

Instrucciones para fundar una comuna.

Hélio Oiticica en Londres y New York

Mario Cámara¹

111

En parte por una dictadura militar cada vez más represiva, en parte por el deseo de seguir experimentando fuera de Brasil, Hélio Oiticica sale de Brasil a fines de 1968, primero hacia Londres y luego hacia New York. Esos viajes le permitirán rearticular nuevas estrategias de participación y encontrar un espacio para su trabajo que no dependa de las instituciones oficiales, o incluso independientes. El objetivo de este artículo es reconstruir su itinerario y la lógica de sus decisiones, que llevaron a Oiticica a abjurar, en New York, del circuito comercial para refugiarse en su *loft*. La hipótesis propuesta sostiene que su vivienda en New York funcionó como el espacio definitivo para combinar participación total e independencia estética.

Su primera parada en Londres constituye un punto de clivaje y una zona de transición entre el recorrido que había venido desarrollando en

¹ Mario Cámara es Investigador Principal en CONICET, Profesor Titular de Teoría Literaria en la Universidad Nacional de las Artes, Profesor Adjunto de Literatura Brasileña en la Universidad de Buenos Aires.

Brasil con sus *Núcleos*, *Bólides*, *Penetráveis* y *Parangolés*, y el rumbo que tomará durante su posterior estadía de ocho años en Estados Unidos a partir de fines de 1970². Oiticica llega a Londres con el objetivo de montar su primera gran exposición individual en la Whitechapel Gallery³, que será inaugurada el 24 de febrero de 1969 bajo el título de *Whitechapel Experiment* y definida por Guy Brett como “one of the most audacious visual arts events of the sixties in London” (BRETT; FIGUEIREDO, 2003, p. 8). A partir de ese momento transcurre un año vertiginoso y transformador. Poco tiempo después de su arribo lo invitan a participar en la *British Architectural Students Exhibition*, entre el 21 y el 27 de abril. En julio, y directamente desde Londres, viaja con Lygia Clark a *The First International Tactile Sculpture Symposium* en California, y aprovecha para pasar casi un mes en New York. A fines de septiembre comienza una residencia en el Gardner Arts Center de la Universidad de Sussex. Finalmente, el 1° de enero de 1970, regresa por mar a Brasil por unos pocos meses para reemprender su largo viaje a New York.

112

Whitechapel Experiment, su exposición londinense, fue pionera en producir una ambientación a gran escala que ocupaba la totalidad del espacio exhibitivo, algo que hasta ese momento no había sido realizado por

² Las narrativas en torno a la trayectoria artística de Oiticica suelen detenerse justo antes de su extensa estadía en NY (1971-1978) para retomarla luego de su regreso a Brasil, donde apenas dos años después morirá. Como si durante su vida en NY, a excepción de su proyecto *Cosmococa*, realizado en colaboración con Neville D’Almeida, no hubiera producido nada verdaderamente relevante. La exhibición realizada en el Whitney Museum en 2017, que indagó en su vida en NY y produjo un conjunto de ensayos fundamentales para pensar ese periodo, la disponibilización en la web de uno de sus films realizados allí, *Agrippina é Roma-Manhattan*, la puesta de *Neyrótika* –un proyecto pensado en New York pero que nunca llegó a mostrarse– en Parque Lage en 2016, más la publicación de *Livro ou Livro-me. Os escritos babilonicos de Hélio Oiticica (1971-1978)*, de Frederico Coelho, junto a Hélio Oiticica. *A asa branca do extase. Arte brasileira 1964-1980*, de Gonzalo Aguilar, *Hélio Oiticica. Folding the frame*, de Irene Small, y *Experiments in Exile. C. L. R. James, Hélio Oiticica, and the Aesthetic Sociality of Blackness*, de Laura Harris, contribuyen a ir llenando esa enorme laguna y permiten comenzar a pensar aquella estadía como un período tan productivo como su trayectoria inmediatamente anterior.

³ Whitechapel Gallery se encuentra ubicada en un barrio obrero y de inmigrantes. Allí, por ejemplo, se expuso en enero de 1939 el *Guernica* de Picasso y en 1958 se exhibieron pinturas de Jackson Pollock por primera vez en Inglaterra. Durante los años sesenta y setenta se convirtió en uno de los epicentros del circuito del arte más contemporáneo y experimental del momento. El director, durante el período en que Oiticica expuso, era Bryan Robertson, pionero en la exhibición en Inglaterra de artistas como Mondrian, Malevicht y Rothko.

ningún artista norteamericano ni europeo⁴. La muestra había sido pensada como una estructura total que exhibiría parte de su producción anterior. Pero más que una retrospectiva, Oiticica se había empeñado en que *Whitechapel Experiment* se estructurara como una totalidad *habitable*, lo cual no dejó de traerle problemas casi hasta el momento mismo de la apertura, tal como le confiesa en carta a Lygia Clark:

Hoje resolvi escrever pois estou livre: deitado e lendo, depois de embalar semana passada 18 caixotões e 22 volumes para Londres, para uma exposição que é eternamente adiada e creio que nem vai sair – em todo caso as coisas vão e eu também. Se não arranjar com O Itamaraty a passagem vou de cargueiro (cem dólares só!) sem um tostão. Mário [Pedrosa] estará em novembro (minha exposição ia a ser em novembro, mas o Bryan Robertson ficou meio chocado com o ambiente que mandei planejado) [...] Os planos ficaram geniais: a galeria era enorme e eu não acredito mais na “na obra figurada”, por isso incorporei tudo num planejamento ambiental, inclusive coisas que seriam construídas lá. (CLARK; OITICICA, 1998, p. 41)

