



# ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

## DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

**Universidade de Brasília**

**Outubro 2012**





## **A Cosmococa de Oiticica: discussões sobre a relação obra/espço de fruição**

Patricia Ferreira Moreno<sup>1</sup>

**Resumo:** No início da década de 1970, o artista plástico Hélio Oiticica passou a conceber novos formatos de expressão artística ao sequenciar imagens estáticas, as quais apresentariam as mais variadas intervenções, desde palavras até linhas e desenhos feitos com uma forma particular de textura: a cocaína. À experiência com imagens em sequência deu o nome de Quasi cinema e a essa série chamou de Bloco de experiências in Cosmococa-program in progress. A proposta desse trabalho é investigar os mecanismos e as concepções dessa obra em sua intenção relacional com o espaço. Em seguida, com o intuito de discutir as operações que se realizam entre a concepção do artista e o processo de musealização de sua obra, apresentamos um estudo sobre como essas ideias foram materializadas no espaço expositivo da galeria Cosmococa, no Instituto de Arte Contemporânea Inhotim - MG.

**Palavras-chave:** Cosmococa. Hélio Oiticica. filme de artista. Musealização. Inhotim.

---

<sup>1</sup> Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense - UFF. Docente do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora – PUC/CES-JF. Professora temporária no Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora – IAD/UFJF

**Abstract:** In the early 1970s, the artist Helio Oiticica began to devise new forms of artistic expression to sequence still images, which would present the various interventions, from words to lines and drawings made with a particular form of texture: cocaine. The experience with images in sequence he named Quasi Cinema and this film series called Block experiences in Cosmococa-program in progress. The purpose of this study is to investigate the mechanisms and concepts that work in its intention relational space. Then, in order to discuss the transactions that take place between the artist and the design process musealization of his work, we present a study on how these ideas were embodied in the exhibition space of the gallery Cosmococa at the Institute of Contemporary Art Inhotim – MG.

**Keywords:** Cosmococa. Hélio Oiticica. Movie artist. Musealization.

A partir da década de 1960 surgiu no Brasil um tipo particular de manifestação artística cujas principais propostas demonstravam a intenção de ruptura com os suportes e espaços tradicionais de exibição da obra de arte. Vários artistas passaram a trabalhar com a imagem cinematográfica pensando-a como uma ampliação dos canais de realização de sua obra, propondo formas em que a linguagem fílmica e as artes plásticas pudessem ser revisitadas em conjunto. As modalidades das experimentações surgidas variaram e se reconfiguraram,

passando a se manifestar na própria realização dos filmes e sua exibição em espaços não convencionais. Essas experiências foram associadas a uma modalidade conhecida como *filme de artista*.

Em Nova York, no início da década de 1970, o artista plástico Hélio Oiticica prosseguiu com suas reflexões sobre as possíveis redefinições do espaço pictórico. Nesse sentido, passou a conceber uma forma de expressão diferenciada ao sequenciar imagens estáticas (exibidas em sequencia de *slides* em projetor), as quais apresentariam as mais variadas intervenções, desde palavras até linhas e desenhos realizados com uma forma particular de “textura”: a cocaína.

A essa experiência com imagens em sequência ele denominou de *Quasi cinema* e à série, que contou nos cinco primeiros trabalhos com a parceria do cineasta Neville D’Almeida, deu o título de *Bloco de experiências in Cosmococa-program in progress*. Tais imagens, captadas de diferentes fontes (capas de livros, discos, jornais e revistas) foram apropriadas, reinventadas e ressignificadas pelo artista, passando a compor um exercício imagético cuja fruição aconteceria em ambientes específicos, formulados para agir em confluência com as imagens. Tratava-se de produzir uma relação sensorial com o espaço em uma situação cinematográfica não narrativa, cuja fruição em conjunto, concretizaria a obra de arte.

Além dos questionamentos sobre os espaços convencionais da arte, percebemos que ambos, Oiticica e Neville, compartilhavam as ideias sobre apresentar uma

proposta diferenciada da estrutura tradicional do cinema, propondo outra linguagem, (re) apresentada como objeto de arte que se materializa em uma exibição situada entre a operação cinematográfica e artística. O envolvimento de Oiticica com a proposta de alteração da dinâmica tradicional do cinema teve início a partir de seu contato com a obra do cineasta brasileiro Neville de Almeida. O filme, *Mangue-Bangue*, de Neville, foi compreendido por Oiticica como “a perfeita medida de frestas-fragmentos filmes-som de elementos concretos (...) NÃO NARRAÇÃO”.<sup>2</sup> A ideia de uma narrativa não linear é um ponto importante para a formulação de seu *quasi-cinema*, cuja proposta tem a intenção de transcender as questões do tempo e do espaço, construindo uma possibilidade de fruição de imagens, sons e sensações diversas simultaneamente.

