Elos e assimetrias na recepção de Hélio Oiticica

Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Arquitetura e Urbanismo.

Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo

Linha de pesquisa: Arte e Arquitetura Contemporâneas

Amanda Saba Ruggiero

Orientador: Agnaldo A. C. Farias

São Paulo

2014

EXEMPLAR REVISADO E ALTERADO EM RELAÇÃO À VERSÃO ORIGINAL, SOB-RESPONSABILIDADE DO AUTOR E ANUÊNCIA DO ORIENTADOR.

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

E-mail da autora: amandaruggiero@gmail.com

Ruggiero, Amanda Saba
R931e Elos e assimetrias na recepção de Hélio Oiticica /
Amanda Saba Ruggiero. -- São Paulo, 2014.
228 p. : il.

Tese (Doutorado - Área de Concentração: História e
Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo) – FAUUSP.
Orientador: Agnaldo Aricê Caldas Farias

1.Arte contemporânea - Brasil 2.Recepção 3.Oiticica, Hélio,
1930-1980 I.Título

CDU 7.036

Em especial a duas pessoas que sempre me incentivaram realizar o Doutorado:

À minha querida e amada mãe, Semíramis Saba Ruggiero,

e ao meu companheiro e amado, Emanuel Fernandes de Lima.

À memória de meu pai, Paulo Eustachio Ruggiero.

À minha querida tia, Jorgete Saba, por todo carinho e afeto ao longo das estadias em São Paulo.

À nova geração, queridos sobrinhos e afilhadas Iara, Sophia, Larissa e Nicolás.

AGRADECIMENTOS

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela concessão da bolsa de Doutorado.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa no Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior-PDSE.

À dedicação e atenção do orientador Prof.Dr. Agnaldo Farias e o apoio e o aprendizado com a Profa. Dra. Maria Cecília França Lourenço, querida “Ciça”.

À valiosa dedicação e ao incondicional apoio para a realização desta pesquisa, pela orientação e confiança do Prof. Edward Sullivan. À toda atenção, disponibilidade e cordialidade das pessoas que foram entrevistadas e assim colaboraram com a presente pesquisa: Carlos Basualdo, Chairmaine Piccard, Claudia Calirman, Edward Sullivan, Gabriela Rangel, Gabriel Perez-Barreiro, Glória Ferreira, Irene Small, Lilian Tone, Luciano Figueiredo, Luis Perez-Oramas, Lynn Zelevansky, Mari Carmen Ramirez, Oswaldo Correa da Costa, Sergio Bessa.

Aos meus irmãos, cunhadas e afilhadas, sobrinhos, primos e madrinha. Agradeço o apoio e o carinho da Família Saba, Família Ruggiero e da Família Oriá Fernandes de Lima.

Aos amigos, que tive o prazer de conviver durante o Doutorado na FAU, Raquel, Fred, Paulo e aos amigos de sempre, que estiveram ao meu lado, em especial, Lis, Dri, Di, Rafa, Carol.

Enfim, aos professores e funcionários da FAU-USP e da USP, obrigada pelo empenho sempre apoiando o desenvolvimento coletivo.

Assim a história dos instrumentos de percepção da obra é o complemento indispensável da história dos instrumentos de produção da obra, na medida em que toda obra é, de alguma forma, elaborada duas vezes: pelo criador e pelo espectador, ou melhor ainda, pela sociedade que pertence o espectador.

Pierre Bourdieu; Alain Darbel

RESUMO

A pesquisa analisa o conjunto de mudanças que nas últimas duas décadas ampliaram a projeção da arte contemporânea brasileira no exterior, tendo como ponto de partida a obra e a projeção internacional do artista Hélio Oiticica, deflagradas com a mostra do PS1 *Brazil Projects*, onde aconteceu seu (re)lançamento. Através de uma análise crítica sobre a percepção da produção artística nacional em território estrangeiro, o estudo visa contribuir para a compreensão do campo da arte e das diversas variáveis que incidem no processo de reconhecimento do valor de uma trajetória artística, quer potencialize sua difusão, quer contribua para intensificar sua produção. O trabalho identifica os atores que compõem este circuito, nomeadamente os estrangeiros-críticos, curadores (independentes ou ligados a instituições), colecionadores, *marchands* e artistas. Apresenta e compara diversos pontos de vistas e ações quanto a produção contemporânea brasileira e permite que sejam identificadas ressonâncias e confrontos entre a recepção internacional e a local. Ao detectar um conjunto de pensamentos, foi possível revelar elos e assimetrias estabelecidas com a cultura brasileira.

Palavras-chave: Arte Contemporânea-Brasil. Recepção. Hélio Oiticica.

ABSTRACT

The present work analyzes the foreign reception of Brazilian contemporary art in the last two decades. The exhibition of the work of Hélio Oiticica, starting from the show Brazil Projects held in PS1, is the reference point for this analysis. The critical examination of the reception of Brazilian art abroad intends to expand the comprehension of contemporary art practices, as the multiple influences that may contribute to the value of an art object and intensifying the production of an artist. This research identifies the persons involved with Hélio Oiticica's work - critics, independent curators, collectors, marchands and artists – and compares different points of view related to Brazilian contemporary art. In particular, the work contrasts the foreign and national attitudes toward Brazilian art, unveiling convergences and divergences in the perception of Brazilian culture.

Keywords: Contemporary art - Brazil. Reception. Hélio Oiticica

LISTA DE ENTREVISTADOS, LOCAL E DATA DA ENTREVISTA.

1. Gabriel Perez-Barreiro, diretor e curador chefe da Coleção Patrícia Phelps Cisneros, Nova York, 04.01.2013.
2. Edward Sullivan, professor de História da Arte no Instituto de Finas Artes e Colégio de Artes e Ciências de Nova York (*Institute of Fine Arts and College of Arts and Sciences-NY.*), Nova York, 18.01.2003.
3. Sergio Bessa, diretor do programa educativo e curatorial do Museu do Bronx de Nova York, Nova York, 30.01.2013.
4. Lynn Zelevansky, diretora do Museu *Carnegie* de Pittsburgh, Nova York, 01.02.2013.
5. Claudia Calirman, professora no Colégio da Cidade de Nova York (*Colleague at the City University*), Nova York, 05.02.2013.
6. Charmaine Picard, escritora e editora para revistas de arte, Nova York, 07.02.2013.
7. Mari Carmen Ramirez, diretora do Centro Internacional de Artes das Américas e curadora do Museu de Finas Artes de Houston, Houston, 11.02.2013.
8. Gabriela Rangel, diretora e curadora de artes visuais da *América Society*, Nova York, 19.02.2013.
9. Carlos Basualdo, curador do Museu de Finas Artes da Filadélfia, Filadélfia, 20.02.2013.
10. Irene Small, professora assistente da Universidade de Princeton, Princeton, 21.02.2013.
11. Luiz Perez-Oramaz, curador de arte latino-americana no MoMA, Nova York, 01.03.2013.
12. Lilian Tone, curadora assistente do Departamento de. Pintura e Escultura do MoMA de Nova York, Nova York, 12.03.2013.
13. Luciano Figueiredo, artista plástico, Rio de Janeiro, 18.06.2013.
14. Glória Ferreira, professora colaboradora da EBA/UFRJ, crítica e curadora, Rio de Janeiro, 19.06.2013.
15. Oswaldo Correa da Costa, curador independente e colecionador brasileiro, São Paulo, 05.07.2013.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 ENVIANDO O 'SIGNALS NEWSBULLETIN	23
Figura 3 Exposição <i>sounding Two</i> _Galeria Signals 1965.....	24
Figura 2 Hélio Oiticica Bólido Vidro 1963	24
Figura 4 Signals Newsbulletin _ Acervo Digital PHO	27
Figura 5 Signals Newsbulletin _ Acervo Digital PHO.	32
Figura 6 Carta de Hélio Oiticica 10/03/1969.....	37
Figura 7 Whitechapel Experience 1969 _Acervo Digital PHO	42
Figura 8 Ninhos em Sussex _Inglaterra 1969 _Acervo Digital PHO	44
Figura 9 Information Machine« or »Visual Jukebox«,	49
Figura 10 Telex enviado por Kynaston Mcshine 23/03/1970	55
Figura 11 Ninhos Information MoMA 1970 _	59
Figura 12 Hélio Oiticica 1970, Palestra no MAM –RJ	66
Figura 13 Exposição Brazil Projects:	90
Figura 14 Reportagem Revista Veja, 5 de fevereiro 1986.....	102
Figura 15 Capa da Revista <i>Art in América</i> . Janeiro de 1989.....	103
Figura 16 e 17 "Hendrix War" 1973	116
Figura 17 <i>Brazil Body and Soul</i> _.....	126
Figura 18 <i>Brazil Body and Soul</i> _ Museu Guggenheim NY 2001.....	130
Figura 19 <i>Body of Color</i> _ Museu Fines Art Houston 2006	138
Figura 20 <i>Body of Color</i> _ Museu Fines Art Houston 2006	143
Figura 21 <i>Body of Color</i> _ Museu Finas Artes Houston 2006	148
Figura 22 Nas Quebradas 1979_ Penetrável Hélio Oiticica	152
Figura 23 Nas Quebradas _Hélio Oiticica Montagem Original	155
Figura 24 Quase Cinemas New Museum Nova York 2002	157
Figura 25 Exposição <i>Tropicália</i> Museu do Bronx Nova York 2006.....	163

LISTA DE ABREVIATURAS

ECA	ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
FAU	FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
HO	HÉLIO OITICICA
LACMA	LOS ANGELES COUNTRY MUSEUM OF ART
MAC	MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
MAM	MUSEU DE ARTE MODERNA
MFAH	MUSEUM OF FINE ARTS HOUSTON
MoMA	MUSEUM OF MODERN ART
NY	NOVA YORK
NYU	NEW YORK UNIVESITY
PHO	PROJETO HÉLIO OITICICA

SUMÁRIO

Introdução	13
Capítulo 1 HO Cruzando Oceanos	21
Ecos do primeiro <i>bólide</i>	21
Oiticica na Signals aqui e lá	25
Primeiras notas sobre Hélio Oiticica	27
Múltiplas experiências na <i>Whitechapel Art Gallery</i>	35
1969 em Londres	39
Sobre a experiência na Whitechapel Art Gallery	42
Gênesis da Information	46
Sobre a exposição	48
Hélio: <i>Think Tropicália !</i>	53
Up to Nova York	59
Conferência na Albright-Knox Gallery	63
Capítulo 2 Rumos póstumos	69
As críticas às grandes coletivas	70
<i>Latin American Art</i> no MoMA de Nova York	72
<i>Latin American Artists of the twentieth Century</i> no MoMA.	79
<i>Brazil Projects</i>: recepção e desdobramentos	83
<i>New York Times</i> x <i>Art in América</i> x Brasil.	86
Sedimentos de uma exposição	91
<i>Reverie and Revolt</i> de Guy Brett	98
A retrospectiva de Hélio Oiticica	104
A exposição que ocuparia o Guggenheim de NY	109
Jim Morrison Brasileiro (o Catálogo)	111
Cosmococa chega à Uptown	112
Bólides, Documenta X, Parangolés e a A Bienal de Havana	117
Capítulo 3 Das exposições às coleções	122
Mostra Guggenheim <i>Brazil Body and Soul</i>	122
O contexto	126
Recepção	131

A exposição <i>Body of Color</i>	136
Beyond Geometry	149
Quase-Cosmococas e Tropicálias	156
OY-TA-SEEKA	164
Expectativa de novas leituras	170
Potencial crítico da obra	176
Considerações Finais	188
Referências	200
Anexo	213

Introdução

A recepção de um artista e sua obra envolve um conjunto extenso de relações dinâmicas, destoaantes e tangentes, além do conflito das ideias e das memórias – sedimentadas ou embaçadas. O artista deixa rastros, obras, ações, textos e memórias, os quais, muitas vezes, percorrem um amplo circuito e complexos meios para atingir a comunicação com o público. Os caminhos percorridos pela obra envolvem fragilidades e resistências de um campo em constante transformação.

No início desta pesquisa, alguns estudos foram direcionados para se compreender as definições teóricas e debates acerca da recepção no campo das artes. Na literatura, houve o movimento chamado Estética da Recepção, nos anos 60, formulado em meio à reforma do ensino universitário da Alemanha¹, que elegeu como marco inicial para este campo de estudos a conferência de Hans Robert Jauss², realizada em 1967, na abertura do ano acadêmico da Universidade de *Konstanz*. Nesse discurso, Jauss criticou o ensino da literatura, condenando os métodos tradicionais herdados do Positivismo e do Idealismo do séc. XIX, onde os estudos da literatura se pautavam pela omissão histórica da obra. Também se opôs ao método da análise literária, pautada somente pela autonomia do texto, um dos fundamentos do

¹ De acordo com Hans Robert Jauss numa análise posterior sobre este período, “Esta foi a década da reforma universitária em cujo processo se incluíram, particularmente, os professores de Konstanz, cuja cidade se fez sentir em três planos: a democratização da instituição universitária, a transformação da educação histórico-humanista numa formação profissional, e a revisão da autoimagem da teoria da Ciência presente na concepção tradicional da universidade alemã.”(Jauss,1977 trad. Lima 1979, p. 46)

² Jauss foi aluno de Martin Heidegger e Hans Georg Gadamer na Universidade de Heidelberg, onde se formou em 1957 em Filologia do Romance. Como professor universitário, participou com grupo de professores da criação da Universidade de Konstanz (1966), no período de debate e reformas do ensino superior na Alemanha. Jauss formulou suas preocupações com o destino da história da literatura, que estava decadente em seu ponto de vista. Para ele, a qualidade e a categoria de uma obra literária resultam nos critérios de recepção, do efeito (wirkung) produzido pela obra e seu reconhecimento posterior, mais do que das condições históricas e biográficas de seu nascimento e sua posição de gênero.

pensamento estruturalista, no qual a estrutura é autossuficiente e o sentido do objeto somente ocorre da sua organização interna. Assim, sua proposta da “teoria da estética da recepção” transfere o foco do texto e sua estrutura imutável para investigar o leitor e sua percepção da obra. Para Jauss, tanto a corrente marxista como a formalista não resolveram o problema da relação entre a contemplação histórica e estética, pois ambas ignoram o papel do leitor como destinatário. Sua premissa é de que, por intermédio da observação da recepção e do efeito da obra de arte, é possível retomar o vínculo entre os valores históricos e estéticos da obra.

Enquanto Hans Robert Jauss centralizou seus estudos na relação do indivíduo com a obra, o sociólogo francês Pierre Bourdieu abordou as relações da sociedade a que pertence o indivíduo. No estudo que publicou nos anos 90³, Pierre Bourdieu definiu o conceito de campo como uma rede de relações objetivas. O Campo de poder é o espaço das relações de força entre agentes ou instituições, entre diferentes detentores de poder, que tem em comum o capital necessário para exercer o domínio de um campo cultural ou econômico.

Sabe-se, assim, que indivíduos que ocupam posições diferentes no espaço social, podem dar sentidos e valores inteiramente diferentes, ou mesmo opostos, aos adjetivos comumente empregados para caracterizar as obras de arte ou os objetos da existência cotidiana (Bourdieu, 1996, p.331).

Tendo como referencial teórico e metodológico a “teoria estética da recepção” de Jauss e a “teoria de campos de poder” de Bourdieu, o presente trabalho investiga a recepção da obra de Hélio Oiticica e identifica variáveis que incidem no valor de uma trajetória artística. O levantamento das principais exposições do artista nos Estados Unidos,

³ BOURDIEU, Pierre. O ponto de vista do autor. Algumas propriedades gerais dos campos de produção cultural, in *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*; tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

e a circulação de sua obra no contexto norte-americano foi a estrutura desenhada para discutir a trajetória e a percepção de sua obra. Foram distintos contextos e momentos, desde a trama de relações estabelecidas pelo artista em vida, a trajetória expositiva da obra após a morte do artista (1980), até os dias atuais. A tese pretende comprovar o peso da recepção norte-americana para intensificar a exposição e ampliar a circulação da obra de Hélio Oiticica.

Estabelecida a recepção como o campo para esta pesquisa, entende-se as entrevistas realizadas como importante recurso metodológico, tendo em mente o efeito do encontro com a obra, e as memórias resistentes. A hipótese se apoia na abordagem da crítica internacional sobre a produção da arte brasileira, tendo como estudo de caso a obra de Hélio Oiticica. O trabalho procurou situar o conjunto de atores e agentes que produziram as exposições sobre o artista e compreender o papel e a intenção das instituições ao produzir e organizar esses eventos, bem como resgatar o campo intelectual e político que delineou essas relações.

A investigação partiu de algumas perguntas sobre a recepção estrangeira ao pensar a arte brasileira. Como nasce o interesse por uma obra e um artista? Como oscila sua recepção ao longo do tempo, em diferentes contextos? Como são construídas as estratégias que incidem no valor de uma trajetória artística?

Hélio Oiticica foi escolhido pela crescente visibilidade e valor que sua obra recebeu nos últimos vinte anos; nela se construíram argumentos, como a passagem do moderno ao contemporâneo. Em sua produção, encontra-se o pioneirismo apontado pelo crítico Guy Brett, quando a singulariza na presença física do espectador, além da dimensão prospectiva. Trata-se de uma herança que marca as gerações seguintes da produção brasileira e contemporânea.

Tornou-se lugar-comum no meio artístico brasileiro, durante os últimos anos, referir-se à obra de Hélio Oiticica – geralmente associada à de

Lygia Clark, ou ao movimento neoconcreto – como instância inaugural na constituição de uma *arte contemporânea brasileira* (SALZSTEIN, 1995, p. 151).

Para o crítico Rodrigo Naves, até os anos 70 a visibilidade e avaliação crítica da arte brasileira eram “poucas, precárias e conservadoras” (NAVES, 2002, p. 6). Ele apontou uma série de ações e eventos que, ao longo dos anos 60 e 70, contribuíram gradativamente para a consolidação de um sistema de produção e análise crítica das artes plásticas no Brasil. Entre os eventos, citou: (1) a Mostra Opinião 65, no MAM Rio de Janeiro; (2) as Bienais de SP; (3) as publicações (embora de breve duração) da revista *Malasartes*, o jornal *Rex Time*. Havia a *Galeria Novas Tendências* nos anos 60, em São Paulo, o surgimento de *marchands* como Raquel Arnaud, Luisa Strina e Paulo Figueiredo, entre os anos 70 e início dos 80, e no Rio de Janeiro além do MAM, a galeria Relevo de Jean Boguici, e a Galeria de Luiz Buarque e Paulo Bittencourt.

Da maneira como vejo as coisas, foi somente no final dos anos 1980 que passamos a ter no Brasil alguma coincidência entre qualidade artística e reconhecimento público – tanto de nossos melhores artistas modernos quanto de artistas contemporâneos. E não por acaso, como tentei mostrar, foi também nessa época que as artes visuais conseguiram sair do gueto e adquirir uma visibilidade maior, que supunha mais debate, mais vontade de constituir para si uma esfera pública. (NAVES, 2002, p. 10)

Interessa olhar para esse período, o fim dos anos 80, sobre dois pontos de vista: primeiro, do ponto de vista interno, ou seja, dos críticos e formadores de opinião que estavam no Brasil e, em seguida, dos estrangeiros que lançaram seus olhares e interesse pela produção brasileira.

Para Naves, um dos problemas da narrativa predominante, que se construiu sobre o legado de Hélio Oiticica e Lygia Clark, foi a

importância de seus trabalhos como a “passagem para outra etapa da arte” (NAVES, 2002, p. 14). O problema é o sentido de oposição à reivindicação moderna de autonomia da arte. Ou seja, enquanto movimentos europeus (Joseph Beuys, Germano Celant Arte Povera) e americanos (como a pop arte americana, Andy Warhol, e os minimalistas, como Donald Judd) se posicionavam como ruptura dos precedentes modernos, tal leitura não podia ser transposta de modo direto e singular para uma análise do contexto brasileiro.

A posição preeminente de Hélio Oiticica, Lygia e Mira Schendel, para Rodrigo Naves, formalizaram-se, definitivamente, com a XXII Bienal de São Paulo, em 1994. No entanto, para os críticos estrangeiros (entrevistados), a retrospectiva de Hélio Oiticica, em exposição de 1992 a 1994 na Europa e Estados Unidos, somada à Documenta X, de Catherine David, em 1997, e à Bienal de SP, de 1998, foram os principais eventos que evidenciaram a posição desses artistas. A agenda de exposições da obra de Hélio Oiticica se intensificou muito nos anos 2000, permanecendo até os dias atuais.

Para investigar a recepção da obra de Hélio Oiticica, a pesquisa se pautou pelo estudo e levantamento das principais exposições de sua obra nos Estados Unidos. O material levantado inclui artigos publicados sobre as exposições em jornais e revistas⁴; visitas aos acervos de instituições norte americanas, como o MoMA, o PS1, o Museu do Bronx, em Nova York e o Museu de Houston, no Texas. Incluem-se, no Brasil, a biblioteca do MAM de São Paulo, bibliotecas da Universidade de São Paulo (FAU, MAC, ECA) e o acervo digital do Projeto Hélio Oiticica – uma completa base de dados de extrema relevância em que esta pesquisa muito se apoiou.

O estágio de 4 meses, com apoio da bolsa CAPES-PDSE, com a orientação do Prof. Edward Sullivan, da New York University,

⁴ O *New York Times* e o *Village Voice*, de acordo com Edward Sullivan em entrevista para a autora, são fontes importantes em Nova York, formadoras de opinião, e que, no geral, as pessoas leem e respeitam. As revistas *Art in América* e *Arforum* também foram indicadas como fontes importantes para a pesquisa e que abordam a produção brasileira.

possibilitou a visita e consulta a esses acervos, bem como a realização de entrevistas com curadores e críticos interessados e/ou envolvidos com a obra de Hélio Oiticica. O contato com esse conjunto de pessoas foi estabelecido por intermédio do professor Edward Sullivan, cujo prestígio e respeito ao seu trabalho ficaram evidentes ao longo das entrevistas. Ao todo, foram realizadas 15 entrevistas, que constituem um material inédito, e que refletem um estado de percepção atual da obra e seu conjunto de exposições. Os entrevistados são pessoas ligadas à obra e à divulgação dela, devido ao vínculo com instituições, coleções e estudos que contribuem para a difusão da produção latino-americana, no geral, e de Hélio Oiticica, em particular. Dentre os entrevistados, Gabriel Perez-Barreiro atualmente é diretor da coleção Cisneros, cujo acervo possui obras de Hélio Oiticica, bem como de outros artistas brasileiros. Luis Perez-Oramas e Lilian Tone estão ligados ao MoMA de Nova York; Mari Carmen Ramirez elaborou o projeto de restauro e do catálogo *raisonné* e realizou a exposição *Body of Color*; Lynn Zelevansky está organizando uma mostra individual de Hélio Oiticica que percorrerá museus dos Estados Unidos em 2016; Carlos Basualdo organizou a *exposição Quase-Cinemas e Tropicália*; Gabriela Rangel é diretora de artes visuais e curadora da *América Society*, em Nova York; Irene Small é professora na Universidade de Princeton-NJ e realizou pesquisa de doutorado sobre a obra de Hélio Oiticica; e Sergio Bessa, curador do Museu do Bronx de Nova York. No Brasil, Luciano Figueiredo esteve envolvido com o acervo de Hélio Oiticica e participou diretamente na maioria dos projetos; Glória Ferreira também organizou exposições importantes de Hélio Oiticica no Brasil; e Oswaldo Correa da Costa, que é colecionador de arte brasileira. O perfil mais completo dos entrevistados está apresentado ao longo do texto.

A estrutura da tese está organizada em três capítulos. O primeiro investiga a recepção das primeiras exposições de Hélio Oiticica em Londres e Nova York, o período em que o artista ainda era vivo. As

exposições em Londres, na Galeria *Signals* e, depois, na *Whitechapel Gallery*, a exposição *Information*, no MoMA de Nova York, e a exposição-conferência em Buffalo. A imersão nos documentos de Hélio Oiticica – cartas e recortes, textos escritos e publicados – possibilitou a leitura e a dimensão da rede de contatos que ele estabeleceu nessas cidades, nos anos 70. A interlocução com artistas, pensadores e críticos foi um aspecto importante que, posteriormente, foi mais um fator que contribuiu para o interesse e valorização de sua obra a partir dos anos 90.

O segundo capítulo estabelece um olhar sobre as exposições que ocorreram no fim dos anos 80 e ao longo dos anos 90. O contexto das grandes mostras de arte da América Latina que percorreram museus americanos e europeus, em especial a exposição *Latin American artists of 20 th century*, organizada pelo MoMA de Nova York em 1993. Depois, analisa a exposição *Brazil Projects*: que ocorreu no PS1 de Nova York em 1988, e, no início dos anos 90, a *Retrospectiva HÉLIO OITICICA*, bem como eventos ainda vivos nas memórias dos entrevistados, como a exposição da *Cosmococa Hendrix War*, na galeria Marian Goodman em Nova York em 1995, a Documeta X e a Bienal de Havana em 2000.

O terceiro capítulo trata das principais questões relacionadas ao conteúdo das entrevistas. Os tópicos em ordem cronológica se referem às exposições em que os entrevistados estiveram diretamente envolvidos. Edward Sullivan foi curador chefe da exposição *Brazil Body and Soul* (2001), Mari Carmen Ramirez organizou a exposição *Body of Color* – o projeto que envolveu a restauração e organização do catálogo *raisonné* – tendo também a participação de Luciano Figueiredo. Lynn Zelevansky produziu *Beyond Geometry* e planeja a exposição individual de Hélio Oiticica para 2016, Carlos Basualdo produziu a exposição *Quase-cinema* e a mostra *Tropicália*. Posições convergentes e divergentes foram colocadas lado a lado, identificando-se os elos e as assimetrias que a recepção enfrenta,

deflagrando as impressões particulares sobre cada exposição. Por fim, o tópico “Expectativa de novas leituras” selecionou questões atuais em discussão sobre a obra de Hélio Oiticica, o estado de sua recepção e entendimento de que esse panorama encontra-se em constante modificação.

As considerações finais procuram sintetizar as implicações da ampla recepção da obra de Hélio Oiticica, em sua trajetória internacional, sobretudo norte-americana, fator determinante para a grande circulação e interesse pelo artista.

Capítulo 1 HO Cruzando Oceanos

O conteúdo deste capítulo percorre a recepção da obra de Helio Oiticica, no período em que era vivo, desde as primeiras inserções do artista no exterior em 1965, até sua morte em 1980. Trata-se de resgatar como foi construída a análise crítica sobre sua obra, por intermédio das relações que o artista estabeleceu nos meios artísticos de Londres, de Nova York e no Brasil; também de estabelecer um mapeamento das tramas entre os interlocutores e responsáveis pela realização das exposições de Helio Oiticica fora do Brasil. Por fim, percorre os caminhos da obra de Helio Oiticica, no exterior, que teve seu início em Londres, na galeria *Signals*, em 1965. Quatro anos depois (1969), a retrospectiva na *Whitechapel Gallery*, a exposição coletiva *Information*, no MoMA de Nova York, em 1970, e as participações relativas ao período em que residiu em Nova York, entre 1970 e 1978.

Ecoss do primeiro *bólido*

A galeria *Signals* abriu suas portas em Londres, em 1964. Guy Brett⁵, envolvido desde o início, revelou:

A princípio, a *Signals* era no apartamento que Keeler e Medalla dividiam no oeste de Londres. Mais tarde, mudou para um grande edifício de quatro andares – alugado pelo pai de Keeler, um produtor de instrumentos óticos – na Wigmore Street, centro de Londres. A *Signals* embarcou então em um ambicioso programa de exposições pelos dois anos seguintes. Clay Perry era responsável por registrá-las e contribuir com imagens para o jornal da galeria, o *Signals*

⁵ Guy Brett é um escritor, curador e crítico de arte radicado em Londres. Para mais detalhes sobre suas publicações e exposições que foi responsável sua biografia resumida pode ser encontrado em: http://www.iniva.org/library/archive/people/b/brett_guy

Newsbulletin, organizado por Medalla com edições especiais para cada artista⁶ (BRETT, 2011).

A ligação entre os artistas que exibiram na galeria pode ser mapeada pelos encontros pessoais dos seus fundadores. Paul Keeler primeiro conheceu o artista David Medalla, que nas recorrentes visitas a Paris, conheceu o artista grego Takis (1960) e Jesus Rafael Soto (Galeria Edouard Loeb, 1962). (Paul Keeler) Ele já havia promovido uma exposição dos trabalhos de Medalla e este o incentivou a incluir os trabalhos de Takis e Soto em duas exposições que organizara em 1964, antes de se estabelecer oficialmente a *Signals* (WHITELEGG, 2007).

Os trabalhos da artista brasileira Lygia Clark foram exibidos, na segunda exposição da galeria *Signals*, a exposição individual ocorreu, entre maio e julho de 1965, acompanhada de um número especial no *Newsbulletin*⁷, com textos de Lygia, sobre ela e diversas fotos de seus trabalhos.

A galeria *Signals* foi capaz de realizar algo quase impossível. Segundo Whitelegg, concentrou uma complexa rede de trocas artísticas, apoiadas em movimentos ocorridos na Europa e para além dela, em um único local (2007, p.90). Além disso, a galeria cumpriu a função de comunicar a existência e a complexidade dessa rede para o cenário britânico. Os músicos, artistas, membros dos Beatles, jovens, até cientistas, escritores, poetas que frequentavam a galeria definiram a *Signals* como um lugar diferente de outras galerias, mais próximo a um laboratório (MEDALLA, 2007, p. 85).

⁶ Em 2011, a galeria Transversal em São Paulo, organizou uma exposição do fotógrafo Clay Perry, incluindo os registros feitos na galeria *Signals*, dos trabalhos de Lygia, Mira e Sergio. O texto de Guy Brett sobre Clay Perry foi escrito para o catálogo desta exposição. Consultado em 18/06/2012. <http://galeriatransversal.com.br/port/exposicoes/texto.php?id=2>

⁷ *Newsbulletin of Signals* London, vol. 1, n.7, apr-may 1965. David Medalla publicou sobre este encontro com Lygia "Lygia Clark: An Appreciation" *Signals Newsbulletin of Signals* London, vol. 1, n.6, feb-march 1965, p.11.

Figura 1 ENVIANDO O 'SIGNALS NEWSBULLETIN

Fotografia Clay Perry (18 x 27cm) Guy Brett, Sergio Camargo, David Medalla.
galeriatransversal.com. br

A Signals representou algo importante na Londres daquela época. Ela mostrou artistas trabalhando no limite da experimentação, usando novos materiais, eletricidade, luz, movimento, estimulando a participação ativa do espectador. E ela era genuinamente internacional em sua mentalidade. Clay fotografou o trabalho de Takis (Grécia), Sergio Camargo e Lygia Clark (Brasil), Alejandro Otero, Jesus Rafael Soto e Carlos Cruz-Diez (Venezuela), Marcello Salvadori (Itália), David Medalla (Filipinas) e outros; um rol que fez o mainstream artístico da época parecer limitado em sua fixação pela arte norte-americana. (BRETT, 2011).

Apesar de um curto período de funcionamento, de 1964 a 1966, a relevância da galeria *Signals* em Londres, destacada no texto de historiadora inglesa Isobel Whitelegg⁸, esteve na difusão e na dispersão de novas ideias e posições sobre arte que ela proporcionou, inclusive após seu fechamento (WHITELEGG, 2007). A autora argumentou contra uma perspectiva, histórica imediata e simplista, de atribuir o valor da *Signals* unicamente à promoção individual de

⁸ Isobel Whitelegg vive em Londres, é historiadora da arte e doutora em teoria e história da arte, pela University of Essex, com a tese *Mira Schendel: Another History of the Brazilian Sixties*. Pesquisadora do TrAIN Research Centre, na University of the Arts London.

artistas latino-americanos, quando a importância da galeria foi relativa à abertura promovida por ela, na sociedade londrina, no tocante à prática artística colaborativa, sem qualquer intenção ideológica, formal ou geográfica.

Figura 2 Exposição *sounding Two* _Galeria Signals 1965
Bólido de HO ao fundo, ao lado Sergio Camargo, Bichos Lygia Clark.

Figura 3 Hélio Oiticica Bólido Vidro 1963
Vidro, terra e tecido Acervo Digital PHO 2189.63p3 (Rio de Janeiro, RJ)
Fotografia autoria Desdémone Bardin.

Oitica na *Signals* aqui e lá

A primeira obra de Hélio Oiticica, exibida fora do Brasil foi o *bólido Methamorphosis*, na exposição coletiva “*Sounding Two*” da galeria *Signals*, em 1965. A mostra exibiu uma série das monotipias de Mira Schendel, ao lado de 43 artistas, entre eles Alejandro Otero, Jesus Rafael Soto, Takis, David Medalla, Henry Moore, Lygia Clark, Naum Gabo, Sergio Camargo, Alexander Calder, Jean Arp, Kandinsky, Lissitzky, Malevich, Moholy-Nagy, Pol Bury, Kurt Schwitters, Eduardo Chillida (MEDALLA, 1965)⁹.

O convite para Hélio Oiticica expor seu *bólido* teve início no ano anterior. Guy Brett com Paul Keeler, diretor da *Signals*, e Cristian Ledoux, colega de Guy Brett, após visitarem o artista Sergio Camargo, em Paris, perguntaram sobre a produção artística no Brasil. Sergio, então, recomendou os trabalhos de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Mira Schendel.

Na primeira carta de Paul Keeler enviada a Hélio Oiticica¹⁰, ele se apresentou dizendo que Sérgio Camargo elogiara muito seu trabalho. Por isso, o convidava a participar de uma grande exposição que estava planejando, ao lado de Camargo, Soto, Cruz Diez, Gabo, Calder e Chillida (KEELER, 1965). Pedia que o artista brasileiro enviasse algo de sua produção, dos últimos três anos, não importando o tamanho, “quanto maior melhor”. Comentou, ainda, sobre como a exposição repercutiu nas mídias locais e sobre a divulgação de sua obra no jornal *Signals Newsbulletin*, editado por David Medalla. A abertura da exposição, marcada para 15 de julho, justificava a pressa na decisão, bem como no envio do trabalho e material para publicação, compostos por textos e fotos. Hélio Oiticica foi rápido, respondeu a carta, no dia

⁹ Acervo digitalizado Hélio Oiticica. “Methamorphosis, 1965:Glass Bolide By Hélio Oiticica”. *Signals Newsbulletin*, Londres, 1/6/1965, document 0613/65, cx.2 cd.1. Uma página mostra os agradecimentos para realização da mostra e a segunda folha o recorte com o artigo de Oiticica, comentando seu bólido.

¹⁰ Carta de Paul Keeler convida HO para exposição na galeria *Signals*. Data de 16/06/1965, documento 1269/65, cx 1, cd 2. Acervo digitalizado Hélio Oiticica.

seguinte, 25 de junho, dizendo que enviaria os textos, as fotos, o trabalho e que se sentia muito honrado de expor com artistas de tamanha relevância. No dia 6 de julho, Keeler escreveu nova carta a Hélio, comunicando a chegada do material (facilitada pela Embaixada Brasileira em Londres) e comentando sobre a ansiedade da espera.

O material sobre o *Bólide*, impresso pela própria galeria, no Signals Newsletter, anunciou a inserção do trabalho de Hélio Oiticica no exterior.

No mês de setembro do mesmo ano, 1965, em visita ao Brasil com a finalidade de cobrir a VIII Bienal de São Paulo para o jornal *The Times*, da Inglaterra, Keeler e Brett conheceram pessoalmente o artista brasileiro. Segundo Guy Brett, o que primeiro o impressionou em Hélio Oiticica foi o uso das cores, “*uma intensa e sensual presença das cores no espaço*”. Só posteriormente compreendeu o pensamento conceitual do artista. Nessa ocasião, Paul Keeler, também impressionado, convidou Oiticica para uma exposição individual na galeria *Signals* (BRETT e FIGUEIREDO, 2007, p. 11)¹¹.

A galeria *Signals* já havia promovido uma mostra individual de Sergio Camargo, segundo artista a expor, o primeiro foi o grego Takis. Lygia Clark, em 1966, e, depois, Mira Schendel também lá expuseram, quando então a galeria fechou suas portas¹². A individual de Hélio Oiticica não ocorreu e os trabalhos, anteriormente enviados para Londres, lá permaneceram sob a guarda de Guy Brett, em seu apartamento. Esse foi o fato mais importante, pois contribuiu para a exposição que ocorreria quatro anos depois, em 1969, na prestigiada Galeria *Whitechapel*.

¹¹ Tradução da autora, no original Guy Brett escreveu: “In Oiticica’s case it was his use of color that first magnetized me: an intense, sensuous presence of color in space (the originality of his conceptual thinking and his social vision unfolded itself to me more gradually)”. Brett, Guy.(2007) *Oiticica in London*. Londres. Tate , p. 11

¹² Sobre o fechamento da *Signals*, David Medalla conta a versão mais completa, segundo a qual a posição política do pai de Paul Keeler era de direita e ele era de origem americana, portanto apoiava a Guerra do Vietnã, e não aceitou publicação do *Newsletter*, editado por Medalla, uma carta de Robert Lowell (poeta americano) para o presidente, e um comentário de Lewis Mumford (historiador) denunciando a guerra do Vietnã. Medalla, David. *Recollection*, in BRETT, Guy, *Oiticica in London*,p.84.

Figura 4 Signals Newsbulletin _ Acervo Digital PHO

Primeiras notas sobre Hélio Oiticica

O primeiro artigo publicado¹³ fora do Brasil, que mencionou Hélio Oiticica, foi escrito por Mário Barata¹⁴ e publicado na revista

¹³ De acordo com relação de artigos publicados sobre Hélio Oiticica no catálogo Hélio Oiticica /Curadores: Guy Brett, Catherine David, Chris Dercon, Luciano Figueiredo, Lygia Pape -- Paris : Galerie Nationale du Jeu de paume, 1992 : Réunion des musées nationaux. (BRETT, DAVID, *et al.*, 1992)

¹⁴ "Mário A. Barata foi um dos poucos críticos e historiadores de arte brasileiros que tanto podiam tratar de uma velha igreja setecentista quanto dos Bichos de Lígia Clark: sabia tudo, tudo lhe interessava, sua cabeça (como certa ocasião ouvi Mário Pedrosa dizer) era como uma gaveta de sapateiro, onde tudo se guardava e de onde tudo era possível extrair. Por

Aujourd'hui, Art et Architecture, em 1964, um ano antes de seu primeiro bôlide exposto. Nesse texto, Mário Barata apresentou a arte moderna brasileira dividida em duas partes: a primeira, da origem 1922 até 1945, fim da segunda guerra mundial; a segunda, desta data em diante, acentuando o aspecto universalista da arte brasileira, atribuindo a origem desse universo cosmopolita às Bienais de São Paulo e ao desenvolvimento urbano e industrial do país. A defesa de tal tese prossegue em todo artigo, versando sobre um conjunto amplo de artistas e mostrando um panorama de produção bem diversificado da arte brasileira. O autor não estabeleceu hierarquias ou relevância distintas, dentre todo conjunto de artistas que abordou. O crítico e historiador de arte dedicou um parágrafo para citar os trabalhos de Hélio Oiticica e Lygia Clark, como exemplo de dois artistas que extrapolaram as questões da geometria, da cor e da pintura. Lygia Clark para o caminho da integração pictórica com a arquitetura e Hélio Oiticica na pesquisa formal da integração entre a cor e o espaço – aborda um aspecto da atualidade da produção brasileira, segundo Barata (1964).

O *Jornal do Brasil*, em texto da coluna *Panorama Peter*¹⁵, apresentou Hélio Oiticica e seus trabalhos, mencionando as duas linhas publicadas por Mario Barata na revista francesa:

(...) Hélio Oiticica colabora com a revista *Habitat* e, fora do mundo artístico, é funcionário da seção de zoologia do Museu Nacional. Em tempo de carnaval, atua como passista da escola de samba Mangueira e sobre ele a revista *Aujourd'hui*, a maior revista de arte, dedica algumas linhas, em seu último número dedicado ao Brasil, distinção que considera honrosa. (PETER, 1964)

isso mesmo seus escritos vão, da arte colonial à de vanguarda, e constituem um raro conjunto de valiosas fontes para o estudo de nossa produção artística."LEITE, José Roberto Teixeira. Lembrança de Mario Barata. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/resenhas/jrtl_mb.htm>.

¹⁵ *Jornal do Brasil. Brasileiro descobre a cor da cor.* 16/07/1964. Arquivo digitalizado HO. Doc.0604/64 cx.2cd1.

O artigo publicado por Pierre Restany, na revista *Domus* de 1965, analisou a XVIII Bienal de São Paulo à luz da Bienal de Veneza; o subtítulo do artigo questionava: “*como vai a prima ao sul de Veneza?*”. Na introdução, mencionou a relação do parque Ibirapuera com os edifícios e seus significados, referentes aos pressupostos da arquitetura moderna. Ao longo do texto, ressaltou a importância do evento e fez breve resgate do histórico da Bienal de São Paulo, desde a primeira exposição. Afirmou seu valor como fenômeno artístico na América Latina e no mundo, depois analisou o contexto da cidade de São Paulo. Segundo Restany, a exposição refletia bem a atmosfera de incertezas da pintura mundial, ao comentar sobre os artistas da exposição. Sobre as esculturas, apontou uma fase produtiva, comentou os trabalhos de Weissman, como o meio do caminho entre Gio Pomodoro e Lygia Clark, falou do grupo de jovens artistas de São Paulo, como Waldemar Cordeiro, Luiz Saciloto e Mauricio Salgueiro. No tocante ao Hélio Oiticica, explicou sobre a pesquisa da integração espacial, através dos planos coloridos, e de sua preferência, a pigmentação pura da cor no espírito de Yves Klein. Lamentou algumas ausências: a de Antonio Dias e Gerchman; a da poesia de Escosteguy (RESTANY, 1965).

Vale ressaltar que ambos, Barata e Restany, em seus artigos situam a obra de Hélio Oiticica no contexto de sua época, sem hierarquizar ou criar algum tipo de relação central ou pivotal de sua obra. Neles, os autores ressaltam as diferenças entre os artistas, desde suas referências, origens e pesquisas. Não há em nenhum momento uma predominância em qualquer narrativa, de artista ou movimento.

Hélio Oiticica encontrou uma parceria e um meio para a publicação internacional de seus textos no *Signals Newsletter*, editados por David Medalla e publicados pela galeria *Signals*, em Londres. Por intermédio das cartas trocadas entre Hélio Oiticica e David Medalla, foi possível perceber que o primeiro encontrou no

segundo, um interlocutor para a correspondência e divulgação de suas ideias e experimentações.

Em 1965, foram publicados dois artigos sobre Hélio Oiticica no *Signals Newsbulletin*. O primeiro texto, escrito por David Medalla: *Space suit by Fisher, Parangolé by Oiticica*¹⁶, apresentou o desenho de uma roupa elaborada por Franziska Fischer, estilista de origem Húngara que morava em Paris, cujo desenho era uma encomenda do artista grego Takis. Medalla mencionou a vestimenta como um meio de expressão artística, praticada com sucesso por alguns pioneiros da arte moderna: os figurinos desenhados por Robert e Sonia Delaunay; o de Fernand Legér, destinado à peça *Rei David* e o de Oskar Schlemmer, para o balé da Bauhaus – *trabalhos de arte que combinam função e decoração com verdadeiros princípios cinéticos*, escreveu Medalla. Em seguida, ele falou da capa como ponto de partida para os *parangolés* de Hélio Oiticica e reproduziu a nota, enviada por Hélio Oiticica, sobre o alvoroço no evento de apresentação dos parangolés, no MAM do Rio de Janeiro, explorando o conflito que gerou a apresentação de sambistas e passistas no museu (MEDALLA 2, 1965).

A outra publicação no *Signals newsbulletin* foi o folder da exposição *Sounding Two*, contendo um texto de Hélio Oiticica, intitulado *Metamorphosis*. Em 1965: *Glass "bólide"*, obra que fez parte da exposição. No mesmo ano, Oiticica estava desenvolvendo a sua série de bólides, bólides vidro, bólides caixa, caixas deslizantes, e seu processo contava com instruções para a montagem e o funcionamento dos *bólides*, incluindo textos e desenhos. No texto, Hélio (então, com 26 anos) descrevia o processo de elaboração dos *bólides*, que se iniciou em 1959, a partir de seu desejo de criar uma *arte de espaço ambiental*, superando os limites tradicionais de suporte para a pintura. A manipulação do espectador com o bólide cria um ciclo de visão, o

¹⁶ Citação corrigida, pois no catálogo *Hélio Oiticica Retrospectiva* o texto aparece como autoria de Frederick Laws (MEDALA, 1965)

primeiro estágio é a existência do trabalho em si, sem a manipulação e a participação do espectador. O segundo estágio envolve o movimento e o tempo duração criado pelo espectador, trata-se da interação trabalho e espectador, a terceira etapa constitui uma evolução síntese, entre formas e o espaço unificado. Ao final do artigo, Medalla comentou sobre novos textos de Hélio Oiticica e de críticos, como Mario Pedrosa, que ainda seriam publicados futuramente no *Newsbulletin* (MEDALLA, 1965).

Em 2007, tantos anos depois, escreveria um texto rememorando sua relação com Hélio – ocasião em que lhe enviara textos e fotos entusiasmados sobre seus projetos, achando-os muito originais e novos (MEDALLA, 2007, p. 84). Nele, David Medalla narrou, com detalhes, a movimentação de pessoas que visitavam e passavam pela galeria *Signals*: músicos, cientistas, bailarina, artistas e pessoas comuns. Quem passasse pela rua se sentia à vontade para entrar, pois era um espaço descontraído e informal. Disse que, entre os trabalhos dele, de Hélio Oiticica e de Lygia Clark havia uma semelhança: permitir uma maior liberdade ao espectador em linguagens diferentes; Medalla estava mais aberto às diferentes mídias, fazia trabalhos com máquinas e experimentos químicos. Enfim, considerou a proximidade/interligação entre as obras de Hélio e de Lygia Clark, porém sobrepôs o primeiro à segunda, tendo em vista a recente popularidade de Hélio, entre as pessoas (MEDALLA, 2007, p. 86).

Metamorphosis, 1965 : glass 'bolide'

• by Helio Oiticica •

Metamorphosis, 1965 (*see photo*) is a recent development of a series of manipulable sculptures by the 26-year-old Brazilian artist **Helio Oiticica**. The series is entitled **Bolides** and was commenced by their author in 1959, in his desire to create 'an art of ambiental space', thereby surmounting the limitations of the conventional canvas support. Each **bolide** embodies **Oiticica's** concept of a 'total structure', in which the spectator's participation is of prime importance in the 'unveiling' of the work. The spectator's manipulation of the work creates 'a cycle of vision'. The first stage of this cycle is the existence of the work itself without the spectator's manual participation. The second stage is the inter-action of work and spectator. The third stage occurs after the spectator's actions, when the **bolide** is transformed and has palpably altered its surrounding space. Thus, the first stage of this 'cycle of vision' occurs entirely in space and is experienced by the spectator purely by optical means. The second stage involves movement and time-duration created for the spectator, while the third stage is a synthetic evolution of forms *within the unified dimensions of time and space*. Simultaneously with the **bolides** were **Helio Oiticica's** 'suspended labyrinths' (the **Nuclei**) and his 'transformable cabins' containing colour-pigments (the **Penetrables**). Lately this inventive artist has begun work on a new project, the **Parangolé**, which is a culmination of the **bolides**, the **nuclei**, and the **penetrables**. We hope to publish in a future issue of **SIGNALS** writings by **Helio Oiticica** and appraisals of his work by **Mario Pedrosa** and other critics.

Helio Oiticica : Glass-Bolide no. 6, 1965. ('Metamorphosis')

Figura 5 Signals Newsbulletin _ Acervo Digital PHO.

Nota-se que, entre 1956 até 1965, quando ocorreu a exposição do primeiro *bólide* na *Signals* em Londres, muitos dos artigos, publicados nos jornais e revistas no Brasil¹⁷, comentavam a obra de Hélio Oiticica sempre ao lado dos artistas do grupo Frente, liderados por Ivan Serpa, Franz Weissman, Aluisio Carvão, Abraham Palatinik, Lygia Clark, Lygia Pape, entre outros. Demais artigos anunciavam e comentavam as exposições do grupo Neoconcreto (Hélio Oiticica só não participou da primeira exposição); embora não versassem exclusivamente sobre Oiticica, situavam sua obra sempre relacionada ao grupo, como parte de uma produção coletiva.

A grande maioria dos artigos sobre Hélio Oiticica foi publicada no Rio de Janeiro, no *Jornal do Brasil*, por Ferreira Gullar, Mario Pedrosa, José Guilherme Merquior, Claudir Chaves; no *Correio da Manhã*, por Jayme Mauricio e, por Esther Emilio Carlos, no *Diário de Notícias*. Em São Paulo, José Geraldo Vieira publicou, em 1957, na revista *Habitat*, sobre a exposição nacional de arte concreta e, na *Folha da Manhã*, em São Paulo, sobre “O grupo neoconcreto no MAM”. Frederico Moraes e Haroldo de Campos também se dedicaram a escrever textos sobre Oiticica.

Entre eles, destaca-se o artigo de Mario Pedrosa, publicado no *Jornal do Brasil*, eleito pelo próprio Hélio Oiticica como relevante sobre sua obra, razão pela qual decide traduzi-lo para ser publicado no *Newsbulletin* da *Signals*. No texto, Mario Pedrosa aplaude a postura do museu: não somente abrigar produções que fogem dos suportes clássicos da arte moderna (na pintura e na escultura), bem como enfatiza o papel institucional de laboratórios – locais destinados à criação de estímulos a novas práticas, definindo o museu como a “luva elástica para o criador livre, enfim, enfiar a mão”. No segundo parágrafo, Pedrosa apresentou Hélio Oiticica como ex-aluno de Ivan

¹⁷ A referência usada foi a bibliografia publicada no catálogo da exposição Hélio Oiticica, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1992.

Serpa e colaborador do grupo neoconcreto, que se desgarrou para trilhar um caminho próprio (PEDROSA, 1961).

Rompeu com a moldura do quadro, à procura do espaço real, libertou-se do retângulo tradicional, tentou suprimir os últimos vestígios de qualquer suporte para a obra de arte, e criou as placas coloridas suspensas, numa tentativa de chegar ao ideal absoluto, descrito por Ferreira Gullar como o não objeto (PEDROSA, 1961).

Em seguida, comentou a maquete do projeto exposto no MAM (Rio) como mais uma nova ideia agregada, *o tempo vivenciado, sob a forma de participação do espectador na experiência do criador*. Um desdobramento natural de onde, segundo Pedrosa, se originaram o livro poema de Reinaldo Jardim, o poema ação de Gullar, o bicho de Lygia Clark, o livro da criação de Lygia Pape e o projeto *Cães de Caça* (um jardim abstrato, entremeado por *penetráveis* pelos poemas de Gullar e Jardim), de Hélio Oiticica. Pedrosa destacou, na obra de Hélio Oiticica, o aspecto coletivo de sua obra, ainda moderno, em prol de uma experiência individual (PEDROSA, 1961).

