio Oiticica”*, publicado originalmente na *Revista Gaia*, SP, USP, 1989. Posteriormente republicado na revista *Educação e Filosofia. Universidade Federal de Uberlândia*, v. 4, n. 8, jan-jun. 1990, p. 151-158.

³ Idem nota 2.

crítica cultural⁴. Após sua morte em 1980, o conjunto de trabalhos circulou em inúmeras exposições no Brasil e no exterior. O texto a seguir reúne depoimentos de estudiosos e curadores que difundiram sua obra por meio de textos, curadorias coletivas e individuais, e mapeia os primeiros contatos com a obra e seus registros, para questionar os modos de expor o objeto artístico: como a expografia, em certos casos, mitifica e procura transformá-lo em único, raro, culto, incomum, exótico, perplexizante e fetiche? E como esta pode, em outros momentos, apontar direção oposta? Ou seja, enfatizar o objeto múltiplo, reproduzível, usável e banal? Em que medida, a expografia e a curadoria devem aproximar e ampliar as intenções e proposições elaboradas pelo artista? Qual é o limite da autonomia do objeto artístico para apreciação do público geral e em que medida faz sentido contextualizá-lo?

A exposição de arte é definida como um espaço social, cuja finalidade envolve um complexo de representações sociais, pessoais e institucionais, configura uma parte importante que integra a política econômica cultural. Trata-se de um modo de comunicação essencial, que dirige-se ao meio artístico e cultural, na esfera pública e privada, é o ponto referencial para o debate da crítica de arte e a revisão do discurso historiográfico⁵.

Em *A Memória Coletiva*, Maurice Halbwachs propõe uma reflexão entre nossas lembranças individuais e a memória do grupo, em que não bastam apenas os depoimentos para que a memória individual se auxilie com a dos outros, é

⁴ No capítulo 1 “Múltiplas experiências na Whitechapel Art Gallery”, debatemos o impacto e a recepção em Londres, enquanto ocorria o evento, houve críticas polêmicas e negativas nos jornais ao lado de contundente defesa por parte dos organizadores e simpatizantes. Amanda Saba Ruggiero. “Elos e assimetrias na recepção de Hélio Oiticica”, *in* tese doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-25072014-092309/>>. Acesso em: 2016-07-3

⁵ O autor Jean Davalon discute a exposição e seus significados para além da simples apresentação de objetos, como uma ampla estratégia de comunicação incorporada à cultura contemporânea. *In* «L'exposition à l'oeuvre: stratégies de communication et médiation symbolique». Paris: Éditions L' Harmattan, 1999.

necessário que elas concordem “e que haja muitos pontos de contato entre uma e as outras para que a lembrança que nos recordam possa ser reconstruída sobre um fundamento comum”⁶.

Rene Vinçon defende a exposição como o momento de ativação, que põe em atividade uma experiência estética e social, aproximando o público a um conhecimento sensível da realidade. Coloca a obra em uso comum, prático e visual⁷. Assim compreende-se como é relevante interrogar sobre os procedimentos de acionamento e fundamentos que legitimam tal contato, dentre eles o resgate da memória, sendo impossível a existência de neutralidade.

DO OBJETO AO CULTO

A exposição *Brazil Projects*: ocupou os três andares do atual MoMA P.S.1⁸, em 1988, um elemento de estudo significativo para compreender os caminhos percorridos pela produção moderna brasileira no circuito internacional, em especial Nova York, a partir dos anos 1990⁹. Tratou-se de um ambicioso evento que reuniu esculturas, pinturas, fotografias, arquitetura, vídeos, performances, instalações, música e cinema. Os curadores desenharam seus

⁶ Maurice Halbwachs, in “A memória coletiva”. São Paulo: Vértice, 1990, p.34, (1950).

⁷ Rene Vinçon, in “Artifices d'exposition”. Paris : Éditions L' Harmattan, 1982.

⁸ Fundado em 1971 por Alana Heiss como Institute for Art and Urban Resources Inc., com o objetivo de promover exposições em espaços inutilizados e abandonados da cidade de Nova York. Em 1976, a sede permanente se estabeleceu no atual endereço, Queens - Long Island. Após intensa atividade durante 20 anos, o edifício passou por grande reformulação e foi reaberto em 1997. Em 2000, tornou-se um espaço afiliado ao Museu de Arte Moderna de Nova York, o MoMA, conhecido atualmente como MoMA P.S.1. É um espaço de exposição, não de coleção, empenha-se em mostrar uma arte experimental e tem uma média de 50 exposições por ano. Informações obtidas em <http://ps1.org/about/>.

⁹ Sobre a recepção da exposição *Brazil Projects*: ver RUGGIERO, A. S.. “Brazil Projects: questões sobre a recepção da arte brasileira”, in: 2º Seminário Internacional Museografia e Arquitetura de Museus - Identidades e, 2010, Rio de Janeiro. *Anais do 2o Seminário Internacional Museografia e Arquitetura de Museus - Identidades e comunicação*. Rio de Janeiro: FAU/PROARQ, 2010, 2010. http://www.arquimuseus.arq.br/anais-seminario_2010/eixo_ii/p2
artigo_amanda_saba_ruggiero_formatado.pdf

argumentos procurando representar as diversidades e complexidades brasileiras, respeitando a autonomia e individualidade dos seus artistas, sem a preocupação de uma abordagem histórica, com o intuito de romper com clichês preestabelecidos sobre o país¹⁰. A realização do evento deu-se por meio da Sociedade Cultural Arte Brasil, presidida por Carmen Elisa Ritenour, de acordo com suas palavras, “com *Brazil Projects*: a Sociedade atingia uma de suas metas, a promoção da arte e artistas brasileiros no exterior”¹¹. Além da ocupação no P.S.1, a programação também acompanhou mostra de filmes nacionais, entre os dias 13 e 23 de maio de 1988, no Public Theatre, e concertos de música brasileira, 11 e 14 de maio, The Town House, Nova York.