É importante ressaltar que o objetivo de refletir sobre a realidade usando um suporte diferenciado, também se materializava na mudança da relação entre a obra e o espectador. Não se tratava mais de pretender um espectador contemplativo, dissociado do processo de criação, mais sim, de pensar nas possibilidades de ter um espectador que pudesse interferir e se relacionar com a obra fílmica em um espaço de exibição diferenciado. Mais que uma produção aproximada do cinema como conhecemos tradicionalmente, essa proposta ultrapassava as barreiras sedimentadas pela própria “moderna tradição” cinematográfica criada no Brasil pelo Cinema Novo. Tal parâmetro permite-nos demonstrar as marcantes diferenças entre o chamado cinema de autor

---

<sup>2</sup> OITICICA, H. *Mangue Bangue*. Programa Hélio Oiticica. Tombo 0477/73.

do cinema de artista e, ainda, do filme de arte. Assim, entendemos o filme de artista como um trabalho criativo, que pressupõe o conhecimento crítico sobre a produção artística e uma elaboração conceitual, as obras filmicas de artistas representam um recorte temático que transcende a relação espaço/tempo, como nos aponta Hans Ulrich Obrist.<sup>3</sup> Nesse sentido, o filme de artista apresenta-se como uma obra de arte e distingue-se do que é classificado como filme de arte, uma construção narrativa (linear ou não) de imagens, com uma linguagem diferenciada do cinema veiculado estritamente nos circuitos comerciais.

Oiticica se manifestava como um descontente com a “linguagem-cinema” e, principalmente, com a relação desta com o espectador. Seus escritos, de março de 1974, sobre a *Cosmococa-programa in progress* apontam para essas inquietações: “a hipnotizante submissão do espectador frente à tela de super-definição visual e absoluta sempre me pareceu prolongar-se demais; era sempre a mesma coisa: porque?”.<sup>4</sup> O artista pretendia que as obras de seu “programa” fossem arranjadas de forma a superar a passividade do espectador e que esse pudesse se relacionar de forma sensorial, criando espaços que propocionassem uma nova visualidade, uma forma de fruição que ultrapassasse a retina. Não se tratava mais de pretender um expectador contemplativo, dissociado do processo de criação, mais sim, de pensar nas possibilidades de ter um espectador/participador.

<sup>3</sup> OBRIST, Hans Ulrich. Uma breve história da curadoria. São Paulo, Bei Comunicação, 2000.

<sup>4</sup> OITICICA, H. Notebook 1973/1974. p. 2-3. *Cosmococa: programa in progress*. Projeto HO/Malba/CACI, 2005.p. 189.

Assim, entre os anos de 1973 e 1974, o artista se dedicou ao projeto *Cosmococa* (CC), associando-se a Neville nas cinco primeiras experiências do programa, posteriormente, a Thomas Valentin (CC6), ao crítico de arte inglês Guy Brett (CC7, mas que não chegou a ser realizada), ao escritor Silviano Santiago (CC8) e a Carlos Vergara (CC9, que ficou incompleta). Trataremos aqui das cinco primeiras experiências: CC1 Trashiscapes, CC2 Onobject, CC3 Maileryn, CC4 Nocagions e CC5 Hendrix-Wars, por serem as que atualmente têm sua exposição permanente na galeria *Cosmococa* no Centro de Arte Contemporânea Inhotim - MG (CACI), cujo ambiente apresentaremos mais adiante. Nosso objetivo é, primeiramente, apresentar as formulações de Oiticica sobre a disposição das obras no espaço expositivo. Menos que analisar tais obras, preocupou-nos aqui a forma como o artista se dedicou às orientações de como essas deveriam ser exibidas. Os manuscritos de Hélio Oiticica, elaborados entre 1973 e 1974, demonstram um cuidado rigoroso com a preparação do espaço de exposição das obras, assim, cada *cosmococa* apresenta suas especificações técnicas, orientações sobre a projeção dos slides, o momento da inclusão da trilha sonora e, prioritariamente, a forma como o ambiente deveria ser preparado para receber o espectador/participador.