113

Además de las quejas por las dificultades, en el fragmento hay un dato importante, la declaración de que ya no cree más en la obra figurada, que deberíamos traducir no solo como “pintura” o “escultura” representativa, sino también, y sobre todo en su caso, como arte objetual. Nada para ver, todo para experimentar, podría haber sido uno de sus lemas londinenses. Su apuesta consistía en la construcción de un espacio que convocaba al estar, a la promoción situacional, conversacional, afectiva y, en cierta medida, colectiva. Para ello, se accedía a la exhibición a través de una zona denominada “Edén”, con todas las reminiscencias que esa palabra supone, que los espectadores transitaban luego de haberse descalzado. Con el piso recubierto de arena, en la zona central el público podía interactuar con *bóviles*, *cabinas* y *parangolés*. Hasta aquí nada muy diferente de lo que ya había propuesto en *Tropicália* en 1967. La gran novedad de la muestra fueron los *Ninhos* (*Nidos*), que Oiticica construyó estando en Londres, y que luego serán centrales para su experiencia en Estados Unidos. Se trataba de

⁴ Recién en 1971 Robert Morris ocuparía toda una sala en la Tate Gallery con su instalación *Bodyspacemotionthings*.

estructuras de madera de aproximadamente dos metros de altura, divididas por velos, en las cuales el público era invitado a sumergirse para inventar allí lo que quisiera realizar, desde leer un libro hasta encerrarse a conversar o dormir.

Los *Ninhos* constituían una suerte de no-lugar o un territorio vacío desprovisto de objetos con los que interactuar o de cualquier consigna a la cual responder. La proposición general era que se ingresara allí para hacer lo que se quisiera. La búsqueda de la participación no era nueva en Oiticica, formaba parte del proyecto del grupo Neoconcreto al cual perteneció siendo muy joven, y ya aparece problematizada tempranamente en su texto “*Bases fundamentales para una definición del ‘Parangolé’*”, de noviembre de 1964, donde la danza y los rituales ocupan un lugar preponderante, y también en “*Posición y programa*”, de junio de 1966, donde define al artista como un “motivador” para que el espectador –llamado participador– descubra sus propias acciones y afecciones sin condicionamientos ni premisas morales, intelectuales o estéticas. Un año después de aquel texto, en “*Aparecimiento de lo suprasensorial*”, propondrá la necesidad –y la búsqueda– de prescindir del objeto a fin de despertar la espontaneidad adormecida del participador para producirle un dilatamiento interior⁵. En el marco de este recorrido, *Whitechapel Experiment* se puede leer como una instalación que buscó darle forma definitiva a ese conjunto de motivaciones y reflexiones. Pero Oiticica es un incansable productor de conceptos y la experiencia londinense, no sólo en *Whitechapel*, sino con la cultura juvenil del *swinging London*⁶, lo impulsará a producir una nueva formulación que relee, completa y al mismo tiempo comienza a modificar las anteriores. Se trata del concepto *crelazer*.

114

⁵ Ese mismo año, en su texto manifiesto *Esquema Geral da Nova Objetividade* propondrá: Nova Objetividade seria a formulação de um estado da arte brasileira de vanguarda atual, cujas principais características são: 1: vontade construtiva geral; 2: tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro do cavalete; 3: participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc.); 4: abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5: tendência para proposições coletivas e conseqüente abolição dos "ismos" característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de "arte pós-moderna" de Mário Pedrosa); 6: ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte. (1986, p. 84)

⁶ En las cartas enviadas a Lygia Clark, Oiticica se detiene en las numerosas fiestas a las que concurre en Londres, los films de Andy Warhol que ve por primera vez, performances a las que asiste.

Si hasta *Whitechapel* la premisa básica que articulaba sus proyectos participativos consistía en descubrir y entrar en contacto con una corporalidad reprimida y negada por la cultura y la civilización –esta fue su postura hasta *Aparecimiento de lo suprasensorial*–, ahora la tarea debía ser la de construir un marco adecuado para que se produzca una invención que involucre aspectos comportamentales. ¿Pero qué significaba “inventar” en el lenguaje de Oiticica? El CRELAZER, un juego de palabras entre “creación” y “creer” o “creer en la creación” (CRE), “tiempo libre” (LAZER) y “placer” (ZER), nos ofrece algunas pistas de por dónde estaba yendo nuestro artista. La invención, al no proponerse construir otro cuerpo o recuperar una sensorialidad perdida, como sí era el caso con sus *Bóldes* o *Parangolés*, busca, principalmente con sus *Ninhos*, fundar otra experiencia temporal. El *crelazer* debía producir un salirse del mundo profano, industrial y burgués, y escapar con ello de una temporalidad definida por la productividad y las convenciones. Parafraseando a Herbert Marcuse, a quien Oiticica está leyendo en esos años, el objetivo es salirse de una existencia unidimensional⁷. Esa experiencia temporal sería el espacio para un situacionismo creativo no propiciado por las fuerzas productivas de la ciudad, pero tampoco por premisas definidas por el artista. Todo ello comienza a suceder en *Whitechapel Experiment*:

Em Whitechapel, o comportamento se abre, para aqueles que chegam e mergulham na atmosfera criada, do frio das ruas londrinas, repetidas, fechadas e monumentais, e se recria como um retorno à natureza, ao calor infantil de se deixar absorver: auto-absorção, no útero do espaço aberto construído, que mais do que galeria ou abrigo era esse espaço. (OITICICA, 2011, p. 113)

Pero si *Whitechapel Experiment*, realizada en un espacio exhibitivo como es una galería de arte, le permitió ajustar sus premisas creativas en un sentido que parecía conformarlo, entonces por qué sus próximos movimientos en New York no harán más que alejarlo, como veremos más adelante, de la institución museal. Además de las dificultades iniciales con la galería, Oiticica renueva sus críticas al museo en tanto institución, que

