CC - Programa in progress

Hélio Oiticica | Neville D'Almeida

PROJETO HÉLIO OITICICA

malba
Colección Costantini

MALBA
FUNDACIÓN EDUARDO F. COSTANTINI
Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

CONSEJO

PRESIDENTE
Eduardo F. Costantini
VICEPRESIDENTE
Claudia Caraballo de Quentín
VOCALES
Juan Cambiaso
Eduardo F. Costantini (h)
Soledad Costantini de Muniz Barreto
Ricardo Grüneisen
Alec Oxenford
Marcelo E. Pacheco

CONSEJO CONSULTIVO INTERNACIONAL

Nicholas Berggruen
Peggy Dulany
Carlos Slim
Milú Vilela

ASOCIACIÓN AMIGOS DE MALBA

COMISIÓN DIRECTIVA
PRESIDENTE
Alec Oxenford
VICEPRESIDENTE
Florencia Valls
TESORERO
Horacio Areco
SECRETARIO
Miguel Menegazzo Cané
PROSECRETARIA
Regina del Carril
VOCALES TITULARES
Elena Nogal - Margot Carlés
VOCALES SUPLENTES
Damiana Fernández Criado - Catalina Grether

COMISIÓN REVISORA DE CUENTAS

MIEMBROS TITULARES
Alejandro Estrada (h) - Sofía Weil - Silvia Braun - Delfina Helguera
MIEMBROS SUPLENTES
Sofía Aldao - Felicitas Castrillón

MALBA
FUNDACIÓN EDUARDO F. COSTANTINI
Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

STAFF

DIRECTOR EJECUTIVO
Eduardo F. Costantini (h)
CURADOR EN JEFE
Marcelo E. Pacheco
COORDINADORA GENERAL
Ana Goldman
CURADURÍA
Inés Katzenstein
ASISTENTE Valeria Semilla
MUSEOGRAFÍA Y DISEÑO DE EXPOSICIONES
Gustavo Vásquez Ocampo
ASISTENTE Alejandro Vautier
MONTAJE Fernando Brizuela - Mariano Dal Verme - Beto De Volder - José Luis Rial
COORDINACIÓN DE EXPOSICIONES
Maraní González del Solar
REGISTRO Y DOCUMENTACIÓN
Cintia Mezza
EDUCACIÓN Y ACCIÓN CULTURAL
María Lía Munilla Lacasa
ASISTENTE Eleonora Cardoso Cis
VISITAS GUIADAS Florencia González de Langarica - María Eva Llamazares
PROGRAMA NIÑOS Bárbara Kaplan - Natalia Martín - Judith Meresman - Laura Scotti
CINE
Fernando Martín Peña
ASISTENTES Lucas Álvarez Kovacic - Gonzalo Tobal
LITERATURA
Ana Quiroga
ASISTENTES Cristián Costantini - Alejandro Crotto
ADMINISTRACIÓN Y RECURSOS HUMANOS
Marcelo Fontanella - Tomás Vengerow
ASISTENTE Belén Silva
DESARROLLO
Luz Bonadeo - Alfredo Federico
ASISTENCIA DE DIRECCIÓN
María Costantini - María del Carril - Victoria Giraudo
COMUNICACIÓN
Elizabeth Imas
ASISTENTE Guadalupe Requena
CORRECCIÓN
Mariana Sández

DISEÑO GRÁFICO
Fabián Muggeri - Adriana Manfredi
INTENDENCIA
Andrés Recchini
SISTEMAS
Javier Séré
GUARDIANES DE SALA
Darío Aguilar - Gabriela Albornoz - Soledad Armendáriz - Jorge Cícero - Natalia Jungman - Bárbara Monserrate Gutiérrez - Virginia Spinelli – Fiorella Tálamo - Juan Valenzuela Cruzat
AUDITORIO
Leandro Listorti
PROYECTORISTAS Evangelina Loguercio - Georgina Tosi
INFORMES
María Inés Alvarado – Agustín Cardoso - Alejandra Fernández - Camila Gramajo - Mónica Lizzi - Andrea Viola - Pía Rodríguez
TIENDA
Facundo De Falco - Arturo Grimaldi - María Zorraquín
ASISTENTE Juliana Eguía
Fernanda Alarcón - Alejandro Gilligan - Lorena Massacane Drinot – Guillermina Queulo Kokor - Martín Recchia
MAESTRANZA
Lali Largo Torres - Pedro Coronel - Roque Llanos

Hélio Oiticica | Neville D'Almeida

CC - Programa in progress

Malba – Colección Costantini, Buenos Aires, Argentina
Del 25 de noviembre de 2005 al 30 de enero de 2006

PROJETO HÉLIO OITICICA

malba Colección Costantini

Hélio Oiticica | Neville D'Almeida
CC - Programa in progress

Malba – Colección Costantini, Buenos Aires, Argentina
Del 25 de noviembre de 2005 al 30 de enero de 2006

EXPOSICIÓN
Curador
Cesar Oiticica Filho

CATÁLOGO
Textos
Eduardo F. Costantini (h)
Cesar Oiticica Filho
Hélio Oiticica

Traducción
Alex Gómez

Créditos fotográficos ©Projeto Hélio Oiticica, Río de Janeiro

Agradecimientos
Esta exposición no hubiera sido posible sin el apoyo de Projeto Hélio Oiticica, Río de Janeiro, especialmente sin el compromiso de Cesar Oiticica Filho en todos los aspectos de la producción de la muestra y del catálogo. Además, queremos señalar nuestro reconocimiento a Rodrigo Moura y Jochen Volz, del Centro de Arte Contemporânea Inhotim (CACI). Finalmente, nuestro agradecimiento a Neville D´Almeida por su apoyo y colaboración.

EMBAJADA DEL BRASIL

Malba - Colección Costantini agradece el apoyo de la Embajada del Brasil en la realización de esta muestra.

© textos, los autores y Projeto Hélio Oiticica, Río de Janeiro.
© edición, Fundación Eduardo F. Costantini, Buenos Aires, Argentina, 2005.

Hélio Oiticica | Neville D' Almeida CC - Programa in progress - 1a ed. - Buenos Aires : Fund. Eduardo F. Costantini, 2005.
80 p.; 29x22 cm.
Traducido por: Alex Gómez
ISBN 987-1271-01-8

1. Libro de Arte. I. Gómez, Alex, trad.
CDD

Fecha de catalogación: xx/xx/2005

11 **Eduardo F. Costantini (h)**, *Hélio Oiticica: el cine como experimentación*

15 **Cesar Oiticia Filho**, *Momentos Frames Cosmococa*

18 **Obras**

29 **Hélio Oiticica**, *Notebooks [Cuadernos]*

72 **Biografías de Hélio Oiticica y Neville D'Almeida**

75 **Lista de obras**

HÉLIO OITICICA:
EL CINE COMO EXPERIMENTACIÓN

"NO-NARRACIÓN es NODISCURSO
FOTOGRAFÍA NO "ARTÍSTICA"
NO "AUDIO-VISUAL": la banda de sonido
es continua pero puntuada por
una interferencia improvisada y accidental
en la estructura grabada de la radio que es
ligada arbitrariamente a la secuencia de *slide projection* y no usada
para énfasis
—es *juego*-invención."

Hélio Oiticica

Como advierte Dan Cameron en su ensayo "Through the Glass Darkly"[1], cuando Oiticica murió en 1980 en Río de Janeiro, su obra era apenas conocida en Brasil y en algunas otras partes del mundo. Sólo doce años más tarde, luego de la exposición *Hélio Oiticica*, coorganizada por el Jeu de Paume en París y el Witte de With de Rótterdam en 1992, y de una serie de presentaciones póstumas de su obra, el mundo del arte internacional comenzaría a reconocer el alcance de su contribución.

Nacido en Río de Janeiro en 1937, Oiticica devendría una figura central de la vanguardia brasileña de los años 60. Estudiante en el Museu de Arte Moderna do Río de Janeiro a mediados de los 50 —en pleno auge de la abstracción geométrica—, en 1959 formaría parte del neoconcretismo carioca, junto a artistas como Lygia Clark, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Pape y el poeta Ferreira Gullar, entre otros. Además, Oiticica sería a fines de los años 60 una figura fundamental del tropicalismo.

Tras recibir una beca Guggenheim en 1971 (luego de la exposición individual en la Whitechapel Gallery de Londres en 1969 y de su participación en la muestra colectiva *Information*, en 1970, en el MoMA), el artista se instaló en Nueva York, donde residiría siete años y donde experimentaría con la incorporación de la imagen cinematográfica, y produjo el grupo de obras denominado *Quasi-cinemas*, que incluye las instalaciones *Block Experiments in Cosmococa*, su *slide series Neyrótika* y los films *Agripina é Roma-Manhattan* y *Helena inventa Ângela Maria*.

Como ya ha sido señalado por varios autores, no se puede considerar esta fase de la producción de Oiticica sin tener en cuenta cierta escena neoyorquina de los 70: las *slide-performances* del cineasta *under* Jack Smith, a quien Oiticica considera en una carta como "el Artaud del cine"; la obra de Andy Warhol, ya devenido ícono cultural; y el cine experimental de Kenneth Anger. Con respecto a sus influencias, también hay que mencionar a Jean-Luc Godard, un referente crucial del artista en la época de creación de las *Cosmococas* (1973), a quien se refiere con frecuencia a lo largo de sus reflexiones sobre el cine.

Dentro del grupo *Quasi-cinemas*, las *Cosmococas* constituyen un subgrupo fundamental. Las primeras cinco –cuatro de las cuales integran ahora la exposición en Malba– fueron concebidas y desarrolladas en colaboración con el cineasta brasileño Neville D´Almeida como instalaciones acompañadas por densos montajes de sonido amplificado, proyecciones de imágenes y elementos ambientales específicos (como hamacas, colchonetas, globos). Su presentación fue posible gracias a las indicaciones de D´Almeida y a las instrucciones de Oiticica incluidas en sus notas y cuadernos.

En su texto "Waiting for the Internal Sun"[2], Carlos Basualdo afirma que el interés de Oiticica por el tema de la participación del espectador en la obra (presente durante el período de creación de sus obras tridimensionales, como *Bólides*, *Parangolés* y *Penetráveis*) gradualmente va dejando lugar a una investigación sobre las relaciones entre la subjetividad y los modos de producción. Así, apunta Basualdo,

la anterior crítica a la materialidad del objeto artístico se transforma ahora, en su trabajo de la década del 70 sobre la imagen fílmica, en la crítica a los modos de producción que configuran la experiencia humana en las sociedades postindustriales.

A través de sus *Quasi-cinemas*, y específicamente de las *Cosmococas*, Oiticica buscaría situarse, y situar al espectador, fuera de la ley entendida como factor de alienación. La cocaína, tomada como símbolo de la resistencia al orden imperialista (incas vs. españoles, según una carta del artista a Lygia Clark) y, a la vez, de la violencia ejercida por ese mismo orden, es convertida por Oiticica en sustancia artística de una obra potente y transgresora que se plantea no como fotografía ni como cine, sino, según sus propias palabras, como una continuación del cine, como "placer cinemático de hacer cine"[3].

De sus escritos de los años 70 se desprende una concepción radical del cine entendido como "la verdad y no como la representación de la verdad"[4]. En su texto "Mangue Bangue", Oiticica comenta el film homónimo de Neville D´Almeida, en donde anuncia la transformación del "cine-lenguaje" en "cine-instrumento". Godard aparece aquí en primer plano, como punto cero de demarcación, como "el más importante director a partir de los 60"[5], como aquel que ha cuestionado radicalmente la razón de ser del cine-lenguaje y que se ha anulado permanentemente a sí mismo al negar los estadios precedentes, intentando "descubrir lo desconocido cuando lo desconocido es revelado"[6].

Para Oiticica, el film de D´Almeida muestra (al igual que la tríada Godard / Picasso / Stravinsky) que, como *Quasi-cinema*, no es el resultado o culminación de una afluencia creativa, sino la propuesta fragmentada de un nuevo lenguaje que resulta de una necesidad vital y que pasa a formar parte de un "mosaico-en-proceso", producto de la negación y de la experimentación. La negación como lo que permite pasar de una fase de una obra a otra, sin ninguna finalidad exterior; y la experimentación no como un medio para producir un resultado específico, sino como algo en sí mismo.