No conjunto de textos publicados, encontram-se os de autoria do próprio Hélio Oiticica, versando sobre seus trabalhos e de colegas, no *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã*, revista *HABITAT* (São Paulo, 1950-65), revista *a Cigarra*, *Revista GAM*. Ferreira Gullar, que escreveu no *Jornal do Brasil* entre 1956/1960, comentou sobre os trabalhos dos irmãos Oiticica na primeira exposição de arte concreta:

(...) os Oiticica apresentam os seus quadros em guache, bastante prejudicados pela posição em que se encontram expostos: estão envidraçados e os reflexos não deixam vê-los direito. O quadro D2 de Hélio Oiticica é bem melhor que os demais quadros que apresenta, mas, como os de seu irmão e os de Carvão, não revelam uma intenção mais profunda que a de uma bonita orquestração colorística. (Gullar, 24/02/1957)

Após a leitura desses artigos, fica visível que, a partir desse primeiro contato de Hélio Oiticica com uma possível participação na exposição em Londres, os jornais cariocas passam a anunciar, com excesso de exagero e exaltação, a inserção do artista no cenário europeu. No dia primeiro de julho de 1965, no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, foi publicada uma nota na coluna *Atelier*, com um parágrafo introdutório, enaltecendo Hélio Oiticica:

(...) este jovem grande artista, criador original e único no seu gênero de fertilidade artística, fora do comum, vanguardista que considero dos melhores do cenário internacional, está sendo descoberto lá fora e desde já reconhecido entre os maiores da atualidade (EMILIO CARLOS, 1965).¹⁸

No artigo de Esther Emilio Carlos¹⁹, a carta de Paul Keeler foi traduzida integralmente; no parágrafo final, ela afirmou que Hélio Oiticica era o artista genial a quem se reportara, outras vezes. Nele, menciona também o reconhecimento do artista, primeiro internacional, só então sua valorização em solo brasileiro. No geral, houve um tom exagerado e sensacionalista da imprensa nacional, com coberturas e comentários exacerbados, a respeito desse convite de Hélio Oiticica para a exposição na galeria *Signals*, em Londres.

Múltiplas experiências na *Whitechapel Art Gallery*

Em 23 de Julho de 1968, Vera Pedrosa²⁰ publicou, no jornal carioca *Correio da Manhã*, um parágrafo sobre os preparativos do artista, referente à “sua grande mostra em Londres”, prevista para

¹⁸ Artigo no diário de notícias sobre convite feito pela galeria Signals de Londres. Acervo digitalizado Hélio Oiticica. Data 01/07/1965, documento 0611/65, caixa 2, cd 1.

¹⁹ Esther Emilio Carlos foi autora da coluna Atelier no diário de notícias no Rio de Janeiro, e entre 1965 e 1966 publicou diversas vezes sobre Oiticica, sobre exposições, participação em desfile de carnaval, parangolé e eventos artísticos da época.

²⁰ Vera Pedrosa (Rio de Janeiro, 1936) é poeta, escritora, crítica de arte e foi embaixadora do Brasil. Filha de Mario Pedrosa. Consultado: [Http://revistamacondo.wordpress.com/2012/01/15/domingo-poesia-25-vera-pedrosa/](http://revistamacondo.wordpress.com/2012/01/15/domingo-poesia-25-vera-pedrosa/)

setembro, e mencionou dificuldades financeiras dele para viabilizar sua passagem aérea (PEDROSA, 1968a). Quatro dias depois, publicou o texto *Apocalipopótese*, onde anunciou a manifestação liderada por Oiticica com os parangolés no Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro. Dela participaram: Lygia Pape, Rogério Duarte, Antonio Manuel, Samy Matar e Rubens Gerchman. Em seguida, Vera redigiu um contundente apelo ao Itamaraty para apoiar o artista com o patrocínio necessário, a fim de que se viabilizasse a mostra em “uma das maiores galerias de Londres”. Nele, escreveu sobre o comentário do crítico inglês Guy Brett, no jornal *The Times*: “Hélio Oiticica é um dos artistas mais importantes do momento em escala mundial”. (PEDROSA, 1968b)

Hélio Oiticica, por sua vez, redigiu uma longa carta, endereçada a Guy Brett, em 28 de outubro de 1968, referindo-se, com certo desapontamento, aos adiamentos da exposição na *Witechapel Gallery* e à sua viagem a Londres (OITICICA, 1968). Oiticica reforçou a atuação de Vera Pedrosa na mobilização de apoio, tanto por meio do pagamento da passagem do artista para Londres como promovendo o envio das obras. Ele compartilhava com Guy Brett suas inseguranças, receios e planos para empreender tal viagem. Manifestava sua insatisfação com o cenário nacional, no tocante à dificuldade em se manter financeiramente com a venda de suas obras e, também, seus receios em se manter fora do país. Revelava, ainda, com clareza, o desejo de permanecer em Londres e, referente à exposição, ele dizia já terem sido enviadas as obras, não havendo meio de cancelar, pois o Itamaraty já havia realizado as tramitações burocráticas para envio das mesmas.

Figura 6 Carta de Hélio Oiticica 10/03/1969

Enviada para Amílcar de Castro e Rubens Gerchman conta sobre a exposição em Londres, HO selecionou comentários que o público deixou registrado _ Acervo Digital PHO 0687.69

A primeira experiência de Hélio Oiticica fora do Brasil, de acordo com suas palavras: “confirmou-me muita coisa, derrubou outras e me conduz à meta do que pensar e de para onde ir (...)” (OITICICA, 1986, p. 114). O significado pessoal da vivência em Londres e a relevância no rebatimento da produção artística de Hélio Oiticica foram consensuais àqueles que o conheceram bem; entre eles, os que

estudam sua obra²¹. Dentro do extenso acervo deixado por ele, no registro das inúmeras cartas e documentos escritos, sobrevivem as motivações e receios a respeito da vida fora do Brasil e dos anseios do artista em experimentar o mundo. Hélio Oiticica demonstrou tal ansiedade, antes de sua partida para Londres, nas cartas trocadas com Lygia Clark em 1968²²: *“estou louco para me mandar para lá: quero ver como é a barra por lá, pois cada pessoa me descreve tudo superficialmente para que possa medir.”* Ele não escondia a expectativa positiva quanto à recepção de seu trabalho: *“Assim, creio, farei experiências criativas que me poderão dar dinheiro sem precisar me sujeitar à repressão de um emprego morto, ou quase isso, ou seja, ao trabalho alienante”*. De fato, a expectativa com a viagem e com a exposição também aceleram sua produção e o ambiente cultural interno do país; mesmo a crescente repressão política dos militares no poder não impedia a efervescência criativa dos artistas. *“De certo modo, os adiamentos da exposição de Londres me levaram a criar muita coisa, com uma intensidade impressionante, sendo que tudo aconteceu aqui: desde que conheci Caetano, as coisas vêm vindo num crescendo impressionante.”* (ARTES, 1986/87).

O encontro de Caetano com Oiticica se deu, por intermédio de uma amiga em comum – a jornalista Marisa Alvez Lima. Logo, se tornaram amigos e, segundo Caetano, mais que isso “companheiros em uma missão” ²³ (MEDALLA, 2007). Em outubro de 1968, na boate Sucata, zona sul do Rio de Janeiro, Caetano Veloso, Gilberto Gil e os Mutantes faziam um show utilizando, no fundo do palco, dois panos, um era o conhecido banner feito por Oiticica, com os dizeres: “seja marginal seja herói” e outro dizendo: “Yes, nós temos banana”. O

²¹Entrevista para autora com Luciano Figueiredo em 18.06.2013. Como relatou o crítico Michael Asbury no início de seu texto. Asbury, Michael. *This other Eden: Hélio Oiticica and subterranean London*. In BRETT, Guy. 2007. *Oiticica in London*. Londres, Tate Publishing, p.35

²² As cartas foram publicadas no catálogo da exposição Lygia Clark e Hélio Oiticica, sala especial do 9o. Salão Nacional de Artes Plásticas, Rio de Janeiro e São Paulo, 1986/87.

²³ Tradução da autora, no original *companions on a mission*. No livro *Oiticica in London*, Caetano conta como foi a sua relação de convivência com Hélio Oiticica em Londres, p. 26.

estabelecimento foi fechado pelos militares e os músicos presos; segundo Caetano, os militares acreditavam que eles estavam desrespeitando a bandeira nacional²⁴. Em carta a Caetano (OITICICA, 1968a), Oiticica lamentou o ocorrido, do qual tomou conhecimento na sua viagem de navio a Londres; contou sobre suas primeiras impressões da cidade e das pessoas, do grupo *Exploding Galaxy*; falou sobre a exposição na galeria *Whitechapel*, sua preocupação em produzir e trabalhar com foco; também comentou o modo das pessoas se vestirem em Londres: “*A moda masculina aqui, agora, são calças boca de sino, bacanas à beça – pra mulheres são mais soltas, largas, que também são usadas por homens, em geral alto, dando-lhes um toque ultra feminino, que é bacana com os cabelos que usam*”. Oiticica ainda comentou ter mostrado as músicas de Caetano para Guy Brett e que ainda mostraria ao crítico Paul Overy, muito amigo da Yoko Ono e do John Lennon. Ao falar de Oiticica, Caetano Veloso (MEDALLA, 2007) se referiu à seriedade do trabalho do artista e sobre seus comentários acerca dos projetos, ainda por vir e dos já concluídos. No que se refere à exposição da galeria *Whitechapel*, tomou conhecimento, mais por intermédio de terceiros: Edward Pope, Jill Drower, Paul Keeler, do que por Hélio Oiticica²⁵.

1969 em Londres

Mark Glazebrook foi diretor da galeria *Whitechapel* em Londres, entre 1969 e 1972, e assumiu o cargo após Bryan Robertson, que a dirigiu por 16 anos. Segundo Mark, as exposições naquele momento

²⁴ Além do depoimento de Caetano, no acervo digitalizado de Hélio Oiticica, há duas reportagens publicadas nos jornais de época sobre o evento: Trajano, José. “Um delírio tropicalista”, *Jornal do Brasil*, 15/10/1968. Dois dias depois uma nota foi publicada no Diário de Notícias, relatando o fechamento da boate.

²⁵ Edward Pope foi poeta e conheceu David Medalla, e através do entusiasmo de Medalla com Oiticica, também havia criado respeito e boas expectativas sobre Oiticica, antes mesmo de conhecê-lo. Pope conta em depoimento para o livro de Guy Brett *Oiticica in London*, como foi este convívio com Hélio Oiticica e lembrou alguns episódios que estiveram juntos. Jill Drower apresentou um depoimento para o mesmo livro de Brett, onde relatou suas memórias sobre o período de convívio em Londres

variavam de “Turner e Stubbs a Moore e Caro; de Bernardo Bellotto a Mondrian e de Stael; de Pollock e Rothko a Johns e Rauschenberg” (GLAZEBOOK, 2007, p. 40). Havia poucos documentos e planejamento sobre as exposições passadas e futuras, o que levou o espaço a ficar fechado por um tempo, após a saída de Bryan. Segundo Glazebrook, sua contribuição à exposição de Oiticica foi modesta; a força motriz da exposição, na galeria, foi Guy Brett, ele se recordou de ter pedido muita areia para cobrir o chão da instalação *Éden* e escreveu somente uma nota, no final do catálogo, ao invés da tradicional introdução.

Guy Brett, sem dúvida, foi o articulador central para a realização da exposição²⁶, Bryan Robertson viu os trabalhos de Oiticica, em fevereiro de 1967, e se entusiasmou em organizar uma exposição na *Whitechapel Gallery*, no outono de 1968. A partir do convite, foram diversas as dificuldades enfrentadas (BRETT e FIGUEIREDO, 2007, p. 11). No mesmo texto, Brett revelou o desapontamento de Oiticica, quando propôs a obra *Tropicália* em Londres; notou que as pessoas se aproximavam das imagens, explorando o aspecto tropical das figuras, enquanto que para ele o interesse não estava nas imagens, mas no processo de emergir entre elas e as figuras, desconsiderando seus aspectos étnicos ou simbólicos. Então, ele propõe o conceito de “suprassensorial”, no qual dispensava o uso das imagens. (BRETT e FIGUEIREDO, 2007, p. 12)

Segundo Guy Brett, Oiticica estava numa fase muito produtiva e criativa da sua carreira, a oportunidade e liberdade que teve para criar e implantar seu projeto na galeria Withechapel foi triunfal para sua carreira. Foi singular a credibilidade e a liberdade obtidas por Hélio Oiticica, na utilização do espaço total da galeria, e pensar seus trabalhos colocados de forma total (wholeness), ambiental

²⁶ Guy Brett havia recebido as obras de Oiticica para o evento na galeria *Signals*, que havia fechado, manteve as obras em seu apartamento, não conformado com a ideia de retornar as obras ao Brasil, recebia em casa críticos e diretores de galerias para mostrar os trabalhos de Hélio Oiticica.

(environmental), onde ele pudesse direcionar os espectadores para uma experiência completa, espacial, arquitetônica, visual e sensorial.

A maior dificuldade era a inovação proposta por Oiticica e o desafio que isso representava na época. A intervenção de Mario Pedrosa, no final de 1968, foi importante para que Bryan Robertson não colocasse mais dúvidas e questões sobre o valor do artista e a viabilidade do evento; Pedrosa se encontrou pessoalmente com o diretor da galeria para explicar a concepção de Oiticica com maiores detalhes. A mudança de diretores da galeria não resultou em novo adiamento; Mark Glazebrook assumiu como diretor e realizou o evento. Não obstante as muitas dificuldades enfrentadas, ao longo de 1968, para viabilizar o evento, Brett ressaltou a importância do entusiasmo e a abertura inicial de Bryan, espontânea e não burocrática, em relação às propostas de Hélio Oiticica.

De acordo com o depoimento de Brett (BRETT e FIGUEIREDO, 2007, p. 13), durante a exposição, Oiticica permanecia muito tempo na galeria, recebendo as pessoas e escrevendo; escrevia muito para colegas e familiares. Em geral, essas correspondências tinham um tom de euforia pelo sucesso e pelo efeito da exposição. Ele, no entanto, se interessava pouco pelo circuito principal de arte britânico, se entusiasmava muito mais com o grupo *Exploding Galaxy* do que com a “nova escultura britânica”. Um aspecto curioso revelado por Brett, durante toda estadia de Hélio Oiticica em Londres: seus pensamentos estavam sempre voltados ao Brasil, em particular ao Rio de Janeiro.

Figura 7 Whitechapel Experience 1969 _Acervo Digital PHO

Sobre a experiência na Whitechapel Art Gallery

O primeiro artigo, publicado na imprensa britânica, foi do jornalista e escritor Edwin Mullins. Tratava-se de uma nota, um dia antes da abertura da exposição: a primeira “environmental exhibiton” de Hélio Oiticica, *com tendas, capas, roupas, areia, água e música, para usar e experimentar*. A nota acompanhava foto de Hélio Oiticica, vestindo o *parangolé*, com a serigrafia de Che Guevara; Mullins associou o parangolé ao sari indiano, por fim completou: “*as capas são reversíveis, capazes de enganar a polícia*”. (MULLINS, 1969)

Em segundo artigo, publicado 15 dias após o primeiro, ele fez uma crítica sobre a exposição, sem poupar ironias, desde o título: *This other –and unnecessary – Éden* – o adjetivo desnecessário já anuncia um tom de deboche sobre as proposições de Hélio Oiticica. No início do texto, se defende anunciando que será uma voz destoando à posição da maioria, entusiasmada com o evento. Depois, o jornalista

argumenta que a obra de Oiticica se apoia no pressuposto de um espectador, cujos sentidos se perderam, não sendo mais possível viver as experiências e prazeres sensoriais da vida. Assim sendo, a proposta de sua arte é retomar e recuperar tal sensibilidade; de certa forma, ele vai de encontro à opinião de que não é o espectador que perdeu sua capacidade sensorial, debochando, inclusive, do aspecto doutrinário e metodológico da mostra. Enfim, conclui seu argumento, afirmando que arte não é terapia nem o eco de uma mera sensação recuperada, e acrescenta que o pressuposto do resgate dos sentidos mencionado por Guy Brett, no texto do catálogo, se direciona a quem esteja dotado das faculdades mentais enferrujadas ou erodidas.

Outra crítica contundente, também publicada no dia 9 de março de 1969, por Nigel Gosling: a rusticidade dos materiais e o acabamento proposto por Oiticica são os aspectos que inicialmente incomodam e afrontam os valores ou paradigmas, estabelecidos por esses críticos até aquele momento. Ele atacou os trabalhos, se referindo à proposta de Oiticica como uma mimese, ou referência ao mundo tropical, selvagem e primitivo. Gosling se mostrou contra tal *estado de uma inocência rústica, (return to a state of rustic innocence)*, equiparou-o ao mundo selvagem e primitivo, como a pureza primitiva de Rousseau e de Gauguin, e comparou a exposição aos dioramas do *Commonwelth Institute* (GOSLING, 1969). Considerou fracas as proposições de Oiticica para retirá-los do curso de um cotidiano materialista e citou como um exemplo o trabalho admirável do venezuelano Soto, com exposição em Bruxelas, naquele momento. Finalizou o texto com uma interrogação: não há local para Soto expor em Londres? (GOSLING, 1969).

A afirmação do crítico inglês se mostrou como um ótimo exemplo para compreendermos a postura com que se observava a produção do jovem artista brasileiro. Um agente externo, distinto, que observava um diorama, ou seja, uma realidade distante e exótica, externa, nada tendo em comum ou próximo – o mito do selvagem e

do primitivo são ingredientes essenciais para a construção dos dioramas do século XIV.

Oiticica, em suas inúmeras cartas escritas (com a riqueza de detalhes semelhante às endereçadas a Amilcar de Castro e Rubens Gerchman), descreveu como bela a produção e montagem da exposição. Ele dirigiu aos dois uma parte comum e, depois, separou trechos para cada um. Na parte comum, referiu-se às críticas publicadas no dia anterior:

(...) ontem, duas violentas críticas sobre a exposição, uma no *Observer* e no *Sunday Telegraph*, que para mim foram ótimas, pois informam a favor apesar de serem contra, pois o argumento é reacionaríssimo, os críticos péssimos com uma violência bem inglesa, e ambos com ponta de racismo, o que é bem mórbido e desagradável.(...) (OITICICA, 1969)

Figura 8 Ninhos em Sussex _Inglaterra 1969
_Acervo Digital PHO

Na carta redigida, em 27 de janeiro de 1970, quase um ano após a experiência em Londres, Oiticica produziu um texto em tom de desabafo, justificando seu trabalho na *Whitechapel gallery*: “sentido final de proposição para uma experiência que se prolongue para o campo sensorial, como uma “experiência afetiva” total; por isso o desinteresse nas formas antigas de arte: pintura ou escultura; (...).”. No mesmo texto, atacou a crítica de arte que, em suas palavras: “(...) estagnou-se e regride a passos largos; do crítico espera-se que seja um criador também, mas nada disso acontece, ou o crítico se encontra comprometido com galerias e instituições, ou com ideias que se gastam rapidamente, (...)”. Seus ataques são direcionados tanto para o contexto nacional como para os críticos internacionais: “(...) desde há muito, cortei por completo meu contato com o que chamo de “colonialismo artístico”, de que somos vítimas há anos, ou sejam, os criticoides que veem dos States ou Europa para ver quais são as coisas “aproveitáveis” na terrinha; (...)” . Em seguida, o desabafo de Hélio Oiticica coloca em crise sua crença na universalidade da arte e da criação:

(...) Qual o sentido de comunicar algo que seja total, para o mundo todo? Porque quando se cria ou há alegria de verdadeira invenção, é justo que se ambicione uma estrutura universal, porque sempre será este o sentido da criação: eu crio no mundo para o homem, portanto qualquer constrangimento cultural paternalizante é falso e formalista, é folclórico, mesquinho, não importa onde nos encontremos. (OITICICA, 1970)

Desde antes da exposição até a sua realização, a imprensa brasileira teceu somente elogios e comentários positivos sobre Hélio Oiticica e sobre a repercussão da imprensa internacional. O único comentário aos artigos que atacam a exposição foi de Antonio Bento – uma breve nota no jornal *última hora*, “sendo recebido com muito mais olhos arregalados de surpresa do que elogios” (BENTO, 1969.)

Antonio Bento, crítico de arte, foi o responsável pela seleção dos seis artistas brasileiros enviados à Bienal de Paris, em 1968.

Nos demais artigos, publicados por Frederico Moraes, Vera Jordão e Maria Inez da Costa, os comentários são todos positivos e têm o mesmo tom de conquista, sucesso e reconhecimento que o artista também transmitia diretamente, por meio das inúmeras cartas direcionadas aos próprios, ou com mensagens e recados por terceiros.

A revisão e análise desse conjunto de documentos revelam-nos alguns aspectos, como o tom de uniformidade e constante exaltação da crítica nos jornais brasileiros, ou seja, não há oposições ou posicionamentos divergentes, como se observou na imprensa inglesa. Apesar de artigos que atacaram a exposição, houve outros elogiosos, de Paul Overy e do próprio Guy Brett, que não assumiram posições tão radicais e ponderaram as proposições do artista. A relação institucional entre o artista e a galeria foi de extremo apoio e total liberdade, o que de fato ofereceu autonomia e confiança, aspectos expressivos para a trajetória de Oiticica.

A compreensão de suas proposições teve maior aceitação, no retorno de seu trabalho à Europa, vinte anos depois, nos anos 90, entre as grandes exposições sobre arte da América Latina e a exposição *Retrospectiva Hélio Oiticica*.

Gênese da Information

Em carta destinada a Bill Lieberman²⁷, em 6 de outubro de 1969 (MCSHINE, 1969), o curador associado do departamento de pintura e escultura do MoMA de Nova York, Kynaston McShine, atualizava o status da exposição *Information*, programada para junho de 1970, e mais algumas observações gerais, advindas de sua recente viagem à

²⁷ Como era chamado William Lieberman, que foi assistente de Alfred Barr no MoMA desde 1945, o primeiro curador do "Print department" em 1949 e do "Drawing department" em 1971. Permaneceu no MoMA até 1979, quando disputou com William Rubin, eventual director na época. Depois foi para o Museu Metropolitano de Nova York, quando estabeleceu a coleção de arte moderna. Faleceu aos 81 anos em 2004. (MILLER, 2003)

Europa. Na carta, Mcshine relatou surpresa em ter encontrado poucas obras de pintura de boa qualidade; grande parte dos trabalhos eram ambientais. Ele percebeu que muitos pintores e escultores estavam se envolvendo com vídeos e outras mídias. Como não pretendia que a exposição fosse outra versão da mostra *Spaces*, planejada para dezembro, acreditava que o enfoque deveria ser diferente, abrigando uma diversidade dos melhores trabalhos. Na carta, apresentava uma primeira lista dos artistas que pretendia incluir na exposição e que “transcendiam a ideia usual de pintura e escultura”. Nessa lista de muitos nomes, se encontrava a seguinte notação: Oiticica (novamente um artista ambiental, brasileiro em exílio). Teve uma exposição individual na *Whitechapel* (MCSHINE, 1969, p. 3).²⁸

Kynaston McShine, antes de organizar a exposição *Information* no MoMA em 1970, havia organizado a mostra *Primary Structures*, no Jewish Museum de Nova York em 1966, que chamou a atenção para um tipo de arte, conhecida, posteriormente, como “minimal art”. (PERREAULT, 1970)

O trabalho de Lucy Lippard constituiu uma referência para o curador organizar a exposição *Information*. Naquela época, tinham uma relação muito próxima, foram amigos quando ela trabalhou na biblioteca do MoMA. Kynaston McShine deixou clara a influência da colega com relação às ideias e conceitos que pretendia para a mostra; em documento para William Lieberman, justificou sua viagem para a América do Sul e para Vancouver:

Agora é mais do que necessária minha viagem (ao Canadá), porque Lucy Lippard está fazendo uma exposição que lida com muitos conceitos que pretendo abordar na exposição de junho (*Information*); preciso visitar a exposição que ela organiza²⁹. (MCSHINE, 17.11.1969)

²⁸ Tradução da autora no original: *Oiticica - again an environment, Brazilian in exile. Has had one-man show at White Chapel.* (MCSHINE, 1969)

²⁹ Tradução da autora, texto original :“ *It has now become even more imperative that I go there because Lucy Lippard is doing an exhibition which is dealing with many of the concepts that I hope to deal with in June; I should see her show.*” (MCSHINE, 17.11.1969)

Hans Ulbrich Obrist, em seu livro de entrevistas com curadores, comentou que Kynaston Macshine se negou falar sobre este período, “pois não corresponde com o que pensa atualmente”. A opinião de Lucy Lippard confirmou a mudança de postura de McShine, “Parece que ele se tornou extremamente conservador. Antes disso, porém, ele também organizou exposição *Information*, em 1970, a mais radical que o MoMA já teve”. (LIPPARD, 2010, p. 248).

Silviano Santiago _ Pelo que lembro, ele estava lendo a grande teórica na época, Lucy Lippard (*The dematerialization of the art object*, por exemplo). Sobre o período que conviveu com HO em NY, início dos anos 70. (SANTIAGO, 1998, p. 91)

Lucy Lippard _ (...) Conheci vagamente Hélio Oiticica. Ouvi falar de Lygia Clark, mas não a conheci. Isso foi no fim da década de 60. (...) Sim, mas só em festas, etc. Ele era, claro, um artista muito interessante; eu gostava de seu trabalho, mas nunca trabalhei com ele. Havia uma grande comunidade latino-americana que ficava aborrecida por não ser levada em consideração pela corrente dominante. Muitos desses artistas estavam fazendo as coisas que os minimalistas fizeram, mas ninguém lhes dava crédito. A mesma situação de sempre (...). (LIPPARD, 2010, p. 266)

Sobre a exposição

O objetivo da exposição *Information*, segundo o curador, foi apresentar uma pesquisa da produção de jovens artistas internacionais, com representantes dos mais significativos movimentos artísticos ou estilos do momento, como arte conceitual, arte *povera*, *earthworks*, sistemas, arte processual, na mais ampla definição. A exposição iria comprovar a qualidade de “não-objetos”, propostos por tais trabalhos, e o único fator comum entre os artistas era o de transcender as categorias tradicionais, como a pintura, escultura, fotografia, filme, desenhos e gravuras. A exposição envolvia,

aproximadamente, 150 artistas, em sua maioria jovens de 15 países, entre americanos, europeus, latino-americanos, que expunham pela primeira vez nos Estados Unidos (MOMA, 1970).

Figura 9 Information Machine« or »Visual Jukebox«, design: Ettore Sottass jr

<http://www.medienkunstnetz.de/exhibitions/information/images/2/>

No *review* da exposição, publicado no jornal nova-iorquino *The Village Voice*, John Perreault³⁰, elogiou o título da exposição: *Information*; segundo ele, possibilitava envolver uma produção mais abrangente e diversificada de artistas, se comparado a outros nomes como arte conceitual ou arte documental (PERREAULT, 1970). De acordo com o crítico, a exposição poderia ser dividida em quatro partes: os filmes projetados na grande máquina Olivetti; as obras expostas no museu, que em grande parte eram fotografias, documentos e algumas instalações (no caso de *Nests* de Hélio Oiticica); o próprio catálogo da exposição e as obras espalhadas pela cidade, como: as plataformas do artista Stig Broegger e as faixas

³⁰ John Perreault é artista, poeta e crítico de Arte, trabalhou em diversos jornais e revistas. Há uma carta de Hélio Oiticica enviada ao artista em 1969, em que Hélio Oiticica se interessa pelo trabalho nas ruas e performances que Perreault realiza em NY na St. Marks Place. A carta Hélio Oiticica escreveu de Brighthton, quando esteve na Universidade de Sussex, em 11.11.1969. Acervo Digital PHO.

verticais de Daniel Buren, fixadas nos ônibus urbanos. Para John Perreault, os filmes eram de difícil concentração, embora não pudesse propor outra forma de o museu expor essa mídia, sem ser o tradicional modo sala de cinema. Sua crítica foi o modo demasiado explícito e pouco discreto do logotipo da marca Olivetti – empresa que desenvolveu a máquina de projeção dos vídeos, chamada *visual jukebox*³¹, a grande máquina circular na qual o observador fixava sua face em cada um dos diversos módulos para assistir cada projeção. “Uma propaganda é uma propaganda. No museu, ele aparece ainda mais como uma propaganda”³² (PERREAULT, 1970).

O crítico do *Village Voice* teceu bons elogios ao catálogo da exposição, cada artista teve liberdade de editar seu espaço no mesmo, sendo que alguns só estão presentes no catálogo. Sua estrutura se baseava na apresentação de um conjunto de imagens e textos, enviados pelos artistas participantes, imagens impressas em preto e branco; em alguns momentos, com legenda identificando o autor ou o artista, em outros não há informação. No final, há uma lista de filmes e bibliografias sugeridas, bem como uma nota comentando a incompletude da mesma. Ele ainda recomendou ao público da cidade a visita ao Museu de Arte Moderna; em um breve relato, antecipou o que as pessoas encontrariam no espaço expositivo: paredes desenhadas com os trabalhos de Sol Lewitt e Mel Bochner, a trilogia de cadeiras de Joseph Kosuth, a projeção de slides de Michael Heizer e a *Spiral Jetty* de Robert Smithson, além de obras de Adrian Piper, Vito Acconci, Gilbert and George.

Comentou que, pela primeira vez, em Nova York foi exposto o trabalho do artista brasileiro Hélio Oiticica³³, conhecido por ele pelos

³¹ A máquina foi desenvolvida pelo designer que trabalhou para a empresa Olivetti neste período Ettore Sottsass jr. Ver site com imagem e esquema da projeção em <http://www.medienkunstnetz.de/exhibitions/information/images/2/>

³² Tradução da autora, no original: “An advertisement is an advertisement. In a museum it looks even more an advertisement.” (PERREAULT, 1970)

³³ Em artigo publicado em 2006, John Perreault escreveu como conheceu Hélio Oiticica e comentou as interpretações deslocadas e descontextualizadas de sua obra exposta naquele momento no New Museum de NY. “*I met Oiticica through the Argentine artist Eduardo Costa who had known him in Rio. Oiticica had a nest in the 1970 “Information” show at*

eventos nas ruas e pelas maravilhosas capas, e na exposição apresentou *nests* – uma espécie de ambientes camas, com três níveis, construídos em madeira e tecidos tipo juta, alguns espaços são fechados, outros contêm travesseiros com coisas dentro (PERREAULT, 1970).

Por fim, o crítico mencionou os trabalhos de forte apelo político: de Erik Thygesen, de Ira Joel Harber e, mais diretamente, a proposta de Hans Haacke: que os visitantes votassem "sim ou não" para a pergunta: *o fato de o governador Rockefeller não ter denunciado a política do presidente Nixon sobre a Indochina seria um motivo para você não votar nele em novembro?* Segundo John Perrault, no dia em que estive na exposição, o placar era de 70 votos "não" contra 5100 "sim".

Um memorando de 26 de julho, pouco antes de se inaugurar a exposição, preparava o conselho administrativo (*the Trustees*) do museu para o aspecto controverso da mesma. Dizia que, embora houvesse um entendimento do conselho de que o museu não deveria iniciar uma ação política em nenhuma circunstância, um museu de arte moderna deve se interessar pelo trabalho dos artistas contemporâneos, mesmo que esses abordem temas políticos e sociais, sendo uma obrigação do museu apresentá-los, quando incluídos pela direção das exposições (HIGHTOWER, 1970).

A polêmica interna se estendeu, após a abertura da exposição. Os documentos trocados, entre o diretor John Hightower e David Rockefeller, demonstram a insatisfação referente a algumas obras, em especial a de Hans Haacke, e a decisão conjunta de evitar a censura ou qualquer atitude que pudesse dar mais atenção à obra – consequentemente levantar questões de censura à curadoria, afetando

MoMA, but I never climbed into those dark cubicles nor did I once visit his Quasi-Cinema installations in his East Village apartment. I am not even sure they were open to the public. Probably just as well. Then I was physically (literally) repelled by participatory art. I was "all eyes"

http://www.artsjournal.com/artopia/2006/06/hlio_oiticica_and_bickerton_an.html

o carácter democrático do Museu da Arte Moderna. As cartas confirmam o impacto causado pela mostra *Information* ao público, bem como ao conselho do Museu, confirmando Lucy Lippard: “uma das exposições mais radicais que o museu já teve”. O apoio e a confiança de Hightower a McShine também ficaram explícitos, apesar de o curador não ter sido poupado de defender seu ponto de vista sobre as obras e artistas expostos, após muitos ataques e questionamentos, em especial pelo Jornal *New York Times*, nas palavras do jornalista e crítico conservador Hilton Kramer (KRAMER, 1970).

A crítica de Kramer foi irônica do início ao fim, o principal alvo de ataque do jornalista foi o questionamento sobre o conteúdo da exposição, que no seu entender não eram obras de arte. Ao contrário de John Perrault, ele atacou o título da mesma, associando-o ao fenômeno da velocidade da informação e das mídias: “*o milagre com que a comunicação é rapidamente disseminada naquele momento*”. O curador acompanhou Hilton Kramer na sua visita à mostra com explicações sobre as obras; o crítico confessou ter achado difícil, muitas vezes, acompanhar o discurso de Kynaston McShine. Chamou o catálogo da exposição de “souvenir alburn”, questionou a lista de livros recomendada pelo curador, não compreendeu se havia relação entre títulos e exposição. Enfim, não se convenceu do texto apresentado pelo curador na introdução do catálogo. Concluiu com a seguinte sentença: “Como é completamente sem sentido esta exposição! Que besteira nos é oferecida aqui! Que escândalo intelectual!” (KRAMER, 1970)³⁴.

Em carta destinada a John Hightower, o curador se defendeu das críticas, considerando-as como falta de informação e ressaltou também os elogios, enviados por críticos europeus e americanos, reconhecendo o valor da exposição. Na carta, Kynaston McShine

³⁴ Tradução da autora. No original: “What unmitigated nonsense this exhibition is! What tripe we are offered here! What an intellectual scandal!”

afirmou o aspecto de vanguarda da mostra: não exibindo somente o que está estabelecido. Apropriou-se de alguns exemplos da história da arte, de exposições que geraram certos escândalos e muitas críticas, tais como: a mostra de Dorothy Miller, em 1952, que incluía Jackson Pollock, Mark Rothko, Clyford Still; a de 1960 em que, pela primeira vez, foram expostas obras de Frank Stella; o show de Tinguely, alvo de crítica ao museu, depois reconhecido como um dos maiores eventos estéticos dos anos 60. Prosseguiu com as críticas, de maneira contundente, afirmando que uma das funções de um museu de arte contemporânea é correr riscos, e a arte de vanguarda sempre tem uma recepção injusta de seu público. Por fim, defendeu o aspecto experimental da mostra e dos artistas incluídos, dizendo acreditar que o museu deve continuar exibindo o novo e o que ainda não foi “testado”.

Hélio: *Think Tropicália* !

A participação de Hélio Oiticica na exposição *Information* do MoMA de Nova York, em 1970, em grande parte foi consequência da exposição individual na galeria *Whitechapel*, em Londres, no ano anterior. As primeiras correspondências trocadas entre Hélio Oiticica e o curador da exposição, Kynaston Mcshine, ocorreram em novembro de 1969. Na primeira carta (MCSHINE, 1969), o curador acusou o recebimento dos slides de Hélio Oiticica, informou tê-los mostrado a algumas pessoas em Nova York, comentou sobre a viagem que estava programando para o Brasil, Rio de Janeiro e São Paulo e Buenos Aires, e seu interesse de obter indicações de pessoas para entrar em contato. A data se justificava para o curador em tempo para visitar a 10ª. Bienal de São Paulo, ou como ficou conhecida a “Bienal do Boicote”.

Em cartão postal de Hélio Oiticica (OITICICA, 1969 a), enviado de Brighton a Kynaston McShine, ele recomendou o trabalho dos

artistas: Rubens Gerchman, Amilcar de Castro, Lygia Clark, Antonio Manuel, Nelson Leirner, Marcelo Nietsche, Lygia Pape. Recomendou, ainda, entrar em contato com Mario Pedrosa, no Rio de Janeiro, e com Mario Schenberg, em São Paulo.

Hélio fez referência em uma carta para Rubens Gerchman a esse contato inicial com Kynaston McShine, pois havia deixado com o curador do Museu de Nova York alguns slides originais e precisava do material para o evento que organizara na Universidade de Sussex. Na carta que escreveu para Gerchman contou:

Practicalities: Rubens, me esqueci de lhe dizer algo e agora me lembrei pois quero que você me faça um favor : passou por Londres um cara do MAM de New York; é Kynaston McShine; ele me procurou e pediu emprestado uns slides; dei o seu endereço a um pintor amigo dele, acho que é Morgan (ele estava com expo na Yves Lambert, em Paris); tornei a mandar cartão com seu endereço e do Amilcar, desta vez para o próprio McShine; ele é um mulato importante no MAM, segundo me disse Guy; acontece que preciso dos slides; no cartão disse a ele isso, mas nada veio; digo também que visse suas coisas e de Amilcar, já que ele se interessou tanto; talvez ele não esteja em New York, queria que você telefonasse, se identificasse, e dissesse que estou precisando muito dos slides; (...) (OITICICA, 1969, p. 3)

Figura 10 Telex enviado por Kynaston Mcshine 23/03/1970
Acervo Digital PHO 1354/70

Na correspondência endereçada a Amilcar de Castro (OITICICA, 1969) também comentou que havia conhecido o curador do Moma de Nova York, em Londres, “um mulato importantíssimo no MAM, e muito simpático, sei que ele me leva a sério e considerará a coisa, (...)”, tinha ficado com alguns slides de Oiticica e havia indicado visitar a exposição de Amilcar e conhecer os trabalhos de Gerchman.

Think Tropicália! dizia o final do telex enviado por Kynaston McShine quando convidou Hélio Oiticica para participar da exposição

Information. Os recursos do museu eram limitados, e o curador também pedia ao artista para não extrapolar os custos.

Na carta em que convida, oficialmente, Hélio Oiticica para expor na *Information* (MCSHINE, 1970), Kynaston McShine menciona os artistas que terão essa escala de espaço para um “environment work”, além de Hélio Oiticica, o alemão Joseph Beuys e o grupo Fronteira, da Argentina.

Nas cartas trocadas entre Hélio Oiticica e Kynaston McShine sobre o projeto³⁵, os textos e desenhos esclarecem as proposições do que o artista pretendia construir. Oiticica, inicialmente, propôs um ambiente com a projeção de um vídeo. Depois, mudou de ideia e propôs “Nests” ou “Ninhos”, uma continuação do que havia desenvolvido na cama bólide e na Universidade em Sussex. Ninhos formava um conjunto de 28 células distribuídas em 3 patamares.

Na ficha de inscrição enviada para a exposição no MoMA, o artista anexou uma cópia do artigo de Charles Spencer, publicado na revista *Art and Artists* vol. 4 n. 1 April 1969, como uma referência de crítica positiva ao seu trabalho.

Hélio ficou em Nova York, durante um mês, entre junho e Julho de 1970, quando ocorreu a exposição. Recebeu a notícia, no dia 20 de Julho, numa carta de James F. Mathias (vice-presidente administrativo e secretário), da *John Simon Guggenheim Memorial Foundation*, que foi contemplado com uma bolsa de 9 mil dólares, para em doze meses realizar seu trabalho sob o tema: *Experiments in polysensorial art*. *Information* foi uma exposição polêmica, com a participação de muitos trabalhos diversificados em relação ao suporte, ao conteúdo e aos valores estéticos da época, e que também incluiu muitos artistas. Participaram da exposição: Cildo Meireles, Guilherme Vaz e, na grande máquina Olivetti, filmes de Artur Barrio e Raimundo Amado. Hélio Oiticica não teve a visibilidade da sua obra como foi a experiência anterior individual em Londres. Na carta que escreveu para Lygia

³⁵ Estão presentes nos arquivos do MoMA-NY e no Arquivo Digitalizado PHO.

Clark, assim que retornou de Nova York da exposição *Information*, relatou seu entusiasmo e as experiências na cidade que, em pouco tempo, o acolheria:

(...) Lygia, cheguei aqui de volta de Nova Yorque, dia 19, fiquei um mês, a exposição foi o maior sucesso e realmente sinto que desta vez sou respeitado de verdade por todo o mundo de arte; os americanos são mais vitais e estão interessados em tudo; (...) ficou incrível a construção da experiência Barracão 2: a quantidade de gente que aparece é louca, os filmes passam numa maquina grande da Olivetti, inclusive os de Raimundo Amado e Barrio (que adoro); Perrault escreveu bem à beça sobre o troço no Village Voice, e as pessoas mais importantes perguntaram porque eu não apareci antes em Nova Yorque; veja você, ainda consideram um favor tomarem conhecimento da coisa (favor meu para eles), quando é, para mim, o oposto. (CLARK e OITICICA, 1996, p. 160)

Sobre as impressões da cidade de Nova York, Hélio Oiticica comentou:

Adoro aquela cidade e é o único lugar do mundo que me interessa. Outra coisa: terei um grande apartamento no East Village, onde poderei receber gente, hospedar, etc. com a autosuficiencia que sempre me faltou; sinto-me livre, de repente, e isso me agrada bastante; (...) fiquei num tal delírio ambulatório que não parei de andar dia e noite pela cidade; eu não dormia e mal tinha tempo de comer; bacana à beça, (...) (CLARK e OITICICA, 1996, p. 161)

Também na carta, Hélio Oiticica mencionou Rubens Gerchman, que morava com Ana Maria Maiolino na cidade, e estava de mudança para um loft no Bowery, atual região em que hoje se encontra o New Museum. A cena de degradação que Hélio Oiticica descreve merece ser transcrita:

Lygia, a primeira vez que fui lá, pensei que estivesse entrando num cenário de Bosch: mil corpos pelas ruas, com mijo, sangue, feridas, lixo, garrafas vazias aos montes, e as pessoas avançando para pedir dinheiro, etc.; imagine que eles tiveram que dar banho de ácido muriático no banheiro, pintar, rebocar, raspar, etc. durante 2 meses sem parar, pra sair o cheiro milenar de mijo que havia no ambiente; todas as vedetes da arte americana moram por ali agora; os bairros de dentro são italianos e porto-riquenhos; logo 2 blocos ao norte, o East Village (para onde pretendo ir), onde todos pedem dinheiro na rua também porque estão viciados irremediavelmente em pico, etc; a barra é realmente única. (CLARK e OITICICA, 1996, p. 162)

Nova York se consolidou como “espaço internacionalista e cosmopolita”, após a Segunda Guerra Mundial. A atmosfera inquietante e a concorrência estimulante da cidade foram descritas pelo artista Amílcar de Castro³⁶, que recebeu uma bolsa da fundação Guggenheim, no final da década de 60. Artistas brasileiros vivenciaram a cidade – Mario Cravo Júnior estudou por dois anos, enquanto Maria Bonomi e Antonio Henrique Amaral estudam gravura na *Columbia University* e no *Pratt Institute* de Nova York, no final dos anos 50. Roberto De Lamônica lecionou na *Art Student League*, Wesley Duke Lee foi o artista brasileiro a ser realmente influenciado pela arte americana dos anos 60, e esse interesse foi passado a seus discípulos: Resende, Baravelli, Fajardo e Nasser. Rubens Gerchman residiu em Nova York, por volta de 1969, além da estadia de Cildo Meireles em 1970, que participou ao lado de Hélio Oiticica, Artur Barrio e Guilherme Magalhães Vaz da coletiva *Information* no MoMA. Alguns artistas circularam e viveram em Manhattan, na década de 70, como: Antonio Dias, Antonio Henrique Amaral, Hélio Oiticica, Regina Vater, Avatar Morais.

³⁶ Carta a Ferreira Gullar escrita por Amílcar no período que ganhou prêmio de viagem ao exterior, no 17o. Salão de Arte Moderna em 1967. CASTRO, Amílcar de. O futuro é construtivo. In: GULLAR, Ferreira (coord.). Arte brasileira Hoje. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973, p.161.

Figura 11 Ninhos Information MoMA 1970 _
Acervo Digital PHO

Up to Nova York

Após a temporada em Julho de 1970, Hélio Oiticica retornou ao Brasil, onde elaborou filmes com Rogério Duarte e Waly Salomão, produziu o disco e o show da Gal Costa, recebeu convite para uma exposição em Buenos Aires, fez entrevistas, publicou textos e fazia planos para a estadia em Nova York. A ideia de construir um espaço e projetar um novo modo de vida acontecia, antes de chegar definitivamente em NY. Em carta endereçada para Guy Brett, pouco

tempo antes de partir, Hélio Oiticica comentava que o clima estava ficando cada vez mais tenso no Brasil, pessoas sendo presas sem motivo, por conta da repressão militar. Na carta, anunciava sua intenção de construir um “espaço de lazer, com níveis e colchões, etc.: um ambiente como mil e uma noites, sem tal conotação figurativa, claro, sem mobília ou essas merdas ”(...). E mencionou o fato de Rubens Gerchman, que morava em NY, não compreender, pois acabara de procurá-lo uma argentina indicada pelo colega querendo dividir um espaço de trabalho. (OITICICA, 1970). Em Dezembro de 1970, chegou em Nova York, onde ficou até 1978. Hélio Oiticica enviara o endereço de Lee Jaffe para receber correspondências, depois se mudou para o desejado loft no East Village, 81 second avenue, loft 4, NY 10003, local que chamou de Babylon. No início, ocupou-se em construir seus ninhos e também se matriculou num curso de *Film Production*, na NYU (New York University). Nas cartas que enviava com frequência para os colegas no Brasil e em Londres, descrevia como estava fascinado pelo cinema, pela produção de filmes, pela câmera super 8, que acabava de adquirir, Jack Smith e a cena *underground*³⁷. Tinha em mãos a garantia de 9 mil dólares, concedidos pela Guggenheim Foundation, ao longo de 12 meses, e muitos planos e projetos para realizar.

Sergio Bessa destacou a influência dos irmãos Campos na obra de Hélio Oiticica, sua aproximação com a poesia concretista, relação que no Brasil parecia desgastada e polêmica; para ele acontece uma reflexão mais profunda e um retorno às raízes e à cultura brasileira, no período em que ele fica em Nova York.

Haroldo encontrou Hélio no Chelsea Hotel, em 1972, há uma entrevista dele para Haroldo, ele fez um Hélio Oiticicatape. Naquele momento havia um interesse no teatro nô japonês, cujo interesse na indumentária é uma parte intrínseca do

³⁷ Nas cartas enviadas para Ivan Cardoso, Luciano Figueiredo, Lygia Clark em 1971, presentes no acervo digitalizado PHO. Na carta para Guy Brett 16/13/1971, ele descreveu com detalhes a cena em que visitou o apartamento loft de Jack Smith.

espetáculo, e Hélio Oiticica faz um dos parangolés em homenagem ao Haroldo e ao teatro Nô, o Hagoromo, poema que Ezra Pound havia feito uma tradução e Haroldo também havia feito para o português. (BESSA, 2013)

Na carta que Hélio Oiticica escreveu para Raimundo Amado, em janeiro de 1971, ele comentou essa relação e o interesse em Ezra Pound, o teatro Nô e os irmãos Campos (OITICICA, 1971):

(...)5) o que valem são as informações; Raimundo, estou pensando em estudar grego clássico e chinês: são duas coisas fundamentais para aprender: como ler certas coisas se não se sabem línguas: Pound sabia 21, porque não poderei saber ao menos a metade; é claro que ele sabia além da conta e com razões mais que justificáveis: com isso redescobriu, ou descobriu de vez o chinês Confúcio e tudo o mais para o mundo ocidental; adoro as traduções dele: tenho lido o livro dele com os papéis de fenollosa, sobre o teatro nô: que maravilha mesmo! Haroldo e Augusto de Campos, com vindas sucessivas este ano aqui me estimularam muito; Haroldo volta com a Guggenheim em abril; (...) (OITICICA, 1971)

A reportagem publicada por Lucas Mendes, no Brasil, noticiava: *Hélio Oiticica vai de labirinto* (MENDES, 1971), trazia notícias em detalhes sobre os projetos do artista em Nova York. A reportagem relatou a visita do autor aos ninhos, o encontro com Hélio Oiticica e o que achou no apartamento loft. No único móvel, ainda convencional do apartamento, era uma mesa de trabalho, uma escrivaninha com maquetes do projeto que seria construído no Central Park: uma sucessão de labirintos. Hélio Oiticica enfrentava o obstáculo de recursos financeiros para viabilizar a construção. Na reportagem de Lucas Mendes, ele descreveu Hélio Oiticica retrabalhando a ideia, com a proposição de espaços em uma escala menor, para tentar viabilizar seus planos (MENDES, 1971). Hélio Oiticica se mobilizou e escreveu para várias pessoas influentes que conheceu, a fim de obter apoio

para viabilizar sua proposta, como Kynaston McShine (curador MoMA), Henry Geldzahler (diretor do Museu Metropolitano) . Silviano Santiago, escritor, poeta e professor, que conviveu com Hélio Oiticica, neste período, contou sobre o projeto no Central Park:

Ele me falava de seus projetos, claro, em particular os dessa época. Trabalhava o dia inteiro montando uma série de maquetes, na esperança de as verem construídas na cidade. Ele tinha alguns contatos com a prefeitura (desconheço a fonte), e os projetos seriam levantados no Central Park. Apesar de muitas dificuldades, pois morava só e não tinha ninguém que o secretariasse, as maquetes foram feitas com habilidade e cuidado. Uma delas se chamava Êden, e era a mais elaborada de todas, era a em que ele mais trabalhou na época e mais punha esperanças...Muito trabalhada, com um número grande de penetráveis. Um deles, o da entrada, era uma espécie de S, invertido, todo forrado de borracha, ou látex, e você depois de forçar caminho pelo S invertido, espremido entre uma parede e a outra, no escuro, chegava a um jardim deslumbrante. Depois, havia um segundo penetrável, em que você era participante para depois ser espectador. Você já estava no segundo espaço, uma espécie de palco, e era, instado a vestir alguma das roupas que estavam no cabide. Já vestido, era jogado em cena, devidamente iluminado por spots. Você continuava a caminhar pelo palco do Êden e, de repente, uma escada à sua frente, você tinha de subir, já estava lá no alto, e de lá via outras pessoas na situação de participante, no palco em que você esteve antes etc. (SANTIAGO, 1998, p. 89)

Em carta que escreveu para Mario Pedrosa, em 30 de julho de 1971, Hélio Oiticica contou, com detalhes, como foi a aceitação e o caminho que trilhava para tentar viabilizar suas ideias, disse que o projeto teve boa aceitação e os maiores problemas eram as dimensões e custo, já que, por medida de segurança, o parque permitia curtos períodos de exposição, o que inviabilizaria o projeto. Foi dada a sugestão para Hélio Oiticica tentar viabilizar seus labirintos no Armory Show, já que lá havia grande espaço e a possibilidade até de se

cobrar a entrada dos visitantes. Hélio Oiticica diz não se importar, caso não consiga viabilizar a montagem, mas percebe-se grande dedicação na elaboração e empenho para executar suas ideias.