⁷ Me refiero a *El hombre unidimensional*, cuya primera edición es de 1964. Al parecer, Oiticica comienza a leer a Marcuse por sugerencia de Rogério Duarte. En *Proyecto Cosmococas*, uno de los libros que forma parte de la instalación es el de Marcuse.

por otra parte ya venían de lejos y tenían dos ejes. Uno de ellos, compartido con su amigo y mentor Mário Pedrosa, era la crítica a su carácter elitista y a un sistema que sin prisa y sin pausa comenzaba a mercantilizarse; el otro consistía en pensar el dispositivo museo como una instancia de desactivación de la potencia del arte. En este segundo eje se distanciaba claramente de Pedrosa. En *“La obra, su carácter objetual, el comportamiento”*, un texto escrito en Londres a fines de 1968, Oiticica sintetiza sus dos cuestionamientos:

A insuficiência estrutural de museus e galerias de arte, por mais avançados que sejam, é flagrante hoje em dia e trai, em muitos casos, o significado profundo, a intenção renovadora do artista. Para dar um exemplo, acho que se comete uma terrível injustiça com Mondrian ao colocar suas obras tão esteticamente atrás de vidros, com molduras muito longas e habilmente concebidas, em belas salas, como se ele fosse apenas mais um pintor acadêmico.

116 Talvez Mondrian não tenha deixado nenhuma instrução específica a esse respeito. Mas quando olhamos as fotos de seu ateliê em Nova York, com o cenário que ele criou para o nascimento de cada uma de suas obras, vemos que essas obras “viveram” lá por muito mais tempo, antes de entrarem no circuito de consumo do “comércio cultural”, delicadamente protegidas por vidros grossos em salas acarpetadas etc.

[...] De Mondrian em diante, passando pelo problema da absorção ambiental das antigas categorias de arte em direção a uma proposta aberta, o caminho foi longo e quase alcançamos a meta que ele mesmo estabeleceu: Na verdade, Mondrian e Schwitters, com sua *Merzbau*, propuseram o trabalho doméstico como a realização estética da vida; isto é, a aplicação de uma determinada estrutura que deveria ser tão universal quanto possível (ortogonal em Mondrian), que levaria a um comportamento apropriado adquirido no local, ou seria o resultado de um comportamento estético na vida (bricolagem de objetos encontrados para criar o ambiente da *Merzbau* de Schwitters) – ambos então propuseram o “Éden”: eles apelaram para o prazer de viver esteticamente. (OITICICA, 2015, p. 107)

Apenas dos años antes de la escritura de este texto, una figura que Oiticica leerá con devoción en las agitadas noches de New York, Guy

Debord, publicaba *La sociedad del espectáculo* (1967). Numerosos párrafos de ese texto explosivo parecen comentar su diagnóstico, en especial los que se refieren a la separación entre imagen y vida. La realidad, nos propone Debord, ha devenido un puro espectáculo, un mundo aparte, una realidad que se nos presenta solo para ser contemplada. “El espectáculo en general, como inversión concreta de la vida, es el movimiento autónomo de lo no-viviente” (DEBORD, 1998, p. 17). El museo que cuestiona Oiticica parece haber devenido también un puro espectáculo. Pero a diferencia de Debord, para quien esa separación ya se encuentra consumada, para Oiticica la casa-estudio de Mondrian o un comportamiento estético al modo *Merzbau* de Schwitters, se presentan como respuestas posibles, como acciones que permitirían salir del museo y construir o reconstruir una suerte de *continuum* artístico entre vida y obra y reconectar aquello que la sociedad del espectáculo ha dividido. Su proyecto en New York, propongo, intentará articular una casa museo y una vida estética.

Hacia el final del texto para el GAM, Oiticica hace referencia a una experiencia vivida en Londres, que completa la crítica al museo y le ofrece un modelo posible para su vida artística:

117

Há algum tempo venho sentindo a necessidade de reunir tudo o que minha experiência me levou a fazer: a descoberta do lazer, ou do crelazer, no Núcleo-Casa que mais tarde chamaria de Barraca – que será colocado em prática no Brasil, onde terá seu verdadeiro caráter. Há, no entanto, algo muito semelhante, talvez não tanto na formulação, mas no comportamento, ou no descrédito do “trabalho” como algo estático ou até mesmo objetual, na experiência total a que se entrega o grupo Exploding Galaxy, de Londres. A casa onde eles moram, que pode não ser apenas isso, e que será a que aparecerá onde quer que eles vão, tem esse caráter de ambiente precípua – até mesmo a comida, o ato de comer, as roupas, o próprio ambiente mostra que, no caso deles, vida e trabalho não podem ser separados, porque na realidade também não existe essa diferença. (OITICICA, 2015, p. 111)

El dato central del fragmento citado es su contacto con el grupo *Exploding Galaxy*. El grupo había surgido a comienzos de 1967 por iniciativa de David Medalla y Paul Keeler, quienes, a su vez, entre 1963 y