Rodrigo Naves ressalta a maior visibilidade adquirida no circuito artístico brasileiro com debate público nos anos 1980, do ponto de vista da produção e crítica de arte¹². E das instituições públicas ou privadas, como os museus de arte coleções particulares abertas ao público, por exemplo o Museu Lasar Segall e a coleção Mario de Andrade no IEB/USP¹³. O conjunto de galerias como Paulo Figueiredo, Luisa Strina, Thomas Cohn, Galeria SP, Subdistrito e colecionadores¹⁴. Assim, vislumbrar o ambiente internacional era uma estratégia rentável para ampliar o mercado emergente da arte moderna e contemporânea brasileira, bem como expandir o potencial capital que o país possuía como reserva. Além disso, em âmbito internacional, era o início das

¹⁰ Vv.Aa. Catálogo BRAZIL PROJECTS 1988. Nova York: P.S.1, The institute for art and urban resources, São Paulo: Sociedade Cultural Arte Brasil, p.9, 1988.

¹¹ Idem 10.p.7

¹² Rodrigo Naves. “Um azar histórico desencontros entre modernos e contemporâneo na arte brasileira”, in Revista Novos Estudos, p.201, São Paulo, Novembro, 2002.

¹³ Para a história dos museus de arte no Brasil e a formação de seus acervos ver Maria Cecília França Lourenço, in “Museus acolhem Moderno”. São Paulo: Edusp, 1999. A formação e criação dos museus de arte moderna no Brasil ocorre nos anos 1950 e 60. Nos anos 1980 o MAM-SP firma sua sede no parque do Ibirapuera.

¹⁴ Celso Fioravante. “O marchand, o artista e o mercado”, in: AGUILAR, J. R. *Arco das Rosas - O Marchand como Curador*. Texto em catálogo de exposição. São Paulo: Casa Das Rosas, 2001. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/artes-contemporaneo-arco/artigos-relacionados/o-marchand-o-artista-e-o-mercado>. Acesso em: 30 julho 2016

discussões sobre o multicultural, o neocolonialismo, a abertura de mercados e a globalização.

A sala com as obras de Hélio Oiticica desfrutou grande destaque: a curiosidade a respeito do artista, destacada no *New York Times* pelo jornalista Michael Brenson¹⁵, demonstrou desejo em apreciar mais detalhes sobre sua obra. O professor e historiador de arte americano Edward Sullivan¹⁶ visitou a exposição e em entrevista relatou lembranças da mostra.

Lembro que foi uma exposição muito caótica, havia coisas muito interessantes como, por exemplo, as obras de Hélio Oiticica. Porém, a exposição também alimentava alguns clichês, como trajes e coisas sobre o carnaval, confirmando alguns estereótipos como o exótico, tropical, distante. Edward Sullivan, 2013¹⁷.

Edward Sullivan conheceu a obra de Hélio Oiticica nesta exposição do P.S.1:

(...) impressionou-me muito ver a obra *Tropicália* exposta. Foi a primeira vez que vi esta obra em particular, e pensei nas questões sobre especificidade e internacionalismo. Conhecer esta obra foi muito animador¹⁸. No ano seguinte, trabalhei para o MoMA na exposição *Latin American Art of the Twentieth Century*, na qual a obra de Hélio Oiticica estava incluída, e fiquei muito interessado em escrever sobre seu trabalho. Esta foi a primeira ocasião em que escrevi algo a respeito de sua obra. Edward Sullivan, 2013¹⁹.

¹⁵ Michael Brenson. "Brazilian Exhibition In a Didactic Context Review/Art", in *New York Times*, Nova York, 6 maio 1988.

¹⁶ Edward Sullivan, entrevista para Amanda Saba Ruggiero, Nova York, 18 jan. 2013

¹⁷ Idem nota 16.

¹⁸ Em inglês, *exciting*.

¹⁹ Idem nota 16.

Relevo Espacial (Spatial Relief), 1959, installation at 'Brazil Projects', PS1, New York, 1988.
Photo: Claudio Ôitica. Courtesy: Projeto HO.



Figura1: Exposição Brazil Projects... FONTE: *Third text 28/29 out. 1994, Luciano Figueiredo, The Other malady. Acervo Digital PHO.*

O espaço expositivo favoreceu a visibilidade dada ao conjunto das obras de Hélio Oiticica na confusa mostra. Para alguns, a desordem acontecia devido ao extenso número de mídias, envolvendo pinturas, esculturas, instalações, filmes, televisão, figurinos de escolas de samba e fotografias, enquanto para outros não havia equilíbrio e critério definido na escolha e qualidade dos trabalhos apresentados²⁰. Segundo Luciano Figueiredo²¹, foi possível levar um extenso número de trabalhos, ocupando sala ampla, promovendo a continuidade e coerência entre eles. Deve-se notar que no Brasil, naquele momento, havia um conjunto significativo de estudos, textos e artigos

²⁰ Para mais detalhes sobre as críticas ao evento ver: Amanda Saba Ruggiero; "Brazil Projects: questões sobre a recepção da arte brasileira", in 2º Seminário Internacional Museografia e Arquitetura de Museus - Identidades e Comunicação 2010, ISBN: 85-88341-31-9. Disponível em: http://www.arquimuseus.arq.br/anais-seminario_2010/eixo_ii/P2_Artigo_Amanda_Saba_Ruggiero.html

²¹ Luciano Figueiredo, entrevista para Amanda S. Ruggiero. Rio de Janeiro, 18 jun. 2013.

publicados sobre Hélio Oiticica, porém desconhecido do público internacional, em especial por não estarem traduzidos para o inglês²².