Ao longo de 1971, além do projeto no Central Park, HO realizou os *Héliotapes* com Haroldo de Campos e Julio Bressane, frequentava sessões de cinema underground, formulava e reformulava os princípios para seu trabalho e atuação. Em setembro, publicou o texto³⁸: *Oiticica: exposição? eu não!*, na coluna Geléia Geral, de Torquato Neto. No texto, Hélio Oiticica se posicionou radicalmente contra a mercantilização da arte e de suas propostas. Disse que não faria nenhuma exposição em qualquer galeria de São Paulo ou do Rio de Janeiro. Retomou suas experiências nacionais, no MAM do Rio de Janeiro, e internacionais significativas, que havia realizado até aquele momento, a retrospectiva na *Whitechapel Gallery*, em Londres, e depois *Information*, no MoMA de Nova York. O texto tem um tom de confronto:

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 expo-la ou ficar repetindo **ad infinitum** as mesmas coisas; (...) (OITICICA, 1971)

Conferência na Albright-Knox Gallery

Em Novembro do mesmo ano, foi convidado para uma conferência na Cooper Union (escola de "*continuing education*") por Dore Ashton, que era muito amiga de Mario Pedrosa e diretora da

³⁸ O texto foi publicado no catálogo da exposição realizada na Galeria São Paulo em 1986.

escola na época. Hélio Oiticica fez uma apresentação com 128 slides e foi apresentado por Hans Haacke, artista de vanguarda alemão; segundo Hélio Oiticica: “disse coisas super geniais a respeito do meu trabalho (coisa, de resto surpreendente, nos meios chauvinistas americanos ...)” (OITICICA, 1971d). No final do mesmo mês, Hélio Oiticica realizou o projeto *RhodeIslândia*, na Universidade de Rhode Island a convite de Richard Calabro, a construção seria realizada em parceria com os alunos e havia intenção da participação do grupo *Living Theatre*. Os detalhes da construção e da inspiração para o projeto, bem como para o catálogo que produziu estão escritos na carta de Hélio Oiticica para Ivan Cardoso (OITICICA, 1971e).

Na mesma carta, Hélio Oiticica contou a Ivan sobre o contato que Silviano Santiago havia estabelecido “com uma mulher importante” em Buffalo, ele levava as maquetes dos projetos para o Central Park, que estava interessada em realizar o projeto num importante museu da cidade. Através do contato inicial de Silviano Santiago, em 27 de fevereiro de 1973, aconteceu a exposição-conferência na *Albright-Knox Art Gallery* em Buffalo.

O projeto era simplesmente o que ele chama de uma conferência, tendo como pano de fundo a apresentação de slides. Ele não levou quadros, não tinha nada de concreto nas mãos, não dependurou nada nas paredes. Fez uma apresentação de slides, no auditório da Albright-Knox. Conversou com as pessoas na plateia, discutiu com as pessoas etc... foi dessa maneira que ele desenvolveu a exposição...Depois, dei um coquetel em casa, onde a conversa continuou até altas horas da noite. (SANTIAGO, 1998, p. 92)

A Proposta elaborada por Hélio foi uma resposta em vida, onde se posicionou e elaborou uma forma de atuação, frente à mercantilização da arte e da mistificação do objeto artístico. Sobre o contexto desse evento, Silviano Santiago contou que esteve na *State University of New York at Buffalo* como professor de literatura

francesa; lá, em parceria com outros professores brasileiros que lecionavam na Universidade (o matemático Ubiratan d'Ambrósio e o artista Abadias do Nascimento), organizaram eventos artísticos em torno do Brasil. Glauber Rocha havia feito uma palestra com a exibição de seus filmes, o espetáculo *Arena conta Zumbi*, musical de Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Edu Lobo, com elenco original. Santiago, como professor, tinha amizades com pessoas importantes e influentes, que mantinham relações com os proprietários da *Albright-Knox Art Gallery*. Em um dos eventos que frequentava, sugeriu que fizessem uma apresentação de Hélio, e a sugestão deu certo.

Hélio Oiticica apresentou Slides e depois houve um debate, uma discussão no estilo meio dele, meio agressivo, meio irônico, até meio irritante...e funcionou muito bem. Era para ser o que foi, porque exatamente naquele momento ele não queria ter compromisso de exposição, no sentido habitual da palavra, queria exatamente algo mais conceitual. Queria de certa maneira, intervir no *modus operandi* da própria Albright-Knox Art Gallery que era um museu muito bom, de altíssimo nível, com coleções maravilhosas. Então o evento causou até certa estranheza nos organizadores, quero dizer que os curadores do museu – refiro-me aos funcionários mais graduados – boicotaram um pouco a exposição, porque aquilo fugia da concepção que tinham obviamente de museu. (SANTIAGO, 1998, p. 94)

Para o artista, de certa forma, a exposição-conferência respondeu de modo coerente às suas aspirações e ao seu modo de pensar.

No Brasil, a vanguarda iniciava os primeiros passos, rumo ao mercado da arte; o galerista Ralph Camargo anunciava sua intenção de lançar e vender artistas contemporâneos e de vanguarda. A reportagem, publicada no *Jornal do Brasil*, anunciava a abertura da exposição de Rubens Gerchman e Lygia Clark, Sergio Camargo e Hélio Oiticica estavam entre os nomes citados que pretendia expor e vender. (Ralph Camargo uma galeria de vanguarda, 1971)

Figura 12 Hélio Oiticica 1970, Palestra no MAM –RJ
(atribuído por Luciano Figueiredo) Acervo Digital PHO

No final de 1972, um pouco antes da conferência em Búfalo, a exposição de 40 metaesquemas que Hélio Oiticica havia produzido entre 1957/8 na galeria Ralph Camargo em São Paulo, estavam expostos e à venda. A reportagem, publicada na revista , por Olívio Tavares de Araújo, (ARAÚJO, 1972), anunciava que a vanguarda artística brasileira dos anos 60, naquele instante, começava ser assimilada pelo mercado de arte. Citou Hélio Oiticica como o “*mais famoso polêmico e coerente dos vanguardistas brasileiros*”. Houve longa negociação entre Hélio Oiticica, o irmão de Hélio, Cesar, que estava no Brasil e participou diretamente das negociações e o galerista Ralph Camargo, nas cartas conversaram desde preços e condições de pagamentos até a produção de catálogos. Por fim, Hélio Oiticica relatou em carta para Aracy Amaral (OITICICA, 1972), que o galerista não havia cumprido com o contrato e não pagara as obras adquiridas. Para o público brasileiro, foi significativa a apresentação do conjunto de trabalhos realizados em guache, com poucas cores e um extremo rigor geométrico.

Hélio Oiticica ficou em Nova York, até o início de 1978, e retornou para o Rio de Janeiro, em março do mesmo ano. No seu retorno, se dedicou a diversos projetos coletivos, com intervenções no espaço público urbano. Ele registrava esses eventos e os organizava, por fotos e relatos, testemunhos e entrevistas em jornais e revistas. A dimensão coletiva de seus trabalhos se ampliou no Brasil, confirmando a tese de que sempre esteve muito conectado com o país e o ambiente da produção artística local.

Mas nesse tempo que ele retorna ao Brasil ele produz muito, estava envolvido em muita coisa. Vários eventos coletivos, eu participei de três, um chamava Klemania, no Rio, no Caju, outro na Mangueira, outro chamado Esquenta para o Carnaval, em São Paulo chamado Mito Vadios, na Rua Augusta, num estacionamento de carros, ele e o Ivaldo Granato, e uma turma enorme de convidados, foi num domingo um evento ao ar livre. Isso para reforçar esse perfil do Hélio muito agregador, incentivador, muito encorajador, sempre deu muito estímulo para os artistas mais jovens, sobretudo, e com os outros artistas e intelectuais, ele mantinha um excelente diálogo. (FIGUEIREDO, 2013)

Hélio Oiticica faleceu, em março de 1980. Depois que retornou ao Brasil, entre março de 1978 até seu falecimento, teve uma vida intensa e ativa, entre a produção e realização de trabalhos, como Klemania, Acontecimentos Poéticos Urbanos, nas quebradas, exposições (FAAP), entrevistas e a divulgação de seus trabalhos para outros, o contato direto com os críticos. Enfim, como nunca perdeu o contato e os vínculos com o Brasil, ele chegou num momento em que pôde viabilizar muitas coisas, quando o clima político do país começava a soprar para um lado menos opressivo.

A obra de Hélio Oiticica esteve em poucas exposições, porém instituições de grande importância, em Londres e Nova York. O caminho percorrido em vida conjuminou numa significativa rede de

contatos no Brasil e no exterior. Um exemplo foi Guy Brett, que se tornou amigo e grande defensor, senão o principal interlocutor da obra de Hélio Oiticica, tanto para o público europeu como americano.

Capítulo 2 Rumos póstumos

Este capítulo tem como objetivos identificar e contextualizar o processo do gradativo aumento das exposições dos trabalhos de Hélio Oiticica no exterior, impulsionado pela mostra *Brazil Projects*, realizada em Nova York no final dos anos 80. Após esta exposição, a *Retrospectiva Hélio Oiticica* foi organizada, evento de grande importância para a ampla difusão da obra do artista. Esta retrospectiva percorreu a Europa e os Estados Unidos no mesmo período em que exposições coletivas sobre arte da América Latina percorriam grandes museus destes locais.

O contexto mundial foi marcado pelo colapso da União Soviética e pelo fim da Guerra Fria, por debates sobre a globalização, capitalismo global, neocolonialismo, multiculturalismo, somados à popularização do uso do computador e da internet. Nos circuitos artísticos e culturais, as Bienais de arte ao redor do mundo adicionavam elementos em prol de uma abertura no circuito artístico internacional. Nesta conjuntura, a exposição retrospectiva de Hélio Oiticica ganhou destaque e despertou interesse de curadores e críticos de arte. Legível e atraente aos olhos do público estrangeiro a mostra apresentava um conjunto significativo de obras, cuja coerência e linearidade progressiva de cores, formas e espaços seduziram o público geral e especializado. A sistematização de um conjunto significativo de documentos (textos do artista e de terceiros, fotografias, poemas e anotações) em um catálogo elaborado e traduzido para cinco idiomas (Inglês, Alemão, Francês, Espanhol e Português) contribuiu para a divulgação e para o interesse internacional pela obra de Oiticica³⁹.

³⁹ No site do museu holandês (http://www.wdw.nl/wdw_publications/Hélio_Oiticica-oiticica/), o catálogo aparece esgotado. Neste site também são informadas as tiragens feitas para cada versão do catálogo.

As críticas às grandes coletivas

No final dos anos 80, grandes coletivas sobre a arte da América Latina voltam a ocupar renomadas instituições norte-americanas. As duas últimas grandes mostras que antecederam este período ocorreram em 1966, sendo a *The Emergent Decade*⁴⁰, no Museu Guggenheim, sob curadoria de Thomas Messer, e a coletiva de enfoque histórico, *Art of Latin America since Independence*, organizada pela Universidade do Texas e pela Universidade de Yale. Em 1987, este cenário, marcado pela exclusiva presença de artistas norte-americanos e europeus, começou a mudar com a coletiva sobre a arte da América Latina organizada pelo Museu de Arte de Indianápolis, intitulada *América Latina: arte do fantástico*.

Com o intuito de mostrar artistas latino-americanos que viveram ou expuseram nos Estados Unidos entre 1920 e 1970, a exposição *A presença latino-americana nos Estados Unidos* foi organizada pelo *Bronx Museum of the Arts*. Aberta em setembro de 1988, sob a direção de Luis R. Cancel viajou por diversas capitais americanas⁴¹, mostrando o país como estímulo, fonte, refúgio, receptor e lugar dos artistas que passaram pela América do Norte. A crítica a esse tipo de exposição, formulada por Aracy Amaral, alertava sobre o risco de apresentar uma produção panorâmica, vista por muitos como tendência, quando se referia a uma visão parcial, fragmentária e também distorcida de um período (AMARAL, 2006, p. 50, v2).

No texto que publicou inicialmente na *Galeria Revista de Arte*, intitulado *Intercambio Brasil-EUA: parques exemplos*, Amaral retomou alguns elos e relações que foram, de certa forma, negligenciados por

⁴⁰ O catálogo desta exposição foi digitalizado pelo Museu Guggenheim e pode ser acessado em <http://www.guggenheim.org/new-york/exhibitions/publications/from-the-archives/items/view/133>.

⁴¹ Os artistas brasileiros participantes foram: Amílcar de Castro, Lygia Clark, Mario Cravo Júnior, Roberto De Lamônica, Antonio Dias, Djanira, Anna Bella Geiger, Rubens Gerchman, Marcelo Grassmann, Wesley Duke Lee, Manabu Mabe, Maria Martins, Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Candido Portinari, Lasar Segall e Wakabayashi.

estas exposições⁴². Ela observou que, somente depois do *pop*, ocorreu a descoberta da arte americana pelos brasileiros nos anos 60. O artista americano Barnett Newman foi uma exceção, quando esteve na Bienal de São Paulo, pois encontrara um grupo de jovens brasileiros apreciadores de seu trabalho.

A exposição *América Latina: arte do fantástico* foi criticada no Brasil por Amaral pelo pouco conhecimento de nossa realidade artística e certo “artificialismo de enfoque” denunciado pelo uso indiscriminado da expressão “arte latino-americana”. Segundo ela, parece muito atraente para os europeus e norte-americanos catalogar como um único núcleo regional um universo fortemente diversificado. O uso da expressão generalizante “América Latina” é questionado também pelo fato de não existir uma “escola” de artes visuais que se possa denominar “latino-americana” (AMARAL, 2006, v.2, p.35-48).

Na verdade, o Brasil talvez seja um dos países da América Latina mais recessivos a uma articulação cultural com os Estados Unidos, na área de artes visuais, entre 1920 e 1970. Porque, até os anos 60, nossos olhos estavam em Paris, e, após os anos 50, também na Suíça, com as lições do Concretismo, por um breve período, antes da chegada do tachismo, eloquente nas representações espanholas às Bienais de fins dessa mesma década (AMARAL, 2006, v.2, p.54).

Aracy Amaral respondeu a esse contexto com a exposição “Modernidade arte brasileira do século XX”, uma retrospectiva centralizada nas influências do movimento modernista nas artes plásticas brasileiras, que reuniu cerca de 170 obras de 69 artistas,

⁴² Ao longo do século XX, podemos identificar alguns momentos de contato dos artistas brasileiros com a cultura norte-americana. Um breve histórico a seguir localiza estes fatos. Anita Malfatti, por exemplo, estudou em Nova York na *Art Student League*, em 1906. Em 1930, no *Roerich Museum de Nova York*, ocorreu uma grande exposição de artistas brasileiros a convite de Frances R. Grant; nesta participaram modernistas como Malfatti, Tarsila, Gomide, Cícero Dias, Di Cavalcanti e Ismael Nery. Em 1934, Lasar Segall participou da exposição de pintura do *Carnegie Institute* e, em 1936, Portinari obteve menção honrosa no mesmo evento. Em 1940, o MoMA de Nova York inaugurou a exposição *Portinari of Brazil*, sendo este considerado o artista brasileiro com maior projeção no cenário internacional (AMARAL, 2006, p. 50, v2).

dispersas em coleções particulares. A exposição foi exibida no Museu de arte Moderna de Paris, entre dezembro 1987 e fevereiro de 1988, e depois no MAM de São Paulo entre abril e maio de 1988. O catálogo da exposição apresentou textos de Aracy Amaral, Roberto Pontual, Frederico Moraes e Marie-Odile Briot (AMARAL (ORG.), 1988).

Latin American Art no MoMA de Nova York

Miriam Basilio, no texto publicado no catálogo da exposição *MoMA at el Museo* (BASILIO, 2004), fez uma retrospectiva do envolvimento e da promoção do MoMA de Nova York em relação à arte latino-americana. Desde sua inauguração em 1929, o museu tinha como objetivo adquirir os melhores trabalhos de arte moderna, incluindo, além de pinturas, esculturas, gravuras e desenhos, fotografias, objetos de *design*, arquitetura, cinema e desenhos gráficos. A atuação do MoMA foi importante para formatar a recepção da arte latino-americana nos Estados Unidos. O museu adquiriu obras de artistas latinos desde seu início, embora tenha reunido e exposto seu acervo (*collection*) de arte latino-americana somente em 1943 e 1967.

A exposição *MoMA at EL MUSEO: Latina American & Caribbean art from the collection of The Museum of Modern Art* foi organizada em Março de 2004, no *Museo Del Barrio*, em Nova York, a fim de ocupar esta lacuna do próprio MoMA e exibir o histórico da aquisição das obras, bem como as recentes aquisições do museu. De acordo com o texto de Basílio, a formação do acervo de arte latino-americana do MoMA tem gerado algumas controvérsias por duas razões: as aproximações com os artistas latino-americanos coincidem com momentos em que as circunstâncias políticas e econômicas estreitavam laços dos EUA com a América Latina, além do modo como esta coleção foi negligenciada e esporadicamente exibida pelo museu. Mais comentado do que exibido, este acervo ficou conhecido pelos

catálogos antigos, artigos de jornais e pesquisa de acervo (BASILIO, 2004, p. 52).

Em 1935, foram doados pinturas e trabalhos em papel de Diego Rivera e José Clemente Orozco por Abby Aldrich Rockefeller. Em 1939, o museu começou a adquirir obras de artistas de outros países além do México, como de Cândido Portinari (Hill, 1933), do Brasil, e um desenho do cubano Wilfredo Lam (Mother and Child, 1939). No ano seguinte, em 1940, foram realizadas as exposições *Twenty Centuries of Mexican Art* e *Portinari of Brazil*. Portinari, em 1940 já era conhecido pelos americanos e, em 1935, recebeu láureas do Instituto *Carnegie*, de Pittsburgh, e, em 1939, executou os painéis do Pavilhão da Feira Mundial de Nova York⁴³ (LOURENÇO, 1995, p. 127-138).

A política de boa vizinhança do presidente Franklin Delano Roosevelt, cujo principal objetivo era afastar seus vizinhos das ideias comunistas, investiu em ações diretas nos países latinos. Criou para tanto, uma agência destinada, especialmente, para tratar com a América Latina – *Office of the Coordinator of Inter American Affairs* (OCIAA) –, dirigida por Nelson Rockefeller. Essa agência promoveu programas de saneamento, elaboração de projetos de desenvolvimento, bem como a promoção de exposições, publicações, bolsas de estudo e prêmios aos países da América Latina.

Mas, principalmente, utilizou da força dos meios de comunicação dos Estados Unidos para “invadir” culturalmente os países da América Latina. Foi nessa época a ida de Carmen Miranda para Hollywood. E foi nessa época que o Walt Disney criou em seus desenhos animados, alguns personagens em homenagem à América Latina. O mais famoso, pelo menos para nós brasileiros, foi o nascimento de Zé Carioca, que ainda hoje sobrevive em esparsas publicações infantis. (TOTA, 2009, p. 160)

⁴³ Maria Cecília França Lourenço escreveu com detalhes o contexto destes eventos, analisou a recepção das obras expostas e evidenciou as múltiplas estratégias da política de boa vizinhança norte americana. (LOURENÇO, 1995)

No início dos anos 1940, sob a direção de Nelson Rockefeller, o MoMA estabeleceu o *Inter-American Fund*, destinado à aquisição de obras da América Latina. Lincoln Kirstein foi nomeado consultor de arte latino-americana e se encarregou de viajar pelos países entre 1942 e 1943, comprando um acervo de mais de 200 obras. Em 1943, este acervo foi exposto pela primeira vez na exposição intitulada *The Latin American Collection of The Museum of Modern Art*, entre Março e Junho de 1943.

Vale lembrar como exemplo a exposição *Brazil Builds*, realizada em 1943 no MoMA, cujo reconhecimento internacional validou o posterior reconhecimento e a valorização interna da arquitetura moderna brasileira, inclusive por parte do Estado (LOURENÇO, 1995, p. 136).

O MoMA reduziu a aquisição de obras e a exposição de trabalhos de artistas latino-americanos nos anos 50 (1946 a 1956), e as razões para o desinteresse foram: o restabelecimento dos laços com a Europa com o fim da Segunda Guerra Mundial, o interesse nos aspectos e artistas “canônicos” da arte moderna e a promoção do expressionismo abstrato americano. O MoMA foi responsável por selecionar os artistas participantes das Bienais de São Paulo em 1951, 1953 e 1997. Alfred Barr foi representante dos Estados Unidos também na quarta bienal, em 1957, e membro do júri internacional.

Nos anos 60, a administração Kennedy instituiu a “Aliança pelo Progresso”, um programa que visava promover o desenvolvimento econômico, político e social da América Latina em face da revolução socialista cubana. Alfred Barr realizou a exposição *Latin American Art 1931-1966* de Março a Junho de 1967, sendo a primeira grande retrospectiva após 1943. A mostra foi dividida em duas partes: uma cobria trabalhos de 1930 a 1950 e, a outra, trabalhos contemporâneos. Muitos trabalhos em papel foram adicionados à coleção neste período (BASILIO, 2004, p. 58).

Dos anos 70 ao final dos 80, realizaram-se muitas exposições sobre arte mexicana, e muitos artistas participaram das exposições coletivas que o museu promoveu, como a exposição *Information*, em 1970, organizada por Kynaston McShine, com a participação de Hélio Oiticica, Cildo Meireles, Luiz Camnitzer, José Guillermo Castillo e Liliana Porter e, também, a *The artist as adversary: Works from the museum collection*, organizada em 1971 por Betsy Jones. Em 1980, Waldo Ramussen propôs a exposição *Modern art from Latin America*, que, por questões financeiras, não aconteceu. Em 1971, foram criadas exposições temporárias, chamada *Projects*, concentradas em uma sala e dedicadas ao trabalho de um artista contemporâneo vivo e pouco conhecido pelo público americano. Ao longo dos anos, muitos artistas participaram, sendo que destes, alguns estão agora representados no acervo do museu, como Feliz Gonzales-Torres, Guillermo Kuitca, Cildo Meireles, Leonilson e Gabriel Orozco.

Os anos 90 assistem ao aumento do interesse por parte do MoMA em adquirir e exibir arte latino-americana. São diversos fatores que contribuem para isso: a rede de exposições internacionais, por exemplo, as Bienais, que incluem artistas de todo mundo, exposições itinerantes que se organizam nos Estados Unidos e, além disso, o aumento dos cursos de História da Arte que oferecem disciplinas em Arte da América Latina e a criação de um mercado de arte latino-americana moderna e contemporânea. Sem dúvidas, os avanços tecnológicos como a internet e a facilidade de locomoção aérea contribuíram para a definição de novos laços e relações. O aumento da população dos países latinos vivendo nos Estados Unidos resultou em maior proximidade com os hábitos culturais latinos. Assim, paulatinamente, se incorpora o artista latino americano às narrativas históricas elaboradas pelas exposições e, em consequência, o apreço pela coleção de arte latino-americana do museu se amplia (BASILIO, 2004, p. 60).

Deve-se ressaltar também um importante acontecimento na estrutura interna do museu, isto é, a criação de um curador adjunto no Departamento de Pinturas e Esculturas especialista em *Latin American Art*. Paulo Herkenhoff foi o primeiro a ocupar o cargo (1999-2002), e desde 2002, Luis Perez-Oramas assumiu esta posição. Ambos trabalharam em conjunto com os curadores dos demais departamentos no intuito de estudar a coleção e identificar possíveis aquisições. Nas entrevistas realizadas ao longo da pesquisa, alguns depoimentos relataram este momento de mudanças internas significativas dentro do MoMA. De acordo com Luis Perez-Oramas (PEREZ-ORAMAS, 2013), curador de arte latino-americana dentro no MoMa⁴⁴, alterações internas do museu ocorreram desde os anos 90, em especial em 1995, com a entrada de Glem Lowry como diretor do museu, dando, assim, início à mudança de uma tradição e uma tentativa de pensar a arte latino-americana. A atuação de Patrícia Cisneros, Clarissa Bronffman e, mais recentemente, Estrelita Brownsky, que são *Trustees*, também foi importante, pois estas se interessam em afetar a estratégia da iniciativa latino-americana.

Lilian Tone⁴⁵, curadora no MoMA desde os anos 90, acompanhou de perto essas mudanças internas e externas ao museu. Na entrevista

⁴⁴ Luis Perez-Oramas nasceu em 1960 em Caracas na Venezuela, atualmente, mora em Nova York, onde tem o cargo *The Estrellita Brodsky Curator of Latin American Art at The Museum of Modern Art*. É escritor, poeta e historiador de arte, defendeu sua tese de doutorado em história da arte na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* em Paris. Foi o curador responsável pela **30th Bienal** de São Paulo em 2012. Tem clareza e conhecimento do cenário artístico brasileiro e conhece a complexidade deste do sistema. Na entrevista, pontuou com objetividade diferenças e particularidades do contexto americano, europeu e latino americano. Perez-Oramas foi curador em 2009-2010 da exposição *Tangled Alphabets*, Mira Schendel e León Ferrari, MoMA, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia em Madrid e a Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre. Foi curador convidado da **23ª Bienal** São Paulo (1998) e organizou diversas exposições no MoMA, *Latin American and Caribbean Art: Selections from the Collection of The Museum of Modern Art* (2008); *New Perspectives in Latin American Art* (2007); *Transforming Chronologies: An Atlas of Drawings* (2006).

⁴⁵ Lilian Tone é curadora assistente do *Department of Painting and Sculpture* no MoMA. Formada em Direito pela USP e pela Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo. No MoMA, organizou as exposições: *A Taste For Modernism: The William S. Paley Collection* (2012); *Focus: Paul Klee* (2006); *Strangely Familiar* (2003); *Cai-Guo Qiang: Transient Rainbow* (2002); *Actual Size* (2000); e *White Spectrum* (2000). Coordenou a curadoria de *Lee Bontecou: A Retrospective* (2004), e organizou *William Kentridge, Karin Davie, Fred Tomaselli, Udomsak Krisanamis, John Armleder, and Piotr Uklanski*. Suas ocupações além do MoMA foram como curadora adjunta da 25ª. Bienal de São Paulo (1999–2000); curadora convidada no Museu Rodin Bahia (2002–2003); e professora adjunta no *Center for Curatorial Studies, Bard College, NY* (2001–2005).

realizada para fins desta pesquisa, Tone atribuiu as mudanças, principalmente, a Patrícia Cisneros, entre outras iniciativas tomadas.

(...) Foi incrível que a Patrícia Cisneros trouxe o Paulo Herkenhoff para o MoMA. A presença dele significou uma mudança aqui no museu, porque ele trouxe consigo muita informação e a conscientização de que o mundo era maior para as pessoas que estavam por aqui. Acho que, depois disso, as pessoas trazidas pela Paty [Patrícia Cisneros], como o Luis [Perez-Oramas] são sempre incríveis. Ela realmente promoveu o trabalho que fez, deu muita força para curadores estarem aqui, para fortalecer nossos arquivos, biblioteca, coisas muito mais profundas do que somente aquisições! Foram ações para o museu pensar a arte latino-americana [de maneira] diferente. (TONE, 2013)

Ao expressar sua opinião, Tone deixa claro: *"Antes, se você não sabia nada de Arte Brasileira, tudo bem, não era sua especialidade! Mas, hoje em dia, não saber nada sobre ela é um problema. Você deveria saber!"* Para a curadora, entretanto, existe uma medida de culpa, e admite: *"eu vejo um esforço incrível dos meus colegas que sempre tiveram outra relação com a arte brasileira"* (TONE, 2013). Desta forma, observam-se mudanças posturais quanto ao conhecimento da arte brasileira, inclusive de pessoas que trabalham dentro do MoMA.

As ações de Patrícia Cisneros foram impulsionadas quando esta se tornou membro do Conselho Administrativo do museu (*board of trustee*), e sua primeira estratégia foi a criação do cargo de curador de arte latino-americana dentro do MoMA.

De acordo com Gabriel Perez-Barreiro⁴⁶, diretor da coleção "Patricia Phelps Cisneros", a ideia era criar uma posição, isto é, um

⁴⁶ Gabriel Perez-Barreiro é Doutor em História e Teoria de Arte pela Universidade Essex (Reino Unido) e especialista em História da Arte e Estudos Latino-Americanos pela Universidade de Aberdeen (Reino Unido). Atualmente é diretor da Colección Patricia Phelps de Cisneros, em Nova York e Caracas. Foi curador geral da 6ª Bienal do Mercosul em Porto Alegre em 2007. Foi curador de arte latino-americana no Blanton Museum of Art da Universidade do Texas, em Austin, EUA, Diretor de Artes Visuais da Americas Society de

cargo, dentro da estrutura do museu. Uma de suas preocupações era que se buscasse compreender antes de agir e, para tanto, Cisneros criou um fundo para as viagens dos curadores, com o objetivo de oferecer recursos eficientes a fim de possibilitar melhor compreensão dos contextos de cada país. A intenção também era de haver uma pessoa no papel de curador sem pertencer a um departamento específico, servindo como uma espécie de “curinga” dentro do museu. Certamente, esta medida gerou um conflito estrutural de imediato, uma vez este ser segmentado por departamentos de desenho, pintura, escultura, entre outros. De acordo com Gabriel, *“hoje a organização é muito mais fluida, mas naquele período era absolutamente hierárquica; cada curador-chefe era um tipo de governante, inacreditável!”* (PEREZ-BARREIRO, 2013).

Na opinião do diretor da coleção, essa foi uma ideia muito inovadora, ou seja, a proposta de alguém que fosse um curador livre, capaz de informar, pressionar e ter um papel criativo foi algo muito novo.

[...] Esta função foi inicialmente dada a Paulo Herkenhoff. Originalmente, seria um cargo rotativo, que mudaria a cada três anos. Ele teve muito sucesso em muita coisa; foi o período que Patrícia fez doações importantes para o museu, como obras de Oiticica e Lygia Clark. Hoje, seria óbvio que o museu consentiria em receber caso eu tivesse um *bólide* e quisesse doá-lo, mas há dez anos não, provavelmente se diria um “não”. Então, para se criar uma condição de aceite das obras, foi muito complicado e delicado, e ele [Herkenhoff] foi muito bom nisso. Eu acho que ele não encontrou um meio fácil de trabalhar, acho que ele não gostava disso, e tinha gente importante que não gostava dele também. Assim, antes de completar os três anos no cargo, acho que ele quis retornar ao Brasil. Essa é minha visão particular. (PEREZ-BARREIRO, 2013)

Nova York, coordenador de exposições da Casa de América de Madri e curador-fundador da Coleção de Arte Latino Americana da University of Essex na Inglaterra. Conselheiro da Fundação Iberê Camarg.

Foi em 1997 que o MoMA recebeu os primeiros trabalhos de Hélio Oiticica, com fundos doados pela Fundação Cisneros e também por doação de sua família. No acervo do MoMA, estão presentes 12 trabalhos de Hélio Oiticica; destes, oito são metaesquemas de 1956 a 1958, um relevo neoconcreto de 1960, o box bólido 12 “archeologic”, de 1964-65 e as duas telas pintadas em Homenagem a seu pai (uma de fundo vermelho e outra de fundo amarelo) de 1972.

Latin American Artists of the twentieth Century no MoMA.

O MoMA apresentou a exposição *Latin American Artists of The Twentieth Century*, no verão de 1993, uma versão renovada e ampliada da exposição originalmente programada por Waldo Ramussen⁴⁷ em 1980. Ele esteve no Brasil acompanhando a exposição itinerante *Modern Art as illustrators*, que o museu trouxe em 1981, dirigida por Riva Castleman⁴⁸. Nessa visita, Waldo Ramussen divulgou seu interesse em conhecer os colecionadores brasileiros e anunciou a esperada mostra retrospectiva de artistas latino-americanos.

Ainda nos anos 80, em entrevista publicada no *Jornal do Brasil*, Waldo Ramussen falou da arte latino-americana como historicamente injustiçada e apontou o MoMA como o primeiro museu a colecioná-la (SCHILLER, 1981). Tangenciou também o fato de que as obras pertencentes à coleção do museu, muitas vezes, não eram as mais representativas de um artista ou de um dado período, além do que a

⁴⁷ Waldo Ramussen entrou para o quadro de funcionários do museu, em 1954, como técnico de montagem de exposições. Esteve pela primeira vez no Brasil em 1957, quando o MoMA apresentou a exposição de Jackson Pollock na Bienal de São Paulo. Em 1962, foi nomeado diretor do departamento de exposições itinerantes e, em 1969, responsável pelo *International Program* no MoMA.

⁴⁸ Foi uma mostra pequena, com trabalhos significativos, um artigo interessante do Mario Barata publicado no jornal do comércio, em 02/07/81, corrigia uma citação dos arquivos da exposição. A exposição transitou no Brasil nos seguintes museus: Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, de 22 de maio a 14 de junho; MASP em São Paulo, de 24 junho a 12 julho; Teatro Castro Alves em Salvador, de 22 julho a 9 agosto e, por fim, Hotel Vila Rica em Recife, de 17 agosto a 6 de setembro.

coleção de arte latino-americana do MoMA apresentava ausências significativas de artistas contemporâneos. Por fim, nesta mesma entrevista, Ramussen queixou-se sobre a falta de recursos para se levar à Europa a mostra de artistas latino-americanos. A propósito, a exposição foi cancelada, evidenciando, assim, que a *Latin American Art* não era uma prioridade do museu naquele momento⁴⁹.

Nos anos 90, os debates sobre a abertura das instituições ampliou-se, passando dos meios acadêmicos para os jornais. Pesquisas nos documentos de Riva Castleman revelaram algumas nuances que antecederam a exposição *Latin American Artist* no MoMA em 1993. O primeiro documento encontrado, que chamou atenção, foi um recorte de jornal, cujo título da reportagem era: *Monochrome Museums*, publicado no jornal *Newsdays*, 2/28/91. Este relatava a indignação da repórter Ingrid Sturgis quanto à representação das minorias nos conselhos e administrações de órgãos culturais nos EUA, assim como a presença de artistas negros e hispânicos em exposições nos principais museus de Nova York. A reportagem demonstrou o descontentamento geral e a pressão que de fato acontecia na sociedade americana em prol de uma abertura para a diversidade cultural, tanto nos segmentos administrativos como no elenco expositivo das instituições.

Outro evento que antecedeu a exposição foi o Fórum de Curadores, organizado pelo MoMA e pela *American Society*. A intenção era discutir, em termos práticos, questões de políticas viáveis e possíveis para além dos debates teóricos. Luis Cancel foi chamado para presidir o fórum de discussão ocorrido em 20 de março de 1991 no *Museum Member's Dinning Room*. Ele contou também com a

⁴⁹ No texto escrito para o catálogo da exposição de 1993, Waldo Ramussen retomou este episódio, e em nota de rodapé comentou sobre as inúmeras dificuldades que fizeram o projeto ser cancelado, já que pesquisas e textos já haviam sido encomendados para o catálogo. "Feeling that Europe might be more receptive than Uniteded States to such exhibition", disse que em 1976 a exposição teria sido encomendada para um festival internacional em Edimburg, em 1981, e, como não conseguisse parceiros para expor a mostra em outros países da Europa, teve de cancelá-la. Também não teve apoio dos países latinos.

participação de 75 curadores e representantes de instituições culturais americanas.

No texto introdutório do catálogo da exposição, realizada em 1992/93, Waldo Ramussen retomou o discurso elaborado nos anos 80. A partir dele, fez um histórico das exposições de arte e de artistas latino-americanos realizadas pelo museu desde sua criação, relatando seu envolvimento pessoal com esses eventos. A intenção de se organizar uma grande retrospectiva de arte latino-americana foi romper com a indiferença histórica que esta, até então, havia sido tratada pelos americanos e pelos europeus (RAMUSSEN, 2012).

A exposição apresentou cerca de 300 obras e foi uma das maiores exposições itinerantes de arte latino-americana, com versões apresentadas no Museu de Arte Moderna em Sevilha, no Centro Georges Pompidou em Paris e no Museu de Arte Ludwig Josef-Haubrich em Colônia. Apresentava obras raramente vistas da coleção do MoMA e obras emprestadas de outros museus e coleções privadas de todo mundo.

Waldo Ramussen contou com a colaboração de estudiosos sobre a América Latina, como Edward Sullivan, Fatima Bercht, Elisabeth Ferrer e Charles Merewether. A exposição reuniu 23 artistas brasileiros⁵⁰, e o catálogo da mostra também reuniu textos do crítico brasileiro Paulo Herkenhoff, *The theme of crisis in contemporary Latin American Art*, e de Aracy Amaral, *Abstract Constructivist trends in Argentina, Brazil, Venezuela and Colômbia*. Neste texto, Aracy Amaral mencionou a importância do crítico Guy Brett e sua sensibilidade, que despertou o interesse da crítica internacional para a produção de artistas brasileiros como Clark, Oiticica e Schendel.

⁵⁰ Os artistas participantes foram Tarsila do Amaral, Frida Baranek, Waltercio Caldas, Sergio Camargo, Leda Catunda, Lygia Clark, Di Cavalcanti, Antonio Dias, Cícero dias, Guignard, Frans Krajcberg, Jac Leirner, Cildo Meireles, Vicente do Rego monteiro, Hélio Oiticica, Candido Portinari, Nuno Ramos e José Resende.

O artigo escrito por Roberta Smith⁵¹ no jornal *New York Times* descreveu a coletiva como algo entre “um banquete e um fiasco”. Nesse sentido, ela concordou com a postura defendida por Aracy Amaral de que era necessário romper com o rótulo generalizado “arte da América Latina”, uma vez que se tratava de um território desigual, com nações grandes e pequenas, com diferentes culturas e tradições e variados vínculos, além de ligações com distintas partes da Europa. “A América Latina é de fato a Europa do hemisfério ocidental, o que implica que a produção artística tem que ser compreendida, país por país”. (SMITH, 1993)

Além do aspecto panorâmico, com objetivo de cobrir um longo período em uma área extensa e diversa, a exposição mostrou bons trabalhos de bons artistas, mas sem um eixo curatorial que pudesse organizar ou dar algum sentido para o conjunto. O artigo publicado no *Village Voice* (SCHJEDAHN, 1993) dizia que a exposição poderia ter sido vista 30 anos atrás, além de serem vistas sempre as mesmas coisas sobre a tradição moderna de seus vizinhos.

Nos documentos referentes à exposição, presentes no acervo do MoMA, vale notar o grande destaque que a exposição teve mundialmente, o número de *releases* e publicações na imprensa do mundo todo, em jornais dos Estados Unidos, Canadá e América Latina. A notícia da maior exposição de *Latin American Art* surgia como feito e com tom de redenção. Na Europa, a repercussão foi intensa em jornais da França, Inglaterra, Alemanha, Itália, Espanha. Os documentos mostram acordos, cartas para patrocinadores, listas de artistas e contatos estabelecidos com a imprensa para publicação e divulgação do *show*.

A cobertura da imprensa e o amplo plano de divulgação, de fato, teve efeito, repercutindo em diversos meios. Chamadas na TV foram usadas para abranger também o grande público.

⁵¹ Roberta Smith é crítica de arte do *New York Times* desde 1988. O artigo foi publicado no dia 4 de junho de 1993, dois dias antes da inauguração para o público.

Um dos grandes destaques do texto divulgado na imprensa foi a grande dimensão da exposição: 81 artistas de 11 países e mais de 300 obras ocupando dois andares do prédio do MoMA. Os documentos relataram a estratégia do museu que investiu numa vasta divulgação. Como efeito, foi grande o número de visitantes, implicando em aumento de arrecadação de fundos dos patrocinadores⁵².

O sucesso do evento em números não correspondeu com a recepção tida tanto na Europa como nos Estados Unidos. Durante o percurso na Europa, a exposição foi criticada nos jornais *Le Monde* e *Le Figaro* e em revistas como *Arte Internacional* e *Art Press*. Muitas críticas foram publicadas na França, atacando as ausências da mostra, o modelo panorâmico e superficial, bem como as ausências de representação de alguns países, que destacou artistas brasileiros, mexicanos e argentinos.

No material sobre a exposição presente no acervo do museu, os textos de Mari Carmen Ramires, *Beyond the Fantastic*, publicado em 1992 no *Journal of Art*, e de Shifra Goldman foram selecionados para construir argumentos e combater as críticas à exposição quando esta chegou aos Estados Unidos. Embora em entrevistas o curador Waldo Ramussen defendesse um discurso, na prática, a exposição revelava proposições não alinhadas com seus argumentos teóricos.

Brazil Projects: recepção e desdobramentos

A Brazil Projects: foi uma exposição que ocupou os três andares do atual MoMA P.S.1⁵³ em 1988. Consistiu em um significativo objeto

⁵² O documento *Goya Fund*, por exemplo, revelou que a empresa de alimentos Goya, devido ao sucesso de público, ampliou as cotas de patrocínio para o evento.

⁵³ 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, se tornou um espaço afiliado ao Museu de Arte Moderna de Nova York, o MoMA, e conhecido atualmente como MoMA P.S.1. É um espaço de exposição e 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/>.

de estudo para compreender os caminhos percorridos pela produção contemporânea brasileira no circuito internacional, em especial Nova York, a partir dos anos 90. A visão de três críticos que escreveram sobre ela apresentou diferentes formas de recepção deste projeto na mídia americana.

Tratou-se de um ambicioso evento que reuniu esculturas, pinturas, fotografias, arquitetura, vídeos, performances, instalações, música e cinema. Os curadores desenharam seus argumentos procurando representar o Brasil através de suas diversidades e complexidades, respeitando a autonomia e individualidade dos seus artistas, sem a preocupação de uma abordagem histórica e com o intuito de romper com clichês preestabelecidos sobre o país (BRAZIL...,1988,p.9). A realização do evento deu-se através da Sociedade Cultural Arte Brasil⁵⁴. Além da ocupação no P.S.1, a exposição também foi acompanhada por uma mostra de filmes brasileiros entre os dias 13 e 23 de maio de 1988, no *Public Theatre*, e por concertos de música brasileira, de 11 e 14 de maio, no *The Town House*, em Nova York.

A mostra ocupou os três pisos do P.S.1 e os espaços organizados por sessões; o terceiro andar foi totalmente dedicado às obras de Hélio Oiticica. Chris Dercon relatou⁵⁵ que, ao iniciar seu trabalho no P.S.1 em 1987, a equipe de curadores visitou o Rio de Janeiro, conheceu o Projeto HO e, impressionada com a organização e conservação da extensa produção do artista, retornou à Nova York decidida a destinar o terceiro piso à instalação *Tropicália*, aos *Relevos Espaciais* e *Parangolés*⁵⁶.

⁵⁴ Sociedade civil presidida por Carmen Madlener dos Santos (atualmente conhecida por Carmen Elisa Ritenour), de acordo com suas palavras, "com *Brazil Projects*: a *Sociedade* atingia uma de suas metas, que era a promoção da arte de e artistas brasileiros no exterior" (BRAZIL...,1988,p.7).

⁵⁵ O relato de Chris Dercon faz parte de uma reportagem feita pelo Tate Modern, na ocasião da exposição Hélio Oiticica *Body of Colour*, De 6 junho a 23 setembro de 2007, celebrando Oiticica com depoimentos de artistas e curadores influenciados pela sua obra. Acesso em 23/07/2010 http://www.tate.org.uk/tateetc/issue10/Hélio_Oiticica_outlawhero.htm

⁵⁶ Em outubro de 2009, o incêndio na residência da família, que abrigava o acervo de Oiticica, destruiu 90% das obras, o que de fato coloca em questão a impressão positiva sob a efetiva condição de preservação das obras. A mídia brasileira cobriu com detalhes o triste

O segundo piso centralizava um painel sobre Carnaval, talvez o momento de maior familiaridade do público e da crítica em geral com a cultura brasileira. Este abrigou também a sessão de fotografias de Miguel Rio Branco, Cristiano Mascaro, Mario Cravo Neto, Carlos Moreira e Arnaldo Pappalardo, finalizando com fotografias sobre arquitetura de Kenji Ota e Anna Mariani. Por sua vez, o primeiro piso abrigou as esculturas de Cildo Meireles, Ives Machado, Franz Kracjberg, Guto Lacaz, Lygia Clark e pinturas de Adir Sodré e Antonio Dias.

Colaboração foi o termo mencionado muitas vezes pela curadoria da exposição *Brazil Projects*:. O objetivo foi estabelecer uma parceria entre a equipe de curadores do P.S.1: Alanna Heiss (diretora), Chris Dercon (diretor de programação), Win Knowlton (artista convidada) e a equipe de colaboradores brasileiros da Sociedade Cultural Arte Brasil: Ricardo Ohtake (arquitetura), Frederico Moraes (pinturas e esculturas), Marcelo Kahns (performances e instalações), Fabiano Canosa (cinema), Alice Penna E. Costa e Okky de Souza (televisão), Leonardo Neto (música) e Rosely Nakagawa (fotografia).

Segundo Chris Dercon⁵⁷, diretor do P.S.1. e curador da exposição com Alanna Heiss e Win Knowlton, foi através do *Brazil Projects* que "pude explorar o interesse em compreender a atual fascinação Americana e Europeia com a arte do terceiro mundo" (BRAZIL...,1988,p.26).

Dercon, ao explicar sobre a curadoria, afirma que este foi um projeto inovador, baseado na colaboração com a equipe de brasileiros supracitada; método diferente do usual, em que curadores americanos e europeus escolhem diretamente os artistas e as obras expostas. O discurso da curadoria defendeu que *Brazil Projects*: teve como meta

episódio, para maiores detalhes sobre os fatos ver: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u639678.shtml>. ALAMBERT, Francisco. THE OITICICA FIRE. Art Journal (New York, 1960), v. 68, p. 113-114, 2009.

⁵⁷ Entrevista de Carmen Madlener dos Santos, idealizadora da mostra, com Chris Dercon (Diretor de programação do PS1) *Brazil Projects: beyond the clichés*. (BRAZIL...,1988,p.26).

preservar a autonomia e a individualidade de cada artista e, ao mesmo tempo, representar as diversidades e complexidades culturais existentes no Brasil(BRAZIL...,1988,p.9).

New York Times x Art in América x Brasil.

O artigo do crítico de arte Michael Brenson, norte-americano, publicado no *New York Times* logo após a abertura da exposição em maio de 1988, bem como os artigos de Dwight V. Gast e Guy Brett publicados na revista especializada *Art in América* em janeiro de 1989 foram selecionados para analisar a recepção de *Brazil Projects* pela crítica internacional.

Os perfis dos críticos são distintos, assim como é a relação de cada um com o panorama cultural brasileiro. Por exemplo, o crítico inglês Guy Brett tinha grande afinidade com a cultura brasileira e uma relação muito próxima com a produção e com os artistas nacionais. Michael Brenson⁵⁸, além de atuar como professor e curador foi crítico de arte do *New York Times* entre 1982 e 1991. Na sessão *Review/Art* do mesmo jornal, em 6 de maio de 1988, Michael Brenson considerou *Brazil Projects*: “uma das mais ambiciosas e imperfeitas mostras da estação” (BRENSON,1988).

Segundo Brenson, a intenção do P.S.1 não foi de um levantamento nacional sobre pinturas e esculturas selecionadas por curadores brasileiros ou americanos, mas sim de uma mostra conceitualmente orientada que colocaria tudo em seu contexto. Obrigados a ler cada sessão da mostra dentro de seu contexto social e cultural, a exposição foi muito propícia para estimular o debate

⁵⁸ Para maiores detalhes sobre a atuação profissional e o perfil profissional de Michael Brenson, ver: <http://www.arts.wisc.edu/artsinstitute/IAR/brenson/about.html>. O levantamento realizado no site do jornal New York Times indica em torno de 680 artigos publicados sobre exposições de arte, artistas, curadorias e livros; para isto, acessar: <http://query.nytimes.com/search/query?query=%22by+michael+brenson%22&srchst=nyt&d=nytsection%2b&o=e%2b&v=Arts%2b&c=a%2b&sort=closest&n=10&dp=0&daterange=fuII&frow=30>

político e social, porém este tipo de evento *blockbuster* também colocava em discussão a ideia de exposições panorâmicas. Segundo Brenson, com toda sensibilidade para as implicações políticas e sociais em apresentar a *third-world art*, *Brazil Projects*: despertou menos interesse na arte brasileira do que uma exposição com um viés mais passional e parcialmente orientado (BRENSON,1988).

Sua crítica concluiu que a mostra foi muito informativa, o que colocou tantas questões quanto à arte brasileira provoca. Foi uma exposição panorâmica que fingiu não ser tão extensa assim, um projeto grandioso sem, porém, uma arte grandiosa.

Procurando uma alternativa radical para as exposições tradicionais, o P.S.1 apresentou algo que pareceu tão inclusivo e esquemático, que foi quase acadêmico, conforme Brenson. O crítico sugeriu aos curadores que fizessem uma aproximação temática, como uma exposição dedicada somente ao carnaval, ou transformações e conflitos sociais, ou sobre relacionamento entre arte brasileira e europeia. Ou que fizessem a exposição de um artista como Hélio Oiticica ou Lygia Clark. Um recorte no tema da exposição, em sua opinião, talvez pudesse ter sido mais efetivo.

Dwight V. Gast⁵⁹ escreveu seu artigo focalizando de modo mais aprofundado a exposição na revista *Art in América*, demonstrando maior proximidade com a cultura brasileira através de referências nacionais. Na publicação, a nota apresentou que escrevera sobre arte brasileira em diversos periódicos. Dos aspectos negativos, ele apontou seu descontentamento com a curadoria e também com a ausência da produção de vídeos independentes e de figuras literárias, como nos casos de Marcio Sousa, Moacyr Scliar e Jorge Amado, autores já

⁵⁹ Alguns dados pontuais e esparsos foram encontrados sobre Dwight V. Gast, como é brevemente apresentado neste artigo da revista *Art in América*: "autor que escreve sobre aspectos da vida cultural brasileira em diversas publicações"(GAST,1989). Ele é autor de um guia de viagens sobre a Itália, *A portrait of Italy*. Todtri Book Publishers;UK. Também escreveu artigo publicado na Folha de S. Paulo em 1990, sendo apresentado como crítico de arte que escreveu sobre a arte brasileira nas revistas *Art & Auction*, *Art in América* e *Journal of Art*.

traduzidos para o inglês, que seriam extremamente apropriados para uma representação cultural.

Gast revelou ainda sua incompreensão quanto à exposição não abordar a significativa produção literária brasileira, tendo como objetivo uma exposição de contextualização cultural. Comentou seu desapontamento ao ver tão poucos trabalhos de Anna Mariani expostos no P.S.1, após ter visitado a mostra da artista na Bienal de São Paulo em 1987. Apesar de ter identificado um agradável contraste com a sessão adjacente sobre arquitetura, concentrada em arquitetos reconhecidos como Oscar Niemeyer e Lina Bo Bardi, ele também criticou a ausência de um quadro abrangente da produção contemporânea arquitetônica brasileira, tendo em vista a orientação panorâmica das outras sessões. Descreveu a obra de Cildo Meireles, *Eureka-Blindhotland*, relacionando-a diretamente com o aspecto participativo e interativo do espectador inaugurado por Oiticica. Porém, condenou o modo como foram expostas as máscaras de Lygia Clark, não permitindo a interatividade pressuposta ao espectador “Mas eles estavam dispostos mais como documentos do que como arte” (GAST, 1989) ⁶⁰.