1965 habían tenido a su cargo la galería *Signals*, focalizada en el arte cinético latinoamericano. Allí, el propio Oiticica había expuesto algunos de sus *Metaesquemas*, y fue en parte por el contacto con esa galería que terminó exponiendo en *Whitechapel Gallery*⁸. Los *Exploding Galaxy* no solo se habían constituido como grupo creativo, sino que habían decidido vivir en comunidad en el 99 Balls Pond Road, la casa de Keeler. Por sus contactos con los cinéticos latinoamericanos cuando administraban *Signals*, los *Exploding* fueron una red importante para los brasileños que llegaban a Londres. El letrista y escritor Torquato Neto, por ejemplo, pasó las primeras noches de su breve estadía londinense en aquella casa. Los *Exploding* ayudaron con el montaje, y luego fueron asiduos visitantes, de la muestra de Oiticica en Londres. Obviando las causas que produjeron el cierre de la galería *Signals*, en términos de trayectoria artística o aún en sentido figurado, el desplazamiento de la galería, es decir, de un espacio de exhibición institucional a la comunidad creativa, reafirmaba, al menos para Oiticica, que los caminos del arte no pasaban por un tipo de obra para ser contemplada, ni por ninguna institución que la exhibiera. Desde su perspectiva, tal como afirma en el texto citado, vivir en comunidad albergaba la posibilidad de transfigurar en estético todo acto cotidiano y neutralizar de ese modo la distinción arte-vida. El modelo “hogar comunitario”, que, cabe aclarar, no era exclusivo de los *Exploding Galaxy*⁹, introducía como dato fundamental la variable comportamental. Ingresar a la vida comunal era visto como una oportunidad de salir del circuito institucional del arte para fundar una temporalidad no marcada por el consumismo. Recuperar el tiempo fraccionado de la vida burguesa y fundar un *tempo* artístico era la consigna que animaba a los *Exploding* y que

⁸ En *Signals* expusieron, entre otros, Mira Schendel, Carlos Cruz Diez, Lygia Clark, Jesús Rafael Soto, Julio Le Parc, Luis Tomasello, Mathias Goeritz, Almir Mavignier, Gyula Kosice.

⁹ Al grupo *Exploding* podemos sumar, entre muchos otros, el *Artist Placement Group*, creado en 1965 y liderado por John Latham y Barbara Stevini, también en Londres; o el *Womanhouse*, que funcionó durante 1972 en el marco del Feminist Art Program del Instituto de Artes de California, coordinado por Miriam Saphiro y Judy Chicago y un grupo de estudiantes, transformaron una vieja casa en un espacio para la creación colectiva. La experiencia en el *Womanhouse* resultó central para la producción de la artista mexicana Mónica Meyer y para el arte feminista mexicano y latinoamericano. En Argentina podríamos mencionar a *La cofradía de la flor solar* y los primeros años de *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota*.

Oiticica adoptó con entusiasmo. El *tempo* artístico, opuesto al tiempo burgués, debía poseer una potencialidad transfiguradora de cualquier acto por más cotidiano que fuera, desde comer a mirar la tv. Este deseo de comunidad, que comienza en Londres, supondrá en breve un cambio importante en su trayectoria.

New York, New York

Su salida del museo se concretó finalmente en New York y supuso cierto repliegue sobre su campo de acción. Ya no se trataba de –o no importaba– algún tipo de educación o modificación del *sensorium* de una cultura nacional, la cultura brasileña por caso, como lo había buscado con su instalación *Tropicália* o en su *Homenagem a Cara de Cavalo*. La apuesta era la conformación de una vida comunitaria, marginal o subterránea, que Oiticica busca establecer con la diáspora de artistas brasileños dispersos por el mundo, pero también con las *gangues* portorriqueñas que visita en el Bronx junto a su amiga Martine Barrat o con los eventuales amantes que levanta en la calle¹⁰. Su proyecto comienza a emparentarse con el *drop out* que miles de jóvenes habían comenzado a emprender, acunados por la potente voz de Timothy Leary que los instaba, desde un vinilo, a la experimentación con LSD, “I have three things to say to young people who are growing up in a psychedelic world: turn on, tune in, and drop out” (1967)¹¹. Para nuestro artista, Londres fue el punto de inicio de su fase subterránea, de hecho allí escribe su texto “*Subterrânea*”, y New York se convirtió en el espacio definitivo para “encender”, “sintonizar” y finalmente “abandonar” el paisaje institucional que lo había acompañado e iluminado desde el inicio de su carrera¹². Su pase a lo subterráneo reformulaba la relación artista-obra-público o más bien buscaba disolverla, pues en sentido estricto no debería haber un público que contemple, tampoco debería haber

119

¹⁰ Para un detallado mapa de las relaciones que Oiticica construyó en Nueva York recomiendo el texto de Martha Scott Burton, “*Outlaws, Outcasts, and Antiheroes*”, en Hélio Oiticica. *To Organize Delirium* (Org. Lynn Zelevansky, Elisabeth, Sussman, James Rondeau y Donna De Salvo con Anna Katherine Brodbeck) (2017).

¹¹ La frase fue pronunciada por primera vez el 14 de enero de 1967 en el festival *A Gathering of the Tribes for a Human Be-In* en Golden Gate, y luego fue grabada en disco.

¹² Tanto *Londocumento* (1969), donde Oiticica declara que no tiene lugar en el mundo, como *Subterrânea* (1969), que reafirma su inscripción en el *under*, dan cuenta del corrimiento de Oiticica hacia los márgenes.

nada para contemplar y la tarea del artista debería reducirse a vivir una vida artística. Si en 1966 Oiticica, como vimos, había definido al artista como un motivador y al espectador como un participador, el deseo de comunidad desarma esa distinción y lo coloca a él mismo como motivador y participador. Una vida que se pretende con la capacidad de transfigurar lo cotidiano y de suspender la contingencia del día a día por una experiencia totalmente motivada requería la articulación de esos dos roles.