O texto publicado por Guy Brett, na revista *Art in América*²³, obteve ampla circulação no âmbito artístico, os motivos devem-se ao alcance da revista no meio norte-americano, aliado à credibilidade e respeito ao crítico inglês Guy Brett nos EUA²⁴. Acredito que a extensão e destaque da reportagem também influenciaram, pois, a capa da edição estampava fotografia do menino Mosquito da Mangueira vestindo o *Parangolé Capa 6*, e, no interior da revista, a matéria ocupava dez páginas com fotos e texto. Além disso, destaca-se o tom provocativo com que o crítico inicia o artigo: “Como um trabalho de tamanha beleza, radicalismo e irreverência foram concebidos naquela época e não tivemos conhecimento?”²⁵. O conjunto dos elementos: exposição, crítica, publicações, visibilidade e a receptividade do momento, somados, contribuíram para dar destaque ao artista, credibilidade aos críticos e atribuiu tanto a Hélio Oiticica como a Lygia Clark uma ênfase no carácter antecipatório que teve consequências determinantes para limitar a interpretação de suas propostas. Rodrigo Naves defendeu que um dos problemas da narrativa predominante, construídos sobre o legado de Hélio Oiticica e Lygia Clark, foi a importância de seus trabalhos como a “passagem para outra etapa da arte”,

²² Para citar alguns exemplos: FAVARETTO, Celso. “A música nos labirintos de Hélio Oiticica”. IN *Revista USP*, São Paulo, n. 4, p. 45-54, dez. /fev. 1989-1990; BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.; CARDOSO, Ivan. “A arte penetrável de Hélio Oiticica”. IN *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 nov. 1985; LYGIA Clark e Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1986. OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Introdução Luciano Figueiredo, Mário Pedrosa; compilação Luciano Figueiredo, Lygia Pape, Waly Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.; PEDROSA, Mário; AMARAL, Aracy (org.). *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

²³ Guy Brett. “Hélio Oiticica: reverie and Revolt”, in revista *Art in América*, NY, p. 3, Janeiro 1989. A capa da revista publicou foto de parangolé de HO usada pelo menino mosquito da mangueira. Extensa reportagem destacou a produção de Hélio Oiticica, como pioneiro na arte ambiental e participativa, sintetizando aspectos das vanguardas européias à cultura popular brasileira.

²⁴ Nas entrevistas de Edward Sullivan, Luciano Figueiredo e Oswaldo da Costa o artigo de Guy Brett. *Hélio Oiticica: reverie and Revolt*, in revista *Art in América*, NY, p. 3, Janeiro 1989, foi mencionado pelo destaque e repercussão que promoveu após exposição *Brazil Projects*.

²⁵ Idem nota 23, p.111.

do moderno ao contemporâneo²⁶. O problema é o sentido de oposição à reivindicação moderna de autonomia da arte. Ou seja, a leitura de que movimentos europeus (arte povera) e americanos (pop arte, minimalismo) se posicionavam como ruptura dos precedentes modernos, não pode ser transposta de modo direto e singular para uma análise do contexto brasileiro, como feita no texto por Guy Brett, pois isso “retira dos trabalhos de Hélio e Lygia boa parte da enorme liberdade que os animou”²⁷.

Submeter a arte brasileira a parâmetros estranhos à sua formação – como no caso da leitura contemporânea que se opõe à produção moderna – conduzirá inevitavelmente a um empobrecimento e uma simplificação do que temos de melhor em nosso descompasso em relação aos grandes centros: uma complexidade que não nasce de uma constituição rica e sim de uma historicidade complicada. Rodrigo Naves, 2002²⁸.

Infelizmente a intenção em apresentar ao público internacional os artistas brasileiros não acompanhou a divulgação da produção intelectual, histórica, crítica e teórica consolidada e em desenvolvimento no país. Talvez a consequência disso favoreceu algumas leituras fetichizadas e, por vezes, simplificadas do contexto brasileiro, ora elegendo um grupo restrito de artistas, nomeando-os como matriz de toda produção nacional, ora excluindo extenso e complexo panorama de influências e referências, trocas entre diversos movimentos e artistas, limitando e restringindo fatos estudados, debatidos e conhecidos do ponto de vista da história da arte local.

Embora a mostra *Brazil Projects*: tenha sido uma exibição coletiva com muitos trabalhos, mídias e variados suportes, a obra de Oiticica se destacou, pelo conjunto exposto, e a relação estabelecida no espaço expositivo, propiciando visualização, mesmo que parcial, do processo artístico.

²⁶ Rodrigo Naves. “Um azar histórico desencontros entre modernos e contemporâneo na arte brasileira”, in revista *Novos Estudos*, São Paulo, Novembro 2002, p.211.

²⁷ Idem nota 26, p.212.

²⁸ Idem nota 26, p.215.