Brazil Projects: foi um vetor significativo para a ampla divulgação do valor da obra de Hélio Oiticica e de Lygia Clark no circuito internacional, assim como foi de modo geral para os demais artistas brasileiros. É possível pensar algumas questões sobre os deslizos e defeitos apontados pelos críticos como, por exemplo, o excesso de informação na exposição e a presença desconexa de algumas obras (BRENSON, 1988). O panorama diversificado e extenso do cenário artístico brasileiro contemporâneo, de fato, oferece muitas possibilidades de curadoria e recortes que resultariam numa trama eloquente ou trabalhos diretamente relacionados entre si, mas a proposta da curadoria não explicitou o desejo de um percurso unidirecional para compreensão e leitura das obras. Talvez a queixa

⁶⁰ Tradução da autora: but they were displayed more as documentation than as art.

pelo excesso de informação seja fruto da dificuldade na leitura das complexidades e potencialidades existentes no cenário nacional. O ambiente confuso apontado pelos críticos americanos talvez tenha incomodado pela impossibilidade deles próprios formularem leituras em diferentes direções dos estereótipos já consolidados. Além disso, os críticos americanos revelaram-se pouco familiarizados com as obras apresentadas na exposição.

As abordagens de Guy Brett e Dwight V. Gast foram mais completas e cautelosas. Gast fez referências aos textos de Frederico Morais e Paulo Vanzolini presentes no catálogo da exposição, bem como a intelectuais como Gilberto Freyre. Isto mostra que, apesar de apresentar críticas à exposição, demonstraram maior intimidade com o contexto cultural brasileiro do que Michael Brenson.

O interesse e a curiosidade também ficaram evidentes pelo desejo de conhecer um conjunto maior de obras, principalmente dos escultores. Este desejo também revelou o prévio desconhecimento dos críticos em relação aos artistas e suas produções anteriores, com exceção de Oiticica e Cildo Meireles, que participaram em 1970 da mostra *Information* no MoMA de Nova York. Mas é inegável que a contundência e a fluidez com que o crítico Guy Brett escreveu sobre os trabalhos de Hélio Oiticica e de Lygia foram de tamanho impacto e convenceram a todos da importância e relevância de um olhar atento e cuidadoso sobre uma produção pouco conhecida.

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

Figura 13 Exposição Brazil Projects:

P.S.1 Brazil Projects: Foto *Third Text* 28/29 out.inv. 1994 ,
Luciano Figueiredo, *The other malady*. Acervo Digital PHO.

A seguir tem-se a explicação de Brett sobre o parangolé:
“*Parangolé é uma palavra intraduzível que transmite algo como o sentimento internalizado e o estilo/(panache) expresso ao colocar/vestir algo no corpo*” (BRETT,1989,p.113)⁶¹. O texto publicado por ele, ao lado de textos de outros críticos estrangeiros, leva-nos a refletir sobre esta passagem de Aracy Amaral:

É indubitável que os convencionais meios artísticos norte-americanos ou europeus só começaram a atentar para artistas abaixo do equador quando as circunstâncias atuais do meio internacional *plus* a respeitabilidade de Guy Brett começaram a assinalar sua validade. Pelo menos no caso brasileiro, parece ter ocorrido dessa forma. “Depois de sua intervenção, os convites e o reconhecimento internacionais têm sucedido, encadeados”. (AMARAL, 2006, v.2, p.104)

Foi após *Brazil Projects*: que Chris Dercon, diretor de programação do P.S.1., e o artista brasileiro Luciano Figueiredo, coordenador do Projeto Hélio Oiticica, fizeram um ambicioso projeto

⁶¹ Texto original: *Parangolé is an untranslatable word which conveys something like the interior feeling and expressive panache of putting something on the body* (BRETT,1989). Tradução da autora.

de uma grande exposição e uma monografia denominada HÉLIO OITICICA. Guy Brett e a curadora francesa Catherine David, ambos estudiosos da obra de Hélio Oiticica, foram coorganizadores do projeto que percorreu entre os anos de 1992 e 1994 importantes museus na Europa e nos estados Unidos⁶².

No Brasil, durante os meses de abril e maio de 1988, os principais jornais nacionais como a *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, *Jornal do Brasil*, *Jornal da Tarde*, entre outros, noticiaram e falaram do evento brasileiro que ocupava a cidade de Nova York. De modo geral, a imprensa brasileira valorizou o evento e notificaram os fatos, entretanto sem uma preocupação em analisar ou mesmo compreender o conjunto que se “exportava” naquele momento, e citava: Oscar Niemeyer, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Franz Kracjberg, Antonio Dias, Cildo Meireles, Miguel Rio Branco, Tom Jobim, João Gilberto, o carnavalesco Fernando Pinto e Glauber Rocha.

Após a realização do evento, não foram publicados textos sobre seu resultado, refletindo sobre as consequências e desdobramentos destes investimentos. O que se observou na mídia brasileira foi uma preocupação em relatar os fatos; por exemplo, a cobertura sobre a visita do presidente José Sarney à mostra. A imprensa nacional também notificou somente os aspectos positivos levantados pela mídia norte-americana, sem mencionar o conteúdo que apontava o descontentamento e confusão de muitos americanos ao comentar a exposição. A exceção foi o artigo de Frederico Moraes (1988), curador da mostra, defendendo e tecendo um elo de sentidos para a escolha dos artistas que participaram do evento.

Sedimentos de uma exposição

⁶² 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.

Oswaldo Correa da Costa⁶³, ao tratar dos detalhes de seu envolvimento com a exposição e como conhecia e acompanhava o meio das artes visuais, contou sobre o contexto anterior e o *status* da arte brasileira, que não tinha projeção fora do Brasil:

Algumas coisas pipocaram, como na *Signals* de Londres, onde houve uma exposição da Lygia Clark, do Hélio Oiticica, da Mira Schendel e do Sergio Camargo, fazendo algum sucesso na Itália. Mas, de maneira geral, a arte brasileira não tinha muita penetração [no exterior]. No *Information show*, participaram Cildo e o Hélio, mas isso não fez muita diferença. Eu sentia na pele essa falta de reconhecimento de artistas brasileiros; sentia, sendo amigo de muitos, uma sensação de marginalização e não de reconhecimento (COSTA, 2013).

A exposição *Brazil Projects*: só foi possível devido às mudanças que vinham transformando as mentalidades de estudiosos e produtores. Na opinião de Luciano Figueiredo⁶⁴, a mudança se inicia pelo ambiente acadêmico, nas áreas ligadas à Filosofia. Os historiadores de arte, muitas vezes, influenciados por filósofos, passam a trabalhar e a exercitar os conceitos de alteridade, pluralidade, multiplicidade, diversidade cultural, periferia X centro, que são assuntos de pauta dos simpósios, seminários e dos textos.

(...), ou seja, tudo o que os brasileiros não queriam; havia um desconhecimento muito grande da produção brasileira, até então, porque

⁶³ Oswaldo Correa da Costa, colecionador de arte brasileira, que acompanhou de perto a exposição *Brazil Projects*: morava em Nova York e fazia parte do conselho de arte contemporânea do MoMA, como representante do MAM do Rio de Janeiro. Oswaldo é egresso do mercado financeiro, fez carreira no Republic National Bank, vendido ao HSBC em 1999. Dedicou-se à paixão pela arte. Seu acervo foi montado com a ajuda de amigos artistas, que vendiam as obras a preços mais baixos e em várias prestações. A Coleção Particular não tem fins lucrativos. <http://www.oswaldocosta.com/>

⁶⁴ Luciano Figueiredo é artista, designer e curador. Está intimamente ligado ao artista Hélio Oiticica, foi fundador do Projeto HO; grande estudioso da obra de Oiticica, referência sobre o artista, com publicações no Brasil e no exterior. Como curador trabalhou para instituições como: Witte de With, Center for Contemporary Art, em Roterdã; Galerie Nationale Du Jeu de Paume, em Paris; Fundació Antoni Tàpies, em Barcelona; Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa; Walker Art Center, em Mineápolis; Fundação Bienal de São Paulo e Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

eles só conheciam os clichês. Havia até os anos 80, uma visão estereotipada da América Latina, que nós, os críticos brasileiros, rejeitávamos esses rótulos, lutávamos contra e eram muitos embates de ideias com relação a isso (FIGUEIREDO, 2013).

O contexto estava pronto para uma exposição de arte brasileira. Segundo Oswaldo Correa da Costa, ele mesmo pensava em propor uma exposição de arte brasileira em Nova York. Tanto é que chegou a entrar em contato com Alana Heiss, porém Carmen Elisa (uma produtora cultural brasileira) já havia fechado com ela em realizar a exposição *Brazil Projects*, então Oswaldo participou como “uma espécie de consultor” dos curadores do P.S.1 (Alana Heiss e Chris Dercon), que não eram familiarizados com o cenário artístico brasileiro. Oswaldo explicou a razão pela qual pensara no P.S.1:

O P.S.1 era um espaço com a fama de ser o espaço alternativo mais importante de Nova York, e acho que o MoMA e o Guggenheim não estariam prontos ainda para uma exposição de arte brasileira. Eu achava que um local alternativo teria “cabeça” para isso, e o lugar que tinha mais espaço e certo reconhecimento era o PS1. Eu o frequentava, via a instalação do Turrel no teto e conhecia. Além disso, tinha acesso a Alana Heiss, pois possuíamos uma amiga em comum. Ela era gente que fazia parte de uma sociedade ligada à arte, mas não daquele círculo de milionários que fazia parte dos *trustees* dos museus. Assim, por achar que o PS1 era um local adequado e por conhecer a Alana Heiss, presumi que poderia escrever para ela e propor esta exposição sem ser um zé-ninguém (COSTA, 2013).

Segundo Oswaldo Correa da Costa, a proposta da exposição *Brazil Projects* tinha bons artistas e outros nem tanto. Este aspecto da exposição foi criticado tanto por estrangeiros como por brasileiros. A exposição foi confusa para muitos devido a diversidade de qualidade dos trabalhos expostos e a quantidade de obras. “A exposição foi esse saco de gatos, alguns artistas, com salas interessantes e bons trabalhos; foi uma exposição bipolar, com alguns artistas muito bons e

outros não tão bons” (COSTA, 2013). Edward Sullivan⁶⁵, que visitou a exposição, falou das suas lembranças sobre o evento.

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. (SULLIVAN, 2013)

No dia seguinte da inauguração, houve um simpósio reunindo reconhecidos membros, entre profissionais de artes plásticas e historiadores de arte. Segundo Luciano Figueiredo, que acompanhou a montagem das obras de Hélio Oiticica e da Lygia Clark, o seminário realizado com a exposição foi importante. Composto por estudiosos da arte latino-americana contrários aos estereótipos latinos, o evento foi prestigiado como um fato novo, que poderia trazer mudanças.

Eu acho que sim, a exposição fez parte de um gradual acordar da arte brasileira no primeiro mundo, mas acho que isso deve ser contextualizado. De uma maneira maior, várias transformações geopolíticas aconteceram, também houve o fim do colonialismo de uma maneira de pensar e, como conceito, surgiu o multiculturalismo, a inclusão dos desfavorecidos. O momento era certo no mundo para uma grande mudança, a transição do modernismo para o suposto pós-modernismo, mudança de enfoque, abandonar um modelo de países centrais e periféricos, além de uma nova maneira de pensar, em que todos os países do mundo tinham o que dar uns para os outros. Dessa forma, os artistas brasileiros poderiam ser entendidos como parte de um diálogo internacional (COSTA, 2013).

⁶⁵ Edward Sullivan é Professor de História da arte *Helen Gould Sheppard Professor of Art*, Ph.D. na Universidade de Nova York (NYU- New York University). Foi curador de muitas exposições e publicou artigos sobre arte da América latina e sobre arte brasileira, foi curador chefe da exposição *Brazil Body and Soul*, no museu Guggenheim em 2001. <http://clacs.as.nyu.edu/object/EdwardSullivan.html>

A sala com as obras de Hélio Oiticica desfrutou de grande destaque: a curiosidade pela obra do artista foi destacada no *New York Times* pelo jornalista Michal Brenson, que ficou curioso em apreciar mais detalhes sobre sua obra (BRENSON, 1988). Assim também foi para Edward Sullivan, que 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 animador⁶⁶. 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 sobre sua obra (SULLIVAN, 2013).

Não se pode dizer que a exposição teve um grande impacto de público nos Estados Unidos; talvez o aspecto mais significativo da exposição fosse despertar o interesse de “curadores-chave” pela obra de Hélio Oiticica. No caso, Chris Dercon, que depois foi para o *Witte de With* na Holanda e propôs a retrospectiva de Hélio Oiticica.

Acho que o jogo do poder na arte caminha muito por essas vias. Contatos e experiências, e o Chris Dercon foi uma pessoa que estava por trás da cena, teve impacto grande na divulgação da arte brasileira. E isso tudo graças a exposição *Brazil Projects*. De fato, ele [Chris Dercon] caiu de paraquedas na exposição e vestiu a camisa da seleção brasileira, tornando-se uma espécie de “apóstolo”, pelo menos destes artistas, principalmente do Hélio, da Lygia Clark e do Cildo.(...) Deste modo, não dá para afirmar que foi esta exposição que abriu as portas para a arte brasileira, isso não é verdade! A verdade é que ela, “fez a cabeça” do Chris Dercon, que levou o Hélio Oiticica e a Lygia, permitindo que os dois funcionassem como uma espécie de “navio quebra

⁶⁶ No inglês, *exciting*

gelo” quando vai abrindo um caminho (COSTA, 2013).

Antes da exposição *Brazil Projects*;, durante a década de 80, houve algumas exposições da obra de Hélio Oiticica no Brasil. No Rio de Janeiro, contou com o apoio da FUNARTE (em 1981 e 1985) e da Galeria de Arte Banerj (1984, 1985); em São Paulo, foi exposta na Bienal de 1984 e na Galeria de Arte São Paulo, em 1986, também foi organizada a exposição “O que faço é música” e, em 1989, “Grupo frente e metaesquemas”.

A reportagem publicada na revista *Veja* por Wilson Coutinho, com o título “O Marginal Iluminado”, anunciou a exposição, como a pioneira a introduzir os trabalhos do artista no circuito institucionalizado da arte. De acordo com a reportagem, na galeria foram expostas 95 peças, dentre as quais apenas sete estavam à venda. A exposição na Galeria São Paulo apresentou as obras *Tropicália*, *Homenagem a Mondrian*, *O grande penetrável* e *Homenagem à cara de cavalo*. A reportagem faz um breve histórico da obra de Hélio Oiticica, retomando sua trajetória inventiva junto aos neoconcretos e às exposições internacionais em Londres e Nova York. O texto ressaltou a relação com a música, com Gilberto Gil, Caetano Veloso e Gal Costa, a parceria de Hélio com o cinema “udigrudi” de Júlio Bressane, Rogério Sgarzela e Neville de Almeida, e a relação com o samba e o morro da mangueira. O artigo enfatiza a criatividade, a ousadia e a inventividade de Hélio Oiticica (COUTINHO, 1986). Sua imagem como um *cult* foi lembrada por Lilian Tone no contexto dos anos 80.

Durante o período da faculdade, Hélio Oiticica era um *cult*, mas não tinha muito acesso à informação para ver os trabalhos. Lembro-me que o trabalho dele apareceu uma vez na Galeria SP. 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 heroico 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 (TONE, 2013).

No Paço Imperial do Rio de Janeiro, em 1986, Glória Ferreira⁶⁷ e Luciano Figueiredo organizaram a Sala Especial no 9º Salão Nacional de Arte Plásticas, a exposição intitulada: "Lygia Clark e Hélio Oiticica:somos o molde, a vocês cabe o sopro". Foi uma grande revelação para o público brasileiro.

E depois fizemos a exposição Lygia Clark e Hélio Oiticica, que foi muito interessante, porque mesmo no Rio as pessoas conheciam pouco. Sei que no dia do vernissage tinham milhares de pessoas, uma maluquice de gente! Foi uma exposição muito visitada, muito legal. A Lygia ainda estava viva, e foi no Paço, naquela sala embaixo... Não sei se você conhece, mas tem uma sala muito bonita na parte de embaixo, e lá colocamos o Hélio entrando por uma porta e a Lygia por outra. Foi muito legal aquela exposição (FERREIRA, 2013).

É interessante notar no relato de Glória Ferreira as assimetrias que existiam naquele momento, fim dos anos 80 e início dos 90, entre o reconhecimento dos artistas, no caso de Lygia Clark e certamente de Hélio Oiticica com relação ao Brasil no exterior. No caso de Glória Ferreira, as impressões vieram de Paris.

⁶⁷ Glória Ferreria é Doutora em História da Arte pela Universidade de Paris I - Sorbonne. Crítica de arte e curadora independente. Professora da Escola de Belas Artes/UFRJ e da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Entre suas curadorias destacam-se Trilogias. Nelson Felix(2005); Situações Arte Brasileira Anos 70 (2000); Ecco. Artistas italianos por artistas brasileiros,1999; Hélio Oiticica e a Cena Americana, 1998; Luciano Fabro,1997; Amílcar de Castro, Retrospectiva,1989; Hélio Oiticica e Lygia Clark, 1986. Com publicações em diversas revistas nacionais e internacionais, é co-editora da revista Arte & Ensaios e dirige a Coleção Arte + (Jorge Zahar Editor). Entre outras publicações, destacam-se Conversas entre Nelson Felix e Glória Ferreira,2005, e a coorganização das coletâneas Clement Greenberg e o debate crítico, 1997 e Escritos de Artistas anos 60/70, 2006. Fonte <http://www.forumpermanente.org/convidados/gloria-ferreira>

Eu voltei para a França em 1989 e comecei a fazer uma pesquisa sobre o que a Lygia Clark representava para as pessoas. Tínhamos acabado de fazer a exposição sobre Lygia Clark e Hélio Oiticica, eu e o Luciano, em 1986, e foi maravilhosa. Foi também uma descoberta para todo mundo, muito forte. Eu comecei a fazer entrevista com vários artistas e muito curioso foi ver que a Lygia era completamente invisível, mesmo no *Beaubourg*, que tinha um dos *Bichos* dela, completamente invisível. Para quem conhecia, estava tudo bem, mas era muito invisível. E hoje não, a exposição *L'Informe* teve uma peça dela, mesmo na coleção do *Beaubourg* acho que tem mais peças dela. Foi muito curioso para mim. Ver essa invisibilidade da Lygia me assustou, porque no Brasil se pensava a Lygia acontecendo em Paris, como se fosse a Carmen Miranda. Mas isso é um problema em nosso país, de quem vai para fora e ganha destaque. Outro fator foi a participação em exposições importantes, como em *L'Informe*, que foi feita por Yves Alan Bois e Rosalind Krauss, uma exposição bem importante, que aconteceu nos Estados Unidos e na França. Acho que foi uma conjuntura esse maior acesso (FERREIRA, 2013).

Além do contexto favorável, a atuação de algumas pessoas foi fundamental para divulgar, traduzir e validar a obra de Hélio Oiticica.

Reverie and Revolt de Guy Brett

Como apontado pela grande parte dos entrevistados, a atuação e o interesse de Chris Dercon foram importantes, assim como de Guy Brett, pois conheceu Hélio Oiticica desde meados dos anos 60, e a sua influência e dedicação foram fundamentais para a recepção de Hélio Oiticica fora do Brasil. Guy Brett ainda é reconhecido como o grande tradutor e interlocutor da obra de Oiticica. Ele retomou o contato com o Brasil através de Luciano Figueiredo e Glória Ferreria para participar de uma mesa redonda, na ocasião da exposição no Rio de Janeiro em 1986.

Acho difícil alguém, de uma visão outra, suplantar o que o Guy Brett abriu de caminho para o pensamento. Outros escreveram, e brasileiros também escrevem, mas eu não saberia dizer bem. Sei que Glória Ferreira escreveu; uma pessoa muito séria, já trabalhamos juntos. Ela organizou na Funarte a exposição Lygia e Hélio Oiticica, que foi muito marcante para o Brasil, para o MAC de São Paulo. Guy Brett veio como parte do programa da exposição, foi quando ele retomou o contato com o Brasil. Acho fundamental ler suas reflexões, pois elas têm um histórico consistente (FIGUEIREDO, 2013).

No catálogo da exposição *O que faço é música*, de 1986, foi publicado o texto de Guy Brett, *Éden* (1969), em português, e o texto *Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica*, de Mario Pedrosa.

Foi publicado na edição da revista ***Art in América*** de Janeiro de 1989 o artigo de Guy Brett chamado *Hélio Oiticica: Reverie and Revolt*. O texto abre-se com o comentário sobre a exposição *Brazil Projects*; em especial, sobre a presença das obras Hélio Oiticica e Lygia Clark, que foi uma revelação para muitos nova-iorquinos: "Como um trabalho de tamanha beleza, radicalismo e irreverência foram concebidos naquela época e não tivemos conhecimento?" (BRETT, 1989, p.111).⁶⁸

Guy Brett contou em seu livro como escreveu este artigo (BRETT, 2005), foi chamado por Chris Dercon, na época em que planejava *Brazil Projects*: no P.S.1, para participar de uma mesa redonda no dia da abertura, e o resultado dessa visita foi o artigo que ele escreveu para a revista *Art in América*.

Os editores, Elizabeth C. Baker e Brian Wallace, ficaram tão impressionados com sua obra, que me pediram para aumentar o texto e puseram a imagem de Hélio na capa (Mosquito da Mangueira dançando com a Capa Parangolé que Hélio fizera para ele). Chris Dercon ficou igualmente entusiasmado pela obra de Hélio e iniciou um

⁶⁸ No texto original: How could such beautiful, radical and daring work have been made at that time and not know to us? (BRETT, 1989)

processo que resultaria na exposição itinerante Hélio Oiticica em 1992, passando por Roterdã, Paris, Barcelona, Lisboa e Minneapolis (BRETT, 2005, p. 26)

Guy Brett foi o principal difusor do trabalho de Hélio Oiticica e foi capaz de despertar em diversos públicos o interesse pela sua obra. Para Perez-Barreiro, Guy Brett é um exemplo, devido a sua eloquência; ele conheceu e se interessou pela produção brasileira através dele. Gabriela Rangel⁶⁹ também conheceu a obra de Hélio Oiticica através de Guy Brett.

Tive muita sorte, pois estava visitando Nova York, nos anos 90. Fui ao MoMA, em um evento em que Guy Brett iria falar sobre Oiticica. Fiquei encantada com a descrição de Guy Brett sobre o trabalho, o julgamento crítico dele, e então descobri este artista. Pensei: era como um Joseph Beuys! Tão importante como ele! Então, decidi estudar mais sobre Oiticica, comprei um livro e depois disso me apaixonei por ele. Pode ter sido no final dos anos 80... Eu falei para o Guy Brett que, depois daquela palestra, me apaixonei por Hélio Oiticica, e ele afirmou se lembrar desta palestra no MoMA. Eram poucas pessoas, talvez umas 40, no máximo. O Guy Brett foi convidado, ele não era conhecido na época, e não pude acreditar. Devo ao Guy Brett por eu conhecer Oiticica. Ele tinha uma função, que foi disseminar o trabalho de Oiticica. (RANGEL, 2013)

Outra importante contribuição dada pela exposição *Brazil Projects*: com relação à obra de Hélio Oiticica, foi o texto para a revista *Art in America* que o crítico Guy Brett escreveu, após o fim da exposição, chamado *Reverie and Revolt*. De acordo com Luciano Figueiredo, foi um texto de grande repercussão:

[...] esta matéria despertou muita curiosidade. Este texto foi muito importante, e isso interessou

⁶⁹ Gabriela Rangel: diretora e curadora de artes visuais na Americas Society. Trabalhou como curadora assistente de arte latino-americana e coordenadora de programação do International Center for the Arts of the Americas no Museu de Finas artes de Houston.

essas pessoas, curadores, estudiosos e acadêmicos, que tinham essa nova visão desse leque de questões, lhes interessando muito. Logo depois, por iniciativa do Chris Dercon, se pensou na *Retrospectiva Hélio Oiticica* em Roterdã. E em seguida, ele conseguiu vários parceiros, como a Catherine David, curadora na época do museu *Jeau de Paume*, que se associou como parceira, produtora e organizadora da exposição, além da Fundação Tápies de Barcelona, do museu Fundação Gulbenkein de Portugal e, nos Estados Unidos, do Walker Center de Minneapolis que também se aliaram (FIGUEREDO, 2013).

Hélio Oiticica teve em Guy Brett um amigo e um interlocutor importante para seu trabalho. Nas cartas escritas por Hélio Oiticica para Guy Brett, ele falava sobre suas obras, suas teorias e ideias, bem como de sua rotina e expectativas. Esse material extenso comprova a afinidade que existiu entre eles, com maior intensidade em alguns momentos.

Depois da morte do artista, Guy Brett continuou a estudar e a divulgar a obra de Hélio Oiticica. Participou em muitas ocasiões de debates e seminários, falando, como convidado, sobre os trabalhos de Oiticica e posicionando sua produção e de outros artistas brasileiros. Guy Brett se tornou a principal referência sobre a obra de Hélio Oiticica. O conjunto de textos publicados nas revistas, catálogos de exposições e livros foram citados nas entrevistas realizadas como principais. A forma legível, direta e a organização dos argumentos de maneira clara e objetiva são algumas das características apontadas sobre Brett. Sua produção sobre Hélio Oiticica, legível para público europeu e americano, constitui mais um elemento que contribui para a ampla recepção da obra de Oiticica.

“O mestre tem a mancha da feiúra. Os seguidores que fazem a coisa bem feiúza são aceitos.”
Comentário de Oiticica sobre *Tropicália, o Grande Penetrável*, de 1967

sombras, alguém de quem se ouviu falar, um mito. A partir desta semana, o mito Hélio Oiticica sai das sombras da marginalidade e inicia o caminho rumo à institucionalização, que o artista tanto combateu. Será inaugurada na Galeria de Arte São Paulo, na capital paulista, a exposição *O Q Faço É Música*, com 95 peças do autor, traçando um percurso que começa com desenhos em tempera, de 1954, e termina com maquetes construídas meses antes de sua morte.

Trata-se da primeira exposição representativa da arte de Oiticica, que em vida considerava as mostras em galerias como “contextos inapropriados” e “chauvinismo promocional”. O artista chega com fausto e festa ao circuito comercial: numa deferência especial, o estandarte da Estação Primeira de Mangueira, em que Oiticica desfilava, sairá da sede da escola para, nas mãos da porta-bandeira Mocinha, participar da inauguração da mostra. Durante todos os dias da exposição, que se estende até 9 de março, a Rede Globo colocará no ar anúncios da mostra, em que Caetano Veloso e Gal Costa, entre outros, farão homenagens ao artista.

“QUERO SER NEGRO” — Criador radical e maldito, na linha do cineasta Gláuber Rocha e do poeta Torquato Neto, Oiticica fez da iconoclastia a pedra de toque de sua arte. Sua intenção era criar obras que, simultaneamente, fossem radicalmente brasileiras mas estivessem integradas ao que de mais avançado se fazia no exterior. No Brasil, as peças de Oiticica circularam num âmbito restrito, geralmente à margem do circuito das artes plásticas. A dificuldade da entrada

“A possibilidade do Brasil só é de ele ir para a frente. Somos um país condenado ao moderno. Em outras palavras: só nos resta a invenção.”
Sobre *Homenagem a Mondrian*, de 1965

Arte
O marginal iluminado
Uma grande exposição em São Paulo mostra a trajetória radical do maldito Hélio Oiticica

Na vida e na arte, o carioca Hélio Oiticica sempre esteve dez anos à frente de seus contemporâneos e à margem dos costumes e da cultura. Numa época em que a pintura figurativa dominava, Oiticica tritura conchas, colocava araras em suas obras e as batizava com nomes tão estranhos quanto suas idéias: *Metaesquema*, *Penetrável*, *Bólido* e *Parangolé*. Num dia, ele conversava tranquilamente numa favela com seu amigo “Cara de Cavalo”, o lendário bandido carioca dos anos 60. Noutro, Oiticica era cumprimentado pelo magnata americano Nelson Rockefeller numa exposição em Nova York. Homossexual assumido, cocainômano, o artista criou e viveu sob o signo da marginalidade, da recusa ao mercado de arte e aos valores estabelecidos. Depois de sua morte, em março de 1980, aos 42 anos, Hélio Oiticica tornou-se uma lenda envolta em

92

VEJA, 5 DE FEVEREIRO, 1986

Figura 14 Reportagem Revista Veja, 5 de fevereiro 1986
Exposição na Galeria São Paulo em 1986 _ Acervo Digital PHO

Figura 15 Capa da Revista *Art in América*. Janeiro de 1989.

A retrospectiva de Hélio Oiticica

A retrospectiva *Hélio Oiticica* foi a exposição mais significativa e memorável no início dos anos 90, sendo 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 sobre a obra de Oiticica, uma grande exposição 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 olho 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 Garels em Roterdã, só para ver a exposição! (TONE, 2013).

Além de a exposição ocupar importantes museus na Europa, teve o reconhecimento e uma repercussão posterior talvez ainda maior do 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 (FERREIRA, 2013).

O envolvimento de Catherine David⁷⁰ com a obra de Hélio Oiticica também foi importante. Em 1997, ela foi curadora da Documenta X. Luis Perez-Oramas, 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 (PEREZ-ORAMAS, 2013).

⁷⁰ Catherine David foi diretora artística da 10a Dokumenta de Kassel, 1997. Cargos anteriores: foi *curadora da Galerie Nationale du Jeu de Paume*, Paris; curadora do Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou e professora da *Ecole du Louvre*. Publicou entre outros: *Poetics/Politics*, *The Documenta X Book* (1997). Nasceu em 1954. http://www.forumpermanente.org/convidados/c_david_cv

A retrospectiva de Hélio Oiticica circulou ao mesmo período em que as mostras coletivas de arte latino-americana circulavam nos museus europeus e americanos, e a legibilidade e a clareza que a obra de Hélio Oiticica oferecia, exposta em seu conjunto, se opunha às leituras fragmentadas e muitas vezes ilegíveis, de um público que não era familiar com aquele extenso e diversificado conjunto. Do ponto de vista curatorial, a exposição individual de artistas pouco conhecidos passa a ser uma estratégia muitas vezes acertada. No caso de Hélio Oiticica, pode-se afirmar que foi exatamente isso, pois a partir de sua realização, houve uma mudança de *status* da obra dentro e fora do Brasil.

A Retrospectiva foi o ponto que mudou tudo, foi a primeira vez que a obra foi mostrada. Como o artista fez todos os blocos, toda constelação, toda cronologia de obra, demonstrada, e que se viu, se podia analisar e ver porque o Hélio fez a obra dele da maneira que ele fez, como ele era exigente e porque sua obra era um conjunto. De fato, sua obra era um conjunto, e ele a constituiu como uma cadeia, um elo ligado ao outro; sua obra funciona assim. Uma exposição só de metaesquemas diz muito pouco sobre a obra dele. Quando se vê tudo perto do olho, se consegue dimensionar o artista, a trajetória, a originalidade e o processo dele. Sem isso, você cai dentro de um terreno redutor, que simplifica e não enriquece a leitura (FIGUEIREDO, 2013).

Durante a exposição de Hélio Oiticica, houve uma mesa redonda, e Chris Dercon convidou Rodrigo Naves e Sonia Salztein, que eram pensadores de artes plásticas no Brasil, segundo Oswaldo Correa da Costa:

Eram pessoas que nunca tinham se detido na obra do HO [Hélio Oiticica] e da Lygia. Não estavam interessados nos neoconcretos, mas na Mira, Amílcar, Antonio Dias, no caso do Ronaldo Brito. Isso eu acredito que até ajudou disseminar os dois artistas, isto é, o Hélio e a Lygia, dentro do Brasil, pois aqui há uma situação meio bairrista dos artistas do Rio e dos de São Paulo, e HO e a Lygia, sendo do Rio, tinham pouca penetração em

São Paulo. Acho que o Chris foi importante neste aspecto também (COSTA, 2013).

Sobre este aspecto do contexto brasileiro, em diversos campos, Perez-Oramas fez uma análise objetiva:

Os anos 90 são críticos, no bom sentido do termo, porque é o início de uma estabilização política e econômica no Brasil, o fim da ditadura, que ainda era recente. Também foi o início de uma série de projetos que elevam figuras, basicamente Hélio Oiticica e Lygia Clark, a um status de visibilidade dentro de um sistema da arte hegemônico muito grande. A exposição da Lygia na Fundação Tapies, a exposição do Hélio Oiticica no Jeu de Paume, no Walker Center, tudo isso, com a presença de outros como Tunga, Cildo. A presença na Documenta em 1997, são elementos que avançam um estado de visibilidade, e além do fato que se produz uma cristalização dos estudos acadêmicos sobre arte brasileira fora e dentro do Brasil (PEREZ-ORAMAS, 2013).

Perez-Oramas também apontou para outro aspecto sobre as mudanças particulares do cenário artístico brasileiro.

Os anos 90 implicam uma passagem na cena artística brasileira, deste momento que chamo “a nostalgia da matéria dos anos 80”, que era uma reação lógica ao que havia acontecido nos anos 70, voltava a nostalgia do conceito nos anos 90: uma série de artistas jovens no Brasil e fora dele também, que reivindicam dimensões mais conceituais das práticas artísticas, como Hélio Oiticica e Lygia Clark. (PEREZ-ORAMAS, 2013).

Outro aspecto relevante apontado por Perez-Oramas, é a inserção da obra de Hélio Oiticica nas coleções de arte brasileira, isso impulsionou a visibilidade e o valor de mercado das obras. No caso de Hélio Oiticica, este foi um aspecto importante para a trajetória e os desdobramentos de alguns fatos, como será discutido mais detalhadamente adiante.

Na década de 90, grandes coleções de arte brasileira se revelam e se constituem, como a coleção Cisneros, a coleção Adolph Leirner, se revelam através de uma série de iniciativas expositivas e intelectuais. No mesmo período, Mari Carmen Ramirez produziu duas grandes exposições, onde estes artistas e a cena brasileira tiveram grande visibilidade. Houve uma tentativa de compreensão teórica, das neovanguardas latino-americanas, com a exposição *Estereotopias* em Madrid, e depois a exposição *Inverted Utopias*, aqui em 2003. São circunstâncias que estabelecem um marco, que explicam um novo estágio de visibilidade superior da arte brasileira (PEREZ-ORAMAS, 2013).

Muitos aspectos foram apontados como fatos que contribuíram para agregar valor à produção de Hélio Oiticica, como as frequentes exposições de seu trabalho em museus e eventos importantes, a presença da obra em coleções importantes, o interesse de colecionadores particulares que aumentam a procura e o valor financeiro de seu trabalho. Este percurso que a obra faz só lhe é possível devido a qualidade dos trabalhos e o reconhecimento de um talentoso artista, Hélio Oiticica. Carlos Basualdo assim conclui sua posição:

Eu acho que o *show* da retrospectiva foi muito importante. Para mim, foi uma exposição muito importante. Lygia Clark e Hélio Oiticica estão entre os maiores artistas do século XX. Certamente quando se pensa a arte brasileira do século XX, conseqüentemente incluem-se estes artistas, que são muito importantes, apesar de não serem os únicos, isso é claro. A geração da *Malasartes* é digna de muito apreço, e trabalhei com muitas pessoas que são meus contemporâneos. Entretanto, Oiticica e Clark são, realmente, particulares (BASUALDO, 2013).

A exposição que ocuparia o Guggenheim de NY

Depois do percurso da exposição na Europa, finalmente foi acolhida pelo *Walker Art Center*, em Minneapolis, nos Estados Unidos. Nova York é o centro e a cidade das instituições mais importantes do país e, justamente por isso, a ideia dos organizadores da exposição, em especial do Luciano Figueiredo, como se lê logo abaixo, era levar a exposição para lá.

E começamos a negociar com várias instituições para que quando terminasse o evento em Mineápolis, a exposição pudesse ir para Nova York. Toda a mídia, a carreira da exposição já estava bem munida de apreciação, porque havia acabado de circular na Europa, e a ideia era fazer, então, em Nova York. E o Guggenheim Soho quis fazer a exposição; fui lá, estive com eles [direção do museu], e estava combinado: tinha data e já estava tudo “apalavrado”, que sim, ou seja, que a exposição aguardaria e iria para os EUA. As obras ficaram em Minneapolis, aguardando a espera da confirmação da data do Museu (FIGUEIREDO, 2013).

Todavia, depois de algumas semanas, os organizadores receberam a resposta negativa, sem justificativas, diretamente do Thomas Krens, diretor na época do Guggenheim. Thomas Krens ficou conhecido pela política expansionista; acabavam de inaugurar a sede do museu Guggenheim em Bilbao, e ele estava impressionando o mundo inteiro.

Inicialmente, eles fizeram a exposição que eu nunca vi, no *Witte de With* em Rotterdam, ele estava previsto para vir ao Guggenheim e não veio. O responsável pelo museu, Thomas Krens, naquele momento, não trabalhava do mesmo modo como se estava trabalhando nos outros museus dos EUA. Havia muita gente que não aprovava o modo como ele fazia as coisas. E ele levou a operações que, acredito eu, geraram problemas de ordem econômica, além de definir

que iriam cortar a exposição sem se comunicar. Foi uma vergonha (ZELEVANSKY, 2013).

Quando a notícia circulou em Nova York, houve alguns protestos, diretores de museus escreveram cartas para jornais, pois a exposição estava sendo aguardada:

Soube que se tentou trazer para o Guggenheim, para o *Exit Art* (uma instituição alternativa no Soho, que foi fechada alguns anos atrás); a intenção era parar em Nova York depois do Walker Center. Acho que teria sido diferente se viesse para Nova York, mas não acho que teve muita repercussão, foi mais na Europa mesmo (TONE, 2013).

Segundo Luciano Figueiredo, dos demais museus em Nova York, o MoMA nunca se interessou em fazer, o Whitney só contempla artistas Americanos, o Metropolitan não faria, por não ser uma arte apoiada pela política do museu, a Dia Foundation não abria espaço para exposições vindas de fora, só fazia exposições que eles mesmo produziram e organizaram.

No máximo, o [único museu que poderia acolher a exposição, seria o] *New Museum*, que tentamos. Mas, a Lauren Trip estava lá e, por fim, o *New Museum* não quis fazer, alegando que não tinham verba suficiente, além do que, depois, a exposição e toda obra voltaria para o Brasil. O apartamento, na Rui Barbosa no Flamengo, era um apartamento grande, alugado, onde ficava toda obra de Hélio Oiticica, isto é, funcionava só o acervo. Foi lá que trabalhamos 15 anos: ficou de 1981 até 1996, quando a obra volta para o Brasil coberta de prestígio, e o poder público se sensibilizou. Com a Helena Severo no primeiro governo do Cesar Maia, a secretaria de cultura disponibilizou um prédio, recém-restaurado na Praça Tiradentes, para abrigar a obra de Hélio Oiticica, sendo batizado de "Centro de Arte Hélio Oiticica". E assim foi feito. Depois, muita coisa aconteceu (FIGUEIREDO, 2013).

Quando a obra volta para o Brasil, a retrospectiva é exposta no Rio, em 1996, na inauguração do chamado “Centro de Arte Hélio Oiticica”, contento as mesmas obras da exposição que viajou. Foi feita uma nova tiragem especial em versão em português do catálogo.

Jim Morrison Brasileiro (o Catálogo)

O catálogo da exposição retrospectiva Hélio Oiticica é uma importante fonte de informação sobre sua obra, sendo uma das principais. Com versões publicadas em francês, inglês e espanhol foram um material de alcance que também muito contribuiu para a divulgação de sua obra. Além disso, uma compilação completa de sua produção até aquele momento, com a publicação de textos originais de Hélio Oiticica, textos de terceiros, como Guy Brett, Catherine David e Chris Dercon, cartas, fotografias e anotações do artista. Muitos conheceram a obra dele através do catálogo, 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 (BASUALDO, 2013).

Gabriel Perez-Barreiro também conheceu a obra de Hélio Oiticica através do catálogo e o comprou. Guy Brett já havia comentado sobre a exposição e seu entusiasmo com a arte brasileira influenciava e contagiava aqueles que o cercavam, se recordou que naquele período Brett organizava a exposição *Transcontinental*⁷¹.

⁷¹ *Transcontinental* foi uma exposição organizada por Guy Brett, em 1990, na Ikon Gallery, Birmingham e Corner House, Manchester, 24 março a 28 de abril. Apresentou a obra de nove artistas latino-americanos, Wáltercio Caldas, Juan Davilla, Eugenio Dittborn, Roberto Evangelista, Victor Grippo, Jac Leirner, Cildo Meirele, Tunga e Regina Vater.

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 (PEREZ-BARREIRO, 2013).

Foi a partir da Retrospectiva que, de acordo com Luciano Figueiredo, muitos críticos passam a escrever sobre Hélio Oiticica e que sua obra passa a ser objeto de investigação conceitual, numa ordem crescente. Trata-se de textos sobre o corpo, sobre aspectos da cor, sobre arquitetura entre outras coisas. Perez-Barreiro compara, entre Brasil e Europa, como se compreende Oiticica e afirma:

No Brasil, vocês compreendem Hélio Oiticica como um artista geométrico e abstrato que partiu para a experimentação e se tornou não geométrico, enquanto para os europeus, seu trabalho partia dos Parangolés, bólides, ou seja, estes trabalhos mais radicais. Ainda me recordo do catálogo e dos textos de Hélio e tudo aquilo muito me fascinava, ou melhor, via Oiticica como uma estrela do Rock, a mesma sensação de quando descobri a banda *The Doors*. Para mim, Oiticica era uma espécie de "Jim Morrison brasileiro" (PEREZ-BARREIRO, 2013).

Cosmococa chega à Uptown

Para compreender alguns eventos sobre a arte brasileira em Nova York nos anos 90, é preciso retomar alguns fatos relacionados ao contexto brasileiro. O Brasil passou pelo impeachment do

Presidente Fernando Collor em 1992, depois a estabilização da economia e o fortalecimento do real contribuíram para uma atmosfera de otimismo nacional. A situação econômica que anunciava prosperidade configurava um atrativo cenário para investimentos. No cenário das artes em São Paulo, Edegar Cid Ferreira, economista e diretor do falido Banco Santos (2004), assumiu a Presidência da Fundação Bienal de São Paulo em 1993. Era uma pessoa que não tinha nenhum vínculo e nem apreço com as artes visuais antes disso e depois nas palavras de Rodrigo Naves⁷², “saiu do meio de arte brasileira da mesma forma que entrou: meteoricamente” (NAVES, 2005). Edegar reergueu as XXII e XXIII edições da Bienal de São Paulo, e este sucesso o levou a criar dentro da instituição outra organização, *Associação Brasil + 500*, que preparou a mostra comemorativa dos 500 anos de descobrimento do país.

Atrair os estrangeiros para visitar o Brasil e conhecer as grandes exposições que organizara, foi uma estratégia liderada por Edegar Cid Ferreira. A visita patrocinada aos curadores, colecionadores e galeristas estrangeiros, tinha como objetivo mostrar a produção de um conjunto de artistas brasileiros, para ter como resultado possíveis exposições fora do país, o que resultaria num maior prestígio dos artistas e na elevação do valor das obras no mercado de arte⁷³. Lynn Zelevansky⁷⁴ e Mari Carmen Ramirez⁷⁵ comentaram em entrevista

⁷² Não se trata de fazer aqui um resgate da trajetória ou da biografia de Edegar Cid Ferreira nas artes plásticas, episódio muito bem comentado por Rodrigo Naves no artigo publicado inicialmente no Jornal Estado de São Paulo em 2 de outubro de 2005 e republicado no livro *o vento e o moinho*, Companhia das letras, 2007 (p.428-434).

⁷³ A pesquisa não pretende debater sobre o esquema de lavagem de dinheiro através de obras de arte que envolve a atuação de Edegar Cid Ferreira. Este assunto foi tratado no livro de Fausto Martin De Sanctis o juiz brasileiro responsável pelo caso de Ferreira "Lavagem de Dinheiro por Meio de Obras de Arte", lançado nos EUA em 2013. De Sanctis, F.M. *Money Laundering Through Art: A Criminal Justice Perspective*. Springer, 2013. <http://www.springer.com/about+springer/media/pressreleases?SGWID=0-11002-6-1423347-0>

⁷⁴ Lynn Zelevansky obteve mestrado em história da arte no Instituto da Universidade de Nova Iorque de Belas Artes, um de seus professores foi William Rubin, antigo chefe do Museu de departamento (MoMA) de Arte Moderna de pintura e escultura. Trabalhou na equipe curatorial do MoMA, onde passou sete anos. Em 1995, foi para Los Angeles County Museum of Art (LACMA), tornando-se o curadora de arte moderna e contemporânea, e chefe do departamento de arte contemporânea. Atualmente é diretora do Carnegie Mellon Museum, em Pittsburgh.

sobre esta atuação, como um efeito positivo para atrair o interesse de curadores, colecionadores e galeristas estrangeiros.

O evento chamado *Art From Brazil in New York*, foi o primeiro resultado da estratégia de Edemir Cid Ferrerira. Foram exibidos trabalhos de 16 artistas brasileiros em 11 galerias de Nova York em 1995. O evento foi parcialmente financiado pela embaixada brasileira e o *Brazilian-American Cultural Institute*, e mais duas galerias de Nova York: a Galeria Lelong de Mary Sabatino e a Galeria LedisFlam de Lori Ledis and Robert Flam. Oswaldo Correa da Costa escreveu um extenso texto, em que conta com detalhes como surgiu a ideia do evento e como ele foi viabilizado financeiramente (COSTA, 1995).

O evento *Bienal Brasil séc. XX*, que ocorreu em 1994, promoveu a vinda ao Brasil de diversos curadores, galeristas e críticos americanos, entre eles Mary Sabatino e Lori Ledis⁷⁶. Um dos resultados da visita foi a promoção deste evento. Segundo a reportagem de Oswaldo Correa da Costa, o texto no *New York Times* e o artigo publicado na revista *New York* foram motivos de comemoração e boa recepção ao evento, que teve um alto número de visitantes às galerias, sendo maior do que se esperava (COSTA, 1995).

Olha uma das coisas que lembro bem, e penso que teve um impacto considerado, foi quando fizeram uma mostra de diversos artistas brasileiros em várias galerias de Nova York. Isso foi importante, e acho que há um artigo na *Vogue*. Oitica foi mostrado na Marian Goodman e acho que Cildo na Lelong. Foi no Soho e em Uptown, na 57 st. Houve publicidade, e as pessoas iam ver; teve um impacto, pois as pessoas tinham contato com vários artistas ao mesmo tempo. Lembro-me de ter muita animação em torno disso (ZELEVANSKY, 2013).

⁷⁵ Mari Carmen Ramirez é curadora de arte latino americana e diretora do Centro Internacional de Arte da América no Museu de Finas artes de Houston. Em 1989, obteve o doutorado em História da Arte pela Universidade de Chicago. Nasceu em Porto Rico em 1955. New York Times sobre sua biografia http://www.nytimes.com/2008/03/23/magazine/23ramirez-t.html?pagewanted=all&_r=0

⁷⁶ Mari Carmen Ramirez e Lynn Zelevansky, nas entrevistas concedidas à autora, revelaram que participaram dessas visitas, sendo as recepções sempre boas, bem como a hospedagem, realizadas em bons hotéis, e com jantares e recepções *fancy* and *cool*.

De acordo com Oswaldo Correa da Costa, naquela época ainda foi difícil encontrar boas galerias para expor artistas importantes das artes brasileiras, como Nuno Ramos, Antonio Dias, Daniel Senise. O que revela que esse *boom*, ou reconhecimento de artistas brasileiros não foi tão rápido e nem simples, pois em 95, sete anos após a exposição *Brazil Projects*;, ainda era difícil espaço para a arte brasileira em Nova York.

O Adido Cultural do consulado geral do Brasil em NY que teve esta ideia e entrou em contato com várias galerias. A Lelong fez uma exposição do Cildo; o *Drawing Center* expôs a Mira Schendel. Acho que teve umas 10 galerias com artistas, como Waltércio Caldas, Daniel Senise, Nuno Ramos entre outros. Esta exposição escolheu melhor os artistas do que o *Brazil Projects*. Mas não acho que tenha tido tanta repercussão (COSTA, 2013).

Com relação à obra de Hélio Oiticica, foi a primeira vez que uma *Cosmococa* foi vista em Nova York. A galeria Marian Goodman expôs o trabalho de Hélio, sendo uma experiência marcante, segundo Sergio Bessa⁷⁷.

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 trabalho dele, pois ele mesmo tinha uma tendência contrária a isso (BESSA, 2013).

⁷⁷ Antonio Sergio Bessa é um escritor, tradutor e estudioso da poesia concreta. Ph.D. pela Escola Steinhardt de Educação da Universidade de Nova York. Ele é atualmente o Diretor de Programas no *The Bronx Museum of the Arts*, New York, e é professor de museologia no *Teachers College*, da Universidade de Columbia. Desde 2003, o Sr. Bessa trabalha em novas iniciativas para reestruturar o Departamento de Curadoria e *Bronx Museum* do Departamento de Educação. Bessa é especializado em poesia concreta e é o autor de Öyvind Fahlström : A arte de escrever e co- editor de Novas - Escritos selecionados de Haroldo de Campos, ambos publicados pela Northwestern University Press. Recentemente publicado Mary Ellen Solt : Rumo a uma Teoria da Poesia Concreta, um volume especial da revista sueca OEI. <http://www.trienalsanjuan.org/la-trienal/curadores-curators/>

Figura 16 e 17 "Hendrix War" 1973
série de "*Block Experiments in CosmoCoca*,"
Imagem enviada pela Galeria Marian Goodman, NY.

Para Carlos Basualdo, foi também uma experiência marcante e que resultou no interesse em promover outras exposições, além de se aprofundar mais na 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 exposição *Quasi-Cinemas*, onde procurei focar a relação entre HO e o cinema (BASUALDO, 2013).

Bólides, Documenta X, Parangolés e a A Bienal de Havana

Após o percurso da exposição individual na Europa e nos Estados Unidos, a exposição retrospectiva foi para o Rio de Janeiro, quando inaugurou o Centro de Arte Hélio Oiticica.

No ano seguinte, em 1997, a obra de Hélio Oiticica participou da Documenta X, em Kassel, na Alemanha⁷⁸, evento internacional de grande importância que legitimou e “recarimbou o passaporte” de Hélio Oiticica no cenário internacional.

A Documenta X, em 1997, pela primeira vez, teve como curadora uma mulher, a francesa Catherine David, que inaugurou no âmbito das grandes exposições internacionais o conceito de plataforma para a produção de conhecimento, e realizou um programa de seminários *100 days-100 guests*, na tentativa de transformar o evento em uma “manifestação cultural”. O intuito deste fórum de discussão era combater a “suposta despolitização do mundo globalizado e indagar sobre a tradição eurocêntrica nas instituições artísticas” (SPRICIGO, 2009).

