

Dame un MUNDO-REFUGIO: Las Cosmococas Privadas y la Relación de Hélio Oiticica con el Espacio Doméstico

Por Daniela Mayer

Curadora de *Cosmic Shelter: Las Cosmococas Privadas de Hélio Oiticica y Neville D'Almeida**Oh, a storm is threatening**My very life today**If I don't get some shelter**Oh yeah, I'm gonna fade away*— “Gimme Shelter,” *The Rolling Stones*, 1969

[Oh, una tormenta amenaza

Mi propia vida hoy

Si no consigo un refugio

Oh, sí, me marchitaré

— “Gimme Shelter,” *The Rolling Stones*, 1969]

Cuatro años después de que Mick Jagger y Keith Richards compusieron el himno pacifista “Gimme Shelter”, el artista brasileño Hélio Oiticica (1937–80) diseccionó la letra de la canción en su texto para “MUNDO-ABRIGO” [MUNDO-REFUGIO], una proposición para una experimentación libre.¹ En parte inspirado en el estribillo de la canción, el artista creó su propia definición de la palabra *shelter* [refugio]:

shelter: de la primera cáscara-protección del cuerpo al SHELTER colectivo-total en el que el mundo es refugio: refugio-protección: colectivo: lo que significa: no la suma de *shields* [escudos] individuales sino el refugio-guarida global.²

Habiendo abandonado Brasil para mantener su libertad creativa y evitar la ira de la dictadura militar autoritaria de su país (1964–85), Oiticica entendió la necesidad de estos espacios de protección. Entre 1970 y 1978, el artista vivió autoexiliado en Nueva York, ciudad a la que él llamaba Babilonia, en un reconocimiento burlón de su exceso decadente. Allí, borró la frontera entre arte y vida creando refugios domésticos experimentales para el delirio personal en los márgenes de Manhattan. Menos de un mes después de imaginar “MUNDO-ABRIGO”, junto a Neville D'Almeida (n. 1941), realizador brasileño, completó las últimas cuatro de sus cinco *Bloco-Experiências in Cosmococa-Programa in Progress* [Bloque-Experimentos in Cosmococa- Programa en Progreso, 1973], o *Cosmococas*, en su loft del East Village, conocido como Loft 4.³

Parte de una serie mayor de *quasi-cinemas* [cuasi-cinemas, 1973–75], cada instalación participativa de Oiticica, del tamaño de una habitación, presenta paisajes cacofónicos, proyecciones de diapositivas fragmentarias, dibujos en cocaína y elementos táctiles que involucran todo el potencial sensorial de los espectadores. Subrayando las creencias radicales de los artistas en la liberación individual y la crítica social, las *Cosmococas* actúan como espacios dinámicos para dos filosofías de Oiticica: el *crelazer* [creocio], que estipula que el ocio libre es integral para la creatividad, y lo *supra-sensorial*, que busca, en sus propias palabras, la expansión

¹ AHO/PHO 0194/73. Escrito originalmente en una mezcla de portugués e inglés. Los números de referencia de los documentos preservados por los Archivos Hélio Oiticica del Projeto Hélio Oiticica (AHO/PHO) serán presentados a lo largo del ensayo como en esta nota.

² Ibid.

³ Oiticica creó cuatro *Cosmococas* adicionales entre septiembre de 1973 y marzo de 1974. De estas últimas, sólo completó *CC6 Coke Head's Soup* durante su vida.; El título de las *Cosmococas* está escrito en una mezcla de portugués e inglés.

de las “capacidades sensoriales habituales” de los participantes, para que descubran “su centro creativo interno, su espontaneidad expresiva latente, condicionada por lo cotidiano”.⁴