Dois anos antes da exposição internacional, no Paço Imperial do Rio de Janeiro, em 1986, Glória Ferreira e Luciano Figueiredo organizaram a Sala Especial no 9º Salão Nacional de Arte Plásticas, intitulada: “Lygia Clark e Hélio Oiticica: somos o molde, a vocês cabe o sopro”. Foi uma revelação para o público brasileiro, segundo depoimentos dos organizadores²⁹, com textos apresentados somente em português, a mostra organizou e sistematizou os diálogos entre os dois artistas³⁰. Mesmo àqueles que não compareceram ao evento, a memória de sua relevância permaneceu, como relatou a curadora Lilian Tone:

Durante o período da faculdade, Hélio Oiticica era um artista “cult”, mas não tínhamos muito acesso à informação para ver seus trabalhos. Lembro-me que o trabalho dele apareceu uma vez na Galeria São Paulo. Era muito difícil ter acesso às suas coisas; ver suas obras, não era muito claro para nós na FAAP ou mesmo na ECA. Eu vim conhecer o trabalho dele por livro. [...]Eu estava em SP e quis muito ver a exposição na Funarte da Glória Ferreira e do Luciano Figueiredo nos anos 80. Tem um grande catálogo, foi um trabalho heróico que eles fizeram. Essa exposição foi fundamental, ela precede todas as outras. Sem ela, acho que as outras não seriam possíveis. Mas eu não fui, senti muito por não ter visto aquela exposição. Lilian Tone, 2013³¹.

Tanto a exposição no Paço Imperial como a organizada pela Galeria São Paulo representaram importantes eventos para organizar o conjunto e o acervo do artista, configurando uma etapa preparatória para as mostras posteriores³².

²⁹ Em entrevista Glória Ferreira mencionou o grande número de público presente na abertura e depois em visita ao espaço, uma surpresa para os organizadores, que não imaginavam a dimensão e o interesse de tantas pessoas pelos artistas. Luciano Figueiredo mencionou em entrevista as lembranças de um evento bem sucedido, importante por reunir, sistematizar e organizar o conjunto das obras.

³⁰ Dez anos depois da exposição no Paço Imperial, Luciano Figueiredo organizou coletânea reunindo as cartas trocadas entre os artistas no período de 1964-74. Clark, Lygia. Figueiredo, Luciano (org). Oiticica, Hélio (pref). *Cartas, 1964-1974*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

³¹ Lilian Tone. “Entrevista para Amanda Saba Ruggiero”. Nova York, 12 março 2013.

³² Idem nota 21.



Figura 2: Reportagem na revista *Qualis Music Collection* sobre exposição de Hélio Oiticica e imagem de *Tropicália* na Galeria São Paulo em 1986.
FONTE: Acervo Digital PHO 2408.92p4 jpg

DO CULTO AO OBJETO

A retrospectiva *Hélio Oiticica*, exposição individual, representativa e memorável (citada em todos os depoimentos recolhidos durante a pesquisa de doutorado), no início dos anos 1990, decorreu como resultado da exposição *Brazil Projects*. Chris Dercon, diretor de programação do P.S.1., foi para o Museu *Witte de With* e se juntou ao artista brasileiro Luciano Figueiredo, coordenador do Projeto Hélio Oiticica. Guy Brett e a curadora francesa Catherine David fizeram um ambicioso projeto, pois reuniu, transcreveu e traduziu documentos primários como textos e cartas, bem como catalogou e organizou as obras de Oiticica. Resultando a mostra individual e uma monografia denominada *Hélio Oiticica*, que percorreu, entre 1992 e 1994, o *Witte de With Center for Contemporary Art*, em Rotterdam, a *Galerie Nationale du Jeu de Paume*, em Paris, a *Fundació Antoni Tàpies*, em Barcelona, o *Centro*

de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, e o Walker Art Center, em Minneapolis.

Me lembro que a partir do show do P.S.1, depois do envolvimento do Chris e da Catherine David, várias pessoas começaram a olhar para arte brasileira, especialmente para o Hélio Oiticica e para a Lygia Clark. A Catherine David, sempre interessada no trabalho da Lygia e do Oiticica, via cinema, e o Chris tinha grande respeito pelo olhar dela. O Oswaldo Correa da Costa ajudou muito o Chris, colocando-o em contato com várias pessoas do Brasil. Eles eram próximos. Oswaldo traduziu os escritos de Oiticica para o catálogo e, quando foi para o *Witte de With*, levou consigo essa impressão da arte brasileira. Fomos para a abertura, e foi interessante ver pessoas importantes, como Garry Gargels em Roterdã, só para ver a exposição! Lilian Tone, 2013³³.

O trabalho teórico do artista, como a extensa produção de textos e cartas, agregado à exposição por meio do catálogo, caracterizou uma relevante estratégia para difusão da obra. Além de ocupar importantes museus na Europa, a mostra teve reconhecimento e repercussão posteriores, talvez, ainda maiores que no momento em que foi realizada; uma descoberta tanto para os estrangeiros quanto para os brasileiros, como lembrou Glória Ferreira:

Eu estive em Roterdã por ocasião da exposição do Luciano, eu estava morando em Paris, e foi inesquecível! Mesmo para mim que já conhecia o trabalho do Hélio Oiticica, quando fiz uma exposição dele nos anos 80. Tinha uma sala dos bólides que era maravilhosa, uma sala de relevos espaciais fantástica. Realmente foi uma exposição que mudou minha visão sobre Hélio Oiticica. Eu lembro que havia bastante gente no vernissage, e acho que teve uma boa recepção. Depois teve a de Paris, no Jeu de Paume, que teve certa recepção, mas muita gente de lá não foi ver... era como uma pessoa de fora. Hoje em dia não! Se você fala de Hélio Oiticica todo mundo já sabe quem é. Isso é curioso. Houve essa mudança.[...] Mas ele era excepcional, e isso fica claro. Quase todas as obras do Hélio Oiticica são bárbaras. A sala dos bólides em Roterdã ficou maravilhosa! Colocaram, como num grande cubo, muitos bólides. Era inacreditável a riqueza das cores, de formas e de tudo. Tem muitas maneiras de se mostrar, talvez em Roterdã as salas fossem maiores e o impacto era maior. Glória Ferreira, 2013³⁴.