Se trata, para Oiticica, de elevar el cine-lenguaje –el cine-espectáculo– a cine-instrumento, no para ser aplicado a otros fines, sino para ser incorporado como una nueva forma de lenguaje fragmentada, como "crítica en proceso". Superada la primacía de la representación, el dualismo sujeto-objeto, espectáculo-espectador, el cine puede ser, según Oiticica, instrumento de experimentación, invención de mundos simultáneos, fragmento, placer, juego, infinitivo, máscara, híbrido, *Quasi-cinema*.

La fuerte influencia de esta obra en el arte de fines del siglo XX no puede negarse. La reconfiguración del espacio; la interacción de la obra con el público (considerada como condición de eticidad del arte); la disolución de la relación tradicionalmente pasiva entre la imagen cinematográfica y el espectador; la integración del arte y la vida en una experiencia superior; la reflexión sobre las formas productoras de subjetividad; la concepción del cine como instrumento, han sido elementos constitutivos de la escena del arte posterior.

Son numerosas las exposiciones que se han centrado en los *Quasi-cinemas* de Oiticica. En 2001, el Kölnischer Kunstverein (Colonia, Alemania), el New Museum of Contemporary Art (Nueva York) y el Wexner Center for the Arts (Ohio, EUA) coorganizaron y presentaron la exposición *Hélio Oiticica: Quasi-cinemas*. Curada por Carlos Basualdo, esta muestra presentaba a Oiticica en el contexto de sus experimentos cinemáticos. En 2002, se presentó la muestra *Hélio Oiticica: Quasi Cinema* en la Whitechapel Gallery (Londres), que incluyó *Cosmococa 1, 3* y *5*. Ese mismo año, el New Museum de Nueva York presentó *Hélio Oiticica: Quasi-cinemas (including works in collaboration with Neville D'Almeida)*, donde se exhibió *Cosmococa 1, 3* y *5*, además de *Neyrótika* y *Agripina é Roma-Manhattan*. Este año, el Centro de Arte Hélio Oiticica de Río de Janeiro presentó *Cosmococa - Programa in progress*, muestra curada por Cesar Oiticica Filho en la que se exhibió por primera vez la serie completa de cinco *Cosmococas*.

Con la exposición *Hélio Oiticica | Neville D' Almeida CC - Programa in progress*, Malba se propone contribuir al conocimiento de este momento fundamental y menos difundido de la producción de Oiticica, presentando un conjunto de sus obras desarrolladas en los 70 neoyorquinos: *CC1 Trashiscapes,*

CC2 Onobject, CC3 Maileryn y *CC5 Hendrix-War*. Esta publicación, por su parte, incluye los escritos y notas del artista en torno a la experimentación cinemática.

Quiero agradecer a varias personas, sin cuya participación esta muestra no hubiera sido posible: Cesar Oiticica y Cesar Oiticica Filho, de Projeto Hélio Oiticica; Neville D'Almeida; Márcia Fortes y Alessandra Vilaça, de la galería Fortes Vilaça, con quienes me reuní junto a Cesar Oiticica Filho en San Pablo en 2004 para pensar por primera vez este proyecto; Bernardo Paz, del CACI (Centro de Arte Contemporânea Inhotim, en Belo Horizonte), por su voluntad de compartir este proyecto con Malba, y Carlos Basualdo, por haberme introducido en este período de la obra de Oiticica.

Eduardo F. Costantini (h)
Director Ejecutivo
Malba – Colección Costantini

[1] Dan Cameron, "Through the Glass Darkly", ensayo incluido en el catálogo publicado para acompañar la exposición itinerante *Hélio Oiticica. Quasi-cinemas*, curada por Carlos Basualdo, coorganizada y presentada en el Wexner Center for the Arts, el New Museum of Contemprary Art y el Kölnischer Kunstverein, 2001, p. 33.
[2] Carlos Basualdo, "Waiting for the Internal Sun", ídem, pp. 47 y ss.
[3] Hélio Oiticica, "Nitro Benzol & Black Linoleum Audience Guide", en ídem, p. 90.
[4] Ibídem.
[5] Idem, p. 92.
[6] Ibídem.

MOMENTOS FRAMES COSMOCOCA

Hablar sobre la serie *Cosmococa - Programa in progress* de Hélio Oiticica y Neville D'Almeida no equivale a intentar describir un trabajo, que no puede ser descrito simplemente, ya que trata también de la experimentación como una forma de librarse de la condición de sometimiento del espectador frente al cine, así como del uso de esta experiencia para comprobar y verificar esas propuestas y sus resultados pertinentes: como la no linealidad del cine y la participación del espectador en la obra. Lo importante para destacar de este proyecto es su carácter híbrido y abierto, que instaura de manera revolucionaria, aunque rigurosa, varios conceptos innovadores. Estos trascienden fórmulas hoy reconocidas y aceptadas en el mundo del arte, como instalaciones u obras multimediáticas, probando otras teorías de Oiticica y revelando una nueva faceta de su desarrollo como artista, que sitúan su estadía en Nueva York como uno de los períodos más fértiles de su trayectoria.

Es un gran error catalogar esta serie de obras como creadora o instauradora de categorías que surgirían más adelante, ya que los términos "instalaciones" y "arte multimediático" sólo serían acuñados como patrones tras la realización de esta serie. No sólo el trabajo *Cosmococa*, sino muchos otros de Hélio cuyos conceptos ya conllevan una esencia que, además de anticipar, trasciende y supera ampliamente las cuestiones planteadas por esas categorías tan usuales en nuestros días.

La fenomenología que impregna el trabajo de H.O. desde la creación de los *Bólides* y *Parangolés* se funda y reverbera en la participación del espectador, no sólo como factor lúdico sino también como base científica para el estudio de la fenomenología de la percepción de la obra, sus transformaciones y descubrimientos. Abre su obra a la participación del público, para lograr su concretización, diría incluso para la verificación de un fenómeno, lo cual pasa a ser, en cierta medida, la búsqueda del trabajo de Oiticica.

Estimo que la absorción inmediata de la "Teoría de la Fenomenología de la Percepción" de Merleau-Ponty por Hélio Oiticica se dio tan fácilmente gracias a una predisposición a la *praxis* científica intensificada por su experiencia como asistente de su padre, el científico y fotógrafo José Oiticica Filho. Con el rigor científico de quien funda sus teorías en la realización de experiencias, trazando un paralelo con toda la fenomenología que envolvía el proceso fotográfico de la época, particularmente el de Oiticica Filho, resulta evidente el uso de esta práctica científica, común en ambos trabajos.

En uno de sus primeros textos, Hélio Oiticica ya exhibe una mirada de observador atento a los fenómenos naturales, como punto de partida para la conceptualización de teorías y tentativa de comprobación de las mismas: "Observando cómo la hormiga desviaba su trayectoria a poca distancia de mi dedo, resolví probar su radar. Coloqué el dedo índice en medio de su trayecto, pero lejos. Cuando llegó a cierta distancia del dedo, se desvió. Marqué el punto donde se desvió con el lápiz, así como el punto donde estaba mi dedo. Hice lo mismo con el pulgar. Observé que la distancia entre el punto de desvío y la punta del dedo es igual a la distancia de la segunda falange a la punta del dedo. Así, el punto de desvío al aproximarse al dedo índice es más distante que aquél del pulgar, ya que la distancia de la falangina a la punta del dedo en el primer caso es mayor que en el segundo. El desvío de la hormiga, con el dedo mayor, será mayor aún. Como las

distancias de la falangina a la punta del dedo del sujeto están dentro de una proporción cuyo 3er elemento es la falangeta, con el desvío debe darse lo mismo". Este texto que abre la serie de escritos de Hélio Oiticica en el libro *Aspiro ao Grande Labirinto* [Aspiro al Gran Laberinto] muestra claramente cómo, a los diecisiete años, el autor formulaba teorías geométricas a partir de la observación de la naturaleza.

Si analizamos la obra de H.O. desde su salida hacia el espacio, ya podemos encontrar allí una mente creadora que se encamina a la ciencia. Cuando designa sus *Monocromáticos* como *Invenções* [Invenciones], ya señala el camino hacia un pensamiento calcado de la ciencia, exacta o no, para el desarrollo de un concepto coherente en la evolución de su trabajo creador. La idea en este punto inicial de sus *Invenciones* era apenas la transición –de su arte– de lo plano al espacio, dado que ya demostraba en sus pinturas, como en los *Metaesquemas* de 1957-1958, una voluntad latente de quebrar el cuadro que aprisionaba sus formas y colores.

Asimismo, en su fase neoconcreta puede notarse la transición desde la experimentación puramente geométrica e impregnada de rigor cartesiano, heredado no sólo del constructivismo sino también influenciado por el pensamiento matemático de su padre, que era igualmente ingeniero y profesor de matemáticas, y aplicaba esta disciplina a sus fotografías y cuadros. La admiración de Hélio por el modo de ver el mundo de su padre queda clara en el texto de 1967 publicado en el catálogo de fotos de José Oiticica Filho, editado por FUNARTE en 1983, donde Hélio habla de él y deja explícito en el párrafo final que esa relación entre el arte y la ciencia es algo que llama su atención: "Ésa era la personalidad y obra de JOF, a grandes rasgos, panorámicamente. Sus investigaciones científicas nunca se interrumpieron con el correr de los años. Eran como una inspiración objetiva, como una necesidad interior de descubrir nuevos mundos, nuevas realidades en el mundo maravilloso de los insectos. Por cierto, cabe observar que no sólo los insectos provocaban en él una extraña fascinación: como un niño, se inclinaba sobre cada descubrimiento con el mismo amor, con el mismo interés, y eso, sin duda, se refleja en cada una de sus obras".

La misma fascinación del padre puede notarse en la obra de Hélio Oiticica. Sus vivencias en la Mangueira[1] y la relación con la gente del morro, con la danza y el carnaval le proporcionaron el descubrimiento de una relación no jerárquica entre obra y público; su relación con aquel mundo nuevo fue reveladora y fue más que un simple estudio sociológico: fue una relación de amor y propulsó una nueva etapa, sin duda la más importante en su mundo de *Invenciones*. En este período se intensifica la relación entre la ciencia y la obra, exhibiendo toda una nueva faceta entre el caos organizado de la naturaleza, representado allí por la villa, y la voluntad de librarse de las ataduras geométricas y museológicas impuestas hasta entonces por la herencia constructiva; accede al mundo real donde la obra existe como un fenómeno de participación activa y libertaria del público, y al mismo tiempo con una relación precisa entre tiempo, espacio, color, luz, forma y contenido.

A partir de Nietzsche, Hélio evoca la "ALEGRÍA ZARATUSTRIANA", para proponer una "INVENCIÓN MUNDO" como un campo abierto a la investigación de esos estados, y esto queda bien claro cuando escribe sobre *Mundo Abrigo*: "El ocio como núcleo experimental se postula como síntesis de experiencias propuestas vinculadas al comportamiento: cuerpo – ambiente - día a día, como campo experimental abierto". Su intención de realizar sus experiencias como algo imperativo para la validez de sus trabajos resulta más latente aún cuando opina en su *Notebook*, el 3 de marzo del 74: "PERFORMANCES PÚBLICAS que apuntan a experiencias-juegos de grupos; seguir las INSTRUCCIONES y abrirse al juego y a la experiencia participativa que es la razón de ser de CC: ignorar las instrucciones y cerrarse y no participar en la experiencia: ¿cuál es?".

La inversión de papeles en *Cosmococa* es otra curiosidad marcada, dado que Neville D'Almeida fue quien asumió el papel de dibujar con rastros sobre los soportes que ellos habían elegido, para la realización de las imágenes, mientras Hélio fotografiaba. Postulando una vez más la liberación del artista en el afán de crear, librándose de reglas jerárquicas y/o prejuiciosas como en la música, Hélio propone una participación donde todos sean autores al mismo tiempo, o mejor dicho, participantes: "Los MOMENTOS FRAMES son la continuación lógica de 'Mangue Bangue' límite: me anima infundir experimentalidad en las

formas más ESPECTÁCULO-ESPECTADOR que permanezcan inmutables: a Neville le interesa manotear la plasticidad sensorial del ambiente que quiere como si fuera artista plástico (¡y lo es más que nadie!) Inventar: en Mangue Bangue, la cámara es como un guante sensorial para tocar-oler-circular: explotar por lo tanto en fragmentos diapositivas es pretexto-consecuencia para PERFORMANCE-AMBIENTE:" ...