En este sentido New York es una ciudad propicia por dos motivos. Posee una intensa carga dramática en sus calles y en sus habitantes que Oiticica capta de inmediato, tal como describe en carta a Lygia Clark luego de visitar el *loft* de Rubens Gerchman,

Lygia, a primeira vez que fui lá, pensei que estivesse entrando num cenário de Bosch: mil corpos pelas ruas, com mijó, sangue, feridas, lixo, garrafas vazias aos montes, e as pessoas avançando pra pedir dinheiro, etc. (CLARK, OITITICA, 1998, p. 161)

120

Una suerte de babilonia moderna, como le gustará repetir en diferentes ocasiones y formatos¹³, y un espacio de libertad que le permitirá, por ejemplo, experimentar con su sexualidad y salir definitivamente del *closet*¹⁴. Pero además, New York será la ciudad en la que encontrará el modelo habitacional del *loft*, principalmente su primer *loft* de la 2da Avenida que denominará *Babilonest*¹⁵. Sin las industrias, que habían sido prohibidas a

¹³ La imagen de New York como una nueva Babilonia comienza a surgir durante los primeros meses de su larga estadía. Como muestra Fred Coelho, las conversaciones que Oiticica mantuvo con Haroldo de Campos en el verano de 1971 sobre Sousândrade y Lorca, dos escritores que habían escrito sobre la ciudad, fueron determinantes para pensar Nueva York como una nueva Babilonia. (COELHO, 2010, p. 48)

¹⁴ El proyecto *Neyrótika*, realizado en 1973, está compuesto de ochenta imágenes en las que sus diversos amantes, semidesnudos, posan sensualmente. Como sostiene James Rondeau en “‘The Cage-Bed of Dreams’ Hélio Oiticica and the Evolution of the Barracão”, “Neyrotika comprises eighty beguiling images and an aleatory soundtrack, an unedited forty-six-minute recording of music and announcements taped live from the commercial radio station WBLS (the ‘total black experience’), periodically interrupted by Oiticica reciting the poetry of the nineteenth-century homosexual teen-rebel Arthur Rimabud, a perennially venerated iconoclast of the New York underground”. (ZELEVANSKY, SUSSMAN et al., 2017, pp. 122-123).

¹⁵ Su primer *loft* se ubicaba en el 81 de la 2da Avenida, entre la 4ta y la 5ta, en el East Village. La ambientación implementada allí fue llamada *Babilonest*. El East Village había sido declarado el nuevo barrio bohemio por el *New York Magazine* ya en 1964. Allí se mudarían, además de Oiticica, y entre muchos otros, Fernando Botero, Al Hensen, Yayoi Kusama, y Claes Oldenburg. A fines de 1974 Oiticica se mudó a otro *loft* en West Village, ubicado en 18 Christopher Street, donde remontó, en escala menor, sus *Ninhos* y el resto de

partir de los años cincuenta, como inquilinas naturales de aquellos amplios predios ubicados en el sur de la isla, sus propietarios debieron reducir los alquileres dramáticamente. Sus bajos precios produjeron una mudanza inmediata de artistas, que comenzaron a utilizarlos como talleres y viviendas. Además de generarse una zona urbana poblada por artistas, que implicó la creación de galerías y museos¹⁶, el *loft* como estudio y vivienda adquirió mayor visibilidad y centralidad, fomentó una nueva sociabilidad y refuncionalizó el estudio como laboratorio de experimentación. Estar en el *loft* no era meramente estar produciendo para el espacio del museo, sino la posibilidad de crear una sociabilidad artística, tal como lo demostraba la *Factory* de Andy Warhol o la *Plaster Foundation* de Jack Smith, que Oiticica visitó y en donde pudo ver la performance *Claptailism of Palmola Economic Spectacle*, insumo fundamental para su proyecto *Cosmococas*¹⁷.

El espacio del estudio, por supuesto, no es una invención de aquellos años. Como afirma Svetlana Alpers: “Beginning in the seventeenth century and continuing well into the twentieth, roughly from Vermeer’s *Art of Painting* to Picasso’s many self-portraits, a succession of European painters has taken the studio as the world” (ALPERS, 2013, p. 401). Un sintético recorrido histórico nos informa que, en 1656, el espacio en el que Velázquez retrata a la familia de Felipe IV, en su famoso cuadro *Las Meninas*, es su propio taller. Pocos años después, Johannes Vermeer pinta su *Artista en su estudio* (1666-73), que lo presenta de espaldas, abocado a la tarea de pintar a

su ambientación bajo el nombre de *Hendrixsts*. En 1978, y ya de regreso en Río de Janeiro, Oiticica alquiló un pequeño departamento en la calle Carlos Gois, donde continuó con una versión mínima de sus *Ninhos* esta vez sin ninguna nueva denominación. Meses después, volvió a cambiar de domicilio, y los *Ninhos* ya no volvieron a ser montados. La continuidad del proyecto, que abarca tres domicilios y una mudanza de país, indica su importancia. Por otra parte, durante su estadía en NY, en noviembre de 1971, realizó una experiencia con los *Ninhos* en la Universidad de Rhode Island a la que bautizó como *Rhodelandia: Contact*, lo que reafirma su centralidad.