³³ Idem nota 31.

³⁴ Glória Ferreira. "Entrevista para Amanda Saba Ruggiero". Rio de Janeiro, 19 Jun. 2013

Embora com efeito visual convidativo e impactante, os bólides expostos de modo contemplativo subtraíram seu propósito inicial: o manuseio do espectador. O envolvimento de Catherine David com a obra de Hélio Oiticica, também importante neste processo, pois, em 1997, como curadora da Documenta X, organizou espaço de destaque na mostra. Luis Perez-Oramas, curador de arte latino-americana do MoMA de Nova York, mas que morava na França naquele período, comentou sobre sua admiração e respeito pelo trabalho de Catherine David e a sua visita à exposição:

Eu morava na França quando estive na exposição do *Jeu de Paume*, eu já conhecia um pouco da obra de Hélio Oiticica e foi um grande impacto. Eu tinha uma aproximação e respeito muito grande pelo trabalho de Catherine David, que tinha muito conhecimento da obra de Oiticica. Tenho uma grande admiração pelas tentativas e exposições iniciais feitas sobre ele, e admiro o trabalho de Luciano Figueiredo, que tentou suprimir o problema da ausência do artista de maneira muito respeitosa. Considero que ele fez um bom trabalho. Luis Perez-Oramas, 2013³⁵.

A retrospectiva de Hélio Oiticica circulou no mesmo período em que ocorriam mostras coletivas de arte latino-americana nos museus europeus e norte-americanos, reflexo da “Globalização”³⁶, quando era preciso revelar a genialidade, o exótico e o primitivo nos países periféricos, endossando ou antecipando valores encontrados na arte europeia e norte-americana.

O caminho didático e progressivo revela-se no conjunto da obra, partindo do plano bidimensional para o espaço e a ativação do espectador, dos metaesquemas, bilaterais, relevos espaciais, núcleos, penetráveis, bólides, parangolés, às instalações *Tropicália*, *Suprasensorial*, *Éden* e *Ninhos* por exemplo. Reunidas em um mesmo ambiente, ofecem legibilidade e um caminho claro para compreensão do público acerca das poéticas e

³⁵ Luis Perez-Oramas. “Entrevista para Amanda Saba Ruggiero”, Nova York, 01 mar. 2013.

³⁶ Moacir dos Anjos, em *Local/global: arte em trânsito*, debate o sistema das artes visuais e definição do termo Globalização: sistema de trocas (físicas e simbólicas) feitas em velocidade crescente abarcando lugares cada vez mais distantes, desse modo provocando interdependência entre cantos distintos do mundo. O autor baseia-se nas teorias e textos de Stuart Hall, Homi Bhabha, Néstor García Canclini entre outros (ANJOS, 2005,p.7).

inquietações presentes no conjunto. A poética surge com formas e cores impregnadas na superfície plana dos metaesquemas, em etapa sucessivas, saem do papel para ganhar o espaço por meio dos bilaterais, dobras de superfícies, seguidas por relevos espaciais. Os núcleos configuram a explosão dos elementos planos, transformam-se em elementos tridimensionais, soltos no espaço, configuram percurso e imersão física. Aos bólides acrescenta-se a experiência sensorial, o tato, as texturas dos materiais diversos, transformam-se em experiências tácteis, enquanto ao parangolé veste-se: o elemento colorido decorre do movimento corporal, inverte-se, o corpo é o elemento ativador, ele desenha, dança, molda e esculpe. Nas instalações *tropicália*, *supreasensorial* e *ninhos*, somam-se todos elementos anteriores ao ambiente, alteram-se em experiências múltiplas, objetos, símbolos, imagens e sons configuram a arte ambiental. Este conjunto se opunha às grandes exposições fragmentadas e muitas vezes ilegíveis de extensa produção latino-americana, por um público pouco familiarizado com diversificado contexto. Do ponto de vista curatorial, a exposição individual de artistas pouco conhecidos configurou estratégia muitas vezes acertada, como pode-se afirmar no caso de Hélio Oiticica: a partir de sua realização, houve uma mudança de status dentro e fora do Brasil.

O catálogo da retrospectiva Hélio Oiticica configurou uma importante fonte de informação sobre sua obra, sendo até hoje uma das principais. Com versões traduzidas em francês, inglês e espanhol obteve grande alcance e muito contribuiu para a divulgação. Além disso, constituiu compilação completa da produção, com a publicação de textos originais, cartas, fotografias e anotações do artista e textos de terceiros, como Guy Brett, Catherine David, Luciano Figueiredo e Chris Dercon. Muitos conheceram inicialmente o catálogo da mostra, como Carlos Basualdo, por exemplo.

Estava em Buenos Aires e conheci uma artista jovem Colisa Roberts, que me mostrou o catálogo do *Jeu de Paume*. Eu planejava ir ao Brasil e programei ir ao Projeto HO no Jardim Botânico. Luciano Figueiredo me mostrou as coisas naquele momento. Eu também tive contato com o

trabalho da Lygia Clark e fiquei fascinado com ambos. E foi assim que aconteceu. Carlos Basualdo, 2013³⁷.