El trabajo interfiere paralelamente en el tiempo lineal del cine, para construir con un rollo fotográfico apenas, a partir de lo que Hélio designa como *Momentos Frames* que se unen para formar parte de ese film, una "tira" que también narra un proceso de creación. El tiempo es aleatorio, aunque mantenga una coherencia lógica del conjunto. Desde el punto de vista de la técnica fotográfica empleada por Hélio Oiticica, que realiza un film con una cámara fotográfica y un rollo de diapositivas solamente en cada una de las *Cosmococas*, lo que sorprende es el rigor y el dominio de la fotografía, ya que el aprovechamiento del material fotográfico es de 100 %, índice sumamente difícil de alcanzar, incluso para los fotógrafos más experimentados. Quedan claras la maestría y la seguridad del artista como fotógrafo, técnica que también aprendió con su padre.

Las fotos que forman las *Cosmococas* y que Hélio Oiticica denomina *Momentos Frames* son obras que trascienden la idea de simple fotografía, ya que, al unirse para formar algo mayor, se fragmentan como antiíconos y elementos desmitificadores de la propia imagen fotográfica. En la misma medida, ponen en jaque al cine como lenguaje, tratando cuestiones sociológicas y filosóficas en un determinado contexto, en un ejercicio de "desmitificación" nuevamente, como el artista insistía en señalar.

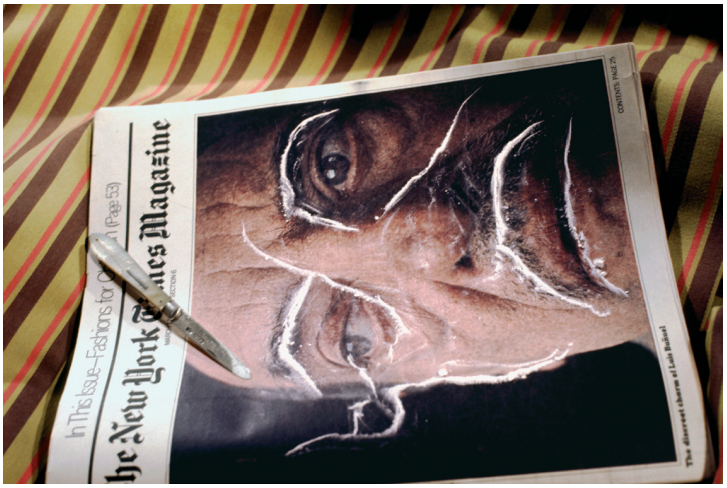
Hélio se opone al Pop vigente mientras intenta separarse del discurso oficial aceptado y reproducido en cierta forma por algunos artistas americanos y de su reproducción en el mismo sistema dictatorial espectáculo-espectador, tan presente en el cine y empleado por el mercado. "SON MOMENTOS FRAMES: Fragmentación de la cinética: la mano que hace el rastro coca-maquillaje se mueve gillette/lámina/cuchillo o lo que sea sobre la imagen-chata acabada: fílmese o fotografíese no importa:→ la cinética de "hacer el rastro" y su "duración" en el tiempo resultan fragmentadas en posiciones estáticas sucesivas como momentos-frames uno por uno que no resultan en algo sino que ya constituyen momentos-algo en proceso."

Hélio adaptó en sus films la misma idea de momentos fragmentados de la realidad, usando el formato de las bobinas Súper 8 para registrar porciones de tiempo reales. No editaba las bobinas; las usaba integralmente como herramienta para plasmar una determinada vivencia, recreándola en diferentes momentos como un experimento más de observación y estudio del lenguaje cinematográfico, aunque el objeto siempre fuera interferir con el modelo instituido. Así crea el concepto de "Quasi-Cinema", que incluye todos aquellos films y las obras donde experimentó con ese lenguaje limítrofe, que es fotografía y paralelamente no lo es: es Quasi-Cinema, que es más que cine.

Justamente por eso, Hélio insistió en detallar los desdoblamientos de *Cosmococa*; en las páginas 54 y 55 del *Notebook* 2/73, prevé posters y una tirada de diapositivas en *impresión* positiva, e incluso una caja, como una forma más de liberación de la imagen de la tira lineal de acetato para acceder al mundo: son momentos mágicos cristalizados con un brillo muy especial, como en sus monocromáticos donde el color sale del cuadro y en el siguiente paso accede al espacio y ya no es cuadro, es algo, pero algo en proceso, "EN PROGRESO"...

Cesar Oiticica Filho
Río de Janeiro, 20 de enero de 2003

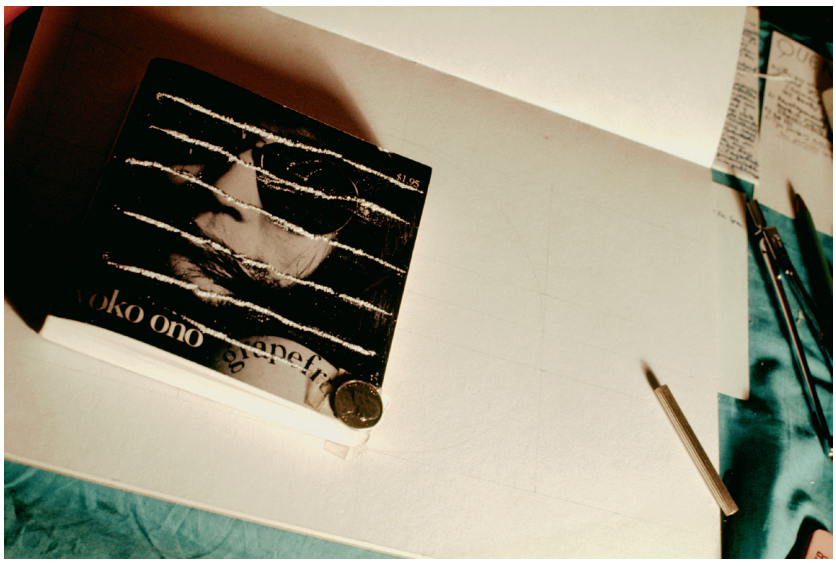
[1] N. del T. La Mangueira es un barrio pobre famoso de Río de Janeiro, sobre el Morro "da Mangueira" (del mango, árbol frutal).



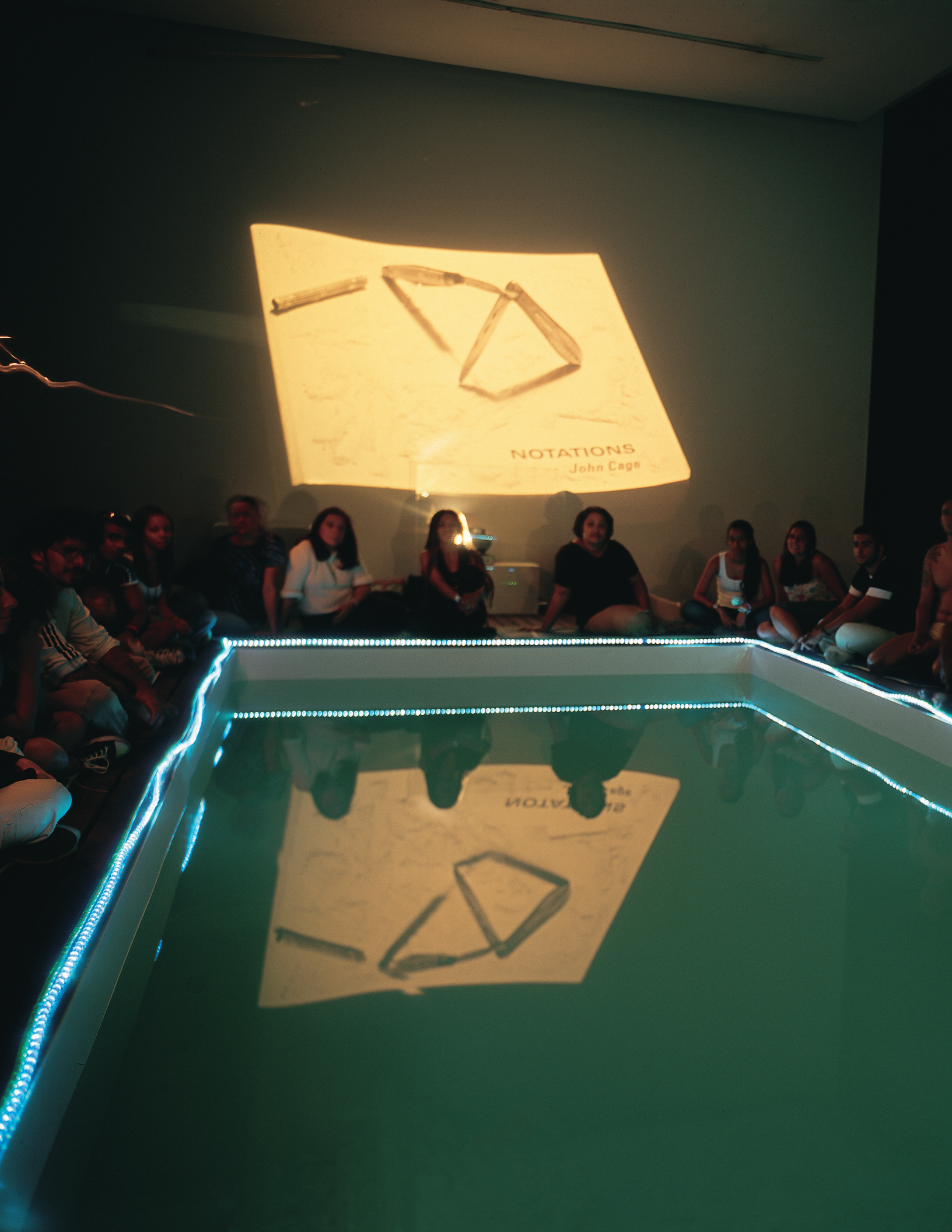
Hélio Oiticica y Neville D'Almeida
Cosmococa - Programa in progress
CC1 Trashiscapes
Quasi-cinema
New York, 1973
Instalación en la Pinacoteca do Estado de São Paulo
San Pablo, Brasil, 2003

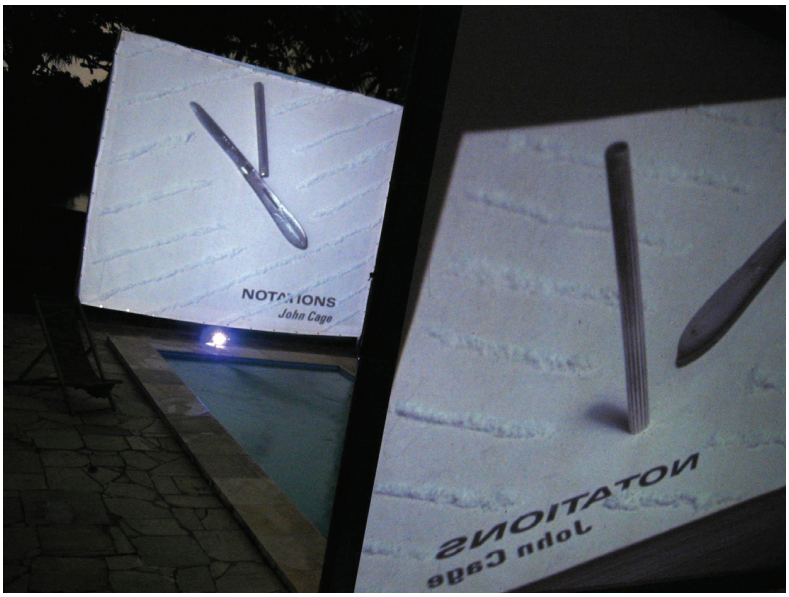
CC2 ONOBJECT

Hélio Oiticica y Neville D'Almeida
Cosmococa - Programa in progress
CC2 Onobject
Quasi-cinema
New York, 1973
Instalación en la Pinacoteca do Estado de São Paulo
San Pablo, Brasil, 2003



Hélio Oiticica y Neville D'Almeida
Cosmococa - Programa in progress
CC3 Maileryn
Quasi-cinema
New York, 1973
Instalación en la Pinacoteca do Estado de São Paulo
San Pablo, Brasil, 2003


NOTATIONS
John Cage



Hélio Oiticica y Neville D'Almeida
Cosmococa - Programa in progress
CC4 Nocagions
Quasi-cinema
New York, 1973
Instalación en Projeto Hélio Oiticica,
Río de Janeiro, Brasil, 2005
OBRA NO PRESENTADA

CC4 HENDRIX-WAR

Hélio Oiticica y Neville D'Almeida
Cosmococa - Programa in progress
CC5 Hendrix-War
Quasi-cinema
New York, 1973
Instalación en la Pinacoteca do Estado de São Paulo
San Pablo, Brasil, 2003

jimi hendrix : war heroes

NOTEBOOKS
[Cuadernos]

Hélio Oiticica
Nueva York, 1973-1974

Nota sobre la presente edición de los *Notebooks*

Los *Notebooks* de Hélio Oiticica aquí transcriptos corresponden a tres cuadernos de anotaciones del artista relativas al diseño de *Cosmococa - Programa in progress* y un espacio para la reflexión sobre distintos aspectos del arte y de su entorno. Se trata de textos bilingües, en los que el portugués –su idioma natal– alterna con el inglés –en virtud de la residencia del artista en Nueva York durante ese período–, con mayor o menor predominio de uno y otro idioma según el caso.