Em entrevista à curadora, publicada antes do início da exposição na Revista *Artforum*, Robert Storr revelou o tom combativo e o posicionamento político de Catherine David com relação à grandiosidade do evento, além de sua intenção de transformar a

⁷⁸ A Documenta começou em 1955, com intuito de trazer para Alemanha atualidades sobre a arte moderna e banir a sombra que o Nazismo deixara. A exposição ocorre a cada quatro anos, e tem como característica 100 dias de exposição. Atualmente, é um dos eventos mais prestigiados de arte contemporânea no mundo.

exposição em um espaço de debates e aprofundamento teórico, construído ao longo dos 100 dias de evento (STORR, 1997).

O espaço dedicado à obra de Hélio Oiticica se concentrou numa sala ampla, com número significativo de trabalhos, em sua maioria bólides (em torno de 50 peças) e *parangolés* (20 peças).

A participação do Hélio na Documenta de Kassel, organizada pela Catherine David, foi muito importante; teve muitas obras expostas. Foi uma exposição de importância mundial. Depois, esse interesse institucional passou a funcionar junto com o interesse do mercado, em minha opinião. Depois que o MoMA tem duas peças do Hélio na coleção, e outros museus querem tomar emprestado, começa a haver uma solicitação maior para participação em exposições de grupo e tal (FIGUEIREDO, 2013).

No texto publicado sobre a *Documenta X*, Leonor Amarante criticou o modo como ficaram expostos os parangolés de Hélio Oiticica: como objetos estáticos e intocáveis, sem oferecer ao público a real dimensão do trabalho do artista (AMARANTE, 1997).⁷⁹ Diferente da documenta X de Kassel, a Bienal de Havana mostrou os parangolés de outra forma, segundo Edward Sullivan e Irene Small⁸⁰, que estiveram na Bienal, a apreciação sobre o trabalho foi outra, pois foram construídas réplicas e as pessoas poderiam vestir e colocar as capas.

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

⁷⁹ 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. Acompanha as fotografias textos sobre os bólides e parangolés de Edward Sullivan.

⁸⁰ Irene Small É docente do Programa de Estudos Latino-Americanos do Departamento de Arte e Arqueologia de Princeton University. Leciona Crítica da Arte Moderna e Contemporânea com foco transnacional. Seus interesses de pesquisa incluem história e neo-vanguardas; modernismo em contexto global, particularmente Brasil e América Latina; abstração; temporalidades da arte; problemas de metodologia e interpretação; relacionalidade e as implicações sociais da forma. <http://www.iea.usp.br/pessoas/pesquisadores/irene-small>

sala especial no evento, organizada por César Oiticica Filho, sobrinho do artista, que se dedicou a apresentar as obras interativas de seu tio, tendo como ênfase a exposição dos *parangolés*, penetráveis e ambientes. Réplicas dos *parangolés* foram feitas, e o público poderia produzir e vestir os objetos através de 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 Paulo* (FIORAVANTE, 2000). 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 (SULLIVAN, 2013).

Depois deste encontro, Edward Sullivan contou ter trabalhado e conhecido a Fundação Hélio Oiticica no Rio de Janeiro, durante a preparação da exposição *Brazil Body and Soul* do Guggenheim, que teve algumas peças, 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 (SULLIVAN, 2013).

Outro depoimento interessante que envolveu a Bienal de Havana foi de Irene Small, atualmente professora na Universidade de Princeton. Irene realizou seu doutorado sobre a obra de Hélio Oiticica e contou como foi seu primeiro contato com a obra do artista:

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 (SMALL, 2013).

E através disto, Irene conheceu os textos escritos por Hélio Oiticica e questões que ele próprio colocava, por exemplo: é possível ser um artista de vanguarda dentro deste contexto periférico? E neste processo, acreditava que era importante escrever sobre algo que realmente a tocava. E ela realmente gostava do trabalho de Hélio Oiticica.

Um enorme leque de questões se levantou, e um aspecto que julgava interessante, neste novo modelo de olhar para as periferias, era que, no geral, procurava-se uma espécie de “virgem” do Dada no Uruguai, ou virgem do surrealismo em Tóquio”. A busca era por estas espécies de “virgens”, e o que me interessava em Oiticica era o aspecto transgressor, a reflexibilidade com que ele lidava com estes problemas e também o fato de que havia um forte discurso entre os artistas, que olhavam para o modernismo como Mondrian. Eles analisavam questões específicas do espaço e

do plano, mas a particularidade das soluções que eles encontravam foi resultado de um diálogo interno. Isto me fascinava, e por isso resolvi estudá-lo. Não falava português e não conhecia o Brasil. Nos Estados Unidos, o Modernismo e o *Latin American* são campos distintos. Mesmo as pessoas que estudam América Latina no século XX são consideradas latino-americanistas, e não modernistas e isso para mim não faz sentido. Assim, parte do meu projeto foi romper com estas divisões, e acreditava que Hélio Oiticica era o melhor exemplo para enfrentar esta questão (SMALL, 2013).

Após a exposição em Havana “Além do espaço” ocupou a sede do Centro de Arte Hélio Oiticica, no centro do Rio de Janeiro. Nicolau Sevcenko escreveu um artigo na revista *Carta Capital*, retomando os aspectos positivos e o esforço antiexpositivo do artista, que se revelaram também pelas performances e a construção do penetrável *Magic Square n. 5*, no Museu do Açude, ocupando outros locais da cidade (SEVCENKO, 2001).

Durante a década de 90, a obra de Hélio Oiticica circulou por cerca de 10 países, entre mostras coletivas e individuais. A sistematização de sua obra e a publicação de seus textos em idiomas como francês, inglês e espanhol implicou em sua maior divulgação no circuito artístico internacional. Um encontro entre contexto favorável e uma produção extraordinária, extensa, legível e atraente. Este processo se estende para a década seguinte, culminando em maior interesse pela exposição e aquisição de suas obras em coleções particulares e de grandes museus.

Capítulo 3 Das exposições às coleções

Os entrevistados, em grande parte curadores e idealizadores das exposições, destacam a visão particular de cada evento, as dificuldades e suas impressões sobre a recepção do público. Edward Sullivan foi curador chefe da exposição *Brazil Body and Soul* (2001), Mari Carmen Ramirez organizou a exposição *Body of Color* (2006), e contou sobre o projeto que envolvia a restauração e organização do catálogo *raisonné*, assim como Luciano Figueiredo (Projeto Hélio Oiticica). Lynn Zelevansky produziu *Beyond Geometry* (2004) e, atualmente organiza uma exposição individual de Hélio Oiticica para o ano de 2016, Carlos Basualdo idealizou as exposições *Quase-cinemas* (2001) e *Tropicália* (2006).

Mostra Guggenheim *Brazil Body and Soul*

Em 2001, três renomados museus de Nova York expuseram arte brasileira. Enquanto o Museu Guggenheim anunciava a exposição *Brazil Body and Soul* para setembro, o *Museo Del Barrio*, através de Fatima Bercht, reunia obras de 21 artistas brasileiros na *The Thread Unraveled: contemporary brazilian art*⁸¹ e, por sua vez, o *Whitney Museum*, na mostra *The Things Themselves: pictures of dust*, convidou o artista Vik Muniz, que juntou a poeira das galerias do museu para formar a imagem de artistas minimalistas e pós-minimalistas que expuseram nas últimas 3 décadas naquele espaço.

A equipe do *Guggenheim* planejou a exposição ao longo de dois anos, em parceria estabelecida com a empresa *Brasil Connects*, dirigida por Edegar Cid Ferreira no Brasil. O atentado de 11 de

⁸¹ Os artistas participantes foram: Efraim Almeida, Brígida Baltar, Fábio Carvalho, Paulo Climachauska, Rocheelle Costi, Eliane Duarte, Ernesto Neto, Tatiana Grinberg, Luiz Hermano, Hilal Sami Hilal, Lina Kim, Leonilson, Ana Linnemann, Marepe, Vera Martins, Vicente de Mello, Monken, Nazareth Pacheco, Miguel Rio Branco, Laura Vinci

setembro forçou a equipe a enfrentar uma lista de imprevistos pouco antes de sua inauguração. Nomeado *Chief Curator* da exposição, Edward Sullivan contou sua versão e seu envolvimento com a exposição *Brazil Body and Soul*. Em 1999, Lisa Dennison, na época diretora do Museu Guggenheim, pediu indicações de pessoas que estudavam história da arte brasileira de sua confiança em Nova York.

A exposição partiu, basicamente, das comemorações do evento *Brasil 500 anos*, que produziu muitas exposições em São Paulo, sendo algumas itinerantes. Todas possuíam catálogos e eram organizadas por temas como século XIX, afro-brasilidade, arte contemporânea, arte moderna, etc. Segundo Edward, havia uma ideia que o Guggenheim queria criar sua própria exposição, não somente emprestar o que foi realizado. Trazer todas as obras seria impossível, pois não caberia no espaço do museu. A proposta era, então, criar uma exposição, que serviria como uma grande mostra do que seria arte brasileira para o público americano. Até aquele momento, havia acontecido algumas exposições, individuais ou coletivas em galerias, mas nunca uma grande pesquisa sobre arte brasileira. Edward Sullivan foi convidado para ser o curador chefe da exposição e, sobre isso, disse:

Fiquei contente, pois tinha contato com o Brasil, viajava com certa frequência para lá, havia trabalhado com alguns artistas brasileiros. Mas o nome de *Chief Curator* foi mais um título, e não significava muito, pois era um grande comitê de pessoas envolvidas, curadores no Brasil, curadores do Guggenheim, enfim, muitas pessoas diferentes envolvidas. Foram dois anos e meio de planejamento; havia pessoas como Nelson Aguilar, Emanuel Araújo, Franklin Pedroso, porém, a mais importante, em aspectos práticos da exposição, foi Julian Zugazagoitia. Ele entrou no Guggenheim em 1998/99, antes disso, trabalhou para o Museu Getty, fez um projeto na África, fez seu PhD na *Sorbonne* e, no Guggenheim, tinha o cargo de *assistant director*, sendo o grande organizador dos bastidores nesta exposição (SULLIVAN, 2013).

Julian Zugazagoitia⁸², o braço direito de Thomas Krens, foi quem liderou e organizou a exposição *Brazil Body and Soul*. Segundo Chairmaine Picard, "[...] soube fazer isso muito bem. Perante tantos imprevistos, das mais variadas escalas, a exposição ocorreu e foi um sucesso". Edward Sullivan e Julian Zugazagoitia fizeram reuniões e viagens, foram para Lisboa, numa mostra em 1999 no Museu do Chiado. Depois viajaram umas três ou quatro vezes para o Brasil, estiveram em Recife, São Paulo, visitaram as exposições que estavam nos pavilhões da Bienal, colecionadores, como Edemar e outros também, visitaram Minas Gerais, as pequenas cidades de Mariana, Sabará, Ouro Preto e a capital Belo Horizonte. Segundo Edward, a intenção era conhecer todos os tipos de arte, pois queriam criar a própria exposição.

Havia muitas peças vindas das exposições que estavam em São Paulo e muitas outras que não estavam. Havia uma ideia específica e bem clara para esta exposição: não queríamos fazer um mapeamento, queríamos ter vários módulos, vários capítulos, e um deles foi o barroco. Foi importante ter uma grande mostra de arte barroca. Queríamos olhar com cuidado para a presença africana através da história da arte brasileira, do barroco ao contemporâneo, passando pela temática Afro Brasil. Então havia um número significativo de artistas afro-brasileiros, bem como trabalhos de arte que os representassem, como Lasar Segal, ou trabalhos de arte como de Lygia Pape, chamado Tupinambá, que não eram sobre a África, mas que seguia a rota dos indígenas (SULLIVAN, 2013).

A intenção era que se tivesse uma forte presença de artistas contemporâneos, e os organizadores tiveram dificuldades para consegui-la, pois alguns, como Cildo Meireles, não quiseram participar

⁸² Durante a realização desta pesquisa, estabeleci contato com Julian Zugazagoitia, que atualmente dirige o *Nelson-Atkins Museum of Art*. Não pudemos nos encontrar pessoalmente, mas uma entrevista foi feita por telefone após meu retorno ao Brasil.

por causa das políticas da Bienal presidida por Edegar Cid Ferreira. Os que participaram foram: Adriana Varejão, Ernesto Neto, Regina Silveira, Artur Barrio e os artistas clássicos do Modernismo, como Tarsila, Lasar Segall, Di Cavalcanti, Candido Portinari. Houve uma seleção específica de Oiticica e Clark, trabalharam em parceria com o Projeto Oiticica no Rio e com a Família Clark. Foram trazidos relevos espaciais, parangolés, muitas réplicas das roupas da Lygia, *Trepantes*, exemplos significativos de ambos os artistas. De acordo com Sullivan,

[...] Claro que não estava completo, e o Guggenheim, de fato, é um museu pequeno, não é tão grande, e algumas peças precisam de espaço para performance. Assim, para as pessoas colocarem réplicas, fizemos o que foi possível. [...] Trabalhei com todo esse grupo de pessoas, talvez uns dois anos, com maquetes dos trabalhos e a forma espiral do museu, além de trabalharmos na instalação por, no mínimo, um ano. Também tivemos uma mostra interessante de arte popular, como *carrancas* e ex-votos(750) (SULLIVAN, 2013).

Edward Sullivan também trabalhou na edição do catálogo e destacou que tinha especial interesse nesse projeto, por ser o documento que permanece quando finda a exposição. Acompanhou de perto a equipe editorial do museu e trabalhou com seus colegas brasileiros para escolher os textos⁸³, sendo que em cada seção do catálogo há um pequeno ensaio feito por ele sobre o Modernismo, o Barroco e demais temas. Na sua avaliação, o livro foi bem sucedido, porém o único problema foi que o volume ficou muito grande, pesado e difícil de ser manuseado.

⁸³ Contribuidores do catálogo foram Affonso Ávila, Crisitina Ávila, Icleia Maria Borsa Cattani, Haroldo de Campos, Juana Elbein dos Santos, José Antônio Braga Fernandes Dias, Michael Hall, Roberto DaMatta, Maria Alice Milliet, Maria Lucia Montes, Rebecca Parker Brien, Hugo Segawa, Augusto Carlos da Silva Telles, Robert Stam, Edward Sullivan, David Underwood, e Ismail Xavier.

**Figura 17 *Brazil Body and Soul* _
altar no vão central do museu Guggenheim Nova York 2001**

O contexto

Três semanas antes de inaugurar a exposição, ocorreu o ataque de 11 de setembro ao *World Trade Center* em Nova York. Chairmaine Picard, que trabalhou na equipe da produção da exposição, também relatou alguns episódios.

Foi uma situação terrível, além do luto e do caos na cidade. Sem transporte público, as instituições e colecionadores se negaram a enviar as peças para a exposição, alegando que não haveria segurança dos bens, que muitas vezes eram patrimônio público. As negociações tiveram que chegar às esferas do alto poder político. Foi uma situação muito estressante para a equipe de organizadores. Houve uma sessão inteira de arte indígena que não foi liberada pela alfândega americana, pois havia objetos como ossos e penas (PICARD, 2013).

Para a organização do evento, de modo geral, a exposição foi bem sucedida. Um problema grande, segundo Sullivan, foi o atraso com relação aos prazos estabelecidos. A exposição deveria ser inaugurada em Nova York, dia 18 de setembro de 2001.

O episódio de 11 de setembro e todo horror que ocorreu na cidade criaram uma série de entraves para a exposição. Um deles era que, na seção do Barroco, muitas pinturas de Albert Eckhout viriam do Museu Nacional de Copenhague, e eles disseram que não enviariam mais nada para Nova York, pois era muito perigoso. Houve um problema com os trâmites legais para algumas obras deixarem o Brasil. Foi necessário mudar e reprogramar a exposição na última hora. Os quadros não vieram da Dinamarca e também tivemos problemas com peças da Amazônia, que tinham pena, osso e marfim e foram proibidas de entrar nos Estados Unidos por um departamento do governo. Semanas antes do início da exposição, encontramos um colecionador de arte da Amazônia em Nova York e fizemos algumas substituições. Na última hora, a Pinacoteca de São Paulo se negou a emprestar peças importantes, como o *Banana* de Lasar Segall, e o que fizemos? Empréstamos do MoMA algumas gravuras dele. Tudo aconteceu nas vésperas, e a exposição foi inaugurada em 18 de outubro (SULLIVAN, 2013).

Um aspecto polêmico da exposição foi em relação à cenografia apresentada, encomendada ao arquiteto Jean Nouvel.

O diretor do museu, na época Thomas Krens, decidiu que queria uma cenografia, uma cena espetacular. Para isso, chamou Jean Nouvel, que não desenhou a exposição, mas fez uma intervenção espetacular: pintou todo o museu de preto. Isso significava, em certo sentido, enfrentar Frank Lloyd Wright e criar uma dramática cena para a exposição, que foi ainda mais dramática, pois empréstamos do monastério do Recife um altar enorme, que tinha sido restaurado e, quando instalado, alcançou o quarto andar do Guggenheim, ficando iluminado. Este altar dourado com o fundo preto ficou muito dramático! Depois, a peça voltou para a igreja de

origem. Esta foi uma das histórias (SULLIVAN, 2013).

Uma ação ousada, e para muitos de um grande impacto⁸⁴, entrar no museu e se deparar com o ambiente escuro e com uma iluminação focal, direcionada, dramática, na opinião de Chairmaine Picard (2013) “causou uma sensação muito estranha” e completou: “ver o museu todo pintado de preto particularmente não me agradou muito”.

Assim como na exposição *Brazil Projects*;, a exposição *Brazil Body and Soul* teve uma grande equipe de brasileiros e americanos envolvidos e trabalhando em conjunto. O desenvolvimento desse processo e as decisões, de acordo com Sullivan, foram tomadas de modo coletivo:

[...] E funcionou em um processo de constante conversação. Fomos algumas vezes ao Brasil, veio gente para Nova York e assim fomos fazendo listas e listas, conversamos por telefone, por e-mail, pessoalmente, sempre buscando os trabalhos mais representativos de cada uma das áreas individuais que quisemos evidenciar. Uma área, por exemplo, que ficou totalmente faltando, foi o Século XIX. Talvez eu não o incluíria se fizéssemos a exposição hoje, pois foi um período de estreitas relações com a França, sendo que deixamos de apresentar muitas coisas, com certeza. Foi um processo de dois anos de planejamento, estudo intenso, leituras e viagens (SULLIVAN, 2013).

Houve a intenção dos curadores de realizar uma seção dedicada à arquitetura moderna brasileira, mas que não foi possível. Segundo

⁸⁴ O texto de Mario Mieli, publicado na página <http://imediata.org/sambaqui/gugg/index.html> Como explicar que um dos países mais solares do planeta (Brasil, terra dos 3 esses, lembram?), no imaginário de gregos e troianos, tenha ganhado a escuridão total como pano de fundo para mostrar sua arte, como se o país estivesse enterrado dentro das próprias grutas de Lascaux? Como explicar que à luz solar filtrada pela clarabóia do wrightiano teto, tenha-se preferido uma projeção de folhas levemente outonais para criar um efeito kitsch pseudo-amazônico? Mergulhada na escuridão que almeja dar um toque de perfeccionismo expositivo mas que efetivamente só consegue um efeito lúgubre chegando a beirar o macabro, a espiral arquitetônica do Museu perdeu completamente o seu efeito espiralado, e o edifício inevitavelmente acabou parecendo um sepulcro descomunal. Consultado em 31/01/2014 11h45 min. <http://imediata.org/sambaqui/gugg/index.html>

Edward Sullivan, os curadores consultaram David Underwood, estudioso e autor de vários livros sobre Niemeyer. Eles visitaram as obras e passaram um dia junto a Niemeyer, conversando com ele em seu apartamento no Rio de Janeiro. Também visitaram a Fundação Burle Marx no Rio, mas, ao final, não sabiam como poderiam fazer uma aproximação, visto que não queriam muitas maquetes. Assim, os curadores decidiram que o representariam através de um vídeo sobre Brasília.

Uma parte importante da mostra foi a exibição de filmes brasileiros escolhidos pelo curador Robert Stand, professor da NYU, e Ismael Xavier, docente da ECA-USP. Com uma programação extensa, a exibição de filmes ocupou parte significativa das atividades programadas em conjunto com a exposição.

Figura 18 *Brazil Body and Soul* _ Museu Guggenheim Nova York 2001

Recepção

A recepção da mostra teve distintas interpretações em Nova York e no Brasil. Para Edward Sullivan, foi uma exposição grandiosa e que teve um impacto positivo para o público americano no geral.

Alguns dias depois que a exposição foi aberta, houve um *review* no *New York Times*, um jornal de muito peso na cena artística aqui [em Nova York]. Michel Kimmelman, que foi quem escreveu, dedicou uma página, com uma foto do altar. Disso eu me lembro bem! Eu estava no trem, a caminho de uma conferência em Yale sobre arte brasileira, e fiquei muito feliz, foi um texto positivo. E dizia que provavelmente esta exposição marcava o fim de uma era, o que eu acho verdadeiro. Claro que tinha acabado de acontecer o ataque de 11 de setembro, e a cidade estava num trauma profundo, mas ele escreveu que uma grande mostra espetacular assim, provavelmente não seria feita novamente(...). E depois houve bons *reviews* em outros jornais, acho que para o público de Nova York foi muito bom (SULLIVAN, 2013).

No Brasil, a imprensa destacou algumas polêmicas em torno da exposição, como a liminar proibindo a saída do altar restaurado de Olinda, alegando risco de segurança ao patrimônio histórico e público. O episódio contou com a intervenção direta do presidente Fernando Henrique Cardoso. Outra polêmica foi com relação ao interior do museu, cuja intervenção cenográfica do arquiteto Jean Nouvel cobriu o interior de preto, atribuindo uma atmosfera dramática e impactante aos visitantes do museu. E também houve a polêmica em torno do suposto interesse do museu Guggenheim em estabelecer relações com o Brasil por conta da abertura de uma nova sede no país, após o sucesso da sede do museu Guggenheim em Bilbao, na Espanha. A reportagem publicada na revista *Veja* contou sobre este episódio. Edemar ofereceu um jantar na sede do Museu Guggenheim em Nova York (PIMENTA, 2000). Tratava-se de um jantar de lançamento de um

estudo de viabilidade para o museu se instalar no Brasil, sendo que quatro cidades estavam sendo especuladas, a saber: Curitiba, Salvador, Recife e Rio de Janeiro. Na reportagem, a foto de Edemar ao lado de Thomas Krens simula grande afinidade, já que era o pai da ideia de trazer uma filial do Guggenheim ao Brasil e seu grande articulador.

Eu me lembro, no entanto, que foi na *Artforum*, se não me engano, que Adriano Pedrosa escreveu uma crítica muito negativa, na forma de um poema de arte, que foi exposto depois em uma mostra em São Paulo. Eu acho que ele foi infeliz com essa política e entendi de uma forma como as pessoas olharam a exposição no Brasil: como algo que representasse um gesto colonialista americano em face ao Brasil. Digo isso porque o Guggenheim tinha aberto, um tempo antes, a sede em Bilbao, e havia conversas enquanto acontecia nossa exposição, e que não tinham nada a ver com isso, em relação ao Guggenheim abrir uma sede no Rio de Janeiro. Acho que algumas pessoas no Brasil acharam que esta exposição era um sinal de que os americanos iriam dominar a cultura brasileira, e o Guggenheim no Rio nunca aconteceu. O que ocorreu foi que Edemar Cid Ferreira estava muito envolvido com isso e seu "império", tendo problemas com o governo. A abertura da sede no Brasil não ocorreu; claro que projetos grandiosos como este criam controvérsias (SULLIVAN, 2013).

Adriano Pedrosa (PEDROSA, 2002) comentou a exposição polêmica e custosa, que deu origem à mostra no museu nova-iorquino: uma extravagância quando analisados os custos da exposição. O espetáculo montado no Parque do Ibirapuera foi sucesso em números de visitantes, porém com características polêmicas, como a sobreposição de cenografias extravagantes e elaboradas sobre as obras de arte expostas. O artigo de Pedrosa faz uma ressalva para a representação contemporânea na mostra, cujas paredes não foram pintadas de preto e que apresentava Lygia Clark, Hélio Oiticica, Ernesto Neto, Adriana Varejão, Tunga e Miguel Rio Branco, bem como

a evidente ausência de Cildo Meireles, que se recusou a participar de qualquer projeto da empresa *Brasil Connects*, tanto no Brasil como no exterior, alegando superficialidade destes eventos, "*too simplistic aproach*", em suas palavras. Ainda de acordo com Pedrosa, uma mostra *Blockbuster* que perpetua uma referência fragmentada do que representa a cultura brasileira (PEDROSA, 2002).

De fato, como observou Edward Sullivan, as críticas elaboradas pelos americanos foram positivas. Na revista *ArtNews*, Alfred MasAdam elogiou a exposição e a sensibilidade barroca que ela ofereceu como referência para compreensão da cultura brasileira (MACADAM, 2001). No *New York Times*, o artigo de Michael Kimmelman, conforme comentou Sullivan, fez algumas críticas, mas de modo geral elogiou e recomendou a exposição, que sintetizava alguns elementos culturais como a devoção religiosa e a extravagância (KIMMELMAN, 2001). Ao referir-se ao último tipo de exposição como essa, ele previa a crise financeira e moral que viria após os ataques terroristas e que a cidade sofreria; portanto, exposições grandiosas e custosas como esta não seriam simples de ser executadas.

Foi um momento profissional muito bom para mim. Também considero que tenha sido muito importante para o público americano, que sabe muito pouco sobre o Brasil. Porém, estou certo de que não a faria novamente, acho que exposições grandiosas de um país são cada vez mais complicadas. E mais ainda em termos de arte contemporânea. Eu acho que, às vezes, é muito confuso para as pessoas irem e ver na espiral do Guggenheim e entender isso tudo, mas elas se lembram (SULLIVAN, 2013).

Com relação ao porte e ao modelo de exposição, Edward Sullivan concordou que, atualmente, exposições mais direcionadas em um assunto são mais legíveis para o público americano.

Mas acho que agora nossa tendência é, ao invés de grandes pesquisas e mostras, nos concentrarmos em coisas mais aprofundadas e

tentarmos contextualizá-las sempre. Eu adoraria ver, por exemplo, outras exposições sobre arte barroca brasileira, sobre Tarsila e sua geração; e teremos Lygia Clark no MoMA, Lygia Pape esteve em Madri e Londres. Há coisas que você aprende mais... Aprende-se mais sobre Oiticica vendo a exposição de Houston do que a nossa, com certeza, pois tivemos que fazer uma seleção dos trabalhos. Mari Carmen teve a oportunidade de dedicar muitas salas e um enorme espaço somente às obras de Oiticica. Então, acho que foi bom ter feito coisas como esta, mas agora talvez seja a hora de fazer diferente, como Mari Carmen (SULLIVAN, 2013).

Com relação ao público em geral que visitou a exposição, Edward comentou que havia, naquele momento, um interesse especial em arte contemporânea.

Acho que muita gente descobriu o Brasil e a cultura visual brasileira através desta exposição. Algumas pessoas quiseram aprender mais sobre a cultura, sobre cinema ou outra coisa. Eu tenho estudado o barroco brasileiro desde 1985: a primeira vez que fui ao Brasil e fui muito cativado por esta arte. Mas não acredito que houve exposições anteriores dedicadas ao barroco brasileiro. E na exposição, o barroco teve um papel importante, pois uma sensibilidade a ele define o tom e continua a ser importante, como no Brasil e em Cuba, em particular. Olhe para o trabalho de Adriana Varejão, ela responde com uso de azulejos; e mesmo Oiticica, a ideia de fazer performances. Se você for a Sabará na Semana Santa e presenciar as procissões, isso é *public performative art*, ele olhava para as escolas de samba, mas claro que se interessava por manifestações públicas coletivas. Eu acho que o barroco ainda tem uma importância no trabalho de muitos artistas (SULLIVAN, 2013).

De acordo com o curador, a seção do barroco foi a mais significativa, pois conseguiram trazer muitas peças. Quanto aos artistas modernos, Sullivan confessou que tem especial interesse na geração dos anos 20 e 30 e considera que teve boas representações, mas não foi muito grande o número de obras dentro deste tema. O

Barroco e a arte popular foram seções que tiveram maior peso na mostra e talvez o maior impacto. Com relação à exposição e à divulgação dos artistas contemporâneos brasileiros, Edward Sullivan ponderou:

Miguel Rio Branco já era conhecido, Ernesto Neto teve grande impacto, Adriana Varejão teve impacto, acho que todos os artistas contemporâneos tiveram impacto. Neto teve a grande instalação no *Armory Show* que foi muito impactante; ele tinha grande presença com as peças aromatizadas e grandes instalações. A diferença básica de qualquer exposição de grande escala feito por um grupo internacional que foca num país é que há os *experts* que moram lá e conhecem bem sua realidade e há mais subjetividade da parte dos colegas brasileiros, que queriam sempre mostrar mais e mais. Eu os compreendo, já que se há uma grande exposição fora do Brasil, em Nova York, é natural que se queira mostrar o maior número possível de obras. Só que o espaço não permitia. Foi difícil chegar a um número exato de peças que a exposição poderia comportar. Houve dificuldades com colecionadores particulares, que ficaram aflitos em emprestar peças e em deixá-las sair do país. No final, foi uma equipe boa (SULLIVAN, 2013).

Após uma reflexão a respeito do conjunto e do conteúdo que exposição *Brazil Body and Soul* apresentou, por fim Edward comentou sobre alguns artistas que tem interesse em trabalhar e divulgar, que ainda são pouco conhecidos para o público norte-americano, como por exemplo, Regina Silveira, uma artista e educadora importante, que trabalhou nos Estados Unidos, ficou um tempo em Porto Rico, no Brasil e na Europa e trabalhou com uma variedade de mídias. Ela foi uma das primeiras a realizar grandes instalações e usar materiais como vinil, segundo Edward ela merece uma grande retrospectiva. Jac Leirner, Ana Bella Geiger, Iole de Freitas, enfim muitos artistas da geração 60 e 70 que são desconhecidos para o público americano e merecem mais atenção (SULLIVAN, 2013).

A exposição *Body of Color*

Após uma pausa (na verdade, um suspiro) para lembrar o momento em que conheceu a obra de Hélio Oiticica, Mari Carmen Ramirez contou que esteve no Brasil pela primeira vez em 1989, e se lembrou de Paulo Herkenhoff ter lhe mostrado algumas obras, mas não se recordou se viu alguma de Hélio Oiticica naquela ocasião (RAMIREZ, 2013). Em 1992, ela visitou o apartamento que existia no Flamengo e conheceu Luciano Figueiredo, ela lecionava em Austin naquele momento. Em 1994, uma aluna que estava pesquisando no Brasil comentou sobre o estado crítico que se encontrava o acervo de Hélio Oiticica e perguntou a Mari Carmen se havia possibilidade de alguma ajuda ou colaboração, já que a Universidade de Austin dispunha de recursos. Na visita seguinte ao Brasil, Mari Carmen estabeleceu contato com a família e conversou sobre a possibilidade de uma colaboração da Universidade de Austin para a digitalização do acervo, que estava em estado degradado e a aquisição de algumas obras. Naquele momento, poucas pessoas conheciam Hélio Oiticica nos EUA, diferentemente dos europeus. Na ocasião, Mari Carmen estabeleceu contato com um dos irmãos, Claudio Oiticica, que morava na Flórida, e fizeram algumas reuniões.

De acordo com Mari Carmen Ramirez, o que acontecia naquele momento era que Hélio Oiticica não havia vendido quase nada de seus trabalhos em vida, somente alguns metaesquemas, então, quando morreu, toda sua produção se encontrava no acervo, havia quase 95% de sua produção, pois ele havia vendido muito pouco em vida. “Conservar e manter este conjunto era um peso para a família” (RAMIREZ, 2013). Naquele momento Paulo Herkenhoff era um dos conselheiros do Projeto Hélio Oiticica. A ideia era doar o conjunto dos trabalhos para três instituições estrangeiras, pois havia um descrédito nas instituições brasileiras. Então, a conversa se estabeleceu com a possibilidade do Museu de Austin adquirir alguns trabalhos, assim

como ajudá-los com a digitalização do acervo. De acordo com Mari Carmen, um dos irmãos de Hélio Oiticica, Cesar Oiticica não estava convencido e o projeto não continuou.

O contato permaneceu e a necessidade de suporte igualmente. Hélio Oiticica foi exposto na Documenta X, e o interesse por seus trabalhos aumentou. Por volta de 2001, Mari Carmen se estabeleceu no Museu de Houston, um museu que tinha recursos e interesse em colecionar *Latin American Art*. Com apoio da direção do museu, desenharam um projeto mais ambicioso, que pretendia fazer um catálogo *raisonné*, restaurar os trabalhos e realizar duas grandes exposições sobre Hélio Oiticica. A primeira cobriria o início de suas obras até o fim dos anos 60, e a segunda abordaria seu trabalho dos anos 70 até sua morte. “Foi um longo período entre o início dos anos 90 até os anos 2001, quando as coisas começaram” (RAMIREZ, 2013). A curadora Gabriela Rangel acompanhou o início do projeto e comentou:

Eu trabalhei com Mari Carmen no Museu de Houston. Eu era muito ligada à recepção disso, depois da exposição retrospectiva de Hélio Oiticica. Eu fiz parte de algumas discussões e vi os primeiros trabalhos chegarem, depois sai de lá. Trabalhei no Museu de Houston durante a concepção do projeto que envolvia o desenvolvimento do catálogo *raisonné*, a digitalização do acervo e as duas exposições de Hélio Oiticica. Havia um grupo restrito de pessoas envolvidas, entre eles: Paulo Herkenhoff, Cris Dercon, Guy Brett, Luciano Figueiredo. Um belo e ambicioso projeto que infelizmente não se completou. Eu gostei muito da primeira exposição, e a outra parte de seu trabalho seria exposta na segunda exposição (RANGEL, 2013).

Figura 19 *Body of Color* _ Museu Fines Art Houston 2006

O projeto se iniciou em 2001, com a organização de uma comissão para realizar o catálogo *raisonné*. A equipe composta por Cris Dercon, Guy Brett e Paulo Herkenhoff atuava como um conselho consultivo. Eles não queriam fazer um catálogo *raisonné* nos moldes tradicionais: a proposta era uma série de 9 a 10 livros pequenos, compostos por textos e imagens dos objetos, informações da história de cada trabalho, com os textos de Hélio Oiticica. Esta foi a ideia, e a exposição estava programada para fazer parte deste grande projeto. De acordo com Mari Carmen:

E a outra grande parte disso foi a restauração. A primeira coisa que precisava ser feita era ajudar a organizar o acervo, pois os arquivos estavam em mal estado. Fez-se, então, um projeto com o Itaú, com Ricardo Riberboin e Lisete Lagnado, que havia digitalizado parte dos arquivos, mas ainda havia muito mais. Nós conseguimos recurso da Petrobrás e pagamos funcionários, compramos computadores para digitalizar e colocar numa base de dados tudo o que estava no acervo. Separado do Itaú, pois eles haviam concluído o trabalho deles, foram dois anos para organizar essa parte, e depois começamos com a restauração e conservação dos trabalhos (RAMIREZ, 2013).

De acordo com Luciano Figueiredo, o museu de Houston realizou a grande exposição *Body of color* que depois foi para Londres, na *Tate Modern*. “Tudo isso gera outros pedidos, requisições. A obra vai ficando mais conhecida, vai ficando em pé, dentro de um circuito que antes não o incluía” (FIGUEREDO, 2013).

Havia um estado crítico de conservação dos trabalhos, que foi um aspecto diferenciado deste projeto, cuja intenção era o restauro, conforme Mari Carmen:

As peças brancas, branco sobre branco, que tem outro nome, o branco não era mais visível, parecia marrom, e havia todo tipo de fungo nas obras, estava um desastre. Muitos trabalhos estavam mal conservados, pois nunca haviam recebido algum tratamento, e não havia controle de umidade, ainda que o Rio não seja um bom local por haver uma umidade excessiva devido a praia e as montanhas (RAMIREZ, 2013).

Formou-se uma equipe que trabalharia na conservação, liderado por Wynne Phelan, então diretora de restauração do museu de Houston. Eles trabalharam cerca de 3 a 4 anos restaurando esses trabalhos.

Foi um grande esforço, e no processo, aprendemos muito sobre conservação, pois tivemos que analisar as camadas, as tintas, e assim descobriu-se o tipo de artista que Hélio Oiticica foi, que ninguém poderia imaginar, por causa desta ideia do anti-artista. Aprendemos muito do processo produtivo com a restauração, pois Hélio Oiticica era do tipo do artista renascentista. O modo como ele sobrepunha e preparava as superfícies, organizava em códigos as tintas, para chegar à ideia da reflexão da cor, como explorava os limites da superfície, era uma pintura manual muito sofisticada, que é o oposto da ideia que ele não se preocupava com materiais, que ele só queria destruir a imagem de arte (RAMIREZ, 2013).

Mari Carmen Ramirez tem hoje uma visão muito crítica sobre a divulgação do trabalho de Hélio Oiticica. Suas principais questões são referentes às remontagens e às vendas de seus trabalhos ambientais.

Esta é outra razão pela qual eu acho que tudo que está ocorrendo hoje sobre seu trabalho é vergonhoso, porque Hélio Oiticica era o tipo de pessoa que mesmo se pegasse algo do lixo, colocaria em seu trabalho de tal forma que faria todo o sentido. Ele estava sempre preocupado com a estética, independente se a usaria ou não. Tinha uma sensibilidade incrível com os materiais, com o modo que os reunia! Ele pode ter deixado desenhos e indicativos de como fazer seus projetos, mas não é o mesmo que o toque, de um material particular: só ele poderia ter esta distinção. O que a família tem feito recentemente, isto é, interpretar estes esboços esquemáticos para depois os vender, para fazer dinheiro, imagino que deva deixar Hélio Oiticica triste, pois ele era de uma sensibilidade pura com a textura, com a cor e como isso se junta com a teoria e tudo mais. Ele era um verdadeiro artista neste sentido (RAMIREZ, 2013).

A exposição *Body of Color* cobriu o período inicial da carreira de Hélio Oiticica de 1956 até 1968. O projeto consistia em realizar duas exposições como parte do projeto do catálogo *raisonné*. Segundo Mari Carmen, mostrar o artista com enfoque no aspecto metodológico e sistemático era fundamental para combater a visão do artista transgressor e marginal, que, segundo ela, predomina na recepção americana.

O que acontece é que há uma visão corrente de Hélio que vem da exposição do *Witte de With* e também do trabalho de Guy Brett, que é o Hélio dos anos 70, o Hélio de Nova York, das *Cosmococas*, que tem sido cultuada, como este perfil do "*enfant terrible*", a imagem de seu trabalho sendo anti-arte, derrubando convenções e classificações. *Tropicália* contribuiu muito para isso, e o show no *New Museum* também. Carlos Basualdo, que trabalhou este aspecto, herdou esta visão de Hélio, assim como outros

pesquisadores nos Estados Unidos. Muito disso é verdade, mas acho um erro ver Hélio exclusivamente por esse prisma. Se você voltar para o trabalho anterior, que são os trabalhos que todos querem, e colecionadores estão ávidos por adquirir, *relevos espaciais*, *parangolés*, *núcleos*, ou seja, este é o corpo do trabalho que permanece, pois o resto que está se fazendo, como *cosmococa*, é uma invenção da família, eu não sei se este seria o modo que Hélio Oiticica faria, este é outro problema, é diferente (RAMIREZ, 2013).

Para Luis Perez-Oramas, a exposição *Body of Color* foi muito importante para renovar a leitura da obra de Hélio Oiticica e colocá-la em outros patamares de discussão.

Eu acho que a exposição de Mari Carmen Ramirez em Houston e em Londres foi muito importante para se colocar a questão de Hélio Oiticica onde deveria ser recolocada, e poder sentir a maneira como se colocava as perguntas sobre ele. Claro que isso colocou os trabalhos de Hélio Oiticica em um estado de discussão em níveis mais sérios. Inicialmente, a exposição foi pensada em duas partes, e, por acidente, a segunda nunca aconteceu; seria a parte que incluiria os ambientes, *Tropicália* e *Édem*. Por acidente, de fato, um esforço curatorial mais formal ficou de colocar as perguntas num campo especulativo (PEREZ-ORAMAS, 2013).

Este aspecto da obra de Hélio Oiticica tem sido alvo de novas leituras nos Estados Unidos. Além da exposição e do esforço de Mari Carmen, podemos citar os trabalhos de Lynn Zelevansky⁸⁵ e de Irene Small⁸⁶, que retomam e demonstram estes aspectos em seus textos, que estão explícitos em sua obra a partir de uma análise cuidadosa e aprofundada sobre os documentos deixados pelo artista. Em consonância com Mari Carmen:

⁸⁵ O texto no catálogo da exposição *Beyond Geometry*, organizada por Lynn Zelevansky, aponta para o aspecto metodológico no trabalho de HO (ZELEVANSKY, 2004)

⁸⁶ O texto de Irene Small discute os aspectos metodológicos de Hélio Oiticica, analisando o período que trabalhou no Museu Nacional do Rio de Janeiro. "Morphology in the Studio: Hélio Oiticica at the Museu Nacional" Getty Research Journal No 1 (February 2009) 107-126.

Mas a imagem que surge de Hélio Oiticica mostrada na exposição *The Body of Color* está baseada em seus escritos, ou seja, ele era extremamente metódico, quase um cientista. Isso é o fascinante nele, ele era ambos: uma pessoa muito racional e científica e também louca. Essa personalidade quase esquizofrênica dele, é o mais fascinante. Ele é certamente um artista que, como Mario Pedrosa disse desde o início, transita entre o Modernismo e o Pós-Modernismo. Talvez ele seja um dos primeiros artistas pós-modernos, pois realmente sustenta uma produção sólida e uma base radicada no Modernismo. Eu acredito que até a família resistiu quando nós montamos a exposição, e também resistiu à recepção das pessoas, pois gostaria de vender a outra versão de Hélio, aquela que fez dinheiro, presente nas exposições e projetos. Este é um assunto complicado (RAMIREZ, 2013).

A exposição *Body of Color* apresentou cerca de 200 trabalhos de Hélio Oiticica e ficou em cartaz no Museu de Houston de 10 de dezembro de 2006 a 1º. de abril de 2007. Depois foi para Londres na *Tate Modern* de 6 de junho a 23 de setembro de 2007.

O texto de Guy Brett⁸⁷ sobre as réplicas do trabalho de Hélio Oiticica discute a questão de suas confecções e também da remontagem de suas obras. Sua visão requer que se analise cada caso e cada circunstância. De modo geral, ele concorda com a remontagem do trabalho em alguns casos ou a confecção de réplicas, para que se compreenda e se divulgue as obras, mas ressalta que deve-se ter cuidado. Para exemplificar, citou um fato que ocorreu com ele, isto é, quando Hélio Oiticica ainda era vivo: um de seus *bólides* quebrou em suas mãos, quando estava guardando as obras de Hélio Oiticica em seu apartamento de Londres e, então, Hélio lhe enviou instruções para repor a peça. Houve também outros momentos, como a experiência na *Whitechapel*, e umas ampliações de maquetes feitas

⁸⁷ O texto de Guy Brett foi escrito para o workshop chamado *Inherent Vice The Replica and its Implications in Modern Sculpture Workshop*, *Tate Modern*, 18–19 Outubro 2007 e apoiado pela The Andrew W. Mellon Foundation. Consultado em 27/01/2014 14h39min. <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/issue-08>.

para a retrospectiva, que assumiu, “podem não ter ficado como o artista gostaria, mas importa que estes trabalhos não seriam discutidos sem a tentativa de reprodução”. Guy Brett utilizou os depoimentos de Luciano Figueiredo, que retomou o histórico da construção das réplicas dos *parangolés* e outros trabalhos. (BRETT, 2007)

Figura 20 Body of Color _ Museu Fines Art Houston 2006

Com relação às duas versões da exposição, em Londres e Houston, Mari Carmen comentou:

O *layout* das exposições foi muito diferente. Embora com os mesmos trabalhos, nós temos uma situação muito peculiar aqui, o edifício de Mies Van der Rohe configura um espaço bem amplo e aberto. Você deve ver as reportagens que foram publicadas aqui e em Londres, houve muitos comentários. Retomando, a construção do Mies tem um espaço amplo e integrado, e foi fantástico. A exposição iniciava de um lado com espaços abertos, e fizemos um grande espaço com todos os metaesquemas, pendurados do modo como Hélio Oiticica queria, pois eles não deveriam ser emoldurados. Tivemos que fixá-los

com cliques e uma proteção lateral, assim se via o conjunto de toda a exposição: uma explosão de cores, da cor e do plano. Depois, havia um conjunto de contrarrelevos brancos e relevos espaciais, com os núcleos no meio, e também os bólides, sendo que tudo se conduzia para o corpo da cor, que é o parangolé. Porém, era possível ver cada coisa separadamente, assim como em conjunto. Muitas pessoas disseram se Mies Van der Rohe tivesse encontrado Hélio, ele seria o artista de seus espaços, pois a combinação entre os objetos e a arquitetura de Mies ficou perfeita. Foi o período, dos anos 50, isso foi incrível. Em Londres, apesar do fato da TATE ser um museu contemporâneo, as galerias são espaços do século XIX, ou seja, pequenos. Assim, a exposição se organizou em pequenos núcleos, para acomodar tudo, mas foi a mesma exposição (RAMIREZ, 2013).

A exposição foi vista por Lynn Zelevansky em Londres, e ela apontou para outro aspecto da exposição: o recorte temporal como prejuízo para compreensão da trajetória e do conjunto dos trabalhos.

Apesar de ser uma exposição muito bonita, eu a vi em Londres, teve o problema de recortar Oiticica em 1968, mostrando alguns trabalhos em excesso e deixando outros singulares ausentes. Isso dificultou para as pessoas compreenderem a segunda parte de sua carreira. Lembro-me do show *Experimental Exercise of Freedom* (Alma Ruiz e Rina Carvajal), um misto de cinco artistas latinos (Gego, Hélio Oiticica, Mira Schendel, Lygia), sendo que mostraram *Edem*, de Oiticica, e ninguém compreendeu isso em L.A. Não se pode compreender se não se viu o trabalho anterior. E atualmente se vê muitos trabalhos interativos, trabalhos de instalação de diferentes artistas, e não se vê a originalidade disso; as pessoas não entendem e não vêem como ele foi desenvolvido (ZELEVANSKY, 2013).

Sobre a recepção da exposição, Mari Carmen se recordou dos bons *reviews* que a exposição teve nos jornais de Nova York e de Londres:

Pode checar os comentários da exposição, há o texto da Roberta Smith, que saiu no *New York Times* e certamente outros no *Guardian*, etc. O de Roberta Smith, embora não muito entusiasta, foi positivo; ela gostou da exposição, gostou muito dos trabalhos, mas não se convenceu completamente pelo Hélio Oiticica teórico, ela achou que seus textos não eram especiais. Ela porém relatou parte do corpo do trabalho e suas proposições sobre o corpo da cor e sobre os aspectos sensoriais do trabalho. Ambos os jornais elogiaram a exposição, foram complementares nesse sentido (RAMIREZ, 2013).

Após a exposição em Londres, o projeto teve problemas internos e não continuou. Durante a pesquisa, foram transcritos os depoimentos de cada lado desta história, representados por Mari Carmen Ramirez e por Luciano Figueiredo. Sobre os motivos para a interrupção do projeto, cada um colocou suas razões, que são contrastadas a seguir. Os trechos abaixo foram recortados das entrevistas com Luciano Figueiredo e Mari Carmen Ramirez:

Luciano Figueiredo: A ideia e o projeto eram muito bons, o restauro, catalogue *raisonné*, e duas grandes exposições. Mas na prática, nas relações de trabalho, as coisas foram se complicando. E foi havendo um desgaste. No meu caso, eu fui convidado para escrever um texto; não sou escritor, mas tenho ideias e conheço bem a obra do Hélio Oiticica. Então, a Mari Carmen me convidou para escrever, fiz o primeiro rascunho, em português, e ela traduziria para o Inglês, até aí tudo bem. No caso do texto, que estava em andamento, fiz um esboço, mandei para ela, e ela começou a sugerir coisas, e eu acatei, pois, afinal de contas, ela era acadêmica. Eu não sou escritor, escrevo ocasionalmente. Ela começou a mexer nas minhas ideias, e isso não me agradou. Mexer na forma de um texto é diferente de mudar as coisas de lugar, isto é, tirar daqui, colocar ali, mas o fato de ela mexer com as ideias passou a me desagradar. Isso foi diretamente comigo (FIGUEREDO, 2013).

Mari Carmen Ramirez : Houve uma grande briga com a família, eles quiseram censurar meu texto. Não o texto sobre Hélio Oiticica, mas a introdução, por causa de umas coisas que eu disse, que eram completamente inócuas. Eles insistiram que eu teria que retirar esta parte, e o diretor do Museu disse: “não, trata-se do trabalho dela, ela é uma intelectual e nós vamos respeitá-la”. Sabe, não era a posição deles tomar uma atitude neste sentido, essa foi a “ponta do iceberg”, porque naquele momento eles haviam feito tanta coisa, que estávamos descontentes. Eles foram antiprofissionais em muitos sentidos e em todos esses assuntos sobre dinheiro, inclusive, pois, no início, isso não era uma preocupação, já que eles queriam se desfazer dos trabalhos. Muitos colegas do mundo da arte são cúmplices disso, já que só querem ganhar dinheiro, e acho que a família se corrompeu. Mesmo eles dizendo que querem defender o trabalho de Hélio Oiticica, vi muitas coisas desconfortáveis ocorrerem sob meus olhos. Eu estava numa posição muito desconfortável sobre o que via que estava acontecendo. Então cortamos relações (RAMIREZ, 2013).

Luciano Figueiredo: Em relação ao projeto Hélio Oiticica, ela [Mari Carmen Ramirez] passou a ter alguns atritos, tanto comigo, quanto com o César, e o principal desses foi o texto que ela mesma escreveu para o catálogo, em um determinado momento. Em um trecho, disse que a cultura do Brasil foi uma cultura que ascendeu e declinou. E não podemos aceitar isso, depois de defender a obra, como uma demonstração de vitalidade, de produto de uma cultura que ascendeu, eu não posso aceitar que alguém diga isso, isto é, “que declinou”. Nós podemos, até por um lado bem patriótico, discutir o destino de nosso país, mas não é agradável que um estrangeiro entre na nossa conversa e diga que nosso país declinou culturalmente e artisticamente. Houve uma divergência forte em relação a isso (FIGUEREDO, 2013).