Para cada *Cosmococa* original, Oiticica y D'Almeida crearon dos juegos de instrucciones de exhibición: uno para instituciones públicas y otro para espacios domésticos privados. Aunque la serie no fue exhibida en público sino hasta 1992, las instrucciones privadas eran proposiciones que los espectadores podían desplegar en sus casas sin necesidad de haberse iniciado en ninguna cultura (ni ‘alta’ ni ‘baja’), lo que permitía que personas de cualquier condición o procedencia disfrutaran de las *Cosmococas*.⁵ Los artistas estimulaban la improvisación según la visión y los recursos de cada participante. Mientras que las bandas sonoras en *loop* y las imágenes proyectadas con figuras cubiertas de cocaína (Luis Buñuel, Yoko Ono, Marilyn Monroe, John Cage y Jimi Hendrix, respectivamente) son consistentes en sendas versiones, sus instalaciones varían ampliamente.⁶ Los *Blocos* públicos incluyen espacios poco ortodoxos con almohadones gigantes, objetos geométricos de gomaespuma, globos, hamacas e incluso una piscina. En contraste, las versiones privadas son relativamente simples, usando materiales al alcance de la mano como sábanas y cuencos. Si bien estos entornos y muebles cotidianos mejoran el acceso y la disponibilidad de las *Cosmococas* privadas, no implican una merma en su potencial supra-sensorial. Estas presentaciones extienden la manera en que Oiticica entiende el ambiente doméstico, reconstruyendo la activación de los “centros creativos” de sus participantes.⁷

En 1964, Oiticica empezó a frecuentar la *comunidade* [comunidad] marginalizada de la Mangueira, en Río de Janeiro, donde ensayaba con la célebre escuela de samba de ese barrio. Allí se hizo amigo de bandidos, dueños de prostíbulos y vendedores de droga. Estas relaciones fueron una influencia para su autodenominado “momento ético” (su deseo de resistir) y para poner en movimiento una serie de intervenciones artísticas que serían clave para el desarrollo de las *Cosmococas*.⁸ La relación del artista con la Mangueira inspiró de manera directa varias series con orientación social, incluyendo su práctica ambiental de anti-arte o, mejor dicho, “anti-arquitectura” de inspiración dadaísta.⁹ En un principio creados para exhibiciones en museos, e inspirados en las viviendas improvisadas y compuestas que encontró en la Mangueira, estos espacios provisionales integraban los aspectos metafísicamente liberadores de la cultura *underground* y marginal (o la percepción que de ella se hacía Oiticica). Además de negar tradiciones de integridad, longevidad y función estructurales, estos espacios representaban una “anti” arquitectura en un sentido político: contra las políticas del régimen autoritario de Brasil, críticos de los museos que habían empezado a institucionalizar las provocaciones de la vanguardia, y resistentes a la opresión de los comportamientos sociales inconformistas. Oiticica esperaba que sus estructuras semi-privadas en galerías generaran *crelazer*, y así emanciparan a los visitantes de los condicionamientos sociales de fuera de la galería. Las presentó en diversas

⁴ Traducida del portugués. AHO/PHO 0730/68.

⁵ El contenido ilícito de las *Cosmococas* obligó a mantenerlas en la clandestinidad, con excepción de un selecto grupo de amigos, hasta 1992, doce años después de la muerte de Oiticica.

⁶ Cada *Bloco* se centra en una figura pública que el dúo de artistas consideraba revolucionarios contraculturales por su impacto en el arte y la cultura en general. Neville D'Almeida, en conversación con la autora el 12 de febrero de 2021; *CC4 Nocagions* no incluye el rostro de John Cage, sino su nombre en la portada de su libro *Notations* (1969).

⁷ Traducida del portugués. AHO/PHO 0730/68.

⁸ AHO/PHO 0131/68.