Os rostos expostos nessas obras (Luís Buñuel, Yoko Ono, Marilyn Monroe, Jimmy Hendrix), foram captados em fotografias de jornais, capas de discos e livros, feitas por

Oiticica e depois desenhados com cocaína por Neville,<sup>5</sup> a essa intervenção, que delineava as imagens, Oiticica chamou de *mancoquilagem*, termo criado da junção do nome de Manco Capac, o filho do deus sol da mitologia Inca, que teria dado a folha de coca ao seu povo, uma planta que saciaria os famintos e daria força aos débeis, com a palavra maquilagem. Oiticica compreendia essa operação como uma

“maquilagem que se esconde na própria disposição que assume como se fora parte do desenho: faz-nos pensar com sarcasmo *duchampiano* quão longe e passados estão todos os conceitos que caracterizavam o caráter de ‘autenticidade’ nas artes plásticas.”<sup>6</sup>

A apropriação no sentido *duchampiano* que Oiticica menciona, traz a baila as reflexões acerca da própria História da Arte que as manifestações de Arte contemporânea tendem a operar. Aqui a crítica radical de Marcel Duchamp ao sistema da arte, propondo que qualquer objeto pode ser alçado ao status artístico, é retomada de forma literal por Oiticica que recusa as técnicas propriamente “artísticas” e utiliza materiais que foram despidos de seus usos e objetivos habituais. A autenticidade da obra que ele menciona reside, assim como no pensamento de Duchamp, na autoria da maquilagem que, segundo ele, camufla o “rastrococa” em forma de plágio da imagem original.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Devemos observar que houve aqui uma inversão dos papéis: o artista plástico foi responsável pela fotografia e o cineasta pelos desenhos, o que sinaliza para o intuito de priorizar as experimentações em todas as instâncias.

<sup>6</sup> OITICICA, H. Notebook 1973/74, p. 7. Cosmococa: programa *in progress*. Projeto HO/ Malba/CACI, 2005.p. 191.

<sup>7</sup> Idem, p.192.

Nas instruções para CC1 *Trashiscapes* a orientação era a de que os slides deveriam ser projetados simultaneamente em “duas paredes que se defrontam”, os expectadores deveriam estar sentados em almofadas ou “semideitados/reclinados e manipulando lixas de unha metálicas”.<sup>8</sup> A trilha sonora seria ligada um minuto antes da projeção, dessa forma “sua relação com a sequência projetada é acidental”.<sup>9</sup> Em um adendo de 3 de março de 1974 Oiticica acrescentou que “uma das paredes de projeção terá espelho ocupando a área total de projeção como se para tela.” O artista multiplicava, assim, o espaço de exibição e transcendia a tela única do cinema, como também da pintura. O participante, que está recostado e “se lixando”, pode contemplar imagens diferentes em conjunto com o som a partir de diversos ângulos e de maneira simultânea.

A CC2 *Onobject* foi projetada para ser um jogo, um convite para a brincadeira. Nas palavras de Oiticica:

“um jogo ambiental com o *scramble* (disputa) da função/situação dos objetos e do indivíduo (...) em vez de contemplação distanciado/acabado os que participam são induzidos a um *play* (jogo) leve e alegre do corpo através da dança”.<sup>10</sup>

Para estimular essa dança, as instruções indicam que o chão seja uma superfície de espuma “com borracha branca não muito espessa e os objetos devem ser

---

<sup>8</sup> A lixa de unha era essencial para fazer a crítica a um estado de não preocupação, ou seja, todos ali “estão se lixando”.

<sup>9</sup> Os termos que estão entre aspas são transcrições das palavras do artista como aparecem no documento.