Dado que se trata de anotaciones manuscritas, en las que abundan, entre otras cosas, las anomalías, las abreviaturas y una disposición compleja del texto en la página, la traducción al español incluida en esta publicación aplica ciertos recursos para facilitar la lectura:

> Se mantiene el estilo de redacción utilizado por el artista en la versión original. Sólo los términos que presentan errores ortográficos en inglés o portugués fueron corregidos en español.

> Los términos, frases y pasajes originalmente escritos en inglés aparecen traducidos al español en tipografía negrita (o **bold**), mientras que los pasajes originales en portugués son reproducidos con una tipografía regular.

> Los títulos de canciones y obras citados, tanto como aquellas expresiones ininteligibles o intraducibles, se mantienen en su versión e idioma originales. En algunos de estos casos, las notas del traductor aproximan una posible interpretación.

NTB3 - 73.1 a 2

17 ag 73
medianoche

1- 12 de agosto: fotos* CC del libro de YOKO ONO
GRAPEFRUIT

2- 15 de agosto: NEVILLE me regala el
libro de MAILER MARILYN
3- 16 de agosto a las 11:30 de la mañana comienzo con
las fotos (ekt. 125 ASA) LIBRO MARILYN q
termino a la noche entre las 21 y 22 hs con
NEVILLE — el celofán q cubre el libro
aún — lo sacamos entonces

4- de 11 a 12 abro el libro y examino pág
por pág el fantástico material y este
libro-objeto me parece más invencible todavía:
no-nostálgico: es la máxima concreción que se podría pretender
en cuanto a foto-libro-relator SÍNTESIS:
en la época de la conservación-nostálgica
MAILER extrae a MARILYN de eso en bloque:
MARILYN como ROCK y nostalgia no van juntos
Esos cuatro elementos marcan lo q veo y quiero q sea
el comienzo de una nueva etapa q se condice con
aquéllas en curso: etapa-programa en la
cual la presencia de NEVILLE y lo q veo y
soy con él pasan a contar en lo q llamo
programa — CC:

veo a FREDDIE KING el 13 ahora: ¿quién es el baterista?
¿y por qué será q cuando levanto la
vista de MARILYN caigo en la boca-cuerpo-batería
de él?

YOKO ONO — GRAPEFRUIT en la serie-casual de
24 diapositivas: HEIDEGGER —¿QUÉ ES ALGO? MANSON —
vuestros hijos SARTRE — EL SER Y LA NADA

*CC abrev. para COSMOCOCA: programa NEVILLE-YO

73.2

YONO -
FRUTA - rastro **UVA** - MANZANA
la portada - máscara ¡q se ENMASCARACOCA!
la calavera - portada
en ésas como las q hice hoy: FOTOS: quiero
q la claridad de las mismas sea seca
cristal: q no sobren : sin resto

CC- programa me reconcilia con **NUEVA**
york: nunca estuve como pensaba harto de
NUEVA YORK: apenas un **enfoque** deforme
y viejo se saturó: potencial — YO/NYK
todavía tenemos para dar — ni siquiera irritarse es
posible — abrir y vibrar con lo q está
para eso: ¿sería NYK para mí como
fue PARÍS para G. STEIN H MILLER? ¿o
INDIA para otros o ÁFRICA RIMBAUD?
RÍO y NYK son posiciones claras y firmes:
no existe ninguna sombra sucia de nostalgia
en esa confrontación —

ciudades como situaciones: RÍO - bloque se irguió
como situación germinal en los 60 → YO-ciudad obra-YO
obra-ciudad, etc. — el choque LONDRES fue
justamente tener q situar la ciudad como bloque-YO:
la experiencia WHITECHAPEL fue caliente por la
violencia de tener q construir ambiente total q germinó
fragmentado en la situación RÍO-bloque : lo q hubo no se
puede reducir a "reconstrucción de experiencias
en retrospectiva": lo q hubo fue descubrimiento y

Baby 55 a 60

---

31 mar. 74 ho 55
1:40 AM nyk
BABYCONESTS
viendo ahora el inicio de una película de
HITCHCOCK (considerada la "menor" de ellas)
UNDER CAPRICORN[1] (1949) pensé
en algo que tal vez sea COSMOCOCA —
programa **in progress**:
en ese inicio de
UNDER CAPRICORN HITCHCOCK coloca **tomas**
de **inserción** de mapas-vivos mientras cuenta
sucintamente la historia del descubrimiento
de AUSTRALIA — el surgimiento de SIDNEY
— la importación de esclavos — y los
cuadros-mapas-vivos se suceden: lo
primero q aparece tiene un **poste-bandera**
centralizado con la bandera inglesa y
los colores como aplicados por aguadas
de proyectista de urbanismo — la presen-
tación de los **ANUNCIOS** al inicio tiene como fondo
un mapa de AUSTRALIA — y después
de esa magistral secuencia de **tomas de inserción**
q parecen mezcla de **acción en vivo** y **animación**

[1] Bajo el trópico de Capricornio

Baby 56

comienza la acción propiamente dicha (diálogos,
actores) con colores de la misma calidad y q
somete toda la **acción en vivo** a la serie de la
secuencia inicial
¿q relación tiene todo eso con
COSMOCOCA - programa **in progress**?:
¿**extraño**?:
¡NO!: pasa q vi de repente en esa secuencia-esquema
del inicio de esa película no sólo el lanzamiento de la
estructura de la película (¡magistral de esa forma!) como
también un esquema — o simplemente
ESQUEMA — de toda la obra de HITCHCOCK
anterior y posterior a esa película:
sé q existen
mil situaciones diferentes — momentos — en las películas de
HITCHTCOCK q son más logrados — supremos
— pero no interesan en este caso: las **inserciones** —
tomas de inserción (así las llamo — no sé si es el
nombre que se utiliza) revelan en lo sucinto — en la
brevedad de la secuencia — ESQUEMAS — posibilidades
en abierto — lo no-acabado:
programa
síntesis

Baby 57

abuelos: HUELGA y POTEMKIN: EISENSTEIN
heredero: GODARD
: y COSMOCOCA porque
viene a la mente:
bueno:
es un sueño
despierto → y digo aquí → SUEÑO
Q ES ESENCIAL y no como mención con
AIRE moralista como hace HENRY MILLER
cuando se refiere a **SUEÑO DE COCA** como
descartando el argumento → **SUEÑO** es.
tan REAL como: lo CONCRETO REAL - RES-
COSA — :
pues es:
un sueño y algo q formula
COSMOCOCA - programa **in progress** con más
precisión: los fragmentos-**inserciones** q montan el ESQUEMA
al inicio de **UNDER CAPRICORN** se asemejan
a aquello q deba ser el PROGRAMA **IN PROGRESS**:
no una colección de fragmentos sino fragmentos-
BLOQUES q son totalidades q se yuxtaponen como
un crecimiento y no una secuencia lineal
lógica → MI SUEÑO es q esos fragmentos q

Baby 58

en la película remiten a HITCHCOCK individuo-creador
total en COSMOCOCA vayan incorporando
discontinuamente y al mismo tiempo vayan alimentando
lo que llamaría CAMPO EXPERIMENTAL en lo q
defino como EXPERIMENTALIDAD BRASILEÑA:
la existencia de tal CAMPO es real y fuerte:
con el tiempo se mostrará más fuerte que la
de PARÍS (no superada): BRASIL es
más importante q PARÍS pero menos limitado
culturalmente y menos provinciano:
como dice mÁRIO PEDROSA, BRASIL es un país
CONDENADO A LA MODERNIDAD: la ignorancia acaba
por minimizar lo 'cultural' (aunque acarree
sus desventajas, claro) —:
bueno:
en mis
iniciativas de apropiación / absorción / **reunión** de
fragmentos q se estructuran en BLOQUES y PROPOSICIONES
procuro la no-limitación en grupos homogéneos
o de casta: me dirijo a lo q viene a mi
encuentro en la cabeza: lo q es abierto y no-satisfecho
con lo 'hecho': una **ALEGRÍA** de descubrir (-se)
MUNDO erigiendo MUNDO: q nada tiene que ver con

Baby 59

la mayoría de los grupos-programa en los que
la relación de los componentes-individuos queda
como una relación de deuda
entre el deudor y el acreedor: menos y
limitada:
pero mi sueño es q
COSMOCOCA a cada fragmento se modifica y
acaba por formar como una GALAXIA
de INVENCIÓN de manifestaciones individuales
poderosas:
LUZ Q INTENSIFICA:
MÁS LUZ:
MÁS **COOL** Q LO **COOOL**:
LLÁMENME HELIUM de Hendrix:
con PARANGOLÉ: q era/es PROGRAMA **IN PROGRESS** también:
yo buscaba arrancar en el CAMPO EXPERIMENTAL las
*experimentaciones con el CUERPO y las 'AMBIENTALES'
CULMINANDO EN LA DANZA q es más más q
todo:
en COSMOCOCA esa limitación de ÁREA no
existe:
existe **ALEGRÍA** en la EXPERIMENTACIÓN q
sube colectivizada y nos alivia del peso
gris y la no-invención:

*ÁREAS DE POTENCIAL MÍTICO teniendo como acción inmediata

Baby 60

algo inusitado y luminoso
como la idea q pueda tenerse de lo q sería la
llegada del año 2000:
COSMOCOCA supera
la época de aislamiento de lo MÍTICO porque se
abre / y abre / al / el / JUEGO: a la
OPERACIÓN CASUAL:

CC6.1 a 5

---

título inventado HO loft 4 7:30AM
con THOMAS y radio WRVR JAZZ : título **joda**

25 set. 73 CC6 **COKE HEAD'S SOUP** parodiando **GOAT'S HEAD SOUP**
11;40 PM a 1: AM
HO
THOMAS VALENTIN → fotos / brumaquillaje

↓
contratapa **ROLLING STONE**

↓
MICK JAGGER
póster / página / tapa
GOAT'S HEAD SOUP

cocabruma
límite no-límite
MICK-foto no se destiñe teint[2]
pastel: preciso la foto-pincelada:

cocabruma: el rastro q grafizaba
atmosferizó
absorbió: no es **joda**-imagen
metacrítica:
también es

29 set. 73 **diapositivas** recibidas y numeradas según
el orden en la caja de 1 a 26 ↓

DECISIONES

---

[2] Juego de palabras con el término francés "teint" que significa "tiñe" y "tono".