Gabriel Perez-Barreiro também conheceu Hélio Oiticica por meio do catálogo e o comprou. Guy Brett era seu professor e havia comentado sobre a exposição e entusiasmo com a arte brasileira, assim influenciava e contagiava aqueles que o cercavam. Barreiro se recordou daquele período em que Brett organizava a exposição *Transcontinental*³⁸.

Encantei-me com a obra de Hélio Oiticica, pois estava interessado na conexão com Mondrian e achava fascinante o modo como reinterpretava seu trabalho. Foi a primeira vez que me deparei com algo do tipo, pois estava interessado na abstração e via na sua produção algo completamente diferente do que conhecia. Na mesma época estive no Brasil, visitara a exposição de Lygia por coincidência em Barcelona. Meu envolvimento se sucedeu quando estudei no doutorado a arte abstrata, o grupo Madí, e para mim tudo fazia sentido. Me dediquei com maior intensidade aos estudos e o contato com a arte contemporânea brasileira, e me encantava a conexão com o corpo, com a performance e a arte abstrata. Gabriel Perez-Barreiro, 2013³⁹.

O contexto e o ambiente urbano em que a obra é exibida, de certa forma influencia a recepção e a leitura do mesmo objeto. Segundo o curador do Museu do Bronx de Nova York, Antonio Sergio Bessa, a Galeria Marian Goodman expôs o trabalho de Hélio, em uma experiência marcante, a primeira montagem de uma *Cosmococa* em Nova York.

Houve uma exposição da *Cosmococa*, na Marian Goodman, no início dos anos 90, que foi muito interessante, pois a galeria era um espaço estabelecido em midtown, um prédio “bem nova-iorquino”, onde subia-se ao 5º andar. Era um espaço sofisticado e, no final do corredor, adentrava-se um quarto escuro, com redes. Havia, então, uma interferência no espaço dado, algo que Hélio sabia fazer muito bem. Não se pode “fetichizar” o

³⁷ Carlos Basualdo. “Entrevista para Amanda Saba Ruggiero”, Filadélfia, 20 fevereiro 2013.

³⁸ A exposição *Transcontinental*, organizada por Guy Brett em 1990, na Ikon Gallery, Birmingham e Corner House, Manchester, de 24 março a 28 de abril, apresentou a obra de nove artistas latino-americanos, Waltércio Caldas, Juan Davilla, Eugenio Dittborn, Roberto Evangelista, Victor Grippo, Jac Leirner, Cildo Meirele, Tunga e Regina Vater.

³⁹ Gabriel Perez-Barreiro. “Entrevista para Amanda Saba Ruggiero”, Nova York, 04 Janeiro

trabalho dele, pois ele mesmo tinha uma tendência contrária a isso. Antônio Sergio Bessa, 2013⁴⁰.

O Instituto Inhotim construiu em 2008 a Galeria *Cosmococa*, projeto do escritório Arquitetos Associados. A galeria reúne cinco salas destinadas à série *Cosmococa*, projeto idealizado por Hélio Oiticica em parceria com cineasta Neville d'Almeida. As salas são ligadas por um *hall* central, localizada em uma área de expansão do Instituto, em meio à exuberante natureza cuidadosamente reconstruída e mantida pelo parque. O edifício está implantado em terreno com declividade acentuada, e tem como partido arquitetônico se camuflar ao ambiente supostamente natural, revestido com pedras locais em sua área externa e cobertura verde. Internamente adentra-se ambiente com pouca iluminação, em cada sala estão remontadas as proposições dos artistas, entre trilhas sonoras de Jimi Hendrix, imagens e fotos projetadas nas paredes e no teto, redes, almofadas e uma piscina. O conjunto propicia ilusão e fetiche em que naturaliza-se ambiente social do inconformismo, da contracultura e da desigualdade vivida em Nova York nos anos 1970 pelos artistas, criada em contexto urbano e social completamente hostil e muito distante do que se representa, o apuro formal construtivo e o ambiente ocultam a essência da obra e o espírito da época de sua elaboração. Em meio a tantas obras modernas e contemporâneas exuberantes a *Cosmococa* talvez não cause o mesmo impacto quando remontada nos anos 1990. Para Carlos Basualdo, configurou também uma experiência marcante e resultou no interesse em promover outras exposições, além de se aprofundar mais sobre a obra de Hélio Oiticica:

Acho importante olhar de modo aprofundado alguns aspectos de seus trabalhos. Eu fiquei fascinado pelas *Cosmococas* quando vi a exposição na Galeria Marian Goodman em 1995, que mostrou uma das *Cosmococas*, *Hendrix War*, que adorei, e achei que seria interessante olhar para esta série novamente, foi por isso que propus a

⁴⁰ Antônio Sergio Bessa. "Entrevista para Amanda Saba Ruggiero", Nova York, 30 jan. 2013.

exposição *Quasi-Cinemas*, onde procurei focar a relação entre HO e o cinema. Carlos Basualdo, 2013⁴¹.

No texto publicado sobre a Documenta X, Leonor Amarante⁴² criticou o modo como ficaram expostos os parangolés de Hélio Oiticica: como elementos estáticos e intocáveis (fig.2), sem oferecer ao público a real dimensão do trabalho do artista.⁴³ Mais uma vez a contradição entre o objeto contemplação e acionamento, este segundo denominado pelo próprio criador, como afirmou Favaretto, as proposições de Oiticica eram programas de ativação, que visavam transformar arte e indivíduo, e o que se observa em grande parte das formas de expor é a repetição do modo apreciativo, do culto ao artefato, mitificado pela genialidade artística.