<sup>10</sup> OITICICA, H. Notebook 1/73. p. 2. Cosmococa: programa *in progress*. Projeto HO/Malba/CACI, 2005.p.18.

passados de mão em mão”. Isso torna o espectador o sujeito ativo da obra, sem a presença participativa dele não há a sua execução. A obra, que aqui não deixou de ser um objeto corpóreo, tornou-se também sensorial, sinestésica e aberta à intervenção do artista e do sujeito receptor ou, melhor dizendo, participador. Estava subvertida tanto a ordem tradicional do objeto de arte e seu lugar, quanto a linguagem cinematográfica convencional, pois procurou a partir dessa intervenção uma ruptura com a composição espacial nos dois níveis, criando uma composição híbrida, permeada por conceitos que trafegavam entre a ideia de arte ambiental e a suprasensorialidade.<sup>11</sup>

A CC3, *Maileryn*, apresenta a atriz Marilyn Monroe na capa do livro de Norman Mailer, lançado em 1973. A imagem da atriz “mancoquilada” aparece após o livro ser desembulhado. As instruções para composição do ambiente determinam que o chão seja irregular, dando a sensação de uma duna e coberto de areia (como “diamante”). A projeção numa sala de quatro paredes, mas só uma das paredes e o teto receberiam as imagens. Já *Nocagions*, a CC4, se materializa quando os participantes, já imersos em uma piscina com iluminação azul e o ambiente escurecido, começam a assistir a projeção da capa do livro *Notations* de John Cage, que também é o responsável pela trilha sonora. Sobre o livro aparece sucessivamente um canudo de prata, depois um

---

<sup>11</sup> As ideias sobre arte ambiental estão atreladas à atividade artística que interage e/ou modifica o ambiente. Já sobre o supra sensorial Oitica dizia: “Isto me veio com as novas ideias a que cheguei sobre o conceito de ‘suprasensorial’, e para mim toda arte chega a isto: a necessidade de um significado ‘suprasensorial’ da vida, em transformar os processos de arte em sensações de vida” (OITICICA, 1997, *apud* MACIEL, 2009).

canivete e, em seguida, um cigarro de maconha (baseado) queimado na ponta. As cores sobre a piscina modificam-se todo o tempo, enquanto a projeção ocorre nas paredes anterior e posterior da sala. As instruções dessa CC são longas e minuciosas no que se refere às mudanças de cor, volume do som e, principalmente, ordenação da projeção. Em seus escritos Oiticica dedica esse bloco a Haroldo e Augusto de Campos.

*Hendrix: War*, CC5, apresenta a *mancoquilagem* em Jimmy Hendrix, em uma fotografia da capa do disco *War Heroes*. As trilhas de cocaína desenharam uma máscara sobre o rosto de Hendrix para criar um aspecto “totêmico” do “negro-índio”.<sup>12</sup> As projeções devem ser em todas as paredes, inclusive no teto e a luz deve acompanhar o som da guitarra da trilha sonora composta de Hendrix. Oiticica propôs o uso de redes para o espectador deitar, formando um ninho, a ideia era de que as pessoas fizessem o contato com a obra em “suspensão no ar”, mas com o corpo em movimento.<sup>13</sup> Nessa CC Oiticica promove a sensação de leveza e dinamismo na fruição da obra em seu espaço de exibição/projeção, dando continuidade ao caráter híbrido de sua proposta e tocando em questões que remetem às sensações mistas de identidade/repulsa, aconchego/desconforto. Por mais sedutores e agradáveis, esses ambientes sugerem à complexidade das relações que permeiam os temas principais: drogas, liberdade, sedução e morte. Oiticica acabou por construir uma obra cuja

<sup>12</sup> OITICICA, H. Notebook 1/73. p. 5. Cosmococa: programa *in progress*. Projeto HO/Malba/CACI, 2005.p.25.

<sup>13</sup> OITICICA, H. Notebook 2/73. p. 62. Cosmococa: programa *in progress*. Projeto HO/Malba/CACI, 2005.p.72.

configuração do espaço tornou-se a chave para adentrar nesse universo híbrido e suprasensorial.

### **A *Cosmococa* remasterizada: a galeria em Inhotim**

As primeiras exposições públicas das *Cosmococas* ocorreram cerca de trinta anos depois de sua “invenção”, em Rotterdam ocorreu a primeira montagem, em uma retrospectiva da obra de Hélio Oiticica em 1992 e, em 1994, expuseram na capital paulista a *CC5 Hendrix: War*, na Galeria São Paulo. A grande diferença de tempo entre as datas podem, dentre outras coisas, indicar certa lentidão da sociedade em absorver as novas formas de exibição e fruição das obras de Arte Contemporânea. Entretanto, atualmente, essas manifestações ganham um público cada vez mais interessado por “novidades” artísticas e sensoriais.