CC6.2

⌈**diapositivas**:
a la proyección de las 26 **diapositivas** se va a
agregar una 27ma q es
la *luz* ***blanca*** del proyector q
dura el mismo tiempo q las 26
anteriores y q:
en la
⌈**banda sonora** se ven determinadas
según la duración de ésta: q está
constituida por la **pista** 3 del lado
de **STICKY FINGERS: SISTER MORPHINE**:
duración 5:34 min
la **banda sonora** comienza exactamente
con la 1ra **diapositiva** y acaba con la luz
del 27o "espacio" proyectado:
las **diapositivas** duran el mismo tiempo
durante la proyección es decir:
aprox. 12,3 segundos cada/u
⌈performance:
las **diapositivas** se proyectan en 4
paredes simultáneamente de la
1 a la 26 y 27 exactamente:
— problema: la sala puede tener
puertas o ventanas que sean del mismo color que
la pared: claro que el ancho debe ser suficiente:
los proyectores proyectan desde arriba buscándose
ocupar la mayor área posible

CC6.3

de la pared con la proyección ____
en el piso: área completamente
cubierta de goma espuma:
los participantes se sientan o acuestan
sin zapatos ____

29 set. 73 5:20 PM
PLANES para la realización de la
BANDA SONORA de CC6:
— **grabador SONY estéreo:**
grabar del disco con micrófono: **alto**:
nO importan los ruidos de fondo →
duración: 5:34 min → **SISTER MORPHINE**
1) CONSTRUIR un núcleo de ruidos —
silenciosos accidentales sobre lo descrito
arriba:
a saber:
A - **Tipeado** → ANDREAS
B - improvisación accidental de
silbido → THOMAS

C - improvisación: discar el teléfono:
una o más veces según la
elección del participante
→ SILVIANO
D - improvisación accidental: mover y/o
manipular objeto de la sala-área
donde se está realizando la grabación
→ YO

CC6.4

OBS: esa pieza / **BANDA SONORA** es la
primera obra (?) grabación donde
quiero colocar elementos q sean
sonido-trivial como homenaje a
JOHN CAGE:
acaso no fue él quien dijo q
→
SILENCIO
p. 149 La música es una simplificación exagerada de
la situación en la que nos encontramos concretamente.
Una oreja por sí sola no es un ente; la música es una parte
de la escena. "EL CENTRO DE ATENCIÓN" corresponde a
los aspectos que uno está percibiendo. La escena corresponde
a las diversas cosas en su conjunto que acontecen al mismo
tiempo. He percibido que la música
me resulta más viva cuando escuchar por ejemplo
no me distrae de observar. Uno
debería encarar la música muy naturalmente. Sin
técnica
alguna:
CAGE: precursor
CURSOR de la performance
no-condicionada:
LIBERTADOR
para todo
principalmente
JUERGA

CC6.5

1 oct. 73: oyendo la **grabación de la banda sonora** para CC6 hecha el 29
set. de 7 a 10:05 / 10:11 PM en el loft 4:
(ver planes en la pág. 3 de éste)
sesión - performance - **grabación** según los planes
sin mayor modificación pero con elementos
accidentales importantes:
a) la coincidencia de la sirena de ambulancia
(constatada después comprobándose asimismo que era de
ambulancia ¡y no de otra cosa!) q se produjo al
inicio de la **ejecución** del disco en la **grabación**: ni habiendo sido

planeado podría ser más planeado como
referencia a la **letra "el grito de la
ambulancia"** así como el elemento auditivo
subjetivo del peligro transformado en signo-
símbolo q evoca la sirena / ambulancia / **letra**
y contexto en torno a **SISTER MORPHINE**: lo q demuestra
q el resultado q constituye la **grabación** acabada q va a ser
elemento accidental en el 'papel abierto' de **BANDA
SONORA** de CC6 es un resultadoq se torna 'pieza
cerrada' (acabada) como **grabación** y donde los
elementos accidentales y semiaccidentales (las
condiciones: **tipeo**-silbido-teléfono discando-objetos
que se desplazan) sólo son reconocidos debido a la descripción
verbal/escrita de lo "q se produjo" en la realización: el relato
de la realización de la **grabación** (q es relato y por lo tanto acabado
q se manifiesta a través del discurso formal) abre lo q es
resultante (la **grabación**) y hace q se perciba de
otro modo: presuponiéndose q éste fuera el destino
y la razón de la **grabación**: **ejecución** para ser oída: (como obra
mía(???)): pero →
b) otro elemento de ese ítem: el discado del teléfono
(q oigo y no oigo: ¡qué sé yo!) casi no se percibe
en el / todo-**grabación**-sonido / etc.: quedó como presente
ausente de la performance: nov

CC8.17 a 18

30 dic 73 CC8 **MR. D** o D DE DADO
YO → FOTOS—SITUACIÓN—CARLOS PESSOA: **MR. D** →
participante **en**-fotos
FOTOS → de 1 a 20:23 dic 73 NYK loft 4: baño
asistencia especial con LUZ: SILVIANO SANTIAGO
citar siempre en información escrita de CC8
el siguiente pasaje de OSWALD DE ANDRADE
en SERAFIM PONTE GRANDE:
Serafim se acerca a la ventana y cual Narciso ve,
en el espejo de las aguas, el fuerte de Copacabana.
1 – en esa serie : bloc- experiencia 8 **en** COSMOCOCA-
programa **in progress**: en vez de la imagen impresa
aparece la imagen (cabeza) reflejada en el
espejo q está **a plano** en el piso (del baño en
BABYLONESTS: LOFT 4 / 81 2nd ave. / NYC 1.003) e hizo del
cielorraso el **fondo** para la imagen reflejada: cielorraso blanco de
paredes-planos blancos q se encuentran —
2 – en esa serie b-e8 (CC8) la coca-polvo no
aparece: es el vidrio-espejo + la luz:
la luz hace-deshace áreas-luz blancas q invaden
y propagan la imagen reflejada:
ahí es donde entra la participación voluntaria e
inesperada de SILVIANO SANTIAGO y q
se tornó viva e importante por la

importancia q la luz asume como lo hacía antes
el rastro-coca / área (NEVILLE y THOMAS)
3 - la imagen - reflejo es como una cabeza q
pende sobre un lago-vidrio y los largos cabellos
rubios de **MR. D** tienen puntas q tocan (las
verdaderas) sus propios reflejos: el espejo-vidrio
diluye y multiarena las superficies-áreas-masas:
el reflejo hace q el antiguo coca-maquillaje
sea la superficie q refleja y q se esconde en la
propia ilusión de su materialidad-área:
el reflejo q anula la superficie hace de ella el maquillaje

CC8.18

desaparecido: es ambivalente:
polivalente: **bosque** de **MR. D**
4 - **MR. D** es CARLOS PESSOA CAVALCANTI
hermano de ROMERO → D del reflejo
rubio-ambivalente del espejo q
espeja el D de Jagger →
¿q salió del huevo de COLÓN cuando
dije alto "¿cuál será la
banda sonora?" → "bueno ¿por qué no
MR. D. de los **STONES**? — ¿q más podría
ser?" — quedó así descubierto
decidido → D de dado : ¿**qué más**?
5 – **banda sonora**: 4:50 → **MR. D: STONES**
como lo decidió **MR. D** - CARLOS el
día 24 de dic. 73 en BABYCONESTS

31 dic. 73 6 - LUCES:
a 23 dic.: lámparas de: 150 w
y 500 w
14 ene. 74 a 13 ene.: de 500 w
7 - SESIÓN 2 a 13 ene. 74: mismo lugar
luz: SILVIANO SANTIAGO

Fotrec. 95 a 96

---

28 jun. 74 Notas para **SERIE FOTO-REGISTRO**: sobre:
la **tarjeta** deberá constar de 2 lados:
a) FOTO: CRISTINY en
b) texto: referencia e INVENCIÓN

———

a) FOTO: CRISTINY en
sangrando **MUELLE 42** en **NUEVA YORK**: 6 ENE. 73 negativo
29A 30
FOTO: HO

para NO NARRACIÓN Agripina
como parte de la película - NYK **diapositivas**-sonido
programa AGRIPINA y ROMA-MANHATTAN
SOUSANDRADIANO del
INFIERNO DE WALL ST

OBSERVACIONES DE HOY: esta foto cuando fue hecha apuntaba
con precisión de planificación y visión de lo q quería a
una situación determinada: CRISTINY-AGRIPINA
(sin calcar "caracterización de personaje"
sino una relación poética más establecida por mí
VÍA-SOUSANDRADE como partida) con el MAR
(RÍO HUDSON ahí) procurando evitar el embarcadero
turístico → aquí aunque se trate de la
extremidad-límite con el RÍO del EMBARCADERO 42 en
MANHATTAN: ese encuentro PLATAFORMA
SUELO-CEMENTO / MAR (RÍO) es directo:
de precisión clásica: y lo q lo hace más especial
y **crucial** es la exactitud horizontal-vertical
CRISTINY-AGRIPINA en la mirada hacia/por el MAR q
se enmascara con el cabello al viento:
MIRA EN DIRECCIÓN AL SOL Q SE TORNA
CHAPA METÁLICA-ESPEJANTE SOBRE ELLA:
luz y sombra no se amoldan en promedios
y volúmenes: se geometrizan en áreas
claras de planos definidos: la foto → la veo
en un sentido mayor como SIMULTÁNEAS CONTINUACIONES
DE ELEMENTOS DEFINIDOS: no existe una intención
— relación: existen multiaperturas: poéticas por lo tanto

Fotrec. 96

→ **ídem**: 9:40 AM

bo botón ningún botón
ojo oj'ir ojo
(oo) (oo)

meta | isol espeja

vértigo fija
hora zona-recta

gira giron'eje

xoxo
xo
x
xoo

— — — — — — — — — —

MngBng 53 a 54

MANGUE BANGUE es la cuarta película de NEVILLE D'ALMEIDA
y debería ser apreciada a la par de las otras:
su obra desde el inicio excluida de cualquier posibilidad
viable en BRASIL, y exilado
por excelencia: ésta tal vez sea una de las razones
de su

MngBng 54

gente dará la sensación de insipidez y tedio:
como preguntando "**¿cuál es el punto**?":
¿qué decir, entonces, si incluso a las polémicas e
intrigantes experiencias de Godard les dan
la espalda con un bostezo, cuando sería de esperar
q. se empeñaran en discusiones sin fin?:
bien: lo importante de la camada más
joven brasileña q trabaja, en su mayoría,
fuera de Brasil, es q 'hacer cine' no se
constituye como algo pesado y cargado de
'problemas trascendentales y profundos' o
de 'obligaciones para con destinos culturales,
etc.: esto se debe a que se libraron de la
flaqueza de la postura del Cine Nuevo :
como señaló HAROLDO DE CAMPOS
(poeta-crítico-ensayista-concretista)
aquellos cineastas poseían una gran capacidad
visual (en cuanto a su formación) y una pésima formación
literaria: los más nuevos no quieren la facilidad
del 'cine artístico-documental, ni el peso del
'cine literario': cine-límite colocado
como instrumento abierto a la experimentalidad
NEVILLE D'ALMEIDA inició, después de
MANGUE-BANGUE, una serie de experiencias
q llamo casi-cine: la secuencia
cinemática se fragmenta en **diapositivas**, o
sea, en momentos-**frame**, en un juego abierto
lleno de incidencias accidentales con la banda
sonora INSTRUCCIONES para funciones
(diferentes áreas de proyección) etc.: MANGUE-BANGUE
no debe encararse
por lo tanto, desde el punto de vista de ser algo
q 'busque un nuevo lenguaje cinematográfico', o q
sea matacrítica del lenguaje-cine

vigente, sino como experiencia-límite q se
abre y propone una experimentación ilimitada,
cuando coloca el producto película acabada como
instrumento, es decir, no como fin-lenguaje
o como 7º arte, sino como instrumento de
experimentación abierta libre del peso de la categorización
de arte (que en realidad pertenece todavía a las antiguas
'bellas artes' del sigl. 19, cuando el arte pasó
a ser "profesión liberal" credenciada).

Cosmo 1.73.1 a 1.73.3 e index cosmo 1.723

HO **COSMOCOCA** **como proyectado y**
NYK **sintetizado para inclusión**
22 oct 73 **en NEWYORKAISES**

BLOC
PÁGINA 1 **títulos: como en NTBK 2/73 p.51**
RIMBAUD: ILLUMINATIONS
VEILLÉES[1]
(sólo la estrofa n°.1)

*** john CAGE: SILENCE p. 133**
(xerox del original con formato
exacto)

Todas las cosas.....
.....
nada
***(VÉASE: NTBK 2/73 p.85)**

nota: importante verificar
↓
BLOC
SITUACIÓN → **el BLOC-SECCIÓN COSMOCOCA precedente**
será: facsímil de ÜBER COCA
que actuará como BLOC-SECCIÓN independiente
PRE-COSMOCOCA y ↓
BLOC → **precedente → ÜBER-COCA: será BLOC-PÁGINA**
SECCIÓN **con una frase: extracto de JAGGER-RICHARD**
SYMPATHY FOR
THE DEVIL[2]:
But what's puzzling you is the nature of my game[3]

*** DEJO AQUÍ UN ESPACIO ABIERTO PARA**
FUTURAS DECISIONES SOBRE FOTOS QUE
SERÁN INCLUIDAS CADA VEZ QUE SEA POSIBLE EN
[BLOC-SECCIÓN-PÁGINA: extracto 54 mp. FOR THE DEV.
[BLOC-SECCIÓN PRE-COSMOCOCA b/p. 1:

BLOC **COSMOCOCA como programa**
comenzando
PÁGINA 2 **EXCEPTO DE ntbk 2/73 p.61: [...] en rojo** **limita**
finalizando

extracto que descubrió para mí GUY BRETT:
→ de TECHNICIANAS OF THE SACRED[4]
ROTHENBERG
en AZTEC DEFINITIONS p. 21
Concha marina

[1] "Veillées" es un pasaje del libro *Iluminaciones* del poeta francés Arthur Rimbaud.