Mari Carmen Ramirez: Foi uma iniciativa muito séria, que não foi motivada por dinheiro ou lucros, pois eu trouxe o projeto para o Museu, que o incorporou e, com certeza, esperava ser considerado se eles fossem vender as obras. No início, quando começamos o projeto, a ideia deles era não vender os trabalhos, pois queriam ser verdadeiros com relação ao Hélio, e nós aceitamos isso. Contudo, dissemos a eles que, se

no futuro, ou em algum momento, precisassem colocar os trabalhos à venda, quereríamos ser os parceiros, sendo que o museu adquiriria essas peças. Eles não respeitaram isso e começaram a vender trabalhos para outros museus, e fizeram muitas outras coisas estranhas, porque nós trabalhamos com boas intenções. Eu dediquei cinco anos a esse projeto, e outros membros trabalharam muito para isso acontecer. Gastou-se muito com isso, e eles [da família] foram ingratos e gananciosos no controle desta situação, então, nós desistimos. Naquele momento, ficou claro que eles não teriam capacidade para continuar com o catálogo *raisonné*, pois muitos que estavam envolvidos, como o sobrinho, um dos piores no grupo, que seria o fotógrafo. Ele não é um bom fotógrafo, tivemos muitos problemas com os trabalhos dele; ele teve que refazer muita coisa. Nós estabelecemos uma parceria bem generosa, sendo que ambos os lados tinham responsabilidades. Nós sabíamos o que estávamos fazendo, mas eles não, não puderam cumprir seus lados, isto é, a parte que deveriam fazer. Mesmo se não houvesse o desentendimento, seria muito difícil executar isso, e seria ainda muito tempo. Dá para imaginar que nove livros tomem muito tempo, ou seja, nós tínhamos prazo, queríamos executar de um modo satisfatório, só que só se pode ter o controle se o outro lado estiver ciente do que estava fazendo. Bem, virou um daqueles projetos que ficam só no papel (RAMIREZ, 2013)..

Como ficou explícito nos depoimentos de cada parte, o projeto teve uma série de entraves internos, relativos aos trabalhos e competências estabelecidas, um ruído cujos motivos parecem pequenos se comparados à tamanha grandeza e relevância do projeto. Neste caso, mesmo com a parceria de uma instituição forte, com dinheiro e todas as condições técnicas de restauro das obras, estrutura física e pessoal, que provavelmente seriam muito mais difíceis no Brasil, o projeto teve problemas e foi interrompido. As adversidades que compõe esse cenário fazem parte do jogo da recepção, não só os valores absolutos e estéticos da obra, mas o campo que ela se enquadra.

Figura 21 *Body of Color* _ Museu Finas Artes Houston 2006

Beyond Geometry

O *Los Angeles County Museum of Art* (LACMA), Museu de Arte de Los Angeles, realizou nos anos 2000 a exposição *The experimental exercise of Freedom*, que reuniu cinco artistas latino-americanos: Lygia Clark, Mira Schendel, Hélio Oiticica, Gego e Mathias Goeritz, sob a curadoria de Rina Carvajal e Alma Ruiz⁸⁸. Quatro anos depois, Lynn Zelevansky, curadora de arte contemporânea do LACMA, organizou a exposição *Beyond Geometry*, que ocorreu em 2004.

Quando fiz *Beyond Geometry*, eu devo explicar que a intenção era corrigir a audiência dos EUA. Em outras palavras, nós, isto é, o público americano, pensamos que quando criamos o minimalismo, criamos a roda, e ninguém havia feito algo do tipo antes. O que eu realmente queria mostrar, não era que as pessoas faziam as mesmas coisas, mas que se estava pensando em problemas parecidos em todo continente, que os assuntos eram similares, que havia um *zeitgeist* pós Segunda Guerra, que permitia uma coerência do mundo da arte internacional ao final dos anos 60, quando a viagem aérea ficou mais acessível, o que não excluía a noção de especificidades locais. Eu queria mostrar que, nos Estados Unidos, éramos parte de algo que outras pessoas estavam fazendo também, e em alguns momentos fazendo antes, geralmente de modo diferente; mas os temas que eles estavam lidando eram praticamente os mesmos. A noção de se criar algum novo tipo de relacionamento com o mundo, mais dinâmico, reduziria as estratégias sistemáticas de todos os tipos. Quis desafiar a narrativa que era dominante nos EUA naquele período. Acho que isso teve algum impacto, sim. Era isso que eu queria fazer: ampliar as bordas e ampliar os limites. *Stretch the borders* (ZELEVANSKY, 2013).

⁸⁸ A exposição ficou em cartaz de outubro de 1999 a janeiro de 2000. O catálogo contém textos de Catherine David, Suei Rolnik, Sonia Salzstein e Oswaldo Sanchez. A proposta da exposição foi remapear o contexto pós Segunda Guerra, para incorporar também artistas que viveram fora dos Estados Unidos ou Europa e que trabalharam não só com objetos, mas também com “proposições abertas” (FARMER, 2000).

A exposição acompanhou o catálogo, que foi aclamado como a primeira tentativa de se aproximar do assunto num contexto internacional, que examina a América do Sul e sua produção geométrica (no caso, o trabalho de Hélio Oiticica), para além de uma situação regional (GATHERCOLE, 2005). No texto que apresenta o catálogo, Lynn Zelevansky (ZELEVANSKY, 2004) escolheu três artistas para desenvolver seus argumentos: François Morellet, Hélio Oiticica e Mel Bochner. Defendeu sua escolha, pois um olhar atento em três artistas, cada um de um continente, embasa um argumento substantivo e permite uma compreensão mais ampla. É possível ver em cada artista o estímulo local, inseridos nos contextos particulares que eles vieram, modos totalmente diferentes. Estas influências colaboraram, para cada um desenvolver uma trajetória artística com força suficiente para se ter um impacto intercontinental.

O LACMA adquiriu a obra *Nas quebradas*, a instalação construída por Hélio Oiticica em São Paulo, em 1979. O museu adquiriu os documentos e anotações do artista e fez a remontagem da obra. Ilona Katzew⁸⁹, curadora de *Latin american art* do museu, contou sobre a sua viagem ao Brasil com Lynn Zelevansky, para a aquisição de obra de Hélio Oiticica.

Lynn Zelevansky conheceu a obra de Hélio Oiticica através de Paulo Herkenhoff e Ivo Mesquita, que a receberam na sua primeira visita ao Brasil, em 1989, quando era curadora do departamento de *Painting e Design* do MoMA-NY. Queriam que ela compreendesse o Modernismo e a arte brasileira. Mostraram muitas coisas; tinham uma missão, que era a de promover a arte brasileira no exterior. No depoimento dado, Lynn Zelevansky disse que foi um dos momentos mais animadores de sua carreira, pois havia descoberto uma enorme produção de qualidade, que pouco se sabia e se via em Nova York,

⁸⁹ A foto de *Nas quebradas* está disponível no site do LACMA ([http://lacma.wordpress.com/2009/09/17/following-Hélio Oiticica-oiticica%E2%80%99s-directions/](http://lacma.wordpress.com/2009/09/17/following-Hélio-Oiticica-oiticica%E2%80%99s-directions/)), junto ao texto da curadora sobre a aquisição do trabalho. Acesso em 12/01/2014.

pôde também conhecer artistas como Cildo Meireles, Lygia Clark, Hélio Oiticica. Eles sabiam o que tinham em mãos e queriam promover isso, fazendo-o de modo excelente.

Foi através de Ivo e Paulo, uma semana intensa, de manhã à noite olhando coisas. Eles me mostraram muita coisa, por conta da natureza do *Projects do MoMA*, com o perfil de artistas emergentes, e Cildo não era emergente naquela época, mas era desconhecido nos Estados Unidos. Eu não poderia expor Oiticica naquele momento. Cildo Meireles me disse uma coisa que não era verdade. Isso é interessante. Fale com ele sobre isso. Ele me disse que não tinha nenhuma referência ou ligação com Hélio Oiticica, Lygia Pape ou Lygia Clark. Foi uma mentira completa, e eu lhe disse: “como você pode fazer isso comigo? Eu já imprimi isso!” E ele explicou que sentia que as pessoas tinham que fazer alguma coisa pela arte brasileira; as pessoas tinham que entender que eles tinham uma história e vinham de algum lugar que tinha algo para contar. E ele foi parte disso também. Eu mostrei Cildo no *Projects*. Acho que foi sua primeira exposição solo nos EUA (ZELEVANSKY, 2013).

Segundo Lynn Zelevansky, havia, de fato, certa exaustão no contexto das artes de Nova York no fim dos anos 80 e, para ela, descobrir artistas brasileiros e um contexto de tamanha qualidade naquele momento foi muito inspirador e estimulante para sua carreira profissional:

Figura 22 Nas Quebradas 1979_ Penetrável Hélio Oiticica
Acervo do LACMA <http://collections.lacma.org/node/211406>

Em 1989, Nova York estava insuportável para mim, teve um *boom* econômico e nas cenas das artes tudo era tão grande que eu não podia aguentar mais: uma materialidade nos objetos que era insustentável; eu não sabia o que iria fazer, eu era uma jovem curadora, como iria fazer uma exposição se nada me interessava? Ter ido ao Brasil foi um respiro (alívio) para mim, todo esse trabalho foi maravilhoso. Eu sabia que pouca gente em Nova York conheceria e, no geral, ninguém conhecia. Foi o momento mais animador da minha vida e da minha carreira. Tinha tanta coisa, e pude ver de perto, como Cildo, que já tinha 20 anos de carreira e não tivera ainda oportunidade. Isso era claro: eu pude ver quem ele era e o que ele tinha feito. E ninguém aqui sabia. (ZELEVANSKY, 2013).

Lilian Tone apresentou seu depoimento, pois acompanhou de dentro do MoMA todo este contexto de mudança e de inserção de artistas brasileiros no circuito interno do museu.

[...]Que eu me lembre, antes desta exposição do P.S.1, não existia esse interesse pela arte brasileira. Foi uma das coisas, como esses momentos meio de abrir olhos, mas eu cheguei logo depois e conheci o Chris Dercon, quando comecei a fazer estágio aqui (MoMA). Trabalhei numa exposição como estagiária da Lynn e, em seguida, ela fez o *Projects* do Cildo Meirelles. Ela me convidou. Foi uma coincidência: todo perfil de artistas que faziam parte do *Projects* era de artistas jovens e, para mim, o Cildo já era tão consagrado e estabelecido no Brasil, que me soava estranho ele estar neste contexto. Mas era uma visibilidade que ele não tinha aqui, só de pensar a mudança!, pois isso foi em 1990/91. Um artista com o renome e a obra do Cildo, e sua carreira, fazer um *Projects* show, que é uma salinha, com artistas pouco conhecidos me parecia um tanto quando esquisito! (TONE, 2013)

Para Lynn Zelevansky, a primeira abordagem foi uma aproximação intensa, decorrente dos esforços de dois representantes de instituições importantes no Brasil: Paulo Herkenhoff que era curador no MAM do Rio de Janeiro⁹⁰ (MARIO GIOIA, SILAS MARTI, 2008) e Ivo Mesquita que trabalhou um longo período na Fundação Bienal, de São Paulo (MESQUITA, 2006). Esta abordagem para Lynn Zelevansky foi muito importante e definiu seu interesse e suas relações com artistas brasileiros, além de acompanhar sua carreira.

Se eu tivesse pessoas diferentes me mostrando as coisas na primeira vez que fui ao Brasil, poderia ter visto somente arte contemporânea, que não seria a mesma coisa. Aquela semana foi minha

⁹⁰ Para ilustrar os estados dos acervos dos artistas e a infraestrutura dos museus, em entrevista, Paulo Herkenhoff contou que teve 12 horas quando a Lygia Clark morreu, um domingo à noite, para arranjar uma Kombi para, às 9h da manhã, pegar o arquivo dela, todo o material que os filhos não queriam, e depois levar para o MAM. Durante dois anos ele tratou desse arquivo. Tudo isso foi limpo e restaurado. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u367545.shtml>. Acesso em 27/01/2014

introdução ao Hélio Oiticica, à Lygia, ao Modernismo Brasileiro. Eles me fizeram olhar para tudo, eles queriam que eu realmente compreendesse como foi a história. Foi um *Crash Course*, e eles foram fantásticos, incríveis. Lembro-me que Paulo dirigia o Museu de Arte Moderna no Rio e me lembro de estar sentada com ele me mostrando coisas. Era difícil o acesso, pois não havia o projeto Hélio Oiticica, como também não havia um modo de ver Lygia Clark, ou talvez algumas peças, e eles pegaram todos os arquivos que tinham. Vi os vídeos; eles realmente estavam engajados numa missão de promover a arte brasileira no exterior. Então, outras pessoas iriam reconhecer a qualidade do que os brasileiros tinham em mãos, e o que vocês têm é fantástico! (ZELEVANSKY, 2013).

O entendimento dessa trajetória das exposições e interesse por artistas brasileiros mais ocorre devido as relações particulares estabelecidas com a arte e os artistas no Brasil, do que enquanto uma política própria das instituições de arte, como colocou Irene Small:

Acho que é mais quando a instituição tem um contato inicial com um artista e, então, entende-se que há mais coisas acontecendo, como, por exemplo, a Lynn Zelevansky: ela fez *Beyond Geometry* e agora está fazendo a curadoria desta exposição solo do Hélio. Dona de Salvo no Whitney. Acho que parte de artistas individuais e suas práticas, mais do que nós como instituição estamos promovendo arte brasileira. O MoMA também tem aumentado seu interesse em arte brasileira. É sempre um modo de repensar as narrativas sobre o Modernismo, e acho que por isso o Brasil é figura predominante, pois houve o interesse na arquitetura moderna brasileira, por exemplo. É um modo de descentralizar as narrativas que hora repetimos e repetimos (SMALL, 2013).

Figura 23 Nas Quebradas _Hélio Oiticica Montagem Original
São Paulo 1979 Acervo Digital PHO 2162/79 fotos Lygia Pape

Quase-Cosmococas e Tropicálias

Entre 26 de julho e 13 de outubro de 2002, estive em cartaz no *New Museum*, em Nova York, a exposição "Hélio Oiticica: Quasi-Cinemas (que incluía trabalhos em colaboração com Neville D'Almeida)". A curadoria da exposição foi de Carlos Basualdo. Antes de chegar a Nova York, foi apresentada no *Kölnischer Kunstverein*, em Colônia, na Alemanha, e na *Whitechapel Art Gallery*, de Londres.

Acho importante olhar de modo aprofundado alguns aspectos de seu trabalho; eu fiquei fascinado pelas Cosmococas quando vi a exposição na Galeria Marian Goodman, em 1993, que mostrou uma das cosmococas, Hendrix War. Eu adorei e achei que seria interessante olhar para esta série novamente, e foi por isso que propus a exposição Quasi-Cinemas, onde procurei focar a relação entre o Hélio e Quasi-Cinema. Tive a chance de ler seus textos, e acredito que HO foi um artista que fundamentalmente escreveu, e tivemos a oportunidade de publicar alguns textos até certo ponto. Seus textos são extraordinários, ele escreveu muito, publicamos algum material naquele momento. Quasi-Cinemas foi direcionado mais para o mundo da arte, foi muito bem recebida. Houve um excelente artigo, no *New York Times*, escrito por Michel Kimelman; tenho boas lembranças de sua recepção em Nova York por causa do artigo que foi positivo. Algumas instituições americanas passaram a colecionar estes trabalhos e, de alguma forma, estes trabalhos reaparecem em exposições atuais, de modo que participem da história da arte (BASUALDO, 2013).

Na opinião de Sergio Bessa, a exposição do *New Museum* apresentou alguns aspectos que não contribuíram para a contextualização da obra e, com isso, a exposição não foi bem sucedida em seu ponto de vista.

Figura 24 Quase Cinemas New Museum Nova York 2002

http://archive.newmuseum.org/index.php/Detail/Occurrence/Show/occurrence_id/392

A exposição do New Museum, alguns anos atrás, ficou um pouco perdida. Deveria ser mostrada de modo mais articulado. Parecia uma exposição um pouco apressada. O trabalho do Hélio Oiticica, por sua vez, é muito sofisticado, e não por conta de materiais caros e nobres, mas pela relação de como ele utiliza os espaços institucionais: ele abre para o lazer, para aqueles que não se interessam por arte. Como a mesa de sinuca na exposição do Paço Imperial, o espaço se transforma e parece um bar. A exposição em Nova York parecia uma feira de interior, havia uma cosmococa atrás da outra, os sons se misturavam. A cosmococa é um trabalho complicado, precisa de mais pesquisa e ser mostrado de modo mais articulado. Não podem ser 10 cosmococas; é necessário contextualizar. Há questões pessoais como a droga, elementos formais, entre o Pop. Não é um trabalho fácil e, nesse sentido, me pareceu que a exposição foi um pouco apressada (BESSA, 2013).

Depois de organizar *Quase-Cinemas*, Carlos Basualdo organizou a exposição *Tropicália*, que entre 2005 e 2006, esteve no Museu de Arte contemporânea de Chicago, no *Bronx Museum*, em Nova York, e na *Barbican Art Gallery*, em Londres.

Meu sonho era fazer uma exposição sobre a cultura brasileira dos anos 60/70, e fiz *Tropicália*, que iniciou de várias maneiras em Hélio Oiticica. O que era mundialmente mais conhecido no mundo foi a música tropicalista, que foi muito importante, mas acreditava também ser importante destacar uma visão mais complexa, como o teatro de José Celso, o cinema, e certamente Oiticica/ Foi assim que nasceu a ideia da exposição (BASUALDO, 2013).

De acordo com algumas entrevistas realizadas ao longo da pesquisa, *Tropicália* não foi uma exposição para o público americano, pois a sobreposição de referências e a complexidade do termo são

assuntos pouco conhecidos deste público. De acordo com Irene Small⁹¹:

Tropicália foi uma exposição muito difícil, e Basualdo foi corajoso em produzi-la. Acho que ultimamente estas exposições não são compreendidas nos EUA, porque Tropicália tem algumas dinâmicas internas e complexas, como na música de Caetano e Gil. As conexões sobre certo vazio do contexto são ilegíveis para o público americano, pois eles só conhecem Caetano, eles não conhecem Chico Buarque e as canções de protesto dos estudantes. Então, para eles, Tropicália foi só aquilo mesmo: um tipo de estereótipo do Brasil, sendo que eu não acredito ter sido possível ler as entrelinhas, pois não havia bases para compreender esta produção. Acho um conceito difícil, embora tenha sido um interessante conjunto. As relações dinâmicas entre a obra de Oiticica e como isso se tornou um movimento dinâmico, um modo de repensar o Modernismo brasileiro, embora Oiticica tenha sido amigo de Caetano, é difícil explicar sua posição sobre Tropicália, mesmo sendo uma homenagem a Caetano e Gil, é difícil explicar estas coisas para o público americano, que não tem muita ideia, talvez um projeto difícil de se comunicar (SMALL, 2013).

Para Sergio Bessa, foi diferente: “em Nova York, a exposição do *Bronx Museum* foi uma excelente oportunidade para o público de lá ter acesso à *Tropicália* e às instalações presentes na *Whitechapel Gallery* de 1969 e mais alguns trabalhos da Lygia Clark também” (BESSA, 2013). Na opinião de Gabriela Rangel, “a exposição foi confusa, com artistas que não eram diretamente envolvidos com o contexto em que se formularam estas ideias”.

Na exposição do *Bronx Museum*, havia artistas que não faziam parte da *Tropicália*, mas estavam lá. Tinha tudo lá: foi uma festa brasileira, uma feijoada! Mas acho que estas coisas tem se tornado cada vez mais difícil de serem feitas. As pessoas estão mais cautelosas, pois a história da

⁹¹ Irene Small publicou um artigo sobre a exposição na revista *Artforum*, em que explicita seu ponto de vista a respeito da abordagem de Basualdo (SMALL, 2006).

arte tem produzido uma nova geração de pessoas que estão mais informadas. Há americanos e gente de toda parte do mundo se especializando em arte latino-americana (RANGEL, 2013).

Outro posicionamento que se colocou muito cauteloso e atento a esse perfil de exposição foi de Luis Perez-Oramas, que se incomoda com algumas formas de trabalhos expostos, visto que, em alguns casos, pode gerar mais desinformação do que uma contribuição para o entendimento daquele contexto:

Eu tenho muita reserva a respeito dos usos tropicalistas de Hélio Oiticica na circulação internacional do Tropicalismo, a partir dos anos 90, como se a tropicália fosse tudo. Como exemplo, cito a exposição do museu do Bronx, e não compreendo porque ela colocava o vídeo sobre os *parangolés*, que foi gravado na Bienal de Havana, nas quais as pessoas dançavam o *parangolé* ao som de uma salsa. Não é o problema de ser dançado com salsa, mas há um momento em que as distinções culturais se perdem, e o americano normal acredita que é assim com a salsa; e o samba nada tem a ver com a salsa. Sempre tenho a sensação de que até que ponto a reconstrução desses ambientes, como Édem, 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 ruína, são como edifício sem alma. Às vezes me pergunto até onde não seria melhor fotografar ou achar um outro modo; e, claro, existe também a questão do mercado (PEREZ-ORAMAS, 2013).

Entretanto, por outro lado, Carlos Basualdo ficou realizado com a repercussão da exposição, pois dentre seus objetivos, ele quis passar a mensagem sobre a importância da vanguarda brasileira para a história moderna ocidental, que de alguma forma foi alcançada.

Tropicália foi diferente... Em Londres, teve diferentes níveis de recepção. Lembro-me da crítica no *Sunday Times*, que disse que a mostra certificou com evidências um importante capítulo do Modernismo escrito no Brasil⁹². Teve o reconhecimento da importância da contribuição brasileira para a ideia Moderna. Então, o artigo me mostrou que uma das minhas metas foi cumprida. Acredito que Tropicália teve uma recepção mais abrangente também, pois o catálogo se esgotou rápido e pessoas escrevem para mim até hoje, procurando por este material. Em Londres, por causa de Guy Brett e outros estudiosos, como Michael Asbury, que estudam o assunto, há um solo mais fértil para a recepção da exposição. A TATE comprou o trabalho Tropicália. Na Itália, o trabalho de brasileiros é pouco conhecido; já França e Espanha são casos específicos que variam em cada caso, não se pode generalizar (BASUALDO, 2013).

Carlos Basualdo conheceu e esteve envolvido com o contexto das artes no Brasil entre 1990 e 2000. Sobre o interesse e a promoção dos artistas brasileiros no circuito internacional, Basualdo colocou sua leitura pessoal.

Eu posso te falar o que acho a partir da minha experiência pessoal. O trabalho que tentei fazer sobre o Brasil foi nos anos 90, e na primeira década dos anos 2000. Eu fiz parte de um crescimento da atenção para arte do Brasil, pelas instituições americanas, e na Europa também, que não foi motivado ou esteve conectado com instituições no Brasil, embora tenha que dizer, sobre a Bienal de São Paulo, em especial na gestão do Edegar Cid Ferreira, que esteve num momento muito produtivo. Em certo sentido, posso dizer que a exposição Brasil 500 anos (teve uma anterior em 1993, e a renovação do 3º andar do Pavilhão e, depois, a Bienal organizada por Paulo Herkenhoff) foi um momento particularmente importante, pois foi a exposição foi centrada ao redor das Bienais. E outras instituições como Banco do Brasil começaram apoiar exposições e a Pinacoteca começou a se fortalecer. Houve um interesse por parte dos

⁹² Carlos Basualdo se emocionou ao lembrar deste comentário, pois disse que foi um dos seus objetivos.

americanos e instituições americanas e europeias pela arte brasileira, que de alguma forma esteve relacionada àquele período das Bienais, e o show no Guggenheim e Tropicália foram parcialmente financiados pela empresa Brasil Connects. Esta empresa desempenhou um papel importante, promovendo a arte brasileira (BASUALDO, 2013).

Figura 25 Exposição *Tropicália* Museu do Bronx Nova York 2006

OY-TA-SEEKA⁹³

Uma questão importante, que acompanha a análise da recepção da obra de Hélio Oiticica, passa por uma dimensão ampla sobre o quadro da produção artística e da produção crítica brasileira. A pergunta colocada solicita o apontamento das referências e dos interlocutores conhecidos ou lidos pelos entrevistados, as respostas divergem e apontam para uma diferença de linguagem, de sintaxe, formas que dificultam a comunicação e a tradução de ideias e pensamentos. Assim colocou Lynn Zelevansky:

Há muitos bons críticos de arte no Brasil e conhecedores. A crítica brasileira é muito séria; é muito diferente daqui. E em quase toda crítica, é possível ver as mais fortes diferenças culturais. Há um tipo de poesia, da crítica brasileira em arte, que não existe aqui, embora há uma história da poesia escrita. Os críticos não escrevem de maneira poética aqui. Para nós, parece pretensioso. Não digo que é, mas parece. Nesse sentido, vocês brasileiros são mais europeus que nós. Acho engraçado quando se chamam “não ocidental”, acho até que são mais do que nós. Há uma relação forte com a tradição francesa. Nesse país, tem coisas que vem da França que são opostas ao modo como se opera aqui. Tentamos ser sempre muito pragmáticos. Mas como li alguma coisa do neoconcretismo de Ronaldo Brito; ele foi muito importante. Seus textos são ótimos, há muitos materiais bons. Gosto dos textos de Adriano Pedrosa, mas é muito diferente (ZELEVANSKY, 2013).

Para um leitor de origem latino-americana, isso não aparece como uma questão de impacto, como comentou Carlos Basualdo, que nasceu na Argentina, embora tenha estudado e tenha grande inserção nos circuitos de arte americana e europeia.

⁹³ No artigo de Roberta Smith para o *New York Times* (SMITH, 2007), Oy-ta-seeka é como a crítica de arte sugere a pronúncia de Oiticica para seus leitores, supõe-se a grande maioria americanos.

Quando comecei ir ao Brasil, foi porque comecei a escrever reviews para a revista *ArtForum*, e queriam que eu cobrisse a América do Sul. Eu era jovem, e foi a oportunidade de viajar e conhecê-la. Assim, cheguei a São Paulo e conheci Isabela Prata, Luisa Strina, conheci o Marco Antonio e os demais, e depois fui para o Rio, conhecer o projeto Hélio Oiticica, e conheci também Tunga, Cildo e, é claro, conhecendo eles também conheci Paulo Venâncio Filho, Ronaldo Brito, e lendo este último, conheci Sonia Salzstein e aprendi sobre Ferreira Gullar e Mario Pedrosa. Para mim, foi superimportante saber que existia este importante contexto crítico. O contexto da crítica de arte no Brasil sempre foi muito forte, e foi o começo da minha admiração por estas pessoas. Eu podia ler em português e agora acredito que é preciso novos modos de interesse no Brasil. Tem gente que me liga e me conta das feiras no Rio e tudo parece que agora está relacionado ao poder econômico que o Brasil vem ganhando, mas ainda na academia não há muito sobre a crítica brasileira. Tem algumas pessoas como Alex Alberro, Monica Amor e algumas outras poucas, não muitas, que se dedicam. Essa é a impressão que tenho (BASUALDO, 2013).

Já a pesquisadora e curadora Gabriela Rangel, tem um ponto de vista mais severo a respeito do contexto crítico no Brasil.

As coisas mudaram bastante nos últimos dez anos, em ordem de renovar as exposições e os assuntos. Há de se incluir América Latina, África e Ásia. Lygia e Hélio Oiticica, bem como a trajetória de vida deles, entraram para o cânone ocidental. O Brasil é paradoxal com relação às instituições e à valorização de seus artistas. Existe uma forte presença do mercado. Há potencial na produção cultural que não é absorvido e valorizado internamente. No cenário brasileiro, observo a presença de curadores, mas não de críticos como Aracy Amaral, Mario Pedrosa, Frederico Moraes; não identifico a segunda geração. As Galerias sim estão mais profissionais, cada vez mais agressivas e inseridas no cenário internacional (RANGEL, 2013).

Luis Perez-Oramas se lembrou da presença de Aracy Amaral, autora de textos dos catálogos do MoMA e também mencionou o papel

de Fátima Bercht, que exerce grande influência em Nova York, no Museu Del Barrio e que fez exposições importantes.

O artigo de Aracy Amaral sobre a situação da crítica de arte no Brasil⁹⁴ nomeia os principais críticos atuantes no Brasil desde os anos 40. De maneira breve, identifica os meios pelos quais imprimem suas contribuições e identifica heranças e origens (AMARAL, 2006, p. v.1 p.246). Vale ressaltar neste texto o aspecto comentado por Gabriela Rangel de que Aracy Amaral identificara no final dos anos 80 o descompasso entre a forte e pulsante produção do contexto artístico daquele momento, com a rara representação de um conjunto crítico nos meios como jornais e revistas.

Na verdade, sejam quais forem os motivos, parece-nos que a crítica não está tendo condição de acompanhar, no nível teórico, o deslanche da problemática da criatividade brasileira na área das artes visuais nessa década de 80. Reafirmo, portanto, o que já disse em outra ocasião: parece-me estar ocorrendo um desequilíbrio palpável, uma desproporção, pois nem os museus brasileiros em sua fysicalidade e em sua atuação parecem estar à altura da arte que os bons artistas produzem neste país, nem os críticos estão acompanhando com o nervo e a presença necessária, por todas essas limitações, inclusive espaço, um momento, a nosso ver, excepcional (AMARAL, 2006, p. v.1 p.246).

Dois grandes projetos que estão em andamento nos Estados Unidos, e certamente irão contribuir para uma maior divulgação e o entendimento da crítica brasileira no exterior, bem como dos demais países da América Latina, são: o projeto da ICAA⁹⁵ (*International Center for the Arts of the Americas*), coordenado por Mari Carmen Ramirez no Museu de Houston, que disponibiliza documentos originais

⁹⁴ Texto foi apresentado em 1987 em Simpósio da AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte), na XIX Bienal de São Paulo,

⁹⁵ O projeto chamado *Documents of the 20th Century Latin American and Latino Art* disponibiliza gratuitamente acesso aos documentos, fontes primárias e textos críticos, sobre o contexto artístico de países como Argentina, Brasil, Colômbia, Chile, México, Peru, Porto Rico, Venezuela e Latino USA. No Brasil, a equipe responsável pela seleção dos documentos é liderada pela Prof. Dr. Ana Maria Beluzzo, da FAU-USP. <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>

sobre arte e crítica de arte nos países da América Latina e oferece acesso gratuito a estes documentos digitalizados e traduzidos, e o projeto do MoMA, que prevê a tradução e publicação dos escritos sobre arte de Mario Pedrosa.

As coleções mostram que há um campo muito sofisticado, que foi escondido por causa das condições políticas da América naquele momento, e também porque trabalharam no contexto local ou tiveram que se exilar. Além da língua, isto é, português, em que há poucas publicações. Agora está mais acessível. Vi Chico Buarque publicado em Inglês. O Projeto da ICAA é incrível e mudará muito. Ela [Mari Carmen] indicou pessoas do Brasil e de cada lugar, e isso será ótimo, disponível na internet, é um projeto revolucionário. Também há o livro sobre Mario Pedrosa, que o MoMA publicará. Estes dois projetos revolucionários vão mudar muita coisa (RANGEL, 2013).

Embora as mudanças estejam ocorrendo, o respaldo e a disseminação do movimento neoconcreto como parte da gênese de toda produção contemporânea brasileira ainda permanece na impressão daqueles que observam e tem contato com a recepção internacional.

Ah, sim!, de Cildo Meireles a todo mundo é neoconcreto, o que foi de fato uma coisa esquisita, por falta de conhecimento. Descobriram o Neoconcretismo e ele virou referência para todo mundo; mas acho que isso está mudando. Têm-se outros artistas brasileiros, embora a referência ainda seja o Neoconcretismo (FERREIRA, 2013).

A onipresença do Neoconcretismo na compreensão estrangeira do movimento contemporâneo no Brasil também foi reconhecida por Lilian Tone.

Ocorre uma predominância da narrativa do Neoconcretismo sobre outros. Eu acho que, infelizmente, não é o ideal. Isso me traz tremenda frustração. Vejo que tantos artistas incríveis não podem ser vistos pelos seus próprios termos pois

tudo tem que virar como se fez aquilo em resposta ao Hélio e Lygia: "Não! aquele artista nunca pensou, quem pensou foi você!" Existe um problema de ver toda produção vinda do Brasil como uma resposta a essa tradição, que é uma tradição recente, pois o trabalho deles não é há tanto tempo conhecido. Vi agora uma exposição no Itaú Cultural da Lygia Clark (2012), e pensei tive poucas oportunidades de ver isso no Brasil (TONE, 2013).

Na opinião de Glória Ferreira, deve-se também considerar o valor e a relação de reconhecimento e recepção dentro de um contexto internacional que o Neoconcretismo respondeu, e que de fato se torna legível e sedutor para os olhares estrangeiros.

Nelson Leirner, por exemplo, fez o construtivismo rural em 1999 na Bienal de Veneza. Para ele, era uma crítica exatamente à ideia de que o Brasil era somente formado por gente como o Hélio, e que tem razão, pois o Grupo REX e toda história deles não tem nada a ver com o Construtivismo, mas, em compensação, acho meio injusto, na medida em que o Hélio e a Lygia abriram um caminho. Foram eles que possibilitaram isso. É claro que para os estrangeiros tudo é a Lygia e o Hélio e também o Neoconcretismo. Mas é verdade também que o Neoconcretismo foi um movimento que, a meu ver, esteve a par, esteve, no mesmo momento, com as mesmas questões colocadas de maneira própria e respondidas de maneira também própria. E acho que teve isso também, que permitiu essa compreensão mais imediata desses dois. É mais fácil você entender as questões, essa reação que ele estabeleceu com os outros movimentos internacionais, no trabalho deles. A meu ver, são questões muito próprias, acho que a própria ideia do não objeto é muito particular, bem brasileira, resultado de certo pensamento sobre arte brasileira. O Mario Pedrosa foi muito importante. Acho que as coisas caminham por aí... (FERREIRA, 2013).

Segundo o depoimento de Carlos Basualdo, esta relação com o Neoconcretismo é realmente um esforço real dos críticos que procuram encontrar um sentido de ligação e afinidades hereditárias

nas relações entre os artistas, mesmo pertencentes a gerações e a contextos distintos.

Têm muitas portas abertas. Ernesto Neto e Adriana Varejão, por exemplo, são artistas que também abriram portas. As portas chegam a Clark e Oiticica com grande frequência. Eu acho que, em certo sentido, eu mesmo advogava em conectar esta geração de Neto, Edgar de Souza, como na exposição Educação dos cinco sentidos. Era essa a tentativa: relacionar duas gerações e dizer que havia certa linearidade na arte brasileira. Acho que se deve tomar cuidado com “como a história é contada”, pois a geração da Malasartes esteve conectada com HO e Lygia, mas não era uma ligação tão direta. Cildo, Waltércio e Tunga, em certo sentido, desenvolveram seus trabalhos de forma independente de HO e Lygia e também Sergio Camargo. É complexa a história do Brasil, muito mais que somente Hélio Oiticica e Lygia, mas eles foram, sem dúvida, importantes (BASUALDO, 2013).

Para Luiz Pérez-Oramas, esta relação ocorre mais por parte de outros artistas, oriundos dos demais países da América Latina, que de artistas brasileiros.

Acho curioso que a geração que veio depois de Hélio Oiticica, isto é, a geração de Waltércio, de Cildo e de Tunga produz mais. Têm sido mais influentes nas artes contemporâneas brasileiras hoje do que Hélio Oiticica e Lygia foram. No caso do Hélio Oiticica e da Lygia, parecem ter mais influência em uma geração acima, em artistas não brasileiros, mas latinos-americanos, hoje muito mais gente. Acho que eles têm recebido isso do mainstream internacional, e não do Brasil. Armando Andrade, Jorge Nunes, Rosé D’Ávila no México, Margarina Fernandes na Venezuela. Eles têm recebido isso por cima do Brasil, não que tenha vindo do Brasil. Isso vê, mas posso estar errado (PEREZ-ORAMAS, 2013).

Na opinião de Gabriel Perez-Barreiro, esta revisão do Neoconcreto e um entendimento mais aprofundado sobre estes movimentos e suas complexidades é um processo em andamento:

Eu acredito que o Neoconcretismo é um pouco melhor compreendido atualmente. Primeiro, criou-se uma linha em que toda a história da arte partia dele. Esta foi a história oficial, "Neoconcretismo é deus"! Não me agrada esta versão, pois Neoconcretismo são Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape. Há outros artistas também como Weissman; e me indago, "por que ele não se tornou um artista da performance? E Willys de Castro?" Acredito que é preciso parar e reconsiderar este movimento com todos estes elementos agora, como está se revendo a Mira Schendel, que não fez parte do grupo, assim como Sergio Camargo. É necessário redefinir a compreensão disso tudo. Eu acredito que aquele entusiasmo inicial durou muito tempo; como havia dito, trata-se do "efeito Jim Morrison" (PEREZ-BARREIRO, 2013).

De fato, todo este conjunto de exposições e debates, que ocorrem ao longo de 20 anos nos Estados Unidos e na Europa, resultam em uma maior divulgação e a inserção de um grupo de artistas no circuito artístico internacional.

Hoje, a situação é totalmente diferente: quando vim para cá fazer o programa do Whitney, em 1994, eu disse aos meus colegas que estava estudando Hélio Oiticica, mas eles não tinham ideia de quem era. E eles eram pessoas atualizadas, professores, mas ninguém tinha ideia. Hoje, há muitos trabalhos sobre Oiticica e Clark. A situação mudou completamente em 20 anos (BASUALDO, 2013).

Expectativa de novas leituras

Hélio Oiticica faz parte de um grupo de artistas brasileiros que teve, e continua tendo, um grande número de exposições fora do Brasil. Se há um esgotamento de sua obra e de exposições de seus trabalhos? As opiniões se dividem: há os que defendem a opinião de ter havido poucas exposições da obra, enquanto outros acreditam que

a obra teve e continua tendo muita exposição, mas isso não indica um esgotamento, mas sim a predileção, aceitação e ampla legibilidade que o público internacional estabeleceu com sua obra.

Basicamente, nunca houve um show compreensivo de Oiticica, é por isso que estou fazendo isso. Como nunca teve um grande show de Hélio Oiticica nas principais áreas metropolitanas dos Estados Unidos, de onde grande parte da crítica é produzida, quem tem mais poder e a maior comunidade artística vivendo, Houston é uma grande comunidade, mas não é como Nova York, Los Angeles ou Chicago (ZELEVANSKY, 2013).

Assim como Lynn Zelevansky, Mari Carmen Ramirez acredita que não houve muitas exposições sobre Hélio Oiticica.

Eu acho que não houve muitas exposições de seu trabalho. A primeira, como disse, foi no Witte de With, que depois foi para o Walker Center onde poucas pessoas viram. A exposição estava programada para vir ao Guggenheim, mas eles cancelaram no último minuto. Acho que se tivesse ocorrido, talvez o MoMA e outras instituições tivessem se interessado por ele antes, mas não foi o caso. Então teve a exposição Tropicália e outra que o New Museum fez, e a exposição The Body of Color; acho que a do New Museum foi depois de Body of Color (RAMIREZ, 2013).

Edward Sullivan, que acompanha de perto os eventos sobre arte brasileira nos Estados Unidos, tem a percepção de que a obra de Hélio Oiticica teve e continua tendo muita exposição. Isso demonstra o interesse que as pessoas têm sobre sua obra e as afinidades e elos que justificam e sinalizam as razões para este interesse.

Eu considero surpreendente o número de exposições dedicadas ao Hélio Oiticica, pois há muita competição por exposições em todo mundo, e Oiticica tem um número particular de exposições importantes. Tanto é que são sobre o Brasil ou como Basualdo fez no New Museum, no Walker Art Center, Body of Color foi enorme e com um catálogo extraordinário. Além disso, um show está

previsto em Pittsburg e no Museu Whitney para 2016. Portanto, há um grande número de exposições, que explica sua popularidade, a atração e fascinação que seu trabalho tem tido nos EUA. E, claro, ele viveu em NY por um tempo, ele não era conhecido por muita gente, mas esta experiência lá é interessante para a audiência americana também (SULLIVAN, 2013).

Luciano Figueiredo acompanhou de perto todo percurso da trajetória das exposições de Hélio Oiticica e possui, portanto, ponto de vista daquele que está engajado em defesa da obra.

Eu viajei com esta exposição em todos os lugares, a montei em todos os lugares, e tive conflitos e embates sérios com essas instituições. Foi difícil, levei alguns anos para entender que uma instituição, não importa se é mais ou menos conservadora, sempre tem um programa de exposições a cumprir, um período para estudar, situar e mostrar para o público um artista, e depois ela passa para outro. Nós, que defendíamos a obra, tínhamos uma visão! Se éramos acusados por sermos um grupo de fanáticos, ok!, até compreendo hoje esta observação, mas era necessário, que se entrasse na obra para saber como mostrá-la, senão inevitavelmente ela seria distorcida. Você não vai mostrar como o artista fez a obra. Esta é uma questão interessante, pois o mundo institucional não pode parar, tem um tempo, e para fazer bem tem que se estudar bastante. Nem sempre a dinâmica institucional é rigorosa. As instituições têm sido afetadas pelo mercado, que colocou um dedo nelas e hoje tem que ouvir o que ele diz. O mercado está avaliando os artistas, e também parece que está cumprindo um papel quase institucional. Vivemos um momento delicado nas artes: esta espetacularização representada pela arte hoje (FIGUEREDO, 2013).

O interesse de mercado, a questão econômica de investimento, foi aspecto ressaltado durante a entrevista com Mari Carmen, que também considera este um fator importante para a projeção e visibilidade de artistas brasileiros, em geral, e Hélio Oiticica, em particular.

Você precisa considerar esta questão de valores na sua balança, pois é o outro fenômeno que afeta isso, a razão pela qual a arte brasileira está em alta. Não é somente porque os artistas são bons, mas têm se tornado um investimento financeiro valioso, há um lado financeiro nisso. Eu tenho propriedade para falar, pois aqui tem pessoas que investem, são afiliados do museu, e pode-se dizer que eles estão olhando para o Brasil, mas não porque eles sabem alguma coisa sobre o país, mas porque é um bom investimento. O mercado de arte segue o mercado financeiro e, em certo sentido, tem muita gente especulando isso. Mesmo pessoas que nada sabem de arte brasileira estão comprando. Esse é um aspecto importante desta recepção, e os relacionamentos entre os EUA e o Brasil se tornaram também mais interligados nos últimos anos, porque o EUA reconhece que há muito dinheiro agora no Brasil, está havendo o *boom* econômico. É necessário considerar este aspecto fundamental. As pessoas têm olhado para o Brasil como um mercado estável, e não acho que isso será passageiro (RAMIREZ, 2013).

A valorização das obras de Hélio Oiticica no mercado das artes foi um fenômeno que implicou na interrupção do projeto liderado pelo Museu de Houston. A obra se dispersou em acervos institucionais e coleções particulares. O aspecto positivo da venda de obras supõe uma circulação maior dos trabalhos. O aspecto negativo é que a desintegração de seu conjunto resulta em maior dificuldade e aumento de custos para sua reunião, e assim, empobrece a leitura e o entendimento da trajetória do artista. Outro fato que incidiu sobre o acervo de Hélio Oiticica foi o incêndio que eliminou um conjunto de trabalhos do artista.

Para Mari Carmen Ramirez, e isso ela confirmou com uma jovem estudante de São Paulo que pesquisava sobre a obra dele, é importante ter em mente uma das coisas que aconteceram com Hélio Oiticica, sobre a exposição:

[...] e o que havíamos descoberto naquele momento, com a restauração dos trabalhos,

algumas coisas que tentávamos fazer, ela olhou para mim e, quando acabei de falar, ela comentou: “você sabe, Mari Carmen, acabo de perceber que me considerava especialista em Hélio Oiticica (ela havia escrito mais sobre os anos 70), mas eu nunca vi ou examinei de perto um objeto de”. Isto é outra coisa importante, pois com o arquivo online, todos focam nos textos de Hélio Oiticica e, particularmente essa geração de jovens curadores, muito focados em teoria, nunca olham as obras, os objetos, já que se prendem nos escritos e não extrapolam isso. (RAMIREZ, 2013).

A experiência de restauro das obras, que foi cautelosamente documentada no texto do catálogo da exposição *Body of Color*, realmente foi um processo de extrema importância: restaurou obras e colaborou na produção de documentos e na observação minuciosa, quase científica de suas telas. O método, o rigor e todos os aspectos caros ao artista e que, muitas vezes pela sobreposição de outros aspectos de sua obra, ficam calados. Nesse sentido, Mari Carmen toca no aspecto fundamental e que expõe a fragilidade do nosso sistema institucional.

E o problema com Oiticica, que nós passamos na exposição *The Body of color*, é que se tem de olhar para o objeto. Não significa que objeto e teoria não podem estar juntos... Não se pode somente ler Oiticica e imaginar, pois ele fez objetos e teve uma prática. Tem-se de olhar o objeto! Este é um dos problemas no Brasil, pois não há um local que você pode chegar e ver Oiticica exposto; esse é o vazio dos museus. A Pinacoteca agora está preenchendo-o, mas se quiser ver em específico uma obra de Oiticica, aí então não se encontra. Por isso, acho que lá existe uma limitação que afeta as pesquisas. E quando o Projeto HO começou no Rio, no fim dos anos 90 creio eu, eles fizeram uma exposição das obras mais importantes de Hélio Oiticica, mas não sei se o projeto ainda está em funcionamento (RAMIREZ, 2013).

Sobre este aspecto, Lilian Tone apontou para uma leitura na mesma direção.

A Lisete Lagnado fez um trabalho interessante sobre a ausência dele no Brasil, pois era quase um espelho desse modo de ver o trabalho do Hélio Oiticica. Não estou fazendo julgamento ao trabalho teórico dela, sei na Bienal de SP que ela fez, ela usou a ideia do Hélio Oiticica como referência sem mostrar nenhum trabalho dele na exposição. Talvez um que ele fez em colaboração com alguém, creio que foi um vídeo, Mostrou o Hélio Oiticica sem mostra-lo de fato. Acho que é um pouco isso que acontece no Brasil. Uma obra calcada no sensorial, está virtualizada no Brasil (TONE, 2013).

A obra de Hélio Oiticica está no acervo de importantes museus de Londres e dos Estados Unidos, como lembrou Glória Ferreira.

A Tate tem uma sala maravilhosa, com núcleo e metaesquemas. O Walker Center, talvez o MoMA, Los Angeles, Houston tenham obras também. Metaesquema foi vendido loucamente. Mas também tem problema: como apresentar os parangolés, apesar das réplicas que as pessoas poderiam vestir, como se deve apresentar, e ficar nos cabides era decepcionante. Mas é difícil! Como resolver?. E tiveram também as pessoas apaixonadas pelo Hélio Oiticica, além do Guy Brett, como a Catherine David, que colocou o Hélio na Documenta. O texto dela é interessante, fala sobre arte e política e acho que ela situa muito bem. As pessoas se apaixonam e daí começam estudar e trabalhar (FERREIRA, 2013).

Para Luciano, que acompanhou todo este processo da obra de Hélio Oiticica, os caminhos que o acervo de sua obra tomou tornam cada vez mais difícil a montagem de grandes exposições como foram realizadas.

Ele fez a obra assim e não a comercializou em vida. Um artista precisa vender. No caso de Hélio Oiticica, ele era "anti-tudo", isto é, anti-mercado, anti-galeria, anti-exposição. Sua radicalidade era extrema, mas foi graças a isso, enfim, que fez 99% de sua obra, que não foi vendida, ser reunida. Isso pelo fato de ele não ter aderido ao

mercado; porque ele não quis: queria guardar e ter tudo junto. Isso não é subjetividade minha... isso está nos seus documentos. O fato de tudo estar reunido permite tudo ser estudado; tinha tudo à mão. Hoje, muita coisa foi vendida, e esta dispersa. A família vendeu. Houve também o incêndio que destruiu muita coisa. Não sei o grau da destruição até hoje, não sei o que foi destruído, mas vi os escombros. Enfim, a destruição foi grande. Para mim, é muito difícil imaginar hoje ter uma exposição do Hélio Oiticica com a mesma qualidade que existia, como houve, se os monocromáticos foram queimados. Há uma lacuna que hoje não se pode preencher (FIGUEREDO, 2013).

Potencial crítico da obra

Será que dentro deste conjunto de exposições, com o valor simbólico e financeiro que suas obras alcançaram, Hélio Oiticica se tornou um cânone? E uma vez que sua obra ganha tal valor, será que perde parte do potencial crítico? Para Carlos Basualdo este fato não resulta em perdas.

Duchamp é parte do cânone. Ainda acredito na radicalidade do seu trabalho: está lá para que olhemos com maior precisão e pensemos sobre. Ainda há gente que diz que Duchamp fez tudo por brincadeira, ou por blefe; algumas pessoas ainda duvidam. A dúvida é interessante, pois mostra que há algo ainda a ser expresso. O fato das pessoas discutirem mais e estarem pensando sobre ele é, na minha opinião, extremamente positivo. Não acho que acontece em detrimento do potencial crítico do trabalho, acho que abre a possibilidade do potencial crítico ser discutido de modo íntegro. E Hélio Oiticica ficou mais conhecido, mas acho que ainda não é uma figura do cânone artístico, ou está no mesmo patamar que alguns artistas americanos ou europeus. Acho que seu trabalho ainda não foi suficientemente exposto. Houve, sim, algumas exposições importantes, mas nada comparado ao número de exposições de Matisse ou Picasso. Acredito que há ainda muito trabalho a ser feito sobre Hélio Oiticica, ainda é preciso compreender muita coisa

de sua vida e de seu trabalho. No MoMA, podem ser vistos os metaesquemas, em qualquer lugar, os bólides. Já as *cosmococas* e os *parangolés* não são tão vistos. Pouco se vê de seu trabalho final e de seus escritos. O trabalho está relacionado ao Neoconcretismo, mas não sei dizer quão completo é o quadro. Vi Hélio ser transformado em uma figura mais conhecida. Quando ele esteve em NY, foi marginalizado, assim como Duchamp nos anos 50. Nos EUA, ele começa a ser discutido e acho que no Brasil ele pode ser um herói nacional. Acho que seu trabalho resistirá à canonização (BASUALDO, 2013).

Para Luciano Figueiredo, a obra não perde seu potencial crítico, pois isso já ocorreu com todos os grandes artistas e eles não perderam, mas atravessam décadas e séculos. Isso é um teste que a obra tem de passar com o mundo; tem de passar pelo teste do público.

Em um momento, o questionamento sobre a validade e a originalidade cessa, e depois o artista é glorificado. Feito isso, não se contesta mais nada. Os grandes ficam acima do bem e do mal. A apreciação já o atingiu. Não sei se há essa apreciação do Hélio no mundo, como veem a obra dele fora do Brasil. Os estrangeiros enxergam também o lado filosófico; em termos acadêmicos, os estudos das ideias são mais consistentes. Eu sempre disse que acho um perigo pensar a obra dele só nele. Esse é um desvio. É importante, pois na comunidade europeia, tem produções muito próximas de Hélio Oiticica, como Yves Klein na França, o Schwitters fez o Merzbau; é importante ter essa relativização da produção de Oiticica com o mundo, acho que aí é um terreno que se enriquece. Contemporâneos e antecessores. Não se deve perder nunca a tentativa de comparar, pois nada vem do nada. O Brasil teve esse período muito rico do abstracionismo geométrico, o concretismo e as dissidências, mas, na verdade, essa desavença trouxe só prejuízo. Os neoconcretos se divorciaram de São Paulo, e depois essa gente brigou tanto a troco de quê? Não foi necessário, mas acho que teriam avançado muito mais, pois a cena brasileira não era graças a Bienal de São Paulo, e parte a política do Museu de Arte

Moderna do Rio, tudo era visto no Brasil. Não era um lugar, uma periferia onde nada se via; os caras formidáveis do mundo estavam aqui. Talvez não houvesse uma discussão, como nos meios europeus, e os americanos estavam engatinhando (FIGUEREDO, 2013).