¹⁶ El *New Museum*, fundado por Marcia Tucker en 1977, en Tribeca, es quizá un ejemplo paradigmático de la vitalidad de la escena artística que florece en la década del setenta en New York. Como afirma Claire Bishop, en *Radical Museology. Or What’s ‘Contemporary’ in Museums of Contemporary Art?*: “The New Museum in New York is an important transitional case in the story of museums becoming presentist. Established in 1977 as an alternative to MoMA and the Whitney Museum of American Art, the New Museum initially built up a ‘semi-permanent collection’ under the aegis of its first director, Marcia Tucker. Begun in 1978, the collection was devoted to the kind of work that then had no place in the traditional museum: dematerialized, conceptual, performance, and process-based art”. (2013, p. 15)

¹⁷ Sobre el teatro de Jack Smith se puede consultar “*The Theatre of Jack Smith*”. (HOBERTMAN, 1979)

una de sus modelos, y dos siglos más tarde, en 1855, Courbet pinta su monumental *El estudio del pintor*, donde mezcla personajes reales y anónimos que representan diferentes clases sociales, figuras alegóricas y algunos amigos como George Sand y Charles Baudelaire. Estos estudios, su plasmación en la tela, han sido una imagen poderosa para la construcción de la figura de artista en la modernidad. Brian O'Doherty, en *Studio and Cube*, enumera las múltiples funciones que el estudio ha ido desempeñando:

The studio is such a subject. We can ransack the nineteenth century — the century of the studio as subject — and discover every variant: the studio as social center, as incubator of new ideas, as revolutionary cell, as church of a new religion, as tradesman's workroom, as conventional enclosure of received ideas, as home of a cult, as production factory (including display of product), as clinical, clean kitchen, as chaotic attic, as site of experiment, as lair of the solitary hero. (O'DOHERTY, 2007, p. 10)

122

En la segunda mitad del siglo XX, y en el campo de las artes de Estados Unidos, el estudio también fue ocupando un lugar cada vez más destacado. Lucas Samaras, por ejemplo, en 1964 transfirió el contenido de su estudio a la *Green Gallery* en la East 57th Street en NY. En 1972, Vito Acconci instaló su *Seedbed* en la *Sonnabend Gallery*, que consistió en un sobrepiso que cubría el piso original de la galería. El artista se ubicó debajo del sobrepiso, en una zona elevada, y anunció que se masturbaría mientras el público recorriera la instalación. Mucho antes, en 1955, Robert Rauschenberg expuso *Bed*, un colchón proveniente de su estudio, que a su vez había sido un espacio comunal de intercambio y producción.

Si desde la modernidad temprana hasta el siglo XIX el estudio había sido el templo del artista, la imagen de su potencia creativa, durante el siglo XX, y especialmente a partir de los años sesenta, su papel, como anticipamos, se reconfigura. Se desplaza metonímicamente al espacio público de museos y galerías y problematiza los límites de su autonomía, o, por el contrario, se repliega y se convierte en espacio de vida, creación y exhibición, aspirando a un continuo que desintegre los límites entre esas diferentes instancias. Estas transformaciones ponen en escena aspectos concernientes a la dimensión de lo íntimo, como los colchones de

Rauschenberg, los fluidos de Acconci, o de lo colectivo, como las formas comunales de los *Exploding Galaxy*, la *Factory* de Warhol o las obras que montaba Jack Smith en su *loft*. Es en este marco donde debemos ubicar el *loft* de Oiticica.

Waly Salomão, poeta y amigo de Oiticica, que convivió con él en su *loft*, lo describe del siguiente modo:

A alavanca infatigável ou mola permanente que o impelia sem parar para novas órbitas de experiências fez HO perceber que o BABYLONEST (Ninho da Babilônia) da Segunda Avenida constituía uma cidade cosmopolita compacta. Kindergarten, playground, laboratório, motel, boca, campus universitário contido em uma cápsula ambiental. O NINHO era provido de aparelho de TV e controle remoto zapeando sem parar, jornais, rádios, gravador, fitas cassetes, livros, revistas, telefone (o fone não sub-utilizado como mero meio pragmático mas a conversa-carretilha compulsiva com suas vívidas interjeições parecendo improvisado quente de jazz, talking blues e rap), câmara fotográfica, projetar de slides, visor, caixas de slides classificados, caixa de lenços de papel, garrafas e copos descartáveis, canudos, pedra de ágata cortada em lâmina, etc. etc. . . NINHOS e suas estruturas de arquipélagos: nem inteiriça nem linear nem insular: como uma televisão que transcodificasse o recôndito mais privado da vida privada em janelas abertas para os outros e para o mundo: MUNDOABRIGO. (SALOMÃO, 2003, p. 27)

123

La palabra “mundo” con la que cierra la descripción construye la imagen de una totalidad, una suerte de mónada, pero conectada con el afuera. Un mundo conectado con el mundo. Lo que queda claro, además, es que ese *loft* no era solo un espacio para residir, ni tampoco exactamente un estudio en el que producir. Poblado por los *Ninhos*, que habían sido exhibidos en *Information*, una televisión y una radio que siempre estaban encendidas, un teléfono que era intensamente utilizado, un grabador de cassetes en el que Oiticica registraba sus *Heliotapes*, además de luces, *slides*, libros y texturas que emergían de las telas, todo ese conjunto buscaba crear una ambientación que diseñaba una suerte de laberinto, un espacio penetrable con recovecos para echarse a estar. Aquel *loft* buscaba convertirse en un espacio multisensorial y una fábrica de percepciones, cuyo

objetivo debía ser mantenerse a distancia tanto del mundo profano de las mercancías como del mundo mercantilizado del arte.