[2] Compasión por el diablo.

[3] "Pero lo que te confunde es la naturaleza de mi juego".

[4] "Technicianas de lo sagrado" en *Definiciones aztecas*, de Rothenberg

31 dic 73

única pieza dedicada a YOKO

2 RM → cassette → banda sonora: 2do movimiento
ALLEGRETTO de la 7ma SINFONÍA de BEETHOVEN en
A mayor op 92

A improvisar performance → caminando al aire libre [...]
escuchando el cassette con auriculares
adaptados a un grabador portátil -

pero:
B ¿qué sería si estuvieras en el trópico como aquí
durante la temporada veraniega?:
otra propuesta:
Llenar la bañadera con agua fría y
arrojar un montón de cubos de hielo que
flotan un tiempo: colocarse los auriculares
y entonces entrar así en la bañadera mientras se escucha
la pieza grabada -
----
el mismo día
3:40 PM→ extracto → NIETZSCHE: EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA páginas
14/15 - de: "¿no sería necesario?" ----------
hasta el final de la página 15 ----------
----
2 ene 74 (incluir en el punto señalado dentro de la PROPUESTA
exhibidapreviamente
al final)

las dos PROPUESTAS (AB) dentro de la misma
PROPUESTA conjunta son en realidad dos SITUACIONES
DIFERENTES y no "dos etapas" de la misma,
no existe tentativa de intento de imitar
A al formular B: son diferentes
si bien presentan elementos constantes: el
extracto de BEETHOVEN los auriculares
para escuchar el mismo cassette

Index cosmo 1.723

9 nov 74 Babylonests
1:30 PM

anotar en el NTBK / 73
para BLOC-EXP. en
COSMOCOCA - programa in progress
↓
Fotos-**evento** para CC –
del cangrejo **> trazado de líneas**
cáncer
en carta para WALY: POLEM I:
con líneas de coca en
juego sobre las líneas +

marcas del dibujo —
con WALY aquí — en
breve —

NTBI 73

ho nyk NOTAS:
11 jun 73 - ineficacia de la representación (como mundo,
medio de vida): la realidad del "estar aquí"
↓ del "momento vivido" es más que
su representación.
- no se puede ni se debe buscar
resolución alguna en una "nostalgia del vivir
natural" pre-representación – resolución
"más allá del más allá de la representación" sólo puede ser
alcanzada a través de la saturación existencial
y consecuentemente insatisfacción con
el mundo de productos de esa representación,
dentro de lo cual la relación espectador-espectáculo
es fundamental.
- la estructura de la representación es
lineal – complejamente lineal
– lo cual se fundamenta en la dualidad
sujeto-objeto en todas sus
formas.
- la/s dualidad/es del mundo de
la representación sólo se resuelven
en la unidad que es el cuerpo:
cuerpo cuyo éxtasis consiste en
su propia realización descubierta:
la danza quiebra esa realización
cuando se la instituye como "arte"
o "práctica social", pero liberada
de las funciones que se pretenda darle
es la realización máxima del
cuerpo como superación de estructuras
representativas: la danza del cuerpo
parado o en movimiento: el
espectáculo que de ahí deriva no es
espectáculo para o reflejo
(danza de alguien, o más, para alguien
más, o para una colectividad que
contempla visualmente lo que se ofrece,
porque lo que sucede en la realización
de quien danza es único y sólo esa persona puede
vivirlo): es realización a pesar del
espectáculo, donde la unidad
fundamental del cuerpo individual
vivo afecta funciones que son sólo
autorreferenciales, es decir, al sujeto que lo
encarna como totalidad.
- el cambio de disposiciones del espacio

del día a día es una gratuidad más
dentro del "**espacio desperdiciado**" que caracteriza
la elección promedio de las personas: la
insatisfacción de vivir en un mundo
de representaciones (que son proyecciones
perceptivas de lo no realizado) conduce
a la dispersión y a la gratuidad del espacio
de vida, del ambiente que limita
el día a día de cada uno.
lo que debe ser propuesto: prácticas
experimentales de espacio no-**desperdiciado**.
- para mí la resolución del problema de
superación de la imagen o de la producción
de imágenes se dio con el penetrable
TROPICÁLIA a fines del 66 e inicios del
67: cuando digo "superación de la imagen"
me refiero a la falta de necesidad creciente
y finalmente final y decisiva de
la producción de imágenes, aunque no
representativas, como ya venía dándose
desde las primeras propuestas
de participación, etc. – TROPICÁLIA me
hizo consciente de eso: era un penetrable
en el que la propuesta de imágenes sensoriales
usar (que no excluía la visión como parte de ese
fotos: estado) no pretendía crear un nuevo
cat. whited repertorio de imágenes (visuales o no,
no importa), sino utilizar
esas imágenes sensoriales, intencional-
mente banales, para proponer una
eliminación de la imagen como vehículo
de la realización espacio-temporal o
de la realización del cuerpo como descubrimiento:
como si, allí, yo quisiera por lo obvio
de la imagen sensorial por la imagen (que
culmina en la televisión encendida al final del
laberinto, y en el participante sentado
compulsivamente frente a ésta) proponer
soluciones de no-imagen, es decir,
de no-representación: el conjunto
de "propuestas imago-sensoriales"
es grotescamente banal
se trata meramente de un juego para ser experi-
mentado por quien experimenta –
entra y sale– etc.: hoy se ve que
no había "intención seria" o "pretensión
mayor" en torno de la pieza –
ambiente: era algo tan naturalista
como el jardín-imagen TROPICAL que lo comple-
taba: no-pop no absorbido estéticamente
sino basura-imagen de los restos del
repertorio de la representación: no-ambiente

NTB 59.1

27 ago 73 programa CC

General:
1) con respecto al timing: en la proyección de diapositivas de UNIDADES de BLOC, el timing será accidental, a voluntad, dependiendo de la atención y lugar y gente involucrada —

2) NTB 2/73 p.58
en la lista de DECISIÓN: respuestas y decisiones
A) La pieza de CAGE finaliza al finalizar la proyección.
B) JOHN CAGE será consultado.
C) Delinear las instrucciones según la situación de la exhibición en los casos específicos

pág. 62
***NOTA:**
decisión: el comprador recibirá la planilla de INSTRUCCIONES, INSTRUCCIONES exclusivamente para uso privado — LAS FUNCIONES PÚBLICAS quedarán estrictamente prohibidas —

pág. 63
Atención
decisión: las UNIDADES DE BLOC sólo pueden ser vendidas cuando la U-B específica haya sido FUNCIÓN al menos una vez.

NTB59.18

págs
72/73 — **sueño de coca**:
cuando leí primero
estas páginas refuté inmediatamente dentro de
mí lo q el concepto parece decir en lo q
se refiere a la referencia en el texto: lo
q sería sinónimo de algo como
ensueño p. ej.:
hoy veo q aunq
sea de cierto modo eso (claro
que disiento vehementemente)
no es sólo eso:
es apenas más
superficial:
y funciona como tal:
porque para MILLER **sueño de coca**
se identifica con lo q serían aspiraciones
a estados tales como "**navidad en la Tierra**" paz adaptación armonía

comunión: sueños comunes a los
genios q los viven como si fuesen
realizables: ellos llevan la carga
de la potencialidad de esos sueños:
y eso impide q los vivan y en eso
se asemejan a los supremos denunciantes
q recusan el Nirvana hasta q todos
los hombres puedan alcanzarlo con
ellos :
entonces ese sueño no es aquel
ensueño sospechado:
se aproxi-
ma a algo más NIETZSCHEANO
sueño — intoxicación
sueño — embriaguez
: 2 condiciones
imprescindibles y privilegiadas de los
artistas:
llaves bien dotadas

---

pociones
q los hacen elevarse por encima de las
complicaciones del día-a-día: sin tiempo
o ménage:
pero ↓
superficialmente
recogida la definición (¡o lo q sea!)
de MILLER:
¿por qué?:
es q **sueño de coca**
q nos aproxima del **sueño** de NIETZSCHE
y q sabemos q **sueño** es suprarreal
y no "ilusión" y q por lo tanto cuando
invoca aspiraciones de comunión
armonía paz (¡ingenuamente
citadas!) no puede hacerlo sin q
aquello q es terrible sea invocado
asimismo:
el **sueño** tan vívido q
impide q sea vivido (lo q no
significa q se haya ¡renunciado a él!
osa aspirar a lo suprarreal y
elevarse sobre lo habitual, pero
así también acarrea lo q existe de
DIONISÍACO → todo aquello q es vislum-
brado en ese sueño → con él → y q
en última instancia se remite a la
formulación de DIONISIO-dios ⟹ TÚ, SERÍA
MEJOR Q NO HUBIESES NACIDO —

Cosmo 51 a 61

ho
nyk
24 jun. 73 justo antes de medianoche
COSMOCOCA ideas p. guióntotal
por NEVILLE D'ALMEIDA no-guión diálogo-guión
falacia, etc ...
7 a medianoche
la abreviación-**código** de COSMOCOCA es CC q planeé desde
la época de los pre-**fotogramas** en el **loft** con NEVILLE
pre-**fotogramas** pre-paración q se tornan NO NARRACIÓN q
MARCELO debe inventar una **banda sonora (¿cuándo?)** (?)
tomas 58 iniciales: 3 min. color - 3 min. 61.8 wh. hechas
el mismo día:
13 de marzo de 1973 un martes a las 22:30 pm
maquillajes de NEVILLE:
sobre ZAPPA MOTHERS OF INVENTION **álbum**
weasels[5]
12 medianoche
25 jun. 73
sobre la cara-tapa de BUÑUEL en la **rev. del domingo del NYT**
sobre póster L. FERNANDO GUIMARÃES (ahora en
manos de LEANDRO KATZ)
ideas-anotaciones sobre MAQUILLAJES
- fragmentación de lo acabado: el rastro-coca aplicado a la
tapa, cara, póster, etc., fragmenta visualmente al "maqui-
llar" la 'unidad' de la imagen-todo: tapa, cara, póster
- fragmentos: no máscara: se enmas*cara*: el MAQUILLAJE
que aquí se cita no actúa como máscara mágica: hacer
bello lo feo: rejuvenecer: etc.: no es magia
milenaria de la máscara ritual q culmina en el USO
colectivo occidental del maquillaje: para mostrarse a la luz del
día irrelevante el maquillaje esconde la vejez-fealdad-
el poro-piel q revela el cuerpo y es indeseable-etc.: en ese
maquillaje-rastrococa el problema es otro: juego del azar

[5] Alude al título del álbum de Frank Zappa "Weasels ripped my flesh" [Las comadrejas desgarraron mi carne]

CC NEV.D'AL
2
sin moraleja del azar: el maquillaje de NEVILLE no
es ritual-maquillaje: es **juego**-maquillar
maquillar de NEVILLE
el verbo en infinitivo porque no es resultado-
maquillaje sino MAQUILLAR en proceso:
crear el rastro siguiendo el **patrón** visual como
plagio de la imagen dada porque el juego-
maquillar el **juego** es como trazar trozos
de tiza en el pizarrón-negro y borrar como
si fuera un "arte nuevo" (ja ja ja) cuando
no se cree más en artes o **novedades** de éste:
por el contorno de la boca de la caricatura **telenovela**

exagerada de la TAPA DE ZAPPA o cejas
u ojos inyectados: saque: zzuuhum
y ahí se fue el rastro-plagio: para el que ve de
afuera podría parecer (y es) q lo q se maquilla-
esconde es el propio elemento maquillador
q es el rastro-coca: éste se pierde plagiariamente
como fragmentación agregada de la imagen dada:
descrédito de la imagen acabada: el rastro esnifado
viste-desviste la superficie supuestamente acabada:
fragmentar lo acabado = sumar máscara-plagio
a lo supuesto sagrado (o acabado)
-fragmentación de la cinética: la mano q hace el rastrococa-maqui-
llaje se mueve gillette/lámina/cuchillo o lo q sea sobre la
imagen-**chata**-acabada: fílmese o fotografíese no importa:
→ la cinética de "hacer el rastro" y su 'duración' en el
tiempo resultan fragmentadas en posiciones estáticas
sucesivas como momentos-**frames uno-por-uno**
q no resultan en algo sino que ya constituyen
momentos-algo en proceso - MAQUILLAR
MANCOquillaje