Sobre a perda do potencial crítico, Gabriela Rangel e Mari Carmen Ramirez responderam de modo afirmativo esta questão: a obra perde seu potencial crítico quando inserida dentro do circuito hegemônico das artes plásticas. Em outra direção, a recepção de sua obra também recebe aspectos diferenciados conforme as particularidades de cada local em que é recebida. Assim Perez-Oramas concluiu:

Sim, logicamente diferente, e tem que ser diferente, cada inter-receptor recebe a partir das suas questões presentes. Não saberia responder no caso britânico, mas acho que a recepção do Hélio na Espanha é mais política. Hoje, pela via de atividade de curadores, como Manuel Borjas, Artur de Mary. A recepção de Hélio Oiticica na França é provavelmente vista com um caráter antropológico. Sim, cada um é diferente, e lamentavelmente poderia ser que a recepção de Hélio Oiticica nos Estados Unidos, teria várias tendências, mas uma delas é a formalista e a outra mais performativa (PEREZ-ORAMAS, 2013).

Outra questão interessante colocada por Tone é de como a obra é compreendida no Brasil após esta inserção internacional.

A Lynn tem uma visão da arte brasileira via Cildo que acho interessante. Me lembro que o Chris, quando organizou a exposição dele, se apoiou em dois alicerces: no Guy Brett e no Luciano Figueiredo, dois profundos conhecedores da obra de Hélio Oiticica e de como as coisas tinham que ser mostradas e tudo mais. Nesse momento, pergunto-me: "como uma pessoa de dentro do Brasil olha para a obra de Oiticica? Em que contexto? Aqui a obra dele é mostrada sem contexto, sempre parece uma visão monográfica". (...) Qual seria essa visão do Brasil para o trabalho dele? Ou será que ainda tem-se uma visão internalizada? (TONE, 2013).

Na opinião de Gabriel Perez-Barreiro, primeiro ficou conhecido o trabalho radical e político de Oiticica e, depois, sua produção concreta se popularizou e continua sendo exposta.

Fico sempre surpreso com os trabalhos, por exemplo, as *Cosmococas*, que estão continuamente em exposição (a última mais recente foi no *Hunter College*). Não estive na Documenta de Catherine David que foi de extrema importância; a primeira vez que foi dada importância para a produção latino-americana. Naquela época eu iniciava pesquisas em arte latino-americana, e não havia referências e nem literatura sobre o assunto e então, foi uma grande descoberta, uma liberação de euforia. Eu não parava de olhar aquelas pinturas e suas transformações. Hoje em dia, me questiono sobre a grandiosidade dos relevos espaciais; não tenho o mesmo entusiasmo que tinha antes. Ainda considero muito os monocromáticos, há algumas peças na Coleção Cisneros que são pinturas extremamente sofisticadas e que não me canso de olhar (PEREZ-BARREIRO, 2013).

Porém Perez-Barreiro emite uma opinião similar à de Perez-Oramas, quando comenta os trabalhos ambientais de Hélio Oiticica expostos atualmente.

Quando observo estes trabalhos, sinto certa depressão, melancolia, parecem tristes, como na última Bienal de SP, por exemplo. É uma opinião pessoal. Parecem tão musealizados (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 (PEREZ-BARREIRO, 2013).

Sobre a remontagem das obras de Hélio Oiticica, Glória Ferreira defende uma posição mais próxima de Guy Brett, e não encontra problemas nas remontagens dos trabalhos, desde que haja pesquisa e fidelidade aos documentos que o artista deixou como indicações.

Ele deixou tudo muito esquematizado e fácil para remontar. São trabalhos para serem remontados, refeitos. Nisso, de certa maneira, ele está com os minimalistas. Não vejo problema em montar e remontar. Poderia perguntar como isso fica com a queima, o fogo, nos arquivos. O Hélio Oiticica sabia, ele batalhou muito para construir seu projeto no Central Park e não conseguiu, então, ele se debruçou a fazer projetos, vivendo no modo *crelazer*. Mas acho que ele gostaria sim, deixando tudo tão organizado como ele deixou, e eu acho que é melhor ter do que não ter. Acho os relevos espaciais mais complicados. Mas as Cosmococas tem que refazer. É como se montasse com os slides; tem uma diferença do click com os projetores no computador. Aqui eu montei com o projetor de slides, foi uma batalha. A Cosmococa é um trabalho maravilhoso, o cinema expandido, um trabalho muito atual e muito bacana (FERREIRA, 2013).

Interessante notar como duas afirmações vindas de pessoas cujo contato com a obra passou por instâncias completamente diferentes aproximaram-se e chegaram a uma mesma afirmação de que, na essência, Hélio Oiticica era um pintor.

Estava observando, recentemente, um relevo espacial que foi pintado, e era incrível como as pinceladas estavam marcadas num ritmo louco, como que em movimentos de semicírculos, e pensei: "Estas peças não eram só sobre espaços interceptados, movidos de duas para três dimensões, mas eram também sobre superfície. Por que ele se preocuparia em fazer daquele modo se não houvesse algum significado ou intenção?". Acredito que se avançou rápido demais na leitura destas obras como instalações conceituais, e não acredito que elas o são; em particular, no caso de Oiticica, elas partem da pintura. É difícil dizer isso, pois as pessoas sabem que meu campo de estudo é a pintura, não se trata de "fetichizar" a pintura, não! É mais no sentido de compreender como estas peças se encaixam no conjunto (PEREZ-BARREIRO, 2013).

A impressão de Gabriel Perez-Barreiro está em total acordo com a leitura de Luciano Figueiredo. A afirmação de Perez-Barreiro partiu da sua observação direta da obra, enquanto Figueiredo teve um histórico de convivência com o artista e sua obra desde os anos 70.

[Hélio Oiticica,] um homem tão rico de ideias... Isso gera diferença dele com outros. Acho que sua mitificação e sua mistificação, que existiu e que existe, dá-se por associá-lo à coisa dos marginais, seja marginal, seja herói, a coisa da transgressão, da diversidade... Enfim, tudo isso é uma forma de mistificação. Eu acho que o Hélio Oiticica é um pintor. É importante dizer sobre o aspecto construtivo, da tradição, de onde ele vem, de que via da arte moderna ele vem. Ele vem de uma tradição construtiva, abstracionismo geométrico, até chegar ao período neoconcreto, etc. Então ele é tributário da arte construtiva europeia. Ele não seria o mesmo artista se não tivesse passado por este meio. Desde o início foi um pintor, e tem sua questão inicial com a pintura, com a cor, e fez coisas originais, parangolés, penetráveis, ambiental, mas ele era um pintor, é a história de um pintor, em minha opinião (FIGUEREDO, 2013).

A relação que Hélio Oiticica estabeleceu de diálogo e referência ao artista Piet Mondrian também é um aspecto que aproxima sua obra dos europeus, que tem grande empatia pela sua obra, segundo Glória Ferreira:

A coisa com o Mondrian foi muito forte, faz uma relação muito forte com a Europa, inclusive com entendimento diferente do Mondrian, de como em geral as pessoas localizam nos quadros. Acho que isso teve importância. O fato do Mondrian ser um artista muito querido, e lido, e também pelo fato, como disse antes, do Neoconcretismo ter questões muito próximas, a partir de perguntas e questões próprias, auxiliou de qualquer maneira (FERREIRA, 2013).

Além da relação com o Construtivismo, foi importante a exposição retrospectiva, todo o conjunto da obra reunido, a sequência

dos metaesquemas, os núcleos, penetráveis, bólides, parangolés e ambientes. Isso foi decisivo para a legibilidade de sua trajetória, um aspecto sedutor ao público e que não pertence a todo artista. De acordo como Lilian Tone, “há artistas em que é extremamente complicado realizar retrospectivas, enquanto que o trabalho do Hélio Oiticica tem essa força e essa ligação de uma obra em outra, que contribui para sua apreciação e entendimento” (TONE, 2013).

O fato de ter sido um artista ligado ao Construtivismo foi a chave para os europeus; assim eles começaram a entender. Vamos supor que não tivéssemos conseguido levar uma grande representação do Hélio e só tivéssemos apresentado ambiental e parangolé, por exemplo, só duas fatias da obra, aí, então, ele não teria sido recebido da mesma forma, ou teriam interpretado de outra maneira, distorcido; parangolé teria virado performance. Talvez colaborasse para uma visão retrógrada sobre a América Latina, sobre a arte brasileira. Ah! Isso é coisa de cultos e rituais afros! Tenderia a isso... Mas a chave para o respeito ao artista estava ali, na demonstração das descobertas e no uso inteligente e brilhante de questões que vinham da arte Construtiva, no exercício brilhante que ele fez, dos metaesquemas, do grupo frente, dos bilaterais. Mas o Hélio Oiticica da *Cosmococa*, como eles iriam entrar na obra, e compreender? Uma exposição só de metaesquemas diz muito pouco sobre a obra dele, quando se vê tudo perto do olho, -se dimensionar o artista, a trajetória, a originalidade e o processo dele. Sem isso, permanece dentro de um terreno redutor, que simplifica e não enriquece a leitura. (FIGUEREDO, 2013)

Para Edward Sullivan, não importa muito as informações e a referência para a fruição e apreciação da obra de Hélio Oiticica. Este talvez seja o aspecto universal de sua obra.

Quando se olha para o trabalho de Hélio Oiticica, não há nada diretamente que o leve a um clichê sobre o Brasil. Seu trabalho é muito conceitual em várias maneiras. Os relevos espaciais são ideias bem conceituais sobre espaço e sobre como

experimental o espaço, claro que eles têm cor, e a ideia da cor tem tido uma importância no modo positivo de sua recepção. O uso da cor não somente como algo que se aplica a uma superfície, mas como um elemento fundamental para o cerne de seu trabalho. Pode-se ver isso mais diretamente nos bólides, os vidros e as areias, nos quais ele almeja a imersão de nossas mãos e nossos olhos, ao menos metaforicamente, na cor. Esta ideia de usar a cor como um meio, é muito atraente para as pessoas (SULLIVAN, 2013).

Outro aspecto que Edward Sullivan considera atraente para aqueles que conhecem a obra de Hélio Oiticica é a fisicalidade e a interação de suas propostas.

O aspecto da performance também. A ideia de, pelo menos na teoria, poder se apropriar do trabalho do artista, colocar uma coisa que ele fez, uma capa, o *parangolé*. Ou, então, se entra em *Tropicália*, sente-se a areia, sente-se o cheiro das coisas, assiste-se à TV, escuta-se os papagaios falando... Tudo isso é muito atrativo para as pessoas, que gostam de sentir e interagir. As pessoas gostam de coisas que elas possam interagir. A fisicalidade é importante. As pessoas adoram se tornar parte de um trabalho de arte e, neste sentido, o trabalho desaparece e se torna uma experiência sensorial. Então não se precisa saber se Oiticica é brasileiro, que ele viveu na América um tempo, que ele é neoconcreto ou nada, você pode somente fazer parte disso. Ou você pode deitar nas redes e assistir aos cinemas e à experiência, e a atmosfera sensual é responsável por cercar e envolver o público. E isso fez parte da cultura americana dos anos 60, a era *hippie*, e isso tudo gera uma fascinação nas pessoas que ainda usam este certo tipo de sensualidade. É por isso que as pessoas adoram Ernesto Neto. Em certo sentido, ele é uma continuidade deste envolvimento da experiência sensorial de Hélio Oiticica e Lygia Clark, mas Hélio ainda mais. Ele foi um dos pioneiros a explorar os aspectos corporais e físicos no trabalho de arte. Neste sentido, a barreira entre o observador e o trabalho desaparece, na melhor das circunstâncias, pois geralmente num museu se vê na vitrine, ou sob uma proteção; o *parangolé*, o

bólide perdem o sentido e o significado. Mas, no sentido real que ele propôs, está suposto que se interaja. E as pessoas adoram isso. É por isso que não é somente nos EUA, mas em todo lugar, que principalmente seu trabalho atrai o público para sua obra. Seu trabalho inicial é mais intelectual, as pinturas geométricas, não é tão corporal como sua obra posterior (SULLIVAN, 2013).

A opinião de Gabriela Rangel sobre a recepção de Hélio Oiticica difere do ponto de vista de Edward Sullivan. Nas palavras dela:

Sobre a recepção da obra de Hélio Oiticica nos Estados Unidos, acredito que há muita distorção que vem do fato de existir uma mitologia do malandro, que as pessoas não compreendem nos EUA por não conhecerem a arte brasileira muito bem. Acho que Hélio Oiticica é perfeito para ser “mitologizado”. Às vezes, vemos o trabalho um pouco banalizado, como uma apologia à delinquência, e isso não era o que Hélio Oiticica queria fazer, acredito eu. Os americanos tem um modo de fantasiar a esquerda, e Hélio Oiticica é perfeito! Ele é como um Che Guevara. Lygia Clark é outro caso delicado, há muitas Lygias: a do neoconcreto, a de Paris, e depois uma Lygia Bourgoise, muito conservadora, sem dúvida. O que ela fez em Paris foi além da arte, e deve ser colocada com muito cuidado. O MoMA fará no ano que vem [isto é, em 2014] uma retrospectiva. Há certa distorção, interpretações incorretas, que vem da fantasia que Hélio Oiticica era a encarnação do malandro na arte, o que não é verdade! Ele não era um Che Guevara da arte nas favelas do Brasil, ele era filho de um intelectual! Fazia as intervenções carnavalescas nas favelas como uma pessoa da classe média intelectual que ia para lá. Há uma diferença entre ser um favelado e ser uma pessoa de classe média que vai à favela fazer uma intervenção. As pessoas aqui não entendem esta diferença nos EUA. Hélio Oiticica é um mito e um mito é construído através de uma fantasia coletiva, como Che Guevara. O problema é que os brasileiros não estão construindo uma interpretação de Hélio Oiticica. Ele é sempre interpretado por estrangeiros, como se pensa o samba no Brasil, certo? E o samba tem muitas leituras no Brasil; tem gente que o odeia, além de ter muitos tipos diferentes de samba. Há uma fantasia sobre as favelas fora do Brasil que é

muito poderosa, e Hélio Oiticica faz parte disso. Ele é a pessoa mais visível que encarna esta fantasia (RANGEL, 2013).

Sergio Bessa, brasileiro que mora há muito tempo nos Estados Unidos, tem um ponto de vista mais próximo ao de Gabriela Rangel, assim como o de Lilian Tone sobre a recepção de Hélio Oiticica nos Estados Unidos.

Eu acompanho a obra de Hélio desde os anos 60; ele tinha uma aura mitológica. O momento pós-tropicalista no Brasil me desperta enorme interesse, por exemplo, Waly Salomão, poeta cuja obra já traduzi algumas e tenho enorme interesse. Tenho interesse em aprimorar e corrigir a recepção nos EUA. A recepção é muito captada através de uma ótica um pouco desviada, ou estereotipada. Não me sinto muito contente como o trabalho do Hélio Oiticica tem sido exposto. Há algumas coisas específicas do trabalho dele que é fácil escapar, principalmente àqueles que não conhecem bem a cultura brasileira (BESSA, 2013).

Outro ponto de vista que a americana Irene Small, que estudou a fundo a obra de Hélio Oiticica e morou por um tempo no Rio de Janeiro, compartilha com este olhar mais crítico sobre a recepção da obra de Hélio Oiticica:

Acredito que parte do problema da recepção inicial de HO, não somente nos EUA como na Europa, foi o modo que ele foi visto, como um indicativo emblemático de uma identidade brasileira, em todos os estereótipos, desde a mangueira até os demais. Nos anos 90, com a mudança do foco para outras regiões, particularmente Oiticica foi um exemplo atraente, com uma produção bem articulada, legível sob alguns parâmetros. As pessoas entendiam a abstração geométrica e podiam entender esta linearidade e processo. O fato de ele ter escrito sobre seu trabalho são fatores que influenciaram o fato de Lygia Clark e Hélio Oiticica se tornarem aceitos ou compreendidos mais nos EUA (SMALL, 2013).

Na visão de Sergio Bessa, Hélio Oiticica era, essencialmente, um brasileiro e se colocava como tal. Era apaixonado por Jack Smith e Andy Warhol, mas, além dos contatos com os irmãos Campos, ele resgatou algumas coisas de origem brasileira.

O resgate da obra de Sousândrade, que morou em NY no século XIX, ele escreveu o Guesa, uma das seções do livro é o inferno de *Wall Street*, são quadrinhos que é uma colagem de fatos históricos que acontecia em NY naquela época e coincidem com a visita do imperador brasileiro para a feira internacional de Filadélfia. Hélio Oiticica faz um curta, totalmente falho, que para é mim uma das melhores obras dele! Ele lança mão deste momento histórico, que tem a ver com NY. No período em que este lá, teve a oportunidade de focar e se concentrar em aspectos específicos. O Filme é *Agripina é Roma Manhatam*, que é uma linha do poema, e ele extrapola de modo maravilhoso. Agripina é uma cortesã romana que ele leva para *Wall Street* e mistura uma série de dados. Convida o Mario Montez, um dos atores de Warhol, um *Drag Queen* famoso, que creio ser porto-riquenho. Com toda fascinação por Warhol, ele procura este elemento multicultural e traz o Antonio Dias e eles jogam dados, fazendo uma referência ao Mallarmé. Um filme pequeno e inacabado, pois têm todas estas alusões à cultura brasileira que era parte do trabalho dele que as pessoas, no geral, não conseguem captar (BESSA, 2013).

Uma nova exposição sobre Hélio Oiticica é esperada nos Estados Unidos em 2016, organizada por Lynn Zelevansky, que passará por algumas instituições, entre elas o Museu de Pittsburg e o museu Whitney em Nova York.

Acho que agora há quase um estereótipo colocado sobre Hélio Oiticica que a exposição *Body of Color* desafiou. Foi aí que chegamos quando nos aprofundamos nas pesquisas sobre este artista. Eu não sei agora, parece que Lynn Zelevansky está fazendo uma exposição sobre Hélio Oiticica. Não sei o que ela irá mostrar, vamos ver qual será a sua versão (RAMIREZ, 2013).

Para Lynn Zelevansky, que está organizado esta exposição, há grande expectativa e um otimismo com relação à recepção deste evento.

De certo modo, eu estou feliz em poder organizar esta exposição! [...]. Eu acho que você realmente tem que ver a produção inicial de seu trabalho para compreender o trabalho da parte final de sua carreira. Neste sentido, estou muito contente em poder fazer este *show*. É estranho que a questão social em Oiticica está lá. Claro que está! Talvez uma das coisas mais acessíveis para nós. Mas interessa a noção de se criar uma arquitetura, e os aspectos formais, e a cor e a noção de um diferente tipo de modernismo. [...] Minha experiência é que ele é bem recebido; as pessoas realmente o entendem. No geral, acho que as pessoas adoraram. Houve muito interesse por parte de outras instituições na exposição, e vamos fazer a exposição passar por outros centros. Ela tem sido procurada por outros centros (ZELEVANSKY, 2013).

A expectativa é grande com relação a exposição com a curadoria de Lynn Zelevansky, organizada em parceria entre o *Carnegie Museum of Art* em Pittsburgh e o *Whitney Museum of American Art*, de Nova York. Talvez após esta exposição retrospectiva será possível visualizar diretamente a lacuna que ficou na obra após o incêndio do seu acervo, em 2009.

Considerações Finais

A pesquisa apresentada nesta tese de doutorado identificou três fases, em ordem cronológica, abordadas nos capítulos que a compõem: o capítulo 1 ocupou-se do período correspondente às primeiras exposições de Oiticica fora do Brasil (1965) até o ano de seu falecimento (1980); o capítulo 2 abrangeu a exposição *Brazil Projects*, no fim dos anos 80, bem como as exposições sobre *Latin American Art*, a Retrospectiva Hélio Oiticica, a Documenta X e a Bienal de Havana, que ocorreram ao longo dos anos 1990; o capítulo 3, por fim, considerou as principais exposições nos Estados Unidos, a partir do ano 2000, que foram: *Brazil Body and Soul*, *Beyond Geometry*, *Quase-Cinemas e Tropicália*, reunindo depoimentos sobre a percepção atual da obra de Hélio Oiticica.

A obra de HO passou por diferentes momentos desde o início do percurso expositivo internacional de sua obra, o que pôde ser observado no decorrer dos capítulos. Iniciou-se, expondo as primeiras inserções da obra de Hélio Oiticica, a mostra do primeiro *Bólido*, na galeria *Signals*, em Londres, em 1965, quando o artista estabeleceu o primeiro contato com o crítico de arte, Guy Brett, e as pessoas envolvidas com a galeria *Signals*, como o artista David Medalla, cujo contato resultou na publicação dos primeiros textos de Hélio Oiticica no exterior.

O contato de Oiticica com Guy Brett e David Medalla foi estabelecido por intermédio da indicação do artista brasileiro Sérgio Camargo. Desse encontro, resultou a paradigmática exposição na *Whitechapel Gallery*, em Londres, 1969, quatro anos depois do primeiro contato estabelecido em 1965. A *Whitechapel Experience* (como o artista gostava de chamar) foi momento de grande importância para o desenvolvimento e a maturidade intelectual de Hélio Oiticica. Ele gozou de liberdade para propor, criar e reunir num único espaço o conjunto de seus trabalhos; o resultado foi uma

relação institucional estimulante para o artista. A exposição contou com ampla divulgação, recebeu cobertura televisiva e teve um público significativo de visitantes. O artista adquiriu autoconfiança. A exposição foi um grande estímulo para suas investigações, como registrado nas inúmeras cartas que escreveu, e estão documentadas no acervo digital PHO. Apesar de também receber críticas negativas nos jornais britânicos durante a exposição, a recepção da obra em Londres foi bem diferente do que foi noticiado no Brasil. Lá, diferentes opiniões dividiram o público que a visitou; alguns críticos desconfiaram das intenções do artista e das afirmações de Paul Overy e de Guy Brett que defenderam a obra de Hélio Oiticica.

A exposição em Londres e os debates em torno dela resultaram na divulgação de sua obra em outros países. Devido à visibilidade da *Whitechapel experience*, Hélio Oiticica foi convidado para participar da exposição *Information* no MoMA em Nova York, no ano seguinte, organizada por Kynaston Mcshine. Na lista dos artistas que iriam participar da exposição, Hélio Oiticica estava presente desde o início com a indicação ao lado de seu nome: "artista ambiental com exposição individual na galeria *Whitechapel* de Londres". O contato inicial entre o curador Kynaston Mcshine e Hélio Oiticica foi estabelecido ainda em Londres, quando este emprestou alguns slides de suas obras e de fotos da exposição para o curador.

Hélio Oiticica chegou a Nova York com passaporte carimbado, pela exposição individual na respeitada instituição britânica, a *Whitechapel Gallery*. Em Nova York, a experiência expositiva de Hélio Oiticica foi bem diferente. *Information* foi uma exposição coletiva com um número extenso de artistas participantes e trabalhos inovadores e provocativos. Inicialmente, Hélio Oiticica propôs a projeção de um filme em um ambiente, depois ele mudou sua proposta. Kynaston Mcshine enviou-lhe um telex escrito: *Think Tropicália*, e sua resposta foram os ninhos, uma versão mais elaborada da proposta realizada no

workshop da Universidade de Essex (

Figura 8. p.44), trabalho que realizou logo após o fim da sua exposição individual na *Whitechapel Gallery*.

Na exposição *Information*, em Nova York, em 1970, os ninhos ficaram ofuscados por outros trabalhos de cunho político mais polêmico, direto e provocador, como o trabalho de Hans Haacke e a máquina Olivetti, que exibia filmes logo na entrada da exposição, e que causou um grande impacto no público. Hélio Oiticica propôs os ninhos – uma estrutura com caibros de madeira que formava um conjunto com nove camas, uma ao lado da outra, separadas por tecidos. Nas fotografias (Figura 11 p.59), observamos pessoas, que parecem estar descontraídas e brincando nos nichos propostos pelo artista.

Nas reportagens publicadas, Hélio Oiticica era apresentado como autor dos espaços *que o público poderia se deitar*. O episódio que Hélio sempre contava sobre a experiência dos Ninhos no MoMA foi o escândalo sobre um casal que estava transando dentro dos ninhos e

foram descobertos pelos seguranças do museu! (OITICICA, 1980, p. 271). Embora a notícia em torno de outras obras pareceu mais “assustadoramente de vanguarda” para o público americano na época.

A exposição *Information* foi muito polêmica, enfrentou desafios e gerou debates, dentro das instâncias do Museu, de acordo com documentos que foram consultados no acervo do MoMA, como as cartas entre diretores e curadores, até duras críticas e comentários sobre o conteúdo expositivo. Hoje em dia, *Information* é considerada um evento paradigmático, uma exposição muito importante para a História da Arte – a primeira exposição de arte conceitual nos Estados Unidos – e tem sido alvo de muitas pesquisas.

Hélio Oiticica estava em Nova York para a exposição *Information*, em julho de 1970, quando foi contemplado com uma bolsa de estudos da Fundação Guggenheim. Mudou-se para Nova York em dezembro de 1970. Enquanto preparava sua viagem, idealizava um novo modo de viver. Ainda estava no Brasil e já tinha em mente construir um espaço, uma versão dos ninhos, que propôs no MoMA, onde poderia viver e receber visitas de pessoas em seu apartamento. Não queria um modo de vida convencional, desejava construir e viver sua obra e esses novos espaços.

O artista, desde o início de sua carreira, criou uma rede de contatos que manteve ao longo de sua vida: no Brasil, eram artistas, críticos e colegas e, quando morou em Londres e Nova York, ele internacionalizou e ampliou essa rede de contatos. Esse conjunto de pessoas, com quem ele se relacionou, contribuiu para a recepção póstuma de sua obra, em especial quando ela começou a circular fora do Brasil, no fim dos anos 80. Quando esteve em Nova York, Hélio Oiticica não conseguiu construir seu projeto no Central Park, porém lutou por isso e manteve contato com as pessoas influentes que conheceu, como Kynaston Mcshine, Lucy Lippard, Jaqueline Barnitz, John Perrault e Dore Ashton, por exemplo.

Dentre o conjunto de cartas que ele enviou às pessoas, algumas solicitavam recomendação para a renovação de sua bolsa, outras para obter o *Green Card* ou pedindo apoio para viabilizar suas propostas de intervenção urbana. No período em que viveu em Nova York, também manteve constante contato com o Brasil, recebia visitas, trocava cartas com críticos brasileiros, como Mario Pedrosa, Aracy Amaral, Roberto Pontual e Frederico Moraes. Contato com a família e amigos era feito através das cartas diárias e semanais em que relatava sua rotina, contava sobre as sessões de cinema *underground*, filmes de Jack Smith, os encontros com pessoas interessantes, os projetos, as expectativas e frustrações vividas na cidade americana. Quando retornou ao Brasil, em 1978, Hélio Oiticica estava plenamente conectado ao meio artístico local. Ele chegou repleto de planos, projetos, convites e muitos parceiros; realizou, com vários artistas, trabalhos coletivos como *Kleemania*, *Barracão*, *acontecimentos poéticos urbanos*, etc.

A estadia de Hélio Oiticica no exterior contribuiu para a recepção de sua obra nos anos 90. Ele iniciou uma rede de contatos em vida que, mesmo após sua morte, se expandiu; foram os elos. A imersão nos documentos de Hélio Oiticica: cartas, recortes, textos publicados possibilitou identificar a dimensão da rede de contatos que ele estabeleceu e a constante interlocução com artistas, pensadores e críticos. O material escrito e a documentação que o artista deixou também contribuíram para a divulgação e o interesse de pesquisadores e estudantes por sua obra 20 anos depois, mais precisamente a partir dos anos 90. Embora Hélio Oiticica não participasse ativamente de exposições e do circuito das galerias de arte, ele estava produzindo, trocando informações e em contato com artistas, críticos, escritores e poetas.

Por intermédio de Silviano Santiago, Hélio Oiticica realizou a conferência na galeria Albright Knox, em Búfalo. Pelos documentos e depoimentos do artista, é possível perceber que muito lhe agradou

essa forma de expor seu trabalho. Era uma palestra com a apresentação de uma seção de slides, em que ele falava e projetava imagens de suas obras. A conferência de Búfalo foi uma resposta ao modo como desafiava alguns aspectos institucionais e de mercado, embora, na mesma época, estivesse de acordo com a venda de seus trabalhos no Brasil, dando liberdade para seu irmão cuidar das vendas dos metaesquemas, na galeria Ralph Camargo em SP.

Após a morte do artista, sua obra foi exposta nos anos 80 no Brasil, particularmente em São Paulo e no Rio de Janeiro. No exterior, a exposição *Brazil Projects*, no P.S.1 de Nova York, mostrou um conjunto significativo das obras de Hélio Oiticica e despertou o interesse em muitas pessoas, como disse Edward Sullivan quando viu *Tropicália* pela primeira vez. E, em especial, Chris Dercon, que desenvolveu o projeto e viabilizou a *Retrospectiva Hélio Oiticica*. Ele reuniu uma equipe de colaboradores e conhecedores da obra de HO, e juntos ⁹⁶promoveram a exposição colorida e atrativa, exibindo um extenso número de obras de todos os períodos da vida do artista, *dos bólides*, núcleos, penetráveis, ambientes.

Guy Brett, mencionado em todas as entrevistas realizadas durante a pesquisa, contribuiu para a “tradução e divulgação” da obra de Hélio Oiticica para os europeus e americanos e, sem dúvida, também de outros artistas brasileiros, como Lygia Clark, Lygia Pape e Sergio Camargo. Mas, no caso específico de Hélio Oiticica, sua atuação foi muito importante; o respeito por seu trabalho, o contato e afinidade que estabeleceu com o artista. A presença de Guy Brett em palestras e seminários nos Estados Unidos, como citou Gabriela Rangel, em conjunto com os textos publicados sobre o artista, foram fundamentais para a tradução e a divulgação da obra de Oiticica.

⁹⁶ Luciano Figueiredo estava a frente do Projeto HO, Catherine David curadora (*Galerie nationale du Jeu de Paume* em Paris), Guy Brett e colaboradores na Espanha (*Fundació Antoni Tàpies* em Barcelona), Portugal (*Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian* em Lisboa) e EUA (*Walker Art Center* em Mineápolis).

Hélio Oiticica foi capa da revista *Art in América* (Figura 15 p. 101) e, a partir disso, semearam-se muitos seguidores e admiradores pela sua obra. Guy Brett e Chris Dercon, de modos diferentes, são considerados elos importantes para essa internacionalização da obra do artista brasileiro.

A exposição retrospectiva foi uma revelação da obra e sua força; um evento importante que, além de reunir um conjunto significativo de trabalhos, organizou e disponibilizou material sobre sua obra através do catálogo publicado em quatro idiomas, um documento utilizado como referência até os dias de hoje. A retrospectiva foi um modelo bem sucedido, cuja compreensão e leitura de uma trajetória implicaram na valorização da obra.

As mostras coletivas sobre arte na América Latina circularam nos museus americanos e europeus, no final dos anos 1980 e início dos anos 1990 e, em geral, foram criticados por perpetuar alguns estereótipos ligados ao primitivo, ao fantástico e ao figurativo, como apontou Mari Carmen Ramirez no texto *Beyond The fantastic* (RAMIREZ, 1992). Embora essas exposições tenham recebido críticas, as grandes coletivas de *Latin american art* contribuíram para ampliar a visibilidade e a divulgação dos trabalhos de artistas brasileiros, assim como para difundir a obra de Hélio Oiticica. Esses eventos no Brasil se configuraram como conquista e reconhecimento de uma produção nacional no exterior e, em geral, reafirmavam alguns estereótipos comuns aos países latino-americanos.

Outro aspecto importante foram as mudanças internas ocorridas no MoMA de Nova York, da metade para o fim dos anos 1990. A obra de Hélio Oiticica entrou para o acervo da coleção permanente do museu, a partir das doações de Patricia Phelps Cisneros, em 1997, o mesmo ano em que Hélio Oiticica esteve na *Documenta X*, com a curadoria de Catherine David. A partir dos anos 2000, a obra de Hélio Oiticica também passou a ser exibida nas exposições da coleção Cisneros, como a exposição *Geometric Abstraction: latin american art*

from the Patricia Phelps de Cisneros Collection, no Museu de Arte da Universidade de Harvard, Cambridge (2001). As exposições da coleção Cisneros não foram analisadas neste estudo, mas é preciso ressaltar sua importância para a divulgação e estudo da obra de Hélio Oiticica nos Estados Unidos, assim como outros artistas brasileiros e latino-americanos. A Fundação Cisneros atua em frentes estratégicas distintas: internas ao MoMA, promove a aquisição de obras para a coleção e oferece apoio financeiro aos curadores para viagens de estudo aos países da América Latina. Também edita e produz publicações e material para estudo, como catálogos das exposições e livros, e também entrevistas de artistas e críticos ligados a América Latina. A fundação também financia a inserção de professores de *Latin American Art* em universidades de arte, como no Hunter College em Nova York⁹⁷, por exemplo. Em 2010, a exposição *Beyond Participation: Hélio Oiticica & Neville d'Almeida in New York* foi organizada na galeria de arte do Hunter College de Nova York por Jocelyn Meade Eliote – aluna do programa de mestrado da mesma instituição.

Após a entrada na coleção do MoMA de Nova York em 1997, aumentou-se o interesse dos museus americanos em adquirir obras de Hélio Oiticica. Depois da exposição *Beyond Geometry*, no LACMA de Los Angeles (2004), o museu adquiriu a obra *Nas quebradas*.

Houve um histórico de fatos ligados ao Museu de Houston, interessado, desde o início do projeto, em adquirir as obras de Hélio Oiticica. Todo o restauro feito nas pinturas, como metaesquemas, relevos espaciais, etc. atribuiu à obra um refinamento técnico em nível elevado de elaboração. No catálogo da exposição *Body of Color*, o texto sobre o restauro das obras analisa com profundidade todo método utilizado pelo artista, bem como a sequência de tintas, cores e de pigmentos que utilizava. Foi um trabalho inédito sobre a obra do artista (RAMIREZ, FIGUEIREDO, *et al.*, 2007).

⁹⁷ A professora Harper Montgomery se juntou ao corpo docente do Hunter College de Nova York em 2011. <http://www.hunter.cuny.edu/communications/pressroom/news/hunter-names-harper-montgomery-the-patricia-phelps-de-cisneros-professor-in-latin-american-art>

Na coleção do Museu de Houston, as peças de Hélio Oiticica pertencem a coleção Adolph Leirner (comprada pelo museu), o *Metaesquema 12*⁹⁸, o metaesquema *vermelho cortando o branco*⁹⁹ e um relevo espacial¹⁰⁰. A exposição *The Body of Color* também resultou na aquisição de peças pelo museu *Tate Modern* em Londres, que adquiriu metaesquemas, relevos espaciais, bólides e *Tropicália*, totalizando 8 peças adquiridas pelo museu entre 2007 e 2008¹⁰¹, dez anos após a aquisição do MoMA de Nova York.

O evento *Brazilian art in New York*, em 1995, foi resultado da estratégia de Edemar Cid Ferreira. No tocante à exposição da *Cosmococa*, de Hélio Oiticica, na galeria Marian Goodman, houve um efeito positivo entre a obra e o contexto em que foi exibida. Tratou-se de uma experiência marcante, conforme registrado nos depoimentos de Sergio Bessa, e também resultou no interesse de Carlos Basualdo em organizar uma exposição sobre Hélio Oiticica. Como relembrou Lynn Zelevansky, foi um momento significativo e marcante para a arte brasileira nos Estados Unidos.

A exposição *Brasil Body and Soul* (2001), no Guggenheim, de acordo com Edward Sullivan, partiu da proposta do conjunto expositivo da mostra *Brasil + 500 anos (2000)*¹⁰², mas com modificações e a inclusão de outras obras. Foi um projeto executado em parceria com a equipe brasileira e a equipe do museu Guggenheim. Dois aspectos criticados em relação a exposição *Brasil + 500*: primeiro, relacionado aos gastos excessivos em eventos temporários, enquanto as instituições museológicas do país não se mantêm, não adquirem obras para suas coleções e estão em constante crise financeira; segundo, a cenografia da exposição que, dispersa, coloca em segundo plano o interesse e o foco no objeto

⁹⁸ <http://www.mfah.org/more-information-helio-oiticica-metaesquema-12/>

⁹⁹ <http://www.mfah.org/art/100-highlights/vermelho-cortando-o-branco/>

¹⁰⁰ <http://www.mfah.org/art/detail/oiticica-relevo-espacial-spatial-relief/>

¹⁰¹ <http://www.tate.org.uk/art/artworks?aid=7730&ap=1&wp=1&wv=grid>

¹⁰² A mostra reuniu cerca de 15 mil obras divididas em 13 módulos, reunidos em quatro edifícios no parque Ibirapuera: o pavilhão da Bienal, a Pinacoteca, a Oca e o Cinecaverna, construído especialmente para a exposição.

artístico, bem como a ambientação excessiva que não focaliza o interesse na obra de arte, e sim no cenário expositivo. Há uma grande diferença, quando esse padrão de exposição acontece em um país, cujos museus possuem suas coleções em bom estado de conservação e verbas para aquisição. Nesse sentido, a crítica levantada por Adriano Pedrosa se posicionou mais sobre esse contexto interno que o Brasil enfrentava, do que propriamente o conjunto ou seleção das obras expostas no museu Guggenheim, em 2001.

A exposição *Tropicália* iniciou seu percurso expositivo, no Museu de Arte Contemporânea de Chicago (2005), depois foi para a *Barbican Gallery*, em Londres (2006), no Museu do Bronx, em Nova York (2006) e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (2007); teve financiamento da empresa *Brasil Connects*, que, porém, decretou falência em 2006, inviabilizando a vinda da mostra para o espaço da Oca no parque Ibirapuera, em São Paulo, como planejada inicialmente e conforme destacou Carlos Basualdo durante entrevista. Para alguns entrevistados, a temática foi de difícil compreensão para o público americano, que não estava familiarizado com todos os elementos da cultura brasileira e, na visão de outros, foi uma excelente oportunidade para o público americano conhecer a obra *Tropicália*, de Hélio Oiticica.

Embora muito se acuse no Brasil sobre a recepção internacional que considera a obra de Hélio Oiticica partindo de associações simples e frequentemente formalistas, ou que aponte somente o aspecto mítico da descoberta da favela e as demais associações históricas simplistas, a obra de Hélio Oiticica desperta o interesse do público americano.

O interesse pelos aspectos de sua obra – o uso da cor e do espaço, a interatividade com o público – constituem atrativos para o público. Hélio Oiticica escreveu textos em Inglês e muita coisa foi traduzida. Ele morou em Nova York, durante 8 anos, em sua carreira;

tal fato soma mais um fator de identificação de sua obra pelo público americano.

A relevância da recepção norte-americana para a valorização da obra de Hélio Oiticica se evidencia pelo número crescente de exposições sobre seu trabalho, destacando que a exposição é o momento de encontro direto da obra com o público. A pesquisa detectou através das entrevistas, a importância e o poder de um evento expositivo, que pode emoldurar a obra e despertar maior interesse do público pelo artista, ou não, isto são variáveis que dependem do seu formato, do tamanho da exposição, das escolhas da curadoria e do contexto.

Os museus americanos absorveram com maior rapidez e tiveram maior interesse pela aquisição das obras de Hélio Oiticica, que está inserido numa estratégia ampla, pela formação de acervos de arte latino-americana. O valor e o reconhecimento deste interesse está representado pela presença de obras nos acervos e coleções públicas importantes dos Estados Unidos, como o MoMA, LACMA, MFAH, e em coleções particulares como a coleção Cisneros, Halle.

O mercado das artes e o crescente valor financeiro que a obra alcança, inclui Hélio Oiticica como um dos artistas de grande interesse. Há uma frequência anual com que a obra tem sido exposta no cenário americano, em especial em Nova York, pela Galeria Lelong. Esta representa a obra de Hélio Oiticica desde 2004 e realiza exposições periódicas das suas obras.

Portanto, todo este conjunto de fatos e relações apontadas ao longo da pesquisa através das leituras e entrevistas realizadas definem o campo de acordo com Pierre Bourdieu. Também identifica a trama de pessoas e instituições envolvidas, os locais e as relações de poder, ou seja, a recepção da obra de Hélio Oiticica nos Estados Unidos. Identificado o campo, deve-se somar a experiência estética, segundo Hans Robert Jauss, à experiência de cada indivíduo com a obra. Há características no trabalho de Oiticica, como aspectos da cor,

da participação, da cultura *underground*, que estabelece uma relação direta, de identificação da obra com o público. Somados a esse conjunto, esta a qualidade intrínseca da produção artística, que também enuncia sua ampla receptividade. Assim, fica demonstrada através deste estudo a importância e também o peso da recepção norte-americana para consolidação da obra de Hélio Oiticica.

O *Carnegie Museum of Art*, de Pittsburgh, em parceria com o *Whitney Museum of American Art*, de Nova York, estão organizado uma grande exposição sobre Hélio Oiticica, que pretendem inaugurar na primavera de 2015, em Pittsburgh, e finalizar sua itinerância em 2016, em Nova York. O *Whitney Museum of American Art*, primeiro museu destinado a exibir artistas exclusivamente americanos¹⁰³, está construindo uma nova sede, no distrito *meatpacking, downtown*, próximo ao High Line Park, em Nova York. Para sua inauguração, em 2016, aguarda-se na agenda a exposição de Hélio Oiticica, cuja curadoria é de Lynn Zelevansky.

Com o intuito de possibilitar novas leituras da recepção norte-americana de Hélio Oiticica, finaliza-se o presente trabalho com o questionamento: "O que significa a obra de Hélio Oiticica entrar na agenda de exposições do *Whitney Museum of American Art*"?

¹⁰³ <http://whitney.org/About/History>

Referências

AMARAL (ORG.), A. **Modernidade:** Arte Brasileira do século XX. São Paulo: Ministério da Cultura/MAM, 1988.

AMARAL, A. **Textos do trópico de capricórnio:** artigos e ensaios (1980-2005). São Paulo: Ed. 34, v. 3, 2006.

AMARANTE, L. A controvertida arte de Kassel. **ìcaro brasil**, Rio de Janeiro, 1 jan. 1997.

ANJOS, M. D. **Local/ global:** arte em transito. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.

ARAÚJO, O. T. D. Enfim, a venda. **Veja**, São Paulo, 6 novembro 1972.

ARTES, S. E. D. 9. S. N. D. **Lygia Clark e Helio Oiticica**. Rio de janeiro e São Paulo: catálogo da exposição, 1986/87.

BARATA, M. L'art actuel au Brésil. **Aujourd'hui, art et architecture**, Paris, jul 1964.

BARREIRO, G. P. Entrevista para Amanda Saba Ruggiero, Nova York, 04 Janeiro 2013. 12.

BASILIO, M. Reflecting on a history of collecting and exhibiting work by artists from latin america. In: BASILIO, M., et al. **Latin American & Caribbean Art MoMA at EL MUSEO**. Nova York: EL Musei del Barrio e MoMA Nova York, 2004.

BASUALDO, C. Entrevista para Amanda Saba Ruggiero, Philadelphia, 20 fev. 2013.

BENTO, A. Oiticica. **Jornal Ultima Hora**, Rio de Janeiro, 15 março 1969.

BENTO, A. Oiticica. **Jornal Ultima Hora**, 15 março 1969.

BESSA, A. S. **Brazilian art in the museums of New York City**. 1. ed. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, v. 1, 2011.

BESSA, S. Entrevista para Amanda Saba Ruggiero, Nova York, 30 jan. 2013.

BESSA, S. Entrevista para Amanda Saba Ruggiero. **Entrevista**, Nova York, 30 janeiro 2013.

BOURDIEU, P.; DARBEL, A. **O amor pela arte:** os museus de arte na europa e seu público. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.

BRAGA, P. **fios soltos**: a arte de Hélio oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BRENSON, M. A Brazilian Exhibition In a Didactic Context Review/Art. **New York Times**, Nova York, 6 maio 1988.

BRETT, G. Hélio Oiticica: reverie and Revolt. **Art in Améria**, Nova York, p. 3, Janeiro 1989.

BRETT, G. **Brasil experimental arte/vida, proposições e paradoxos**. Tradução de Renato Rezende. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.

BRETT, G. Helio Oiticica. **Tate papers**, Londres, 19/18 outubro 2007.

BRETT, G. **Galeria Transversal**, 2011. Disponível em: <<http://galeriatransversal.com.br/port/exposicoes/texto.php?id=2>>. Acesso em: 18 jun. 2012.

BRETT, G. et al. **Helio Oiticica**. Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1992.

BRETT, G.; FIGUEIREDO, L. **Oiticica in London**. Londres: Tate Publishers, 2007.

BROOKE, E. H. New York Galleries Teaming Up To Show Art by 16 Brazilians. **New York Times**, Nova York, 2 janeiro 1995.

CÂNDIDO, A. Os brasileiros e a nossa América. In: CANDIDO, A. **Recortes**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 143-155.

CLARK, L.; OITICICA, H. **Lygia Clark_Helio Oiticica**: Cartas, 1964-1974. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

COSTA, M. I. D. Helio Oiticica em ambiente Londrino. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 abril 1969.

COSTA, O. C. D. Arte Brasileira em Nova York. **Guia das artes**, São Paulo, Abril/ Março 1995.

COSTA, O. C. D. Entrevista para Amanda Saba Ruggiero. **Entrevistas**, São Paulo, 05 Julho 2013.

COUTINHO, W. O Marginal Iluminado. **Veja**, São Paulo, 5 fevereiro 1986.

EMILIO CARLOS, E. Helio Oiticica. **Diário de notícias**, Rio de Janeiro, 01 jul. 1965.

FARMER, J. A. The Experimental Exercise of Freedom: A Conversation with Rina Carvajal and Alma Ruiz. **Art Journal**, 2000. 22-31.

FERREIRA, G. Entrevista para Amanda Saba Ruggiero. **Entrevistas**, Rio de Janeiro, 19 Junho 2013.

FIGUEIREDO, L. Entrevista para Amanda saba Ruggiero. **Entrevistas**, Rio de Janeiro, 18 junho 2013.

FIGUEREDO, L. Entrevista para Amanda saba Ruggiero. **Entrevistas**, Rio de Janeiro, 18 junho 2013.

FIORAVANTE, C. Havana recebe Helio Oiticica interativo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 10 agosto 2000.

GAST, D. V. Courting the Carnavalesque.. **Art in América.** , Nova York, janeiro 1989.

GATHERCOLE, S. BEYOND GEOMETRY:experiments in form. **The ArtBook**, fevereiro 2005. volume 12 issue 1.

GLAZEBROOK, M. recollection. In: BRETT, G.; FIGUEIREDO, L. **Oiticica in London**. Londres: Tate Publishing, 2007.

GOSLING, N. Lotus – Land, East London. **The observer review**, 9 março 1969.

GUILBAUT, S. **How New York stole the idea of modern art abstract expressionism, freedom, and the cold war**. Chicago,: University of Chicago Press, 1983.

HIGHTOWER, J. B. **Memorandum**. The Museum Of Modern Art. New York. 1970.

JAREMTCHUK, D. G. Experiências em Nova Iorque na década de 1970. **ARS (USP)**, Sao Paulo, v. v. 6, , p. p. 104-113, 2008.

JORDÃO, V. P. Oiticica em Londres. **O Globo**, , Rio de Janeiro, 19 Março 1969.

KEELER, P. Carta convite para Helio Oiticica. **Acervo Digital PHO**, Londres, 16 jun. 1965.

KIMMELMAN, M. Brazil in all its extravagant glory. **New York Times**, Nova York, 26 outubro 2001.

KRAMER, H. Recommended reading. **New York Times** , Nova York , 12 julho 1970.

LARSON, K. Bye-bye Brazil. **New York Magazine**, Nova York, v. 21, p. 80, maio 1988. ISSN 22.

LIPPARD, L. Entrevista com Hans Ulrich Obrist. In: OBRIST, H. U. **Uma Breve História da curadoria**. São Paulo: Bei, 2010.

LOURENÇO, M. C. F. **Operários da Modernidade**. São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1995.

MACADAM, A. Brazil: Body and Soul. **ARTnews**, Nova York, dezembro 2001.

MARIO GIOIA, SILAS MARTI. Leia íntegra da entrevista com o curador Paulo Herkenhoff. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 29 janeiro 2008.

MCSHINE, K. **Information Exhibition Research**. The Museum of Modern Art Archives. New York. 17.11.1969. ([CUR 934]).

MCSHINE, K. Carta para Helio Oiticica. **Acervo Digital PHO**, Nova York, 03 nov. 1969. 1.

MCSHINE, K. **Status of Information**. The Museum of Modern Art. New York. 1969.

MCSHINE, K. Carta para Helio Oiticica. **Carta- Acervo Digital PHO**, Nova York, 14 mar. 1970. 2.

MEDALA, D. "Space suit by Fisher, Parangolé by Oiticica". **Signals Newsbulletin**, Londres, ago/out 1965. 14.

MEDALA, D. Sounding two. **Signals Newsbulletin**, Londres, jun/jul 1965. 7.

MEDALLA 2, D. Space suit by fisher parangolé by Oiticica. **Signals Newsbulletin**, Londres, ago/set/out 1965. 14.

MEDALLA, D. "Methamorphosis, 1965: Glass Bolide By Helio Oiticica". **Signals Newsbulletin**, Londres, n. Acervo digitalizado PHO, 01 jun. 1965. ISSN document 0613/65, cx.2 cd.1.

MEDALLA, D. Recollection. In: BRETT, G.; FIGUEIREDO, L. **Oiticica in London**. Londres: Tate publishers, 2007. p. 26.

MEDALLA, D. Recollection in. In: BRETT, G.; FIGUEIREDO, L. **Oiticica in London**. Londres: Tate Publishers, 2007.

MENDES, L. Helio vai de Labirinto. **Domingo Ilustrado**, Rio de Janeiro, 15 ago. 1971. 1.

MESQUITA, I. Entrevista com Ivo Mesquita. **Fórum Permanente**, São Paulo, janeiro 2006. <http://www.forumpermanente.org/rede/numero/rev-numero7/entrevIvoM>.

MILLER, S. William Lieberman, 81, built art collections. **the sun New York**, 03 junho 2003. Disponível em:

<<http://www.nysun.com/obituaries/william-lieberman-81-built-art-collections/14871/>>. Acesso em: 5 set. 2013.

MOMA, T. M. O. M. A. releases MoMA, 1970. Disponível em: <http://www.moma.org/docs/press_archives/4487/releases/MOMA_1970_July-December_0006_69I.pdf?2010>. Acesso em: 01 set. 2013.

MORAIS, F. Um ditador tropicalista em Londres. **Jornal Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 12 Março 1969.

MULLINS, E. Everybody's civilised. **The Sunday telegraph**, Londres, 23 fevereiro 1969.

MULLINS, E. This other –and unnecessary – Eden. **The Sunday telegraph.**, 9 março 1969.