A diferencia de una galería o de un museo que permiten el ingreso de cualquier persona, ¿quiénes ingresaban al *loft* de Oiticica? Como ya se apuntó, ingresaban sus amantes ocasionales, también sabemos que su *loft* fue un espacio de recepción de muchos de los brasileños que llegaban a New York por diferentes motivos, desde Mário Pedrosa, que duerme allí durante unos días proveniente de su exilio chileno, hasta los hermanos Haroldo y Augusto De Campos o Décio Pignatari, el ya mencionado Wally Salomão, Silviano Santiago, en ese entonces profesor en Buffalo University, Neville D'Almeida con quien Oiticica proyecta las *Cosmococas*, Antonio Dias, Miguel Rio Branco, Julio Bressane, su pareja Romero Cavalcanti, el artista argentino Leandro Katz, que vivía en el piso de arriba, entre otros. ¿Qué tipo de comunidad funcionó allí entonces, si es que funcionó alguna? No hubo, queda claro, un tipo de comunidad al modo *Exploding Galaxy*, no se constituyó un grupo que viviera de modo permanente durante un periodo prolongado de tiempo. Mi hipótesis es que lo que allí se constituye es una comunidad que articula presencias intermitentes, los viajeros, los amantes, los amigos que residen en New York, con redes virtuales construidas con cientos de cartas, artículos para revistas alternativas brasileñas y llamadas telefónicas que Oiticica cuidó con especial esmero¹⁸, amparado en las entusiastas lecturas de Marshall McLuhan y su concepción de que el desarrollo de los medios de comunicación hacía que habitáramos una aldea global (1995). Entre presencialidad y virtualidad, y teniendo el *loft* como

124

¹⁸ Oiticica envió artículos para *O Pasquim*, *Flor do mal*, *Geleia Geral*, *Polem*, *Jornal Correio da Manhã* y *Navilouca*, entre otras publicaciones. En relación con las cartas, el archivo de Hélio Oiticica consigna, además de las cartas a Torquato Neto, numerosas cartas a Waly Salomão, Caetano Veloso, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Ivan Cardoso, Antônio Risério, Duda Machado, Antônio Manuel, Lygia Pape, Luiz Fernando Guimarães, Walter Zanini, Luciano Figueiredo y Antônio Dias, entre muchos otros, en lo que constituye un bloque de más de trescientas. En las cartas que Oiticica envía desde New York se puede apreciar la relación que mantenía con los poetas concretos Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Décio Pignatari. También resulta interesante señalar que a diferencia de Luiz Carlos Maciel, Oiticica vive en New York durante aquellos años. En las cartas, principalmente las enviadas a Waly Salomão, Ivan Cardoso, Rogério Duarte y Torquato Neto, Oiticica narra los encuentros que tuvo con Augusto y Haroldo de Campos, las lecturas por ellos sugeridas y el ambiente cultural de New York. Por ejemplo, en carta a Rogério Duarte (13/08/71) enumera los conciertos a los que asistió: Jethro Tull, Frank Zappa y Procul Harum. De entre los filmes que vio señala los de Andy Warhol y Jack Smith.

nodo, Oiticica fue configurando un espacio de sociabilidad, de conversación y de deseo. Esos afectos positivos funcionaban como combustible para construir un estado de invención y experimentación con el objetivo de vivir una vida no burguesa, *desreprimida*, creativa, no repetitiva, capaz de producir una *transvaloración* de lo cotidiano. Esa es la vida verdadera que desea nuestro artista, estimulado por el entorno teatral que le ofrece la isla, mezcla de superlujo y decadencia.

La experiencia del *loft*, la convicción de lo que debía suceder allí y, por lo tanto, de lo que debía ser una vida artística, encontrará un último insumo en el rock como género musical y en los conciertos como ceremonia pública –durante agosto de 1969 Oiticica asistió al festival de rock de la Isla de Wight donde presencié un *show* de Bob Dylan y un año después en New York asiste a un recital de Jimi Hendrix en Randall’s Island– para continuar dándole forma a sus premisas comportamentales. A diferencia del *samba*, que requiere un proceso de iniciación, y con el que Oiticica se encontraba muy comprometido durante su periodo brasileño, el rock es un tipo de música que cualquiera puede bailar, pues el baile ya está incorporado en la música y cada persona inventa su propia forma de baile, tal como apunta en “*Ultimately Mick Jagger*”, de 1974:

125

MICK PERFORMANCE: _ ponto chave
PERFORMANCE NÃO INTERPRETATIVA → O
Rock together do ROCK: há um scramble
Da posição do espectador em que ele não se
Coloca como o espectador de antes → ele
É simultâneo (não apenas imitativo)
Aos performers: TO ROCK não é dançar. (OITICICA,
2013, p. 79)

Apreciación que es reafirmada en una entrevista concedida al diario *Folha de São Paulo* en noviembre de 1978 y ya de regreso en Río de Janeiro:

E hoje rock é uma coisa que qualquer dona-de-casa da Inglaterra dança, ela não dança pela música, ela inventa a dança. Rock é uma coisa que incita você a inventar a dança. E isso é muito importante porque quem não entrou no rock tá vivendo no passado. (OITICICA, 2009, p. 206)

En el rock, en lo que sucedía en los recitales, en la forma espontánea en que el público bailaba y se conectaba con la música, Oiticica ve reafirmado su modelo de vida artística. Sin premisas iniciales, sin tendencias manipuladoras, el público que asistía a un concierto de rock se le presentaba como una gigantesca performance abierta. Esa libertad era la que pretendía para las experiencias de sus *Ninhos* y en su *loft*.

Sin embargo, su proyecto encontró límites. Encarnó ejemplarmente las políticas de la autosupresión del arte, que también llevaron a que su colega y amiga Lygia Clark saliera por esos mismos años definitivamente del mundo del arte para dedicarse a la atención terapéutica. En Oiticica, la búsqueda de la indistinción arte/vida que debía acontecer en el espacio comunal del *loft* dependía, en última instancia, de los juegos del arte. Pues cumplir cabalmente la premisa de una experiencia abierta que suprimiera toda distancia con el afuera significaría que esta, sencillamente, podría no suceder como de hecho no acontece en el mundo cotidiano. Solo construyendo un diagnóstico de un mundo caído, mercantilizado, dominado por las imágenes y la alienación, la experiencia en el *loft* tenía sentido. Pero ese diagnóstico reconstruía los límites o el corte entre un adentro y un afuera del arte que Oiticica buscaba dinamitar con un tipo de participación y de comportamiento que debía abarcar toda su existencia. Probablemente por ello, poco después de su regreso a Río de Janeiro, fue abandonando su proyecto comunal para recuperar el espacio público a partir de nuevos proyectos que denominó *Magic Square*, espacios recorribles, laberínticos, que debían habitar plazas y parques y ser usados como mejor les pareciera a los paseantes participantes. Paradójicamente, uno de ellos, el *Penetrável Magic Square* (1977), fue montado 2008 en *Inhotim*, uno de los museos de arte moderno y contemporáneo más importantes de Brasil y de Latinoamérica.