CC NEV.D'ÄL
3
29 jul. 73 NEVILLE vio ayer la secuencia accidental de la
EXP. COSMOCOCA 1ª : a la que se añadirá
banda sonora — ¿lo hará MARCELO? ¿cuándo?
¿o debo proponer que se haga más de una **banda**
sonora?: como lo quiero en ÜBER COCA
donde no sólo deberá hacerse la **banda sonora** como
también la grabación e improvisación
sobre la **maqueta** del texto original —
NEVILLE atiende y ve por completo lo q es esa
primera EXP. COSMOCOCA:
momentos-frames uno-por-uno
q digo en la pág. anterior —
SILVIANO SANTIAGO ve en la estructura de MANGUE-
BANGUE una aproximación a ese tipo de
estructuración de las **diapositivas-bandas sonoras** ——
- OBS: la disposición accidental de las **diapositivas** q componen
el EXP. CC1 es importante en lo q hace a la sucesión
del MAQUILLAR: es tan accidental como
las transformaciones MAQUILLAR: toma el
encuadre ultravisual de la sucesión-MAQUILLAR
en nueva fluencia orgánica: el **Cuadro por Cuadro**
lineal cuadrado visual fluye en secuencia
q no se somete a una 'lógica secuencial'
estructurada a tal efecto: ésta es el núcleo accidental
de propuestas abiertas: no son fotos para ser
fotos: ni secuencias con finalidad de resultado:
no llegar a montar un orden de **diapositivas** es
importante en definitiva: juego de posiciones de

banda sonora de modo de proyectar (juegan
con el espectador/ambiente/circunstancia
posición/etc) —
PROPUESTA - pedir **opiniones** a las siguientes personas
sobre MANGUE BANGUE e incluir estas **opiniones** como
elementos para COSMOCOCA en situación no definida
aún:
_____

SILVIANO SANTIAGO QUENTIN FIORE ANDREAS VALENTIN
YO KYNASTON MCSHINE GEORGE QUASHA
MARIO MONTEZ

NOTA: sugerir q estas **opiniones** no se coloquen como
"impresión" ni como "discurso-juicio estético"
sino como opiniones sintéticas de lo q sea la película
en el sentido más directo concreto — lo cual eliminaría procesos
de "comparación" "definición" "interpretación" etc. —

_____ YO
→ INSERCIÓN / sin lugar definido / : **tomas en progreso** de ANNE (ver
Ins. tarjeta) **1 – MIRANDO AL ESTE**
2 – MIRANDO AL OESTE
[ho LOFT 4, 12 ago. 73] S8 dos bobinas de 3 min

_____
→ /sin lugar definido/
Ins. INSERCIÓN: **toma** de secuencia de MANGUE-BANGUE
proyectada en la pared: las **tomas** del **arreglo** montadas sin las
inserciones del original > montar cortando inserciones intermediarias-
PROYECTAR ESA PRODUCCIÓN durante la próxima proyección de la película

→ **TOMA**: NEVILLE → ROMERO (en WALL ST. (?)) vestido
TOMA con piel de víbora — en planificación
YO → hacer los **fotogramas**

S8
_____
17 ag.,73
→ NO NARRACIÓN: YO-NEVILLE → tapa NOTATIONS[6]
CC de JOHN CAGE-máq. blanco sobre blanco (de los HNOS. CAMPOS)
diapositivas

→ _____
CC NO NARRACIÓN: ya listo:
diapositivas CC2 → tapa YOKO ONO - GRAPEFRUIT
de 1 a 24. Ektachr. **Luz diurna –12 Ago, 73**
CC3 → tapa MAILER-MARYLIN* **16 Ago, 73**
referir siempre por la numeración precedida de CC
ambos YO-foto NEVILLE-maquillajes en el **LOFT** 4

[6] Anotaciones

Póster
→ Planificar PÓSTER CC: proponer a NEVILLE

8 ver pág. 55[7]

[7] Anotación del autor

---

24 ag. 73 CC - programa: formas previstas de posibles
concreciones → modo de presentación de
propuestas-programa:
1 - NO NARRACIONES: **diapositivas** dispositivos en carrete
timing – banda sonora

25 ag. 73 2 - CAJA - planchas NO NARRATIVA:
colección CC 1 p. ex.
CC 2
ek.
en planchas de **diapositiva** por **diapositiva**
en **impresión** positiva —
1ª OBS.: hacer el **diseño** de la caja y el formato de las
planchas
*
a) incluye texto
* hacerlo: incluir extractos de esas páginas
del NTBK 2/73

2ª OBS.: indagar con LEANDRO posibilidades
y mejor manera de:
imprimir (y técnica para eso)
papel a ser usado

---

pág. → 54 Nota: con respecto a CC3 → MAILERYN
es nombre definitivo:
para la performance-exhibición
de ese episodio: (**diapositivas-timing-b. sonora**)
existe la siguiente instrucción:
1 - espectadores sentados en
almohadones en una sala con
el piso cubierto de arena

2 - la proyección en 2 paredes
exigiendo pues 2 proyectores y
2 juegos de carretes de **diapositivas**.

CC4 → **NOCAGIONS***

hecho el 24 de agosto 73
baño del **LOFT** 4 de 12:30 AM
en adelante (¿o 1 AM?)

elegir → NOCAGIONS
o → NOCAGIONS

YO-NEVILLE maquillajes
espacio
foto
homenaje a H. y A. de CAMPOS
blanco sobre blanco malevitchiano
CAGE – suprematista
Accesorios utilizados: LIBRO **NOTATIONS** DE John Cage
(además de la máq. convertible) canuto de plata (Tiffany's)
2 cortaplumas
porro semiquemado

26 de agosto, 73 * véase plano-diseño para performance en
DI - pad -: piscina con una pantalla
en cada extremo: los que asistan a la performance
estarán nadando en la piscina: las proyecciones
X e Y se realizarán en cada extremo (opuesto a las
respectivas pantallas, por supuesto) desde un ángulo inferior, para que
las imágenes proyectadas suban hacia las
pantallas para llenarlas por completo: los
haces triangulares proyectados se cruzarán
(in cross-section) en el aire sobre la piscina –
un foco de luz verde se encenderá bajo el agua, en el
fondo de la piscina – entonces
habrá sólo luces azules en el borde
de la piscina, que deberían iluminar de azul el agua
NOTA: la piscina con diseño en DI-pad-es del tamaño
ideal para el experimento, aunque cualquier tamaño adecuado
puede adaptarse fácilmente al
experimento

INSTRUCCIONES: la gente estará nadando en una piscina
iluminada de azul antes del inicio de la proyección – la
luz verde que se enciende sólo al término de la
proyección: sincronizada inmediatamente con
el corte de la última diapositiva proyectada:
la última diapositiva se proyectará en
una sola de las pantallas porque la proyección
de los dos lotes (que son idénticos) no comenzará
en sincronía 1 a 1 a la par:
el proyector Y llevará una diapositiva
de ventaja: el proyector X exhibe la
misma diapositiva proyectada por el proyector Y (el orden
es idéntico) cuando el proyector Y pasa a la
2da diapositiva: la velocidad de avance de los carretes es
idéntica: es decir, el escaso tiempo que cada diapositiva permanece
es igual en ambos proyectores, en el mismo orden:
así, al final, una vez proyectada la última diapositiva
por el proyector Y, se ilumina la pantalla y al cabo de
10 segundos se oscurece, mientras la otra
pantalla aún exhibe la diapositiva del
proyector X: cuando esta última diapositiva desaparece

finaliza la proyección y la pantalla
(que recibía la imagen del proyector X) se ilumina y
permanece iluminada durante 3 min: en el preciso
instante en que la última diapositiva desaparece y esta
pantalla se ilumina, el área de la luz verde
se enciende bajo el agua en el fondo de la piscina
—
4 altoparlantes ubicados coherentemente en el
área lindante de la piscina reproducirán alto una
pieza de JOHN CAGE mientras dure la proyección
(su duración no se determinó aún pero debería
extenderse unos 30 mins.) —
la gente hará lo que mejor les plazca
una vez terminada la proyección —
DECIDIR: A) si los altoparlantes continuarán reproduciendo
la pieza de CAGE o
1 – permanecerán en silencio
2 – reproducirán otra cosa
B) si JOHN CAGE será invitado
(solicitándosele) que cree una pieza especialmente
para la ocasión o no: caso contrario,
se reproducirá una pieza escogida entre
sus obras —
C) si se realizarán proyecciones
sucesivas en el mismo día con
intervalos de media hora o no —
D) cómo debería establecerse
un límite para el número
de invitados (¿y cuántos?)
- considerar el tamaño del lugar
- considerar si deberá realizarse más
de una proyección: cómo
manejar la entrada y salida de
la gente → sugerencia: es mejor el sistema
de cine (la-función-comienza-cuando ustedes llegan):
si está totalmente completo, la gente
que espera afuera deberá
aguardar la siguiente función para salir, etc.

OBSERVACIONES HECHAS ACERCA DE LA NATURALEZA DE LAS DIAPOSITIVAS:

1 – las líneas de coca que aportan a la tapa de
NOTATIONS junto a los artificios utilizados son como un

---

tipo de notación visual-transformable que
podría ser transformada en música
ejecutada como música
2 – al margen de las anotaciones-coca-artificio en
la tapa, está la secuencia-notación
de las diapositivas en concreto, consideradas
espacialmente y dirigidas intencionalmente (según la posición de

la cámara) hacia una SECUENCIA lineal de tensión visual,
y por la posición de la cámara que
gira en círculo completo: es una
alusión intencional (como homenaje)
al blanco sobre blanco de MALEVITCH (líneas blancas
de coca sobre una tapa blanca brillosa) y al
espacialismo SUPREMA-
TISTA: no existe una intención de
"retomar el SUPREMATISMO" sino de reafirmar
la fantástica actualidad de su concepción
en forma cándida de juego-fortuito –
3 – lo fortuito como juego aparece en 1 – las
diapositivas en concreto – 2 – el orden de
ubicación en la caja cuando salen
del laboratorio – 3 – el orden secuencial
en que son ubicadas en el proyector
(donde se juega junto con el orden de la caja del
laboratorio, si bien pueden producirse algunos cambios
notación fortuita
relación fortuita dentro del proyecto de función
4 – este 4to bloc-experimento en COSMOCOCA está
dedicado con todo nuestro reconocimiento por sus

---

altamente inventivos trabajos e incomparables
méritos intelectuales a los POETAS CONCRETOS BRASILEÑOS/
PROSISTAS/TEÓRICOS y por sobre todas
las cosas INVENTORES: los hermanos de SAN PABLO
HAROLDO y AUGUSTO DE CAMPOS
5 – La COPIA 1 de CC4 (las copias son duplicados exactos -
juegos hechos por mí del ORIGINAL)
será llevada como presente a H y A DE CAMPOS
junto con sus respectivas INSTRUCCIONES para PERFORMANCE
y una
PROPUESTA serán invitados a transformar
y efectuar aportes inventivos a las
INSTRUCCIONES para una
PERFORMANCE que tendrá lugar en S. PABLO o
RÍO-----
6 – mi trabajo con NEVILLE avanza por blocs
como sería el caso entre un director cinematográfico y
su cameraman: la única diferencia es
que somos 2 para todo el proyecto:
inventando-escogiendo-etc.: una experimentación multi-
estructural: ni cine,
ni fotografía, ni narrativa: cada movimiento
y decisión se produce en el área y ubicación decisiva de
la EXPERIMENTACIÓN: el concepto
EXPERIMENTAL se toma como decisivo
y únicamente constituido por un
nuevo proceso constructivo de inventiva

actividad, que no se verá limitado por
formas gastadas y condicionadas de
edición artística, como componente de BLOC para NEWYORKAISES en
la SECCIÓN ROCK COSMOCOCA
– COSMOCOCA como programa,
presenta en su origen un carácter experimental
abierto: las desviaciones y cambios forman
parte de su estructura inventiva y también
(¡principalmente!) las situaciones fortuitas que
ocurren como pasos decisivos de sus diferentes
salidas – el programa como tal
es un programa abierto en progreso y
es imposible determinar la totalidad
de su posible alcance o lo que
se agregará – también porque parte
de su aspecto (¡la mayor parte!) insiste en proponer
situaciones experimentales posibles a otras
personas, ya sea colectivamente durante PERFORMANCES
o a través de invitaciones, etc.: el punto principal
en la consideración de una actividad EXPERIMENTAL
consiste en) no limitar tal
actividad a sus originadores sino) crear
múltiples salidas para la participación
colectiva e individual como
ejercicio experimental de la libertad (MARIO PEDROSA)
————————
Este 4to bloc CC4 por ejemplo no puede ser
clasificado con una etiqueta rígida: como NOTACIÓN
puede ser música/poesía/objeto transformable/
casi-cine/experimento cinético/multimedia
etc. sin ser ninguno de éstos: referirse
al mismo como NOTACIÓN no sólo es una forma de
remitirlo al libro de CAGE (como juego de palabras) sino
también una forma de conferirle un nivel mucho más alto de