A tendência básica do programa é a transformação da arte em outra coisa; em “exercícios para um comportamento”, operados pela participação. Ora, a virtude própria dos comportamentos é a de se manifestarem sem ambigüidades, como potências de um puro viver; apontam para um além-participação, em que a invenção enfatiza os processos, explorando o movimento da vida como manifestação criadora. Celso Favaretto, 1990⁴⁴.

A participação do artista na Documenta X contribuiu para consolidar e validar sua importância e relevância para o circuito “*mainstream*” da arte, mais do que o efetivo impacto diretamente das obras com o público. Diferente da Documenta X de Kassel, a Bienal de Havana mostrou os parangolés de outra forma, segundo Edward Sullivan e Irene Small, que estiveram na Bienal, a apreciação sobre o trabalho foi outra, pois foram construídas réplicas onde as pessoas poderiam vestir e colocar as capas.

⁴¹ Idem nota 37.

⁴² Leonor Amarante. “A controversa arte de Kassel”, in revista *Icaro Brasil*, Rio de Janeiro, 1 jan. 1997.

⁴³ Algumas fotos da sala de exposição com trabalhos de Hélio Oiticica estão disponíveis no website: http://universes-in-universe.de/doc/oiticica/e_oitic1.htm. Acompanham estas fotografias textos sobre os bólides e parangolés de Edward Sullivan.

⁴⁴ Idem nota 2, p. 157.



Hélio Oiticica: uma obra viva exposta de forma estática
Hélio Oiticica's works, conceived as hands-on art, are exhibited statically

Figura 2: Sala da exposição de Hélio Oiticica na Documenta X de Kassel. O espaço expositivo reuniu conjunto de bólides e parangolés em sala ampla, porém expostos de modo equivocado, em cabides, como objetos estáticos. FONTE: Revista Ícaro. Acervo Digital PHO 2476.97p6 jpg

A 7ª Edição da Bienal de Havana ocorreu entre novembro de 2000 e janeiro de 2001. Duas instituições brasileiras foram convidadas a participar, o Centro Hélio Oiticica no Rio de Janeiro e o Memorial da América Latina em São Paulo. O Centro Hélio Oiticica recebeu uma sala especial no evento, organizada por César Oiticica Filho, sobrinho do artista, dedicado a apresentar as obras interativas de seu tio, tendo como ênfase a exposição dos parangolés, penetráveis e ambientes. Confeccionou-se réplicas dos parangolés e o público poderia produzir e vestir os objetos em oficinas realizadas durante o evento. A projeção de vídeos demonstrava o uso dos parangolés nas ruas do Rio de Janeiro. A exposição ocupou quatro salas no Centro Nacional de Conservação, Restauração e Museologia, um prédio colonial situado em *Havana la Vieja* (como é conhecida a área histórica da cidade, que se encontra atualmente em avançado estado de deterioração arquitetônica e social), de acordo com o

texto publicado em agosto na Folha de São Paulo⁴⁵. Edward Sullivan relembrou sua experiência nesta exposição:

Interessa-me a obra de Oiticica, em especial os trabalhos ligados à participação do público, como os Parangolés. Foi marcante a abertura de uma Bienal de Havana, quando vi uma procissão na rua de crianças vestindo parangolés e dançando. Ver este aspecto de seu trabalho na situação desejada pelo artista, nas ruas, como nas escolas de samba, fez com que eu me interessasse por esse artista multifacetado, que fazia cinema e pintura. Também gosto muito de sua produção geométrica, o trabalho inicial, onde muitas obras foram expostas em Houston, *Body of Color*, que foi espetacular. Edward Sullivan, 2013⁴⁶.

Embora os parangolés sejam vistos em movimento, permanece o fetiche e a encenação do objeto, a ser observado e não em contato direto com espectador. Na exposição *Body of Color* realizada pelo Museu de Houston (2006), três grandes telas configuravam um espaço em forma de U, e exibiam os filmes originais das performances realizadas com os parangolés (fig.3). Na abertura houve performance com pessoas vestindo os parangolés reproduzindo os movimentos do vídeo.

⁴⁵ Celso Fioravante. “Havana recebe Helio Oiticica interativo”, in jornal Folha de São Paulo, SP, 10 agosto 2000.

⁴⁶ Idem nota 16.



Figura3: Exposição *Body of Color*, Museu de Artes de Houston 2006. FONTE: Acervo do MFAH/ Doação de material para autora em pesquisa de campo realizada em 2013.

Neste sentido, tal forma de exibição resgata aspectos históricos e documentais da obra, pois recupera arquivos e testemunhos originais, revela o contexto real de criação e uso dos objetos, no caso parangolés, sem mascarar ou recriar novos elementos, muitas vezes distanciam-se dos objetos originais. Depois do encontro em Havana, Edward Sullivan contou ter conhecido e trabalhado com a Fundação Hélio Oiticica no Rio de Janeiro, durante a preparação da exposição *Brazil Body and Soul* no Guggenheim, incorporou algumas peças como relevos espaciais e parangolés. Para ele, Hélio Oiticica teve um papel importante em qualquer exposição sobre arte brasileira:

Ele esteve em nossas mentes nos últimos 20, 30 anos. Não se pode dizer que ele é o maior artista brasileiro, pois há muitos bons artistas no Brasil, esta geração que estabeleceu um perfil da produção brasileira, mas, de fato, Oiticica foi alvo de interesse de muitos críticos, como Guy Brett e muitos outros. Com exceção de Lygia Clark, ele foi o artista que mais chamou atenção de muitos críticos no Brasil e no mundo. Edward Sullivan, 2013.⁴⁷

⁴⁷ Idem nota 16.