⁹ Desde 1966, Oiticica se apropió del término dadaísta “anti-arte” para caracterizar su práctica artística. El término “anti-arquitectura” pertenece a la autora del ensayo, y es un lente para entender las construcciones ambientales de anti-arte de Oiticica. AHO/PHO 0131/68.

exhibiciones exitosas en Río de Janeiro, Londres y Nueva York, pero para 1969 había comenzado a repudiar los espacios de arte formales, que consideraba inadecuados para expresar sus teorías del comportamiento radicales.¹⁰ En Nueva York, llevó su foco hacia afuera, con una serie de instalaciones públicas que tendrían lugar en el Central Park, los *Subterranean Tropicália Projects* [Proyecto Tropicália Subterránea, 1971–72]. Sin embargo, limitaciones burocráticas y de acceso impidieron la realización de la obra.

Oiticica profundizó su sentido de otredad diaspórica, y construyó zonas de protección para su cada vez más rebelde conjunto de políticas y comportamientos personales, los que se relacionaban con su condición de *outsider*, expatriado sudamericano (legal), artista empobrecido, homosexual, aficionado a la cocaína y, finalmente, vendedor de drogas. El artista recuperó y reutilizó materiales para construir seis *Babylonests* (c. 1971–74) en el interior del Loft 4. Estos nidos con formas de cobertizos estaban divididos en tres grupos de dos pisos rodeados por materiales ad-hoc, cambiantes y transparentes. Tenían diversas funciones, en tanto sede de las obras de arte, la práctica creativa y la propensión al sexo y al consumo de drogas abiertamente libertina de Oiticica. El poeta brasileño Waly Salomão, habituado de estos espacios, describió la escena en los siguientes términos:

El NIDO [de Hélio] estaba provisto de un aparato de TV y un control remoto en zapping imparable, diarios, radios, grabadores, casetes, libros, revistas, teléfono (no sub-utilizado como mero medio pragmático sino como parte del rollo de conversaciones compulsivas plagadas de interjecciones vívidas, como una súbita improvisación de jazz, *talking blues* y rap), cámara fotográfica, proyector de diapositivas, visor, cajas de diapositivas clasificadas, cajas de pañuelos de papel, botellas y vasos descartables, tubos, láminas de ágata, etc., etc. El NIDO y su estructura de archipiélago: ni integra ni lineal ni insular: como una televisión que transcodificara lo más recóndito y privado de la vida privada en ventanas abiertas a los otros y al mundo: MUNDO-ABRIGO [MUNDO-REFUGIO].¹¹

Alojando a un grupo rotativo de amigos y amantes, los *Babylonests* de Oiticica eran un *MUNDO-ABRIGO*, un refugio del mundo, un refugio comunitario que lo abarcaba todo; un cosmos clandestino repleto de entornos *underground* y supra-sensoriales, y de ideas anarquistas.¹²

La capacidad de Oiticica de manipular a voluntad su MUNDO-REFUGIO fue clave para muchos aspectos de sus *Cosmococas* privadas. El diseño del primer *Bloco*, *CCI Trashiscapes*, parece directamente inspirado en la estética del Loft 4. En la versión pública, diapositivas adornadas con cocaína que presentan elementos variados de los *Babylonests* se proyectan en dos paredes, mientras los invitados se acuestan sobre grandes almohadones en el suelo, se liman las uñas y escuchan música del noreste brasileño.¹³ La combinación de ocio puro y elementos supra-sensoriales hacían que la obra fuera un espacio abierto para el *crelazer* que rompía con cualquier sensación de urgencia. Como explicó Salomão: “El tiempo es dinero, no. El tiempo es placer. Es

¹⁰ Oiticica hizo una excepción para la exposición *Information* [Información] en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1970. AHO/PHO 0486/69.

¹¹ Traducida del portugués. Waly Salomão, “UM REI VORTICISTA: O ELEMENTO HÉLIO”, en *Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé?*, Río de Janeiro, Relume-Dumará, 2015, pp. 9–20, 14. Hay edición castellana: *Hélio Oiticica, ¿Qué es el parangolé? Y otros escritos*. Cuenca, Fundación Municipal Bienal de Cuenca, 2015.