La trayectoria de aquellos años, su opción por lo subterráneo y comunitario, delinea modelos de participación, ambientes e imaginarios sobre el papel del arte y del artista en la sociedad y su relación con el público y lo público. Oiticica buscó erosionar los marcos de identificación del arte a partir de una desconfianza radical –traumática también se podría decir– en museos y galerías como espacios capaces de procesar y transmitir

la energía de las formas comportamentales que ensayó de diversas maneras durante toda su trayectoria artística. El desarme de los marcos, por momentos anárquico y nihilista, se convirtió en un problema que solo el futuro, nuestro presente, comienza a poder leer. Buscó diluir las fronteras del arte llevando al extremo el concepto de participación. Ya no se trataba de un espectador que participaría de una obra, sino de un *expectador* que debía *vivir* en un ambiente y desarrollar allí un comportamiento. En la base de su proyecto, habitar esos espacios, investigar nuevos comportamientos abiertos e indeterminados, necesariamente se constituía como un ejercicio experimental de libertad. En el trayecto de Oiticica que va desde sus penetrables a las ambientaciones, abandonó, o buscó hacerlo, todas las mediaciones institucionales, Estado, museos, galerías, pues creía que ninguna era capaz de contener esas experiencias. Procuró crear una comunidad sin vértice, en constante transformación, incapaz de ser alcanzada por algún relato y sin objetivos preconcebidos. Desde nuestro presente podemos observar allí una política estética que se pensó como una alternativa a los deseos de revolución que surcaban Latinoamérica en aquellos años. Frente a esa opción, Oiticica, más próximo a la revuelta, procuró refundar un presente de la experiencia, y desde allí todavía nos habla y se convierte en legado y herramienta de lectura de infinidad de proyectos colectivos y autogestivos.

Referencias

AGUILAR, Gonzalo. *Hélio Oiticica. A asa branca do extase. Arte brasileira 1964-1980*. Río de Janeiro: Rocco, 2015.

ALPERS, Svetlana. "The Studio, the Laboratory, and the Vexations of Art". In: JONES, Caroline; GALISON, Peter (Eds.). *Picturing Science Producing Art*. New York: Routledge, 2013.

BISHOP, Claire. *Radical Museology. Or What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* Londres: Koenig Books, 2013.

BRETT, Guy; FIGUEIREDO, Luciano. *Oiticica in London*. Londres: Tate Publishing, 2003.

CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. *Cartas 1964-1974*. Organización Luciano Figueiredo. Río de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

COELHO, Fred. *Livro ou Livro-me. Os escritos babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978)*. Rio de Janeiro, UERJ, 2010.

DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Maldejo, 1998.

HARRIS, Laura. *Experiments in Exile. C. L. R. James, Hélio Oiticica, and the Aesthetic Sociality of Blackness*. New York: American Literatures Initiative, 2018.

HOBERMAN, J. “The Theatre of Jack Smith”, *The Drama Review: TDR*, Vol. 23, Nº. 1, Autoperformance Issue. Mar. , p. 3-12, 1979.

MCLUHAN, Marshal; POWERS, B. R. *La aldea global. Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*. Barcelona : Gedisa, 1995.

MARTINS, Sérgio. “Hendrix Unbound: Hélio Oiticica’s Tragic Take on Rock”. In: ZELEVANSKY, Lynn; SUSSMAN, Elisabeth et al. *Hélio Oiticica. To Organize Delirium*. New York, Munich, London: DelMonico Book – Prestel, 2017.

O’DOHERTY, Brian. *Studio and Cube*. Nueva York: The Temple Hoyne Buell Center for the Study of American Architecture, 2007.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. *Encontros*. Rio de Janeiro: Azogue, 2009.

128

_____. *Museu é o mundo* (Organización Cesar Oiticica Filho). Rio de Janeiro: Azogue, 2011.

_____. *Conglomerado Newyorkaises*. Organización Cesar Oiticica Filho, Frederico Coelho. Rio de Janeiro: Azogue, 2013.

_____. *Experimentar lo experimental*. Selección y traducción Teresa Arijon y Bárbara Belloc. Cuenca: Colección Nomadismos, 2015.

RONDEAU, James. “‘The Cage-Bed of Dreams’ Hélio Oiticica and the Evolution of the Barracão”. In: ZELEVANSKY, Lynn; SUSSMAN, Elisabeth et al. *Hélio Oiticica. To Organize Delirium*. New York, Munich, London: DelMonico Book – Prestel, 2017.

SALOMÃO, Waly. *Qual é o parangolé*. Río de Janeiro: Rocco, 2003.

SMALL, Irene. *Hélio Oiticica. Folding the frame*. Chicago: University of Chicago Press, 2015.

SCOTT BURTON, Martha. “Outlaws, Outcasts, and Antiheroes”. In: ZELEVANSKY, Lynn; SUSSMAN, Elisabeth et al. *Hélio Oiticica. To Organize Delirium*. New York, Munich, London: DelMonico Book – Prestel, 2017.