NAVES, R. Um azar histórico desencontros entre modernos e contemporâneo na arte brasileira. **Novos Estudos**, São Paulo, Novembro 2002.

NAVES, R. Edemar: as artes como abre-alas. **o estado de S. Paulo**, São Paulo, 2 outubro 2005.

O GLOBO. Oiticica espanta Londres com sua arte e araras. **O Globo**, Rio de Janeiro, 13 março 1969.

OITICICA, H. Carta para Guy Brett. **Carta - Acervo Digital PHO**, Rio de Janeiro, 28 outubro 1968. 3.

OITICICA, H. Carta para caetano Veloso. **Carta - Acervo Digital PHO**, 26 dez. 1968a.

OITICICA, H. Cartão Postal Kynaston. **The Museum of Modern Art Archives**, New York, 24 nov. 1969 a. 1.

OITICICA, H. Carta para Amilcar de Castro. **Carta Acervo Digital PHO**, Brighton, Inglaterra, 1 nov. 1969. 3.

OITICICA, H. Carta para Amilcar de Castro e Rubens Gerchman. **Carta- Acervo Digital PHO**, Londres, 10 março 1969.

OITICICA, H. Carta para Rubens Gerchman. **Carta-Acervo Digital PHO**, Brighton, Inglaterra, 12 nov. 1969. 3.

OITICICA, H. Carta para Guy Brett. **Carta- Acervo Digital PHO**, Rio de Janeiro, 6 novembro 1970. 2.

OITICICA, H. Carta para Lygia Clark. **Carta Acervo Digital PHO**, Rio de Janeiro, 02 Agosto 1970.

OITICICA, H. Texto de HO questionando o papel da critica de arte em geral, Rio de Janeiro, 27 janeiro 1970.

OITICICA, H. Carta para Raimundo Amado. **Carta- Acervo Digital PHO**, Nova York, 3 jan 1971.

OITICICA, H. Exposição ? eu não! **Geléia Geral de Torquato Neto**, Rio de Janeiro, setembro 1971.

OITICICA, H. Carta para Roberta Salgado. **Carta Acervo Digital PHO**, Nova York, 18 Novembro 1971d.

OITICICA, H. Carta para Ivan Cardoso. **Carta Acervo Digital PHO**, Nova York, 12 novembro 1971e.

OITICICA, H. carta para Aracy Amaral. **Carta- Acervo digital PHO**, Nova York, 01 abr. 1972. 3.

OITICICA, H. A última entrevista. In: OITICICA, H. **Encontros**. Rio de Janeiro: Azougue, 1980.

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

OLEA, H.; RAMÍREZ, M. C.; YBARRA-FRAUSTO, T. **Resisting categories: Latin American and/or Latino?** Houston: Yale Press, v. 1, 2012.

P.S.1, THE INSTITUTE FOR ART AND URBAN RESOURCES, INC. AND SOCIEDADE CULTURAL ARTE BRAZIL.. **BRAZIL PROJECTS**. São Paulo: Sociedade Cultural Arte Brasil, 1988.

PEDROSA, A. Brazil Body nd Soul. **Artforum**, Nova York, 5 Março 2002.

PEDROSA, M. Os projetos de Helio Oiticica. **Jornal do Brasil - Suplemento Dominical**, Rio de Janeiro, 25 nov. 1961.

PEDROSA, M. Os projetos de Hélio Oiticica. **Jornal do Brasil- Suplemento Dominical**, Rio de janeiro, 25 nov. 1961.

PEDROSA, V. Conversa puxa conversa. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, 23 Julho 1968a.

PEDROSA, V. Apocalipopótese.. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, 27 Julho 1968b.

PEREZ-BARREIRO, G. Entrevista para Amanda Saba Ruggiero, Nova York, 4 Janeiro 2013.

PEREZ-ORAMAS, L. Entrevista para Amanda Saba Ruggiero, Nova York, 01 mar. 2013.

PERREAULT, J. Art Information. **The Village Voice**, Nova York, 16 Julho 1970. 3.

PETER, C. B. P. Brasileiro descobre a cor da cor. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 jul. 1964. 1.

PICARD, C. Entrevista para Amanda Saba Ruggiero. **Entrevistas**, Nova York, 7 fevereiro 2013.

PIMENTA, A. A festa que pode levar um museu ao Rio de Janeiro. **Veja**, São Paulo, 22 novembro 2000.

RALPH Camargo uma galeria de vanguarda. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 junho 1971.

RAMIREZ, M. C. Beyond "The Fantastic": Framing Identity in U. S. Exhibitions of Latin American Art. **Art Journal**, Vol. 51, No. 4, Latin American Art, winter 1992. pp. 60-68.

RAMIREZ, M. C. Entrevista para Amanda Saba Ruggiero, Houston, 11 fevereiro 2013.

RAMIREZ, M. C. et al. **Hélio Oiticica The Body of color**. Houston: The Museum of Fine Arts, Houston, 2007.

RAMUSSEN, W. Latin American Artists of The 20th century. In: OLEA, H.; RAMIREZ, M. C.; YBARRA-FRAUSTO, T. **Resisting categories: Latin American art and/or latino?** Houston: Museu of fine Arts Houston, 2012. p. 1159.

RANGEL, G. Entrevista para Amanda Saba Ruggiero, Nova York, 19 fev. 2013.

RESTANY, P. L'ottava Biennale di San Paolo. **Domus**, Milão, novembro 1965.

SALZSTEIN, S. Autonomia e subjetividade na obra de Helio Oiticica. **Novos Estudos**, São Paulo, Março 1995.

SANTIAGO, S. Helio Oiticica e a cena americana. In: FERREIRA, G. **Entrefalas(entrevistas realizadas por)**. Porto Alegre: Zouk, 1998.

SCHILLER, B. Iluminado desafio da arte de ilustrar. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 maio 1981. 3.

SCHJEDAH, P. Southern Exposure. **Village Voice**, Nova York, 22 junho 1993.

SEVCENKO, N. Arte selvagem. **carta capital**, Rio de Janeiro, 24 outubro 2001.

- SMALL, I. "Tropicália". **Arforum**, Nova York, fevereiro 2006.
- SMALL, I. Entrevista para Amanda Saba Ruggiero, Princeton, NJ, 21 fev. 2013.
- SMITH, R. 20th-century Latin American Works at the Modern. **New York Times**, Nova York, 4 junho 1993.
- SMITH, R. A short, Intense Career marked by vibrant color. **New York Times**, Nova York, 17 março 2007.
- SPRICIGO, V. P. **Relato de outra modernidade**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.
- STORR, R. Kassel rock: interview with curator Catherine David. **Arforum**, v.35 maio 1997. n.9.
- SULLIVAN, E. Entrevista para Amanda Saba Ruggiero, Nova York, 18 jan. 2013.
- TONE, L. Entrevista para Amanda Saba Ruggiero. **entrevistas**, Nova York, 12 março 2013.
- TOTA, A. P. **Os Americanos**. São Paulo: Contexto, 2009.
- WHITELEGG, I. Signals Echoes TRace. In: BRETT, G.; FIGUEIREDO, L. **Oitica in London**. Londres: Tate Publishing, 2007.
- ZELEVANSKY, L. **beyond geometry**. Los Angeles: Los angeles County museum of art, v. 1, 2004.
- ZELEVANSKY, L. Entrevista com Amanda Saba Ruggiero, Nova York, 01 fev. 2013.

Bibliografia introdução

- JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aesthesis e Katharsis. In: LIMA, Luis (org.). A literatura e o leitor – textos de Estética da Recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- JAUSS, Hans Robert. A história da literatura como provocação à teoria literária. Trad. De Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- JAUSS, Hans Robert. Histoire et histoire de l'art in POUR UNE ESTHÉTIQUE DE LA RÉCEPTION. Paris: Galimard.1978
- LIMA, Luis (org.). A literatura e o leitor – textos de Estética da Recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- ZILBERMAN, Regina. Estética da recepção e história da literatura. São Paulo: Ática, 2009
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica. João Cezar de Castro Rocha (org.). Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

Bourdieu, P. (1996). O ponto de vista do autor. Algumas propriedades gerais dos campos de produção cultural, in As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. (M. L. Machado, Trans.) São Paulo: Companhia das Letras.

Bourdieu, P. (2003). Economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva.

Bourdieu, P., & Darbel, A. (2007). O amor pela arte: os museus de arte na europa e seu público. São Paulo: Universidade de São Paulo.

ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção e leitura. São Paulo: educ, 2000

Bibliografia por exposições

1969 _ Whitechapel Gallery _londres

MULLINS, Edin. Everybody's civilised. The Sunday telegraph. February 23, 1969.

EAST LONDON ADVERTISER. Walk through sand and playing billiards at the art gallery. February 28, 1969.

DUNLOP, Ian. You can even paddle at this show.Evening Standart, march 3,1969.

OVERY, Paul .Cabins. The listener, march 6, 1969.

GOSLING, Nigel.Lotus – Land, East London. The observer review, march 9, 1969.

MULLINS, Edin. This other –and unnecessary – Eden. The Sunday telegraph. march 9, 1969.

THE TIMES, Participation at Withechapel. Londres, march 10 1969.

LYNTON, Norbert. Bare landscape;an invitation to play. The Guardian, march 12, 1969.

OVERY, Paul. Space without and within. The Financial Times, march 18, 1969.

BRETT, Guy. Ways of pointing a camera. The Times, April 22, 1969.

OITICICA, Hélio Oiticica. Hélio Oiticica on the discovery of creleisure. Art and Artists. April. 1969.

1970 _ Information _Nova York

DAVIS, Douglas. Newsweek, 20 Jul. 1970

PERREAULT , John. Village Voice, 16 Jul. 1970.

KRAMER, Hilton. New York Times, 12 Jul. 1970.

KRAMER, Hilton. New York Times, 2 Jul. 1970.

KRAMER, Hilton. New York Times, 16 Ago. 1970.

BATTCKOCK, Gregory, Arts Magazine, summer 70.

ROSENBERG, Harold. October 10, 1970.

LE MONDE, 27 agosto de 1970. (Repercussão no Le Monde sobre os dois artigos de Kramer no NYT)

1993_ Latin American Artists of the twentieth Century MoMA NY

LEFFINGWELL, Edward . Latin Soliliquies. Art in América . dec. 1993. New York.

SCHJELDAHL, Peter. Southern Exposure. The Village Voice. 22 junho de 1993.

SMITH, Roberta. 20th –century Latin American works at the Modern. New York Times, 4 junho 1993.

SULLIVAN, Edward. Fantastic voyage the Latin American Explosion. ARTNEWS, Summer, 1993, New York.

LATIN American artists of the Twentieth Century. (1993)Co-autoria de Waldo Rasmussen, Fatima Bercht, Elizabeth Ferrer. New York: Museum of Modern Art, c1993. 424p.,

AGUILAR, Nelson. The journal of art /the artnews newspaper, n.22, Novembro 1993.

1988_ Brazil Projects:

BELIK,Hélio Oiticica. Imprensa dos EUA se impressiona com os trabalhos de Hélio Oiticica. Folha de S. Paulo, São Paulo, 14 mai. 1988. Ilustrada.

IORI, Cristina. Hans Donner, aventura tecnológica para o mundo. Jornal da Tarde. São Paulo,1 jul.1988.

KRUSE, Olney. O Brasil em Nova York, sem Pelé nem carnaval, Jornal da Tarde. São Paulo, 20 fev.1988.

MELO, Alexandre. (1988) Brazil Projects PS 1. Flash Art. n. 142, p.130, outubro, 1988.

MORAIS, Frederico.(1988) PS1 Nova York Brazil Projects. Revista Guia das Artes Plásticas, ano 2 n.8/9.

NOGUEIRA, José. Arte brasileira para americano ver. Jornal da Tarde. São Paulo, 16 abr.1988.

NOGUEIRA, José. Um pacote brasileiro em Nova York. Estado de S. Paulo, 17 abr.1988.Caderno 2.

PRETE, Renata Lo. David Byrne e Sonia Braga aplaudem Bisso em NY. Folha de S. Paulo, São Paulo, 10 mai. 1988. Ilustrada

SCALZO,Marília. Nova York acolhe "Brazil Projects". Folha de S. Paulo, São Paulo, 17 abr. 1988. Ilustrada

SMIRKOFF, Marcos. Um cantinho para a arte brasileira em Nova York. Folha da Tarde, São Paulo 12 de fev. 1988.

1995_ Brazilian art in New York

Costa, Eduardo. 1995. "Hélio Oiticica at Marian Goodman." Art In America 83, no. 7: 84.

BROOKE, E. H. New York Galleries Teaming Up To Show Art by 16 Brazilians. New York Times, Nova York, 2 janeiro 1995.

2001_ Brazil Body and soul

2001. "Brazil in the U.S.A." Art In America 89, no. 8: 26.

BRAZIL body & soul. (2002) Edited by Edward J. Sullivan ; curated by Edward J. Sullivan...[et. al]. Co-autoria de Edward J Sullivan. New York: Guggenheim Museum, 600p.

New York Times, oct, 26, 2001

New York Times, September,9,2001

Time, December, 3, 2001

Leffingwell, Edward. Discovering the art of Brazil, Art in America, may 2002.

Pedrosa, Adriano. Brazil body and soul, Artforum, march 2002.

mac Adam, Alfred. Art news, December 2001.

Justiça impede ida de altar de Olinda aos EUA, O Globo, 29 setembro de 2001.

Mostra sera aberta com altar brasileiro incompleto, O Globo, 18 outubro de 2001.

Justiça libera altar para exposição em Nova York, O Globo, 3 outubro de 2001.

Altar esta a caminhoo de Nova York, O Globo, 4 outubro de 2001.

Nova York e a Glória exuberante do Brasil, Folha de São Paulo, 20 setembro de 2001.

Exposiçã leva à Nova York o Brasil de corpo e alma. Estado de São Paulo, 15 de outubro de 2001.

Menconi, Darlene. Para inglês ver, Isto é, 7 de novembro de 2001.

Altar cedido ao Guggenheim começa a ser desmontado, Caderno 2, O Estado de São Paulo, Terça-feira, 14 de Maio de 2002.

2004_ Beyond Geometry

Kimmelman, Michael. Modernism Wasn't So American After All. The New York Times, July 2, 2004.

Hickey, Dave, "Beyond Geometry: Experiments in Form, 1940s-70s"; Los Angeles County Museum of Art. Artforum International, Nov, 2004, Vol.43.

AMOR, Monica. Minimal Geometrics and other concerns. Art Journal, fall, 2005, v.64.

2005/6 _ Body of color

ROBERTA, SMITH. 2007. "ART REVIEW; A Short, Intense Career Marked by Vibrant Color." New York Times, March 17. 7.

OSÓRIO, Luis Camilo,. Canal Contemporâneo, 19 de março de 2007

REYNOLDS, Ann. Hélio Oiticica: Museum of Fines Arts, Houston. Artforum international. V.45 ,iss. 10,2007.

Castro, Fernando. Art nexus, n. 64, volume 6, 2007.

SEARLE, Adrian. And it was all yeloww.The Guardian, 7 june, 2007.

CYPRIANO, Fabio. Ilustrada. Folha de São Paulo, quarta feira , 21 de marco de 2007

DEZEUZE, Ana. Helio Oiticica: The Body of Colour: Tate Modern. Art Monthly, July-August, 2007, Issue 308, p.29.

New York Times, Sunday, December 10, 2006.

New York Times, a special section museum, march 28, 2007

24 hour museum – Tate purchases key Helio Oiticica works including tropicalia (28.06.2007) <http://www.culture24.org.uk/art/sculpture-and-installation/art47841>

2001 _ Quase-Cinema

Sundell, Margaret. 2002. "HÉLIO OITICICA `QUASI-CINEMAS'." Artforum International 40, no. 6: 127.

KIMMELMAN, Michael. A Brazilian's work in the 70's now looks new. The New York Times, August 2, 2002.

Tropicália _ 2006/7

SMALL, Irene. Tropicália: A revolution in Brazilian Culture. Artforum International. Feb.2006,v.44., p.204.

ASBURY, Michael. Made in Brazil. Art History. V.31, issue 1, February 2008.

Bibliografia teses e dissertações sobre Hélio Oiticica

Dissetações

- ALVES, Daniel Cassin Dutra; GONÇALVES, Yacy-Ara Froner; PIMENTEL, Lucia Gouvêa UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. H2 O2 Hélio por Hélio : Oitica pós Oitica. 2009. 145 f., enc. : Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2007
- COSTA, Lúcio Coelho; MARTINS, Leda Maria UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. Cor(p)oralidade em Ferreira Gullar e Hélio Oitica. 2004. 152 f., enc. : Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.
- GRUBERT, Sara Cristiane Jara. **Oitica**: limites de uma experiência limite. 2006. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) - Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2006. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/18/18142/tde->
- FERRAZ, Tatiana Sampaio. **Trabalhos de escala ambiental**: da escultura moderna a situações contemporâneas. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-20052009-152820/>>. Acesso em: 2014-06-13.
- MORITA, Carolina Akemi Martins. **Ação, objeto e espaço na obra de Sérgio Ferro e Hélio Oitica**. 2011. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) - Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/18/18142/tde-12042013-135953/>>. Acesso em: 2014-06-13.
- MOTTA, Gustavo de Moura Valença. **No fio da navalha - diagramas da arte brasileira**: do programa ambiental à economia do modelo. 2011. Dissertação (Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-13032013-143600/>>. Acesso em: 2014-06-13.
- VARELA, Angela. **Um percurso nos Bóides de Hélio Oitica**. 2009. Dissertação (Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-30102009-172944/>>.
- SPRICIGO, Vinícius Pontes; SILVEIRA, Luciana Martha. Arte e tecnologia : a poética participacionista de Hélio Oitica e a arte tecnológica contemporânea. 2004. 137 f. : Dissertação (mestrado) - Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná.
- PIMENTA, Verônica Teodora; LEAL, Bruno Souza UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. Uma configuração comunicativo do corpo : condutas e vertigens no filme H. O de Ivan Cardoso. 2007. 139 f., enc. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Teses

- BARBOSA, Ana Amália Tavares Bastos. **Além do corpo**: uma experiência em arte/educação. 2012. Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-22052013-164504/>>. Acesso em: 2014-06-13.
- BRAGA, Paula Priscila. **A trama da terra que treme**: multiplicidade em Hélio Oiticica. 2007. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-05122007-145929/>>. Acesso em: 2014-06-13.
- DWECK, Lizette Lagnado. **Hélio Oiticica : o mapa do programa ambiental**. 2003. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003
- FUREGATTI, Sylvia Helena. **Arte e meio urbano. Elementos de formação da estética extramuros no Brasil**. 2007. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-12052010-111218/>>. Acesso em: 2014-06-13
- LOPES, Ana Carolina Fróes Ribeiro. **A Cidade sob a poética do andar**: as deambulações de Hélio Oiticica. 2012. Tese (Doutorado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) - Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2013. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/102/102132/tde-07052014-100822/>>. Acesso em: 2014-06-13.
- ANDRADE, Marco Antonio Pasqualini de. **Uma poética ambiental - Cildo Meireles (1963-1970)**. 2007. Tese (Doutorado em Artes Plásticas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-23072009-160437/>>. Acesso em: 2014-06-13.

Anexo

Ficha-síntese das entrevistas realizadas.

Oswaldo Correa da Costa

Local: São Paulo	Data / Horário: 05.07.2013/10h00	Tempo Entrevista: 1h29min
Idioma: português		Email: oswaldosergio@aol.com
Observações gerais: Contou em especial sobre a exposição Brazil Projects, que acompanhou de perto. Depois sobre outros eventos expositivos de Hélio Oiticica que esteve presente. Apresentou algumas de suas impressões e observações como colecionador de arte brasileira.		

Luciano Figueiredo

Local: Rio de Janeiro	Data / Horário: 18.06.2013/14h00	Tempo Entrevista: 2h09min
Idioma: português		Email: lucfigueiredo8@uol.com.br
Observações gerais: Contou com detalhes todo histórico e seu envolvimento com as exposições e a obra de Hélio Oiticica. Falou em termos gerais sobre a arte brasileira e com detalhes sobre a trajetória da obra de Hélio Oiticica. Suas impressões a respeito dos eventos, o que considerou como eventos marcantes e importantes para a obra. A relação que os museus e o mercado americano exerceram sobre a obra, os museus tiveram interesse em adquirir, diferente dos museus europeus.		

Glória Ferreira

Local: Rio de Janeiro	Data / Horário: 19.06.2013/11h00	Tempo Entrevista: 46min
Idioma: português		Email: Gloria.a.ferreira@gmail.com
Observações gerais: Contou sua experiência pessoal com relação as exposições que visitou e que organizou sobre Hélio Oiticica. Contou sua posição sobre as obras e como viu a transformação desta recepção.		

Citou exemplo da obra de Lygia Clark em Paris.

Gabriel Pérez-Barreiro

Local: Escritório Fundação Patrícia Phelps Cisneros, 78th street 5th avenue, Nova York, EUA.	Data/Horário: 04/01/2012 11:00	Tempo 1h47min	Entrevista:
Idioma: Inglês	Email: gperezbarreiro@coleccioncisneros.org		
Observações gerais: Gabriel Perez Barreiro. Transita pelo universo acadêmico, institucional e conhece o mercado da arte contemporânea. Trabalhou no Brasil, foi curador 6ª Bienal Mercosul, Porto Alegre –RS em 2007, e ao longo da entrevista apontou complexidades culturais do país e definiu com muita clareza as diferenças existentes, evitando o julgamento.			
<p>Síntese parte 1: O termo <i>Latin American Art</i> deve ser analisado do ponto de vista de seu uso e não significado. Diferença do uso pelos Europeus e Americanos. Uso implica variações ao longo do tempo, nos anos 60 e 70, durante a guerra fria tinham a conotação e emprego politizado e nos últimos 15 a 20 anos, uma dimensão populacional, e social de imigrantes. Museus americanos têm como objetivo atender a demanda da população, assim trazer <i>Arte Latino Americana</i> passou a ser uma busca de museus centrais e poderosos. Isso tem uma ressonância que é uma aproximação maior entre países. Uso do termo tem efeitos que devem ser analisados. Brasil é uma exceção permanente, tem a Bienal Internacional de São Paulo de grande relevância, faz diferença, fortalece circuito interno. A língua é mais uma barreira interna do que para o estrangeiro, se não sabe espanhol não compreende português. Boom econômico, crescimento e penetração maior que qualquer país da arte brasileira no mercado, porém o mesmo não reflete imediato nas instituições, talvez nos próximos 10 anos. Sistema de arte interno do país é muito diferente, dificuldade para os estrangeiros compreenderem o modo como operam as relações pessoais, profissionais e o tempo das coisas. Com México e Colômbia são mais similares. Brasil tem os códigos mais confusos e difíceis de ler. Mercado equaciona melhor estas relações, grande desafio para as instituições. "Guy Brett descobriu a arte brasileira para nós". Narrativa predominante que sua geração recebeu. Trabalhos legíveis, narrativa linear e que se transforma atualmente, novos nomes de artistas. Expandindo o conhecimento de artistas e do histórico dos mesmos. Uma exposição representar o país é uma má ideia. Estratégia de uma exposição individual é sempre o melhor modo de apresentar com profundidade um artista. Crítica de arte acentua as diferenças entre o pragmatismo anglo saxão da retórica "romântica latina". Dificuldade de compreensão. Pouca presença da crítica nacional em âmbito internacional, não por falta de conhecimento, mas pelas diferenças de códigos, estilos de escrita e traduções. Interesse e papel importante de instituições pesquisando e refletindo sobre a arte brasileira.</p>			
<p>Síntese parte 2: Conheceu Helio Oiticica através do catalogo do <i>Witte de With</i>, e por Guy Brett. Viu a exposição <i>Transcontinental</i>. Ficou fascinado pela obra de Helio Oiticica, achou trabalho brilhante e a conexão com</p>			

Mondrian, um artista que estudava no período que conheceu o Brasil, em 1991. Via o impacto de Helio Oiticica em outros artistas. Para brasileiros Helio foi um artista geométrico que virou não geométrico, e para europeus o seu trabalho se inicia pelos bólides e parangolés, o trabalho mais radical. (Figurou como um Jim Morrison "brasileiro"). Documenta X de Catherine David foi muito importante. Não lhe agrada ver as montagens de exposições recentes de Helio Oiticica, como as cosmococas e ambientes construídos, desencanto, museológico. Compreensão do movimento neoconcreto é melhor atualmente, processo de desmontar o mito que tudo leva ao neoconcretismo. Acredita na livre circulação do trabalho como algo positivo. Hélio Oiticica é importante, pois a arte brasileira passa a ser visível e legível após sua obra.

Edward Sullivan

Local: <i>IFA-NYU Institute Fine Arts New York University</i>	Data / Horário: 18/01/2013_14:00h 26/02/2013_15:00h	Tempo Entrevista: 1h16 min. 44 min.
Idioma: inglês		Email: edward.sullivan@nyu.edu
<p>Observações gerais: O Professor Sullivan foi muito atencioso e a entrevista foi extremamente informativa e detalhada. Possui um conhecimento vasto sobre a arte brasileira, acompanha de perto o trabalho de artistas brasileiros, visitou e conhece as exposições que ocorreram nos EUA. Possui um trânsito e fluidez no âmbito institucional e acadêmico. Com muita clareza apresentou seu ponto de vista e suas opiniões, conhece bem a história da arte brasileira além do período do modernismo e do universo contemporâneo.</p>		
<p>Síntese parte 1: o termo <i>Latin America Art</i> é questionável do seu ponto de vista, prefere utilizar o termo <i>Arte das Américas</i>, porém compreende seu uso pelo aspecto geográfico que ele delimita. Mal necessário. Procura compreender as conexões que acontecem na arte desses países, isso não significa excluir as especificidades locais de cada povo e cultura. Difícil enquadrar o Brasil, pois a língua é o português e não o espanhol como todos os países da "América Latina". No período colonial arte brasileira foi bem diferente dos outros países, no séc. XIX missão francesa e no séc. XX essas diferenças se minimizam com a relação que se estabelece com a Europa, intercâmbio de artistas e influências. Mistura de ideias, ser moderno e ao mesmo tempo brasileiro. Similaridades e diferenças. Fluxo transnacional da arte. Legibilidade da arte contemporânea brasileira seduz. Internacional e ao mesmo tempo local, singularidade que a arte brasileira representa. Helio Oiticica é um exemplo muito local e muito internacional, assim como Lygia Pape. Tensão entre estes dois polos produz uma arte vendável e comercial, as pessoas compram. As pessoas gostam. Museus que colecionam <i>Latin American Art</i> como o MoMA, Walker Art Center, Houston (após chegada de Mari Carmen Ramirez). Arte contemporânea significativa inclui a produção de artistas brasileiros. Brasileiros estão mais presentes? Sim, se fizer uma lista de nomes de artistas com nomes do México, Chile, Peru, e demais países a maioria de nomes vem do Brasil, porque há uma acessibilidade (Vik Muniz, Ernesto, Beatriz, Regina Silveira), as pessoas entendem sem saber nada de seu contexto, e mais promoção, as galerias, o sistema de galerias mais estabelecido contribui para essa promoção internacional. Energia e coerência. Mudanças nos últimos 15 a 10 anos. Identifica duas linhas ideológicas da prática curatorial, uma preocupada em preservar e divulgar uma identidade latina americana, outra que situa a arte brasileira dentro de um circuito global. A presença da arquitetura no imaginário e referencia visual. <i>Brazil Builds</i>, Brasília. Grande presença de referências do Brasil no imaginário americano.</p>		
<p>Síntese parte 2: Conheceu Helio Oiticica pela primeira vez no PS1 em 1988, onde conheceu a obra <i>tropicália</i>, estava trabalhando na exposição do MoMA <i>Latin American at the Twentieth Century</i>, e escreveu sobre Helio Oiticica. A exposição do PS1 era interessante, mas um pouco caótica e com alguns estereótipos, como trajes de carnaval, etc. Interesse no Helio, em especial os trabalhos com participação do público como os parangolés. Artista</p>		

multidisciplinar, com telas geométricas, produção audiovisual. Proximidade quando fez o show no Guggenheim. Interesse de muitos críticos como Guy Brett, e muitos outros. Muitas exposições dedicadas ao seu trabalho e surpreende o grande número sua popularidade, fascinação, o fato dele ter morado em NY também é interesse da audiência americana. Experiência sensorial e corporal dentro do trabalho de arte. A proximidade corporal de seu trabalho interessa a todos. Separar o que o artista pensou do que os outros pensam e como leem seu trabalho hoje, são situações muito diferentes.

Sergio Bessa

Entrevistado: Local: <i>Bronx Museum of Arts</i> - Nova York.	Data / Horário: 31/01/2013 11:00h	Tempo Entrevista: 1h34 min.
Idioma: Português		Email: sbessa@bronxmuseum.org
Observações gerais: Sergio Bessa trabalha no Museu do Bronx desde final dos anos 80.		
Síntese parte 1: Critica a visão monolítica da América Latina. Interesse pelo Brasil e arte brasileira. Galerias e museus não centrais promovem e discutem produções. Promoção da arte através das feiras. Termo <i>Latin America Art</i> , não vale a pena lutar contra, muito utilizado pelos colecionadores, forma de reelaborar fatos e narrativas conforme interesse da agenda. Resíduo de um colonialismo. Percebe mudança, pessoas e trabalhos sérios buscando elucidar as diferenças.		
Síntese parte 2: Acompanha o Helio desde os anos 60. Momento pós-tropicalista no Brasil, como Wally Salomão que é um poeta que acompanha e traduziu algumas vezes. Aprimorar e corrigir a recepção, pois muitas vezes ela é captada através de uma ótica "desviada". Não tem se contentado como seu trabalho tem sido exibido. Suas especificidades são muito fáceis escapar. Helio se colocou como um Brasileiro em NY. Contato com os irmãos Campos. Concentrou em coisas específicas. A exposição <i>Tropicália</i> no Museu do Bronx foi um bom exemplo de ver trabalhos do Helio Oiticica. A sofisticação do trabalho do Helio está em como ele relaciona os espaços institucionais aos espaços de lazer. As Cosmococas aqui não tinham o mesmo potencial. Deveria ser mostrado melhor. Na Galeria Marian Goodman, teve outra percepção. Não se pode "fetichizar" seu trabalho. Nos EUA, valor objetivo e financeiro da obra de arte não propõe a perspectiva filosófica e interpretativa de seu trabalho. A transferência ocorre em perda. Deslocamento. A participação é alvo de interesse de jovens americanos.		

Lynn Zelevansky

Entrevistado: Local: Hotel Mondrian, Soho, Nova York.	Data / Horário: 01/02/2013 10:00 am	Tempo Entrevista: 52 min
Idioma : Inglês	Email: ZelevanskyL@carnegiemuseums.org	
Observações gerais: Muito atenciosa, comentou as expectativas e intenções da exposição que prepara para 2016. Comentou sua experiência e como conheceu a arte brasileira.		
<p>Síntese parte 1: Não gosta do termo Latin American Art, não compreende como pode haver uma sensibilidade comum falando de coisas tão distintas. Fez a exposição <i>Beyond Geometry</i> para desafiar uma narrativa dominante nos Estados Unidos e mostrar que pessoas ao redor do mundo estavam pensando em coisas similares, não necessariamente fazendo a mesma coisa, embora pensando os mesmos problemas antes ou contemporâneos aos Americanos. Hoje em dia as pessoas entendem um pouco melhor estas diferenças. Não tem uma visão global sobre as instituições brasileiras. Lembrou o evento de galerias em NY que expos artistas brasileiros, e teve impacto positivo para a difusão da arte contemporânea brasileira, diversidade ao mesmo tempo, foi impactante e as pessoas ficaram interessadas. Há muitos críticos bons e conhecidos e a critica é muito séria, é muito diferente daqui. Aqui não há poesia na crítica aqui, aqui isso soa pretensioso. A proximidade do Brasil é com a Europa, a França, e há hábitos franceses que muitas vezes são opostos. Nós tentamos ser objetivos e diretos. Gosta de Ronaldo Brito e Adriano Pedrosa, mas é muito diferente do modo americano. A primeira vez que foi ao Brasil foi guiada por Paulo Herkenhoff e Ivo Mesquita. No MoMA havia uma resistência grande em apresentar artistas não consagrados. A Costa Oeste Americana tem proximidade e a presença Mexicana e Latino Americana é muito maior, e diferente da costa leste.</p>		
<p>Síntese parte 2: Conheceu Helio Oiticica através de Paulo Herkenhoff e Ivo Mesquita quando esteve pela primeira vez no Brasil no início dos anos 90. Acredita que o trabalho de Helio Oiticica ainda não foi mostrado nos EUA de uma forma completa, de toda sua trajetória. Comentou alguns exemplos de como seu trabalho não foi completamente compreendido por não ser mostrado todo o percurso de sua trajetória. Ver o éden em um espaço ao lado de outros artistas não mostra o potencial e a originalidade do trabalho, as pessoas não entendem. Comenta sobre as diferenças entre os EUA e a Europa. Relação mais próxima do Brasil com a Europa. Entusiasmada com o projeto da exposição individual do Helio Oiticica, pretende mostrar ao público americano a obra e a singularidade e potencialidade do artista, que também morou em Nova York.</p>		

Mari Carmen Ramirez

Local: Museu de Finas Artes de Houston, Texas.	Data / Horário: 11e12/02/2012 10:00h	Tempo Entrevista: 120 min
Idioma: inglês		Email: mcramirez@mfah.org
<p>Observações gerais: A entrevista de Mari Carmen Ramirez foi realizada em dois dias, atuação relevante de Mari Carmen e sua experiência, resultaram num material muito importante para a pesquisa, do ponto de vista pessoal bem como o conhecimento e vivencia interdisciplinar no campo das artes visuais, conhecimento do meio acadêmico, institucional e do mercado. Mari Carmen transita com clareza e profundo conhecimento sobre cada campo, conhece o contexto brasileiro. Respondeu de forma profunda e completa as questões colocadas.</p>		
<p>Síntese parte 1: O termo <i>latin american art</i> é um termo prático, usado como um constructo operativo e existe enquanto uma utopia. É a tentativa de abordar uma região como um todo, devido a algumas similaridades como o colonialismo, a língua e a religião predominante. Na arte tem uma relação de afinidades que se aproximam como a história, economia, a origem indígena e isso justifica. O termo foi cunhado nos Estados Unidos a partir da coleção de arte da América Latina de Alfred Barr no MoMA. Os museus aceitam e empregam o termo como operação e se tornou um campo de estudo e de interesse, um contexto complexo em um campo especializado. Os pontos negativos são as especificidades que se perdem quando se generaliza, e certa arrogância Brasileira em não aceitar e não se comunicar com os demais países vizinhos.</p> <p>Brasil tem estratégia para promoção de sua arte, evento Brasil 500 anos, e o <i>Brasil Today</i> em 1994/5, teve impacto quando vários artistas foram mostrados ao mesmo tempo em galerias de NYC. Estratégia do governo em promover.</p> <p>Paulo Herkenhoff e Ivo Mesquita são apontados como curadores de influencia, que são lidos nos Estados Unidos, traduzem aspectos de um contexto para o outro. Os museus e o mercado vieram com o conhecimento e a promoção da arte latina americana antes do meio acadêmico, hoje este é um campo em expansão. Hoje se aprofunda e expande o campo, investem em educação, e isto tem promovido exposições, publicações e em tido impacto no campo. Importantes galerias de arte no Brasil nos anos 90 como Luisa Strina, Raquel Arnold, Camargo Vilça, a paisagem do Brasil tem mudado e hoje mais galerias estão em cena, embora não vê preocupação de galerias em acompanhar o trabalho de curadores e museus, somente a preocupação com as vendas e o mercado.</p>		
<p>Síntese parte 2: Foi ao Brasil pela primeira vez em 1989 e Paulo mostrou umas obras, depois foi em 1992 e conheceu o apt. no Flamengo e Luciano Figueiredo e viu o catalogo da exposição no <i>Witte de With</i>. Poucas pessoas o conheciam nos EUA, e uma aluna que foi pesquisar no Brasil contou o estado de conservação ruim e a possibilidade de colaborar. Não houve muitas exposições de seus trabalhos. A exposição <i>body of color</i> cobria a primeira parte de sua vida a segunda parte seria outra exposição, que não ocorreu. Comentou sobre a exposição <i>Body of Color</i>, em Houston e em Londres. Depois sobre o projeto e a restauração das obras, o aprendizado</p>		

da obra, do processo sofisticado que ele trabalhava.

Gabriela Rangel

Local: <i>American Society</i>	Data / Horário: 19/02/2013 11:00h	Tempo 51min	Entrevista:
Idioma: Inglês		Email: grangel@as-coa.org	
Observações gerais: Gabriela conhece bem o Brasil e tem um interesse especial pela produção de artistas brasileiros, pesquisadora. De fala direta e concisa, se posiciona política e ideologicamente em seu discurso.			
Síntese parte 1: Questão complicada, <i>latin American art</i> é um rótulo regional e ideológico. Brasil é um império cultural, político e econômico. América Latina compartilha muitos assuntos, na arte foi um mercado inventado nos Estados Unidos. As coisas mudaram bastante nos últimos dez anos, em ordem de renovar as exposições e os assuntos, há que se incluir America Latina, África e Ásia. Lygia e Helio ambos entraram para o cânone ocidental, contatos e a trajetória de vida deles. O Brasil é paradoxal, com relação às instituições e valorização de seus artistas, forte presença do mercado. Há potencial na produção cultural que não é absorvido e valorizado internamente. No cenário brasileiro observa a presença de curadores, mas não de críticos como Aracy Amaral, Mario Pedrosa, Frederico Moraes, não identifica segunda geração. Galerias são profissionais, cada vez mais agressivas e inseridas no cenário internacional.			
Síntese parte 2: Em NY nos anos 90 participou de um evento no MoMA com Guy Brett que falou sobre Helio Oiticica, depois se apaixonou pelo trabalho dele. Era um grupo pequeno, muito antes e ele falou dos <i>bólides</i> , <i>parangolés</i> . Foi sua função disseminar o trabalho de Helio Oiticica. Há muita distorção de seu trabalho, pelo fato da mitologia do malandro, e ele é perfeito para se tornar mitologia, muitas vezes seu trabalho é distorcido, em função de sua marginalidade. Fantasia que ele é a encarnação do malandro na arte, ele era um intelectual de classe media e que foi na favela. As pessoas aqui não entendem essa diferença. Mito construído através da fantasia coletiva. Os brasileiros não constroem a leitura de Helio, só estrangeiros. Há uma fantasia da favela que é forte e Helio é parte disso. Oiticica é um artista delicado, ele tem contradições como todo grande artista. Local e internacional ao mesmo tempo, é uma particularidade latina e dos brasileiros.			

Carlos Basualdo

Local: <i>Philadelphia Museum of Fines Arts</i>	Data / Horário: 20/02/2013 13:00h	Tempo Entrevista: 37 min
Idioma: Inglês		Email: cbasualdo@philamuseum.org
Observações gerais: Simpático e atencioso comentou sobre sua experiência com as exposições que envolviam artistas brasileiros e o trabalho de Helio Oiticica. Conhece bem e transita entre museus e instituições da Europa e Estados Unidos.		
Síntese parte 1: Iniciou suas visitas ao Brasil quando escrevia para <i>Artforum</i> , depois conheceu o Rio de Janeiro, e como fez colegas e conheceu artistas, galerias, críticos e curadores. Contexto crítico no Brasil é muito forte. Na academia existe muito pouco conhecimento e informação sobre a arte brasileira. A situação atual muda completamente, interesse e conhecimento maior sobre os artistas.		
Síntese parte 2: A exposição de Catherine David foi excepcional e muito importante. Forma positiva as exibições de Helio nos Estados Unidos, não acredita sua obra ser um cânone, porém mais conhecida atualmente.		

Irene Small

Local: Universidade de Princeton, Nova Jersey.	Data / Horário: 22/02/2013 13:00h	Tempo 60min	Entrevista:
Idioma: Inglês		Email: ismall@princeton.edu	
Observações gerais: Estudiosa e conhecedora da obra de Helio Oiticica, visão crítica e profunda de sua produção.			
<p>Síntese parte 1: Ideia de <i>Latin America</i> é uma projeção externa e uma ideia construída. Brasil é um caso específico os brasileiros não se entendem como latinos americanos. Conhece o Brasil e não está interessada em identidade nacional ou nas questões ligadas ao tema, mas sim nas especificidades históricas, e não se interessa em estabelecer um cânone brasileiro. Na Europa ele foi visto como indicativo e emblemático representante da cultura brasileira. Força econômica do Brasil amplia o interesse. Interesse na arquitetura brasileira. Cada instituição tem uma relação específica e proximidade. Sobre a exposição tropicália que foi de fato complexa para a compreensão do publico americano, embora uma exposição com ótimos trabalhos, mas relações complexas para o publico americano que não conhece a história do Brasil. Comentou sobre a exposição que promoveu chamada <i>Blind Fields</i>. A nova geração de artistas talvez não seja tão fácil enquadrar dentro da categoria histórica do <i>neoconcreto</i> e nem da <i>ditadura</i>. Acredito que esta complexidade começa e se projetar. Paulo Herkenhoff talvez o mais conhecido crítico brasileiro. Poucas traduções. Mario Pedrosa as pessoas estão começando a conhecer. O projeto de Mari Carmen Ramirez terá um grande impacto. A crítica de arte no Brasil talvez seja com base filosófica e textual não uma critica pautada por arquivos e documentos, talvez pela dificuldade de acesso. A configuração da disciplina se difere. Conhece Galeria Vermelho, Fortes Villaça, Nara Roesler, Luciana Britto, Gentil Carioca.</p>			
<p>Síntese parte 2: Conheceu o trabalho de Helio Oiticica em Cuba na Bienal de Havana em 2000. No Brasil percebeu um senso de exaustão do estudo da obra de Helio. Viu os parangolés e podia colocar e experimentar os trabalhos, e ficou fascinada, antes de iniciar o PhD., estava interessada no modernismo fora dos EUA, depois disso conheceu os textos de Helio Oiticica, e depois resolveu escrever sobre seu trabalho pois realmente gosteou. Encantou-se com as particularidades das respostas que encontrou, não conhecia o Brasil e não falava português. <i>Brazil Projects</i> e Cris Dercon, o Walker Center, Carlos Basualdo em Cosmococas de certa forma disseminou e popularizou mais estes trabalhos do que sua produção anterior. Relação de recepção e compreensão dentro do debate da estética relacional. Importância e relevância de Guy Brett.</p>			

Luis Perez-Oramas

Local: MoMA Nova York	Data / Horário: 01/03/2013 15:00h	Tempo Entrevista: 47h00min
Idioma: português		Email:luis_perez-oramas@moma.org
<p>Observações gerais: Luis Perez-Oramas tem clareza e conhecimento do cenário artístico brasileiro, pontuou com objetividade diferenças e particularidades do contexto americano, europeu e latino americano. Conhece a complexidade do sistema de arte brasileiro.</p>		
<p>Síntese parte 1: A categoria <i>latin America art</i> é uma construção, possui uma dimensão conceitual e uma dimensão ideológica, funciona mantendo certas relações de poder estabelecidas. Conceito passaporte. Dois continentes, genealógico ou arqueológico qual a genealogia para entender suas potencialidades e utilidades, e também os usos dessas funções. Incomoda. Não há tentativa de desconstruir isso. Constructo exterior à América Latina, assim como foi Napoleão 3º que inventou o nome, Alfred Barr programou na arte. Uma noção politicamente funcional, no sentido amplo das políticas da arte do museu e do colecionismo, e não é teoricamente funcional, pois esconde elementos importantes como são as questões e projetos nacionais, esconde as particularidades no seu efeito generalizador. A noção existe e resiste e deve-se ter uma razão para isso, porque provavelmente tem um grau de eficácia, transforma e produz efeitos.</p> <p>Anos 90 são críticos, pois é o início de uma estabilização econômica no Brasil e uma série de projetos que levam Helio e Lygia a um status de visibilidade em instituições no mundo muito grande, Lygia na Fundação Tapiés, Helio no Jeu de Paume, depois Tunga, Cildo, avançam um estado de visibilidade grande, se estabelece estudos acadêmicos fora e dentro do Brasil. Volta a nostalgia do conceito das práticas artísticas. Grandes coleções se constituem e se revelam (cisneros e adolph leirner), Mari Carmen Ramirez <i>Inverted Utopias</i> estabelece um marco. A história do MoMA. Aracy Amaral escreveu nos catálogos. A cena brasileira crítica é uma das mais sólidas da América Latina. Cultura de classe. O Brasil está avançado com relação aos outros países. Naturalizado o espírito de uma sociedade aberta, fluida e igualitária, apesar da pobreza e da burguesia, o modo de agir do cotidiano no Brasil. Sistema de galerias é muito forte. Comentou sobre a experiência da Bienal de SP.</p>		
<p>Síntese parte 2: Conheceu Helio Oiticica no Jeu de Paume e foi muito impactante, em 1992. Conhecia e admirava o trabalho de Catherine David. Admira o trabalho feito pelas iniciativas iniciais, como do Luciano Figueiredo. Tem reservas dos usos tropicalistas da obra de Helio, (exemplo do vídeo dos <i>parangolés</i> exibido em Havana com pessoas dançando salsa, e salsa não é samba). A reconstrução desses ambientes é a fetichização, que só poderia existir com o artista vivo, como uma ruína. Questiona se o registro fotográfico não supre, ou outro modo. A exposição de Londres e Houston foi muito importante, e infelizmente a segunda parte não ocorreu. Diferença da recepção europeia e americana, logicamente, não saberia responder na Itália, na Espanha acha que a recepção é mais política, na França provavelmente mais antropológica e nos Estados Unidos, uma tendência formalista e mais performativa.</p>		

Lilian Tone

Local: MoMA Nova York	Data / Horário: 12/03/2013	Tempo Entrevista: 1h00min
Idioma: Português		Email: lilian_tone@moma.org
Observações gerais: Contou sua experiência pessoal, acompanhou todo o contexto temporal e acompanhou de perto algumas situações e evento relevantes.		
<p>Síntese parte 1: Contou sobre a exposição do Cildo no Projects do Moma, quando entrou e estagiava no Museu. A partir do show do PS1, o envolvimento do Cris Dercon e Catherine David, muitas pessoas passaram a olhar para arte brasileira. Apoio de Oswaldo Correa da Costa. Difícil generalizar, mas de modo geral entende-se o Brasil de forma diferente da América Latina. Antes a arte Latina era vista de modo mais homogêneo, e hoje com mais informação e principalmente do Brasil. Arte Latina era figurativa, pictórica, e para o Brasil não faz sentido, e outra generalização da pratica conceitual. América Latina conceito que vem dos EUA e é um conceito político. Esforço em não ficar especializada na categoria Latina América, não gostaria de trabalhar nesta abordagem por não acreditar na terminologia. Refinamento da arte brasileira por Cris Dercon, Lynn Zelevansky, Catherine David, essa percepção influenciou, esforço curadores em se manter informado. O papel da Patrícia Cisneros foi fundamental e paralelo a outras iniciativas. A exposição <i>Brazil Projects</i> e <i>Magicien de La Terre</i> teve um impacto nos EUA, como um modo de mostrar, mudança de se interessar, mostrar arte de um país que não é familiar. A presença de Herkenhoff no MoMA trouxe muita informação e conscientização que o mundo era maior para as pessoas que trabalhavam lá, assim como a ação da Patrícia Cisneros, apoiando curadores. Hoje em dia não saber nada de arte brasileira é sua culpa, medida de culpa, percebe esforço incrível dos colegas se interessando e estudando arte brasileira. Sinap grupo de pesquisa de curadores que estuda o Japão, Europa do Leste e América Latina. Viagem ao Brasil visitando, instituições, coleções e visitando no fim da pesquisa, saber mais e conhecer melhor este universo. Críticos brasileiros comentados nos EUA Paulo e Ivo e o Rodrigo Naves convidado para escrever em catálogos. A galeria Villaça teve papel fundamental em disseminar arte brasileira, e vários artistas que trabalhavam com eles.</p>		
<p>Síntese parte 2: Durante a faculdade Helio Oiticica era cult, mas não havia muito acesso a informação, em ver trabalho, lembro uma vez ver na galeria SP, era difícil saber mais, não havia muita informação. Veio conhecer o trabalho dele por livros. A exposição de Roterdã foi incrível ver, há artistas que são interessantes ver numa exposição retrospectiva, vê-se a progressão formal das ideias. Mostra na Mary Goodman Galery, primeira Cosmococa foi exposta lá. Problema de ver toda produção brasileira em resposta aos problemas levantados por Helio e Lygia. Recomendou contato com Glória Ferreira, perspectiva local.</p>		

Claudia Calirman

Entrevistado: Local: <i>Colleague at the City University</i> -Nova York	Data / Horário: 05.02.2013/ 12:30 h	Tempo Entrevista: 34 min
Idioma: português	Email: calirman@verizon.net	
Observações gerais: Colocou sua opinião sobre arte brasileira nos EUA, Claudia comentou sobre seu trabalho e a exposição que realizou sobre Antonio Manuel como referencias significativas.		
Síntese parte 1: Sobre a crítica brasileira fala sobre a leitura autônoma, modernista, resistência em ler arte através de gêneros. A arte brasileira é vista por alguns nomes, nomes de mercado, não existe “boom de arte brasileira”, não tem moda, mas alguns personagens aparecem e se fala muito, como Helio, Cildo e Lygia. Alguns artistas que se destacam, mas não é um coletivo. A <i>American Society</i> é um local interessante, a Gabriela Rangel, o <i>MoMA</i> se interessa por artistas que já são consagrados, o <i>New Museum</i> tem interesse em alguns artistas, fez a mostra da Rivane, mas sempre pontual, dentro do termo da arte latina americana, mas nada global. A crítica de arte nos EUA é mais clara e direta, dificuldade de se compreender.		
Síntese parte 2: Conheceu o trabalho de Oiticica nos EUA, quando iniciou seus estudos em História da Arte. Há muito interesse em seus trabalhos. Critica as leituras de críticos brasileiros que buscam a formalidade pura de sua obra, sem abordar outros aspectos de seu trabalho, como o gênero, a marginalidade e etc. Patrulha ideológica em relação a obra do H.O., pessoas que se acham donas da leitura do trabalho. No Brasil há uma ótica mais poética e formal dos trabalhos. Quanto mais aberto o discurso, mais visões e exposições sobre um artista melhor.		

Charmaine Picard

Local: Sarabeth's 423 Amsterdam Ave. between 80th & 81st Streets;	Data / Horário: 14.02.2013/15h00	Tempo Entrevista: 50min
Idioma: inglês		Email: charmainedpicard@gmail.com
Observações gerais: Charmaine foi indicada pelo professor Edward Sullivan, pois trabalhou e acompanhou a exposição <i>Brazil Body and Soul</i> . Falou um pouco da dinâmica e os detalhes sobre a montagem da exposição, os problemas referentes ao contexto do momento com o ataque as torres gêmeas alguns dias antes da abertura da exposição. Muito simpática conhece e admira arte brasileira, em especial peças pertencentes ao Barroco, que foram incluídas na mostra e eram desconhecidas do público americano.		