¹² *Ibid.* Max Jorge Hinderer Cruz, “TROPICAMP: PRE-and and POST-TROPICÁLIA at Once: Some Contextual Notes on Hélio Oiticica’s 1971 Text”, en *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry* 28 (2011): 4–15, 11, <https://doi.org/10.1086/662966>.

¹³ AHO/PHO 0300/73.

el principio del placer lo que domina, y el principio de realidad es suspendido”.¹⁴ Aún distorsionando el tiempo, el *Bloco* privado transmuta la frenética energía del *Nido* de Oiticica para compartir sus placeres personales y cotidianos. Se pide a los participantes hojear anuncios del periódico, mientras en la pantalla aparecen diapositivas, y hay una TV y una radio encendida, esta última pasando rock a todo volumen. Estos elementos audiovisuales simultáneos reflejan la (sobre)estimulación sensorial del Loft 4. No se necesita un entorno extravagante; el santuario de Oiticica era inherentemente supra-sensorial.

La comprensión del artista de que, en la comodidad de una casa, sin ser observado, uno ya puede alcanzar lo supra-sensorial según su propia preferencia, cambia el énfasis de los *Blocos* privados.¹⁵ Las versiones públicas inspiran a los invitados a romper las normas y despertar su “espontaneidad expresiva latente”; las versiones privadas los animan a *actuar* en base a esa creatividad descubierta.¹⁶ Por ejemplo, la *CC2 Onobject* privada, junto a las intensas vocalizaciones de Yoko Ono, incluye cuatro series de diapositivas de *Grapefruit*, el libro de Ono de 1964, proyectadas sobre superficies no especificadas cubiertas de sábanas blancas. Enfatizando la ambigüedad de las sugerencias, las instrucciones dicen: “quizás usar [las sábanas] para cubrir los muebles/adentro o los árboles y arbustos/afuera”, antes de concluir con el imperativo de “IMPROVISAR y PROYECTAR”.¹⁷ Del mismo modo, las especificaciones privadas de *CC3 Maileryn* incluyen dos series de diapositivas enfrentadas del rostro de Marilyn Monroe en la portada de *Marilyn: A Biography*, de Norman Mailer (1973), proyectadas en una pared y en una superficie que debía ser “terciopelo blanco (real o artificial)” o bien “vinilo blanco/grueso/brillante”. *Maileryn* también invita a una improvisación que es “INVENTIVA y MUSICAL”.¹⁸ En cada *Bloco*, los participantes disponen de opciones que les permiten tomar decisiones binarias y realizar elecciones imaginativas más amplias que fomentan la confianza progresiva en sus propias capacidades artísticas. Así, los participantes se transforman en completos colaboradores del proceso creativo, responsables de sus experiencias supra-sensoriales singulares.¹⁹

La yuxtaposición entre las expectativas que tenía Oiticica del comportamiento en los espacios domésticos y los institucionales se expresa mejor en *CC5 Hendrix-War*. Se trata de un homenaje a Jimi Hendrix, y en el *Bloco* público, el rostro de Hendrix en la portada de su disco

¹⁴ Traducida del portugués. Salomão, “COSMOCOCA” en *Qual é o Parangolé?*, 79–81, 81. Hay edición castellana: *Hélio Oiticica, ¿Qué es el parangolé? Y otros escritos*.