A galeria *Cosmococa*, construída no Centro de Arte Contemporânea Inhotim - MG (CACI), é uma das mais frequentadas e exhibe simultaneamente as cinco propostas elaboradas por Hélio Oiticica e Neville D’Almeida. Verificamos que os *blocos de experiência* foram concretizados seguindo as instruções dos seus “inventores”, porém sofrendo algumas adaptações que acabaram por alterar a forma de recepção das obras. Os arquitetos projetaram um edifício singular e homogêneo para os cinco primeiros blocos de experiências, aos quais nos referimos anteriormente. Foi previamente indicado pelos curadores que as salas não deveriam sofrer hierarquização

o que deu origem à ideia de uma edificação “labiríntica”, na qual uma sala de projeção não entra em contato com a outra. Assim, não há uma trajetória em circuito, há um *hall* central e as salas são visitadas aleatoriamente, de acordo com a escolha do participante, que não faz ideia do que vai encontrar.<sup>14</sup> Na entrada, seguindo as instruções deixadas por Oiticica, os espectadores deixam seus calçados e começam sua participação/experimentação. É importante mencionarmos que as ações de observação e reflexão são as que menos ocorrem, as pessoas nadam, brincam, dançam e balançam-se.

As imagens foram digitalizadas para facilitar a projeção que só é interrompida nas CCs em que isso foi prescrito. O tratamento digital das imagens, entretanto, altera significativamente a velocidade de sua exibição. Como já mencionamos, a sequência de *slides* foi criada por Oiticica para ser exibida em um projetor, o que garantia um determinado tempo de exposição de cada imagem e a inseria em um compasso específico, marcado pelo som que a passagem manual de cada slide emitia. É fato que esse mecanismo de projeção, moderno nos anos 1970, mas ultrapassado diante dos recursos atuais, não suportaria a demanda expositiva da galeria, mas é fato também que o uso da tecnologia atual sem uma adaptação que a aproxime da proposta original fez surgir um descompasso. Essa alteração tecnológica, certamente, acelerou a sequência expositiva e, por isso, omite do espectador a concepção original (mais lenta e com um “ruído” que

---

<sup>14</sup> As informações sobre a construção do prédio e disposição das obras foram informadas pelos Arquitetos responsáveis pelo projeto (Arquitetos Associados – BH) à autora.

dialogava com a imagem) e oferece-lhe uma exposição de imagens frenética, que conversa muito mais com a dinâmica temporal dos nossos dias do que com a proposta de fruição de Oiticica. Diferente das formas de exibição previstas por seu autor, que estabeleceu em seus escritos um *modus operandi* tanto para as exposições públicas quanto para as particulares, no Inhotim o *quasi-cinema* de Oiticica, acontece todos os dias quase ininterruptamente.

Dessa forma, surgem alguns questionamentos a respeito do processo de musealização dessas obras na referida galeria, dentre eles destacamos: em que medida pretendeu-se configurar a atmosfera sugerida por Oiticica? Quais os limites entre a efetiva execução da concepção do artista e a construção de um mero espaço de entretenimento? Trata-se de perguntas cujas respostas e reflexão serão objeto do desdobramento do presente trabalho.

Contudo a experiência vivenciada em Inhotim nos permite uma aproximação do universo de Helio Oiticica e proporciona o contato com um material visual de imensa riqueza no que diz respeito às discussões conceituais de sua época, à mentalidade dos artistas e sua concepção de arte. *Remasterizadas* ou não essas imagens penetram os espaços em que são projetadas, transformando todo o ambiente em obra de arte. Nesse sentido, a contribuição de Oiticica continua avançando para além das telas da pintura e do cinema e amplia significativamente as discussões sobre os espaços “internos” e “externos” das obras de arte.

**Referencias Bibliográficas:**

CANONGIA, Ligia. Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/1980. Col. Arte Brasileira Contemporânea: caderno de textos 2. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

COCCHIARALE, Fernando e PARENTE, Andre. Filmes de artista no Brasil, 1965/1980. Rio de Janeiro: Contracapa, 2007.

MACIEL, Katia. Transcinemas. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

OBRIST, Hans Ulrich. Uma breve história da curadoria. São Paulo, Bei Comunicação, 2000.

OITICICA, H. Notebook 2/73. p. 62. Cosmococa: programa in progress. Projeto HO/Malba/CACI, 2005.