Irene Small, historiadora da arte e professora na Universidade de Princeton, em New Jersey, relatou em seu depoimento a experiência sobre Hélio Oiticica na Bienal de Havana. Posteriormente, Irene Small realizou seu doutorado sobre o artista e contou sobre o primeiro encontro com a obra:

Tomei contato pela primeira vez com o trabalho de H.O. na Bienal de Havana de 2000. Encantou-me, pois você podia usar e experimentar os trabalhos e fiquei fascinada, que foi um pouco antes de eu iniciar meus estudos de doutorado. Meu interesse era estudar o modernismo fora do eixo americano e europeu, ou o que o modernismo do “terceiro mundo” poderia ser. Estava interessada também neste tipo de discurso sobre o que o chamado “terceiro mundo” poderia ser. Irene Small, 2013⁴⁸.

Na sala de exposição da 7ª Bienal de Havana havia recipientes contendo areia, dispostos em mesas com luvas para o público manusear e vivenciar a experiência proposta pelo artista. Assim como na recente exposição *Hélio Oiticica estrutura corpo e cor*, no espaço cultural Airton Queiroz em Fortaleza, em 2016, com curadoria de Celso Favaretto e Paula Braga, ao lado dos bólides originais, havia réplicas confeccionadas para manuseio do público (ver fig.4).

Atualmente Hélio Oiticica é um artista reconhecido no circuito ocidental das artes e sua obra pertence a acervos de grandes museus nacionais, europeus e norte americanos⁴⁹. A percepção atual das remontagens causam em alguns desconforto ou talvez pouco impacto, como nas primeiras exposições nos anos 1990. Mudam-se as leituras com o tempo, e o próprio tempo as transforma. Em alguns casos, as réplicas e as remontagens são importantes para manter o trabalho em circulação e promover a interação com o público, em outros casos, em que o objeto não está contextualizado no ambiente, não informa e prepara o público, os deslocamentos podem acarretar certa perda de sentido.

⁴⁸ Irene Small. “Entrevista para Amanda Saba Ruggiero”, Princeton, NJ, 21 fev. 2013

⁴⁹ Para citar alguns exemplos como: Museum of Modern Art - MoMA (Nova York, Estados Unidos), Tate Modern (Londres, Inglaterra), Museum of Fine Arts Houston (Texas, Estados Unidos), Los Angeles Contemporary Museum of Arts (Los Angeles, Estados Unidos), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sophia (Madri, Espanha), Instituto Inhotim (Brumadinho, MG), Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (RJ), Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo (SP), Coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (SP), Acervo Banco Itaú S.A. (São Paulo, SP), Coleção João Sattamini/MAC – Niterói.



Figura 4: Hélio Oiticica estrutura corpo e cor, Espaço Cultural Airton Queiroz, Fortaleza, Ceará. FONTE: Foto da autora 2016.

Sempre tenho a sensação de que até que ponto a reconstrução desses ambientes, como *Éden*, são fetichistas. Até que ponto, será, que estes não eram atos, que só poderiam existir com o artista vivo, e não uma arquitetura de ruína, no sentido de que a ruína é uma arquitetura sem alma? O que fica do edifício quando a alma vai embora? Muitas vezes sinto que as reconstruções destes ambientes de Hélio vivem como ruínas, são como edifícios sem alma. Às vezes me pergunto até onde não seria melhor fotografar ou achar um outro modo de exibir; e, claro, existe também a questão do mercado. Luis Perez-Oramas, 2013⁵⁰.

Gabriel Perez-Barreiro, curador e diretor chefe da coleção Cisneros, emite uma opinião similar à de Luis Perez-Oramas, quando comenta os trabalhos ambientais de Hélio Oiticica expostos atualmente.

⁵⁰ Idem nota 35.

Quando observo estes trabalhos, sinto certa depressão, melancolia, parecem tristes, como na última Bienal de São Paulo, por exemplo. É uma opinião pessoal. Parecem mumificados, talvez sem vida. A galeria Lelong expôs alguns penetráveis no último ano e isso me causou certa depressão. Não sei se isso significa algo, mas estou um pouco triste como seu legado, parece perdido neste momento. Gabriel Perez-Barreiro, 2013.⁵¹

Ao expor objetos artísticos deve-se apresentar de modo coerente suas intenções em textos curatoriais bem como nos modos de exibição e interação do público com o trabalho. O intuito de emocionar e transformar o receptor deve perpassar todas as instâncias comunicativas de um evento como catálogos, imagens, textos, espaços, percursos, conjunto de obras e expografia. A comunicação é essencial para a efetivação da obra e a transmissão da mensagem, para acontecer o debate artístico e a própria revisão do discurso historiográfico.

Em alguns casos, apresentar um artista consagrado no meio artístico parece ser suficiente para o êxito da mostra, porém, é preciso rever e repensar as formas de expor, para não repetir constantemente modos que somente exaltam culto ao objeto. No caso de Hélio Oiticica, o caráter experimental intrínseco de seu trabalho deve-se evidenciar nas múltiplas formas de exibição. Um desafio constante, que exige reflexão, pesquisa e criatividade, a fim de ampliar os horizontes de entendimento e interpretação das obras, em caso contrário, desconecta-se o objeto de seus propósitos germinais, decreta-se o vazio e a obra sem alma.

⁵¹ Idem nota 39.