¹⁵ La posibilidad de que las *Cosmococas* privadas pudieran propiciar actividades supra-sensoriales (por ejemplo el consumo de drogas) no se escapa la autora. Si bien los artistas escribieron claramente que el consumo de drogas no era necesario para disfrutar de las *Cosmococas* en 1974, Oiticica también escribió, en 1967, que “el consumo de drogas sería el ejemplo clásico de lo supra-sensorial”. Como mínimo, debido al habitual consumo de parte de Oiticica, la cocaína probablemente estuviera presente en el Loft 4, muy a mano (cuando no directamente facilitada) para su consumo en las *Cosmococas* instaladas para el pequeño público que las vio. AHO/PHO 0301,74-a y AHO/PHO 0730/68. Para profundizar en los modos en que la cocaína se relaciona con las *Cosmococas*, ver Daniela Mayer, “Art and Other Drugs” en “An Outlaw in Babylon: Hélio Oiticica’s Transgressive Strategies in the Margins of New York”. (2021). *CUNY Academic Works*. https://academicworks.cuny.edu/hc_sas_etds/818.

¹⁶ Traducida del portugués. AHO/PHO 0730/68.

¹⁷ Traducida del inglés. AHO/PHO 0300/73.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ La *CC4 Nocagions* era una invitación abierta a que los poetas Augusto y Haroldo de Campos tomaran las diapositivas para “INVENTAR y/o TRANSFORMAR las INSTRUCCIONES para una PERFORMANCE que tendrá lugar en SAN PABLO o RÍO”. Esta performance se realizó en marzo de 2023 en la Casa SP-Arte, en San Pablo, Brasil.

póstumo *War Héroes* (1972) rodea a los invitados, quienes se acuestan en hamacas y escuchan los gemidos de sus temas instrumentales. En lugar de esperar que los asistentes al museo se dejen llevar por la música, las hamacas individuales se mecen como sustituto de un movimiento más crudo. En contraposición, la *Hendrix-War* privada involucra a todos los sentidos en los que se podría entender como un happening de todo el día con (un mínimo de) cuatro sets de diapositivas proyectados en diferentes salas y diversos sistemas de sonido. Las instrucciones son claras: “Hay que intentar que todo se convierta en una apoteosis de baile y juego: hay que invitar a gente nueva de otros lugares”.²⁰ Aprovechando la atmósfera comunitaria de una fiesta en una casa, donde las ideas y la conversación fluyen con facilidad, los artistas se sirvieron del rock’n’roll — un estilo musical para cuyo baile no hace falta aprender pasos — como un vehículo igualitario ideal para compartir sus ideologías a través de un baile delirante prolongado con amigos y extraños.²¹

Si bien la existencia de instrucciones públicas sugiere que Oiticica estaba considerando volver a las exposiciones en museos y galerías, las versiones privadas continúan su deseo de compartir el arte con un público diverso, como sus amigos de la Mangueira, que podrían no haberse sentido—y a menudo no eran—bienvenidos en esos espacios.²² “Nos preocupaba mucho”, dijo D’Almeida, “la democratización del arte, la democratización de la venta de arte, la democratización de la distribución de arte, porque el arte es para la élite”.²³ Al mismo tiempo, Oiticica entendía las diferencias centrales entre lo que era posible en espacios institucionales y domésticos, y ajustaba las *Cosmococas* para maximizar sus intervenciones radicales para cada público. A pesar de su apariencia comparativamente más simple, el potencial para lo supra-sensorial de los *Blocos* privados es igualmente profundo, y quizás más liberador del individuo, que el de sus homólogos públicos.

²⁰ Traducida del inglés. AHO/PHO 0308/73.

²¹ Sérgio B. Martins, “Hendrix Unbound: Hélio Oiticica’s Tragic Take on Rock”, en *Hélio Oiticica: To Organize Delirium*, pp. 211–22, 217.

²² En un incidente tristemente célebre, no se permitió la entrada de los amigos de Oiticica de la Mangueira a la inauguración de la exposición *Opinião 65* [Opinión 65], en el Museu do Arte Moderna de Río de Janeiro. Para profundizar acerca de este evento, véase Salomão, “ARMOU O MAIOR BARRACO NO MAM!!!!”, en *Qual é o Parangolé?*, pp. 40–48.

²³ Traducida del inglés. Neville D’Almeida, en conversación con la autora, 11 de noviembre de 2020.