NTB 2. 73. 10 A 17

PARA OBTENER NUESTRA JUSTA PARTE DE ABUSO
ABUSO de lo q es ROCK DROGA
ABUSO es **fuerte**
puede ser redundante
puede ser y es necesario
más q **JUSTA PARTE**
debe pretenderse **ABUSO TOTAL**

2 jul. 73 prepara cuestionario **en progreso** I en este NTBK
a) ¿CONSIDERA que la gratuidad es un concepto
ambivalente? es decir: ¿puede ser letal para lo que podría ser
denominado "actividad creativa" — pero también necesario
como nutriente para tal actividad?
Nota: implementar debate grabado sobre el tema

puede y debe estar en progreso es que
las preguntas formuladas no deben ser "respondidas"
sino desarrolladas como otra cosa.
Nombres-sugerencias: QUENTIN FIORE
* c. en pr. continúa en la pág. 17
MANGUE BANGUE: escribí sobre la película de NEVILLE
(ver texto de) — pienso en él
cuando pienso en como si pensara en la
evolución de GODARD lo q más me interesa
no son las 'innovaciones de su cine' sino la
medida en q esas innovaciones parecen devorar
la razón de ser del cine: HAROLDO DE
CAMPOS debe haber experimentado lo mismo
cuando dijo q en el ESTRANGULADOR DE
RUBIAS de BRESSANE la primera rubia a
estrangular es la lengua-cine como
devorada en su verbalismo: pero en realidad
hay algo q pienso en un nivel menos obvio q el
caso del TEATRO: en experiencias extremas de

---

cine toda "innovación es "devoración" y en una
tentativa de ver más allá es el "fin del cine" como lenguaje de
importancia:
¿el cine pasaría a ser instrumento? incluso
la idea de cine como 'arte' implica
decir o querer colocar al cine como
'bellas artes' lo q es inútil por las
'bellas artes' propiamente pero con lenguaje
tan concreto como su forma
concretizada: si el cine hubiese sido
'bellas artes' habría permanecido en el nivel de
proyección de imágenes fotográficamente bellas,
a lo cual ni el cine ni la fotografía
se adaptaron porque no pertenecía a la naturaleza
de ambos: el cine-lenguaje identificado
con el lenguaje-ficción paralelo a la
idea de literatura como ficción fue y
volvió y acabó: se harán películas por
siempre (?) como se pintarán pinturas —
representación para siempre lo q no significa
q la importancia como descubrimiento de esas
formas estereotipadas subsista porque no
importa q estén hechas sino que permanecen
en la basura remanente de formas saturadas de
lenguaje, etc.: pero 'innovar' en la forma
de cine-lenguaje lleva a un tipo
de consideración todavía más drástica: lleva
a pensar en algo así como masajear
el corazón de un muerto esclerótico para q
éste pueda vivir algunas horas más, o
días, incluso años: algo así como

---

si la necesidad de supervivencia de un tipo de lenguaje fuera
semejante (en ese
caso igual) a la necesidad de vivir:
¿**por qué**? Todo parece chocar contra muros de
metafísica, ¿q hacer? cuando digo q
cine-lenguaje puede llegar a ser
cine-instrumento quiero decir las
características del cine como algo como
forma y palpable: película, imágenes
en movimiento, etc.: puede llegar a ser instrumento
de algo q lo incorpora: VOS p. ej.: y q anula
su autonomía como lenguaje-cine
y q lo consubstancia con lo q es exigido
como consecuencia mayor de ese lenguaje
q no se estanque en un nivel crítico
académico: elevar el cine-lenguaje
a una crítica **en progreso** no sólo
significa prever su fin como arte
actuado sino prever también el uso
mayor del cine como instrumento
lenguaje no "aplicado" o "aprovechado"
para otros fines sino incorporado
tras su fragmentación a un nuevo
tipo de lenguaje q se forma y q
permanece como proceso.

Considero todo eso cuando
pienso en MANGUE BANGUE: ¿por qué? porque
por primera vez encaré una película (y en eso
la película de *por sí* lo posibilitó) sin
tener q considerar por el lenguaje-cine
inherente a ella lo q 'innova' ese
mismo lenguaje: GODARD mayor cineasta
del 60 en adelante porque etapa por etapa

---

devoró todas las conquistas del lenguaje-
cine incorporándolas y etapa por
etapa anulándose al negar la etapa
precedente: sé q eso pertenece a un
proceso clásico en la "evolución de
un artista" cuando se identifica proceso
como evolución: no importa
y es lógico q GODARD-proceso pertenezca
al proceso-evolución clásicamente
definido: negar linealmente sin
buscar un fin, bien dicho ya q
evolución de etapa en etapa no
significa intentar 'llegar a un fin'
sería en cambio como descubrir lo q no se conoce
al revelarse ese desconocido: negar
como principio es aquello q aún es vital
ya sea en un proceso en evolución ya sea

(como quiero q sea ahora) en un proceso
concretizado como proceso-mosaico
es decir, sin que cada etapa de ese proceso
sea edificada como preparación para
la etapa siguiente sino como mosaico
q hizo del proceso en sí algo en
formación discontinua y algo q
se concretiza como tal: la concre-
ción del proceso como mosaico-proceso
se da en lo q llamo experimentación
(como bien dice JOHN CAGE: experimentar
no es más preparar algo para un
resultado acabado sino algo en sí ya:
un procesamiento q se acerca más al
comportamiento del individuo q a la
contemplación-placer de lo acabado):

NEGAR, q siempre fue la punta de lanza
del artista del creador en cualquier
campo de actividad humana hoy es
algo q se mantiene como ABSOLUTA
NECESIDAD-LENGUAJE en cualquier actividad de importancia
(o creativa, como quieran) —
MANGUE BANGUE me hace pensar en todo eso porque
no importan las consideraciones culturalistas
de q el lenguaje-cine q en ella se da
de fragmentos-cine o cine casi-cine
está constituido por clichés o restos de
otros lenguajes-forma, etc.: ¡q así sea!:
porque p. ej. o lo q. define dilución: p. ej.:
cliché/imagen dada/efecto extraído de otro/etc.
sólo es dilución de lenguaje cuando el
resultado *in totum* es lenguaje-dilución
es decir lenguaje rebuscadamente
culturalista como si tuviera interés en
"darle un sentido a las conquistas formales
y estéticas descubiertas por otros" o
en suma "consolidarlas": pero si todo
eso se da como en PICASSO/STRAVINSKY/
GODARD: es decir devorado (es tan
obvio que lo enuncio sólo para recordar — ¡obvio e
infantil para quien piensa en el asunto!) y
plasmado no como una "colección de
fragmentos" sino como mosaico-fragmento
q digiere y anula el efecto de "conquista estética"
de formas fragmentos-lenguaje q
representaron en el pasado y los erige como
lenguaje nuevo: eso ya fue discutido
mostrado hablado saturado: pero aquí lo digo

---

porque por increíble q pueda parecer es un punto
donde se tropieza cuando se procura discutir por qué

algo es importante aunque sea cliché banal
por un lado y dilución por otro: el
problema sutil de la dilución/banalidad/etc.
es más sutil y ambivalente cuando se
pretende considerar el proceso como tal en
vez de evolución donde A genera B (aunque
linealmente sea más complejo — lo q siempre
ocurrió en los casos mayores — donde existe **superposición**
multidireccional A C B U A D C H qué sé yo
q combinaciones serían posibles — en
realidad lineal define una 'cadena de
pensamiento casuístico' más q
otra cosa — si la crítica de arte y el
razonamiento estético se viciaron principalmente
en el siglo XX en banalizar A para B B para C
etc. eso es otra cuestión — ¡q ya fue!): porque
hoy la libertad experimental y rápida
en el díaeléctrico electrificado de la aldea
global MCLUHANIzada, etc., manotea
sin la menor consideración posible en lo q
se refiere a "problemas estéticos" de cualquier
orden todos los fragmentos al alcance
del cuerpo (puede decirse) no sólo como si
fuera el ideal del inmediatismo psíquico —
mecanizado (q. ya está incorporado de
algún modo a los lenguajes del día) del multi-
media (ya incorporado) de la basura cultural,
etc., sino como si fuera un tipo de actividad
q se estructura en la medida en q ese
proceso es reconocido como el único
posible: es decir el proceso como proceso
experimentado ya no de orden catártico

---

q sirvió en el pasado para demoler viejas
posiciones estéticas, etc., sino como
estructura en formación discontinua
—— ¿q relación tiene MANGUE BANGUE con
todo eso?: 1º > la película como 'resultado'
muestra q no es resultado (o culminación)
de afluencia creativa (como GODARD/PICASSO/
STRAVINSKY) sino propuesta fragmentada
de lenguaje-necesario q resultó de los
restos magros de gratuidades livianas
del placer de filmar (casi **película casera**
hippy-turística-en familia) y q sólo tiene
razón de ser para haber sido montada-presentada
y propuesta como película porque una
necesidad vital mayor así lo dictó:
la independencia de fragmento en
fragmento e incluso la repetición de
entes/metacomentarios para el gallo de riña
muestra la simplicidad mapa y necesaria de la

no-preocupación en concienciar el
lenguaje-cine en términos de innovación
formal (aunque termine siéndolo en el todo)
sino en términos de concientización necesaria
q define una posición de insatisfacción del
autor con respecto al propio lenguaje y lo
q podría ser el pensamiento sobre ese
lenguaje: tal vez el autor como autor
productivo haga enseguida algo q contradiga
todo eso: no importa: lo q importa es q
esa obra como situación sí tiene q
permanecer en un punto q es crítico/móvil/
de la crisis-lenguaje: incluso lo q sea parodia
de cliché-cine no interesa como parodia

---

metacrítica lenguaje pero permanece
como un fragmento más asociado al
mosaico formador: la obra sí es
metacrítica del cine como lenguaje:
el no-verbalismo oscila y muestra la
inutilidad como solución de formas
definidas como imagen-foto o audiovisual:
es NO NARRATIVA — NO
FOTO-SONIDO-IMAGEN — CASI-CINE
CINE en fin — todo eso puede
ser ventilado y cada conceptualización deja la
frustración del "¿por qué hacerlo entonces?" —
pero lo q sería gratuidad se precipita
aquí como necesidad — NECESIDAD
y NEGACIÓN forman juntas lo q esa
obra es———

cuestionario **en progreso** I

* b) y c) deben agregarse al
cuestionario de MARCELO:
experimentado ya en la **grabación**-entrevistas
en CENTRAL PARK

*b) si existen drogas q duran en tiempo continuo-discontinuo
y q por lo tanto no adhieren sino que son como el LSD q es
el ejemplo máximo (llamado o no alucinógeno)
y q fueron diferenciadas de las q adhieren y q
por lo tanto solamente duran cuando se las adiciona en
dosis sucesivas: adictivas por lo tanto como
la MORFINA — ¿esa separación tan obvia y
justa es totalmente cierta? (debatir y no
"responder" apenas) — ¿el tipo de duración y/o
adhesión q surge de la COCAÍNA sería adictiva
o alucinógena? — y si existe algún motivo
para la experimentación a través de las drogas ¿no
sería lícito prever q cada experimentación en
cada caso dado posea un orden q haga
q la conceptualización excesivamente generalizada
sobre cada una de esas drogas y sus efectos se
tornen obsoletas y superficiales?

Inexcards

CC1 24 abril 74
banda sonora: NEVILLE → provee
cassette música NORDESTE — **abierto**
bien — HO → monta con
el **cassette**-NEVILLE el **cassette**-definitivo
montaje —

CC5
- banda sonora: elegir libremente cualquier
tema de HENDRIX con tiempo **abierto**
comenzar antes-continuar durante
proy. — después
- PERF. cuer. — particip. en hamacas paraguayas q
estarán completamente dispuestas de
modo q sean ocupadas
SUSPENSIÓN EN EL AIRE —
retroproyección en las 4 paredes — hamacas paraguayas
sujetas al techo — MOVIMIENTO CUERPO —
HAMACA PARAGUAYA-AIRE - CAPULLOS

CC2 24 abril 74
- **set**: (PERFORMANCE COLECTIVA) — decisión
con NEVILLE: cuadrado-pantalla-pared
interna: usar 2 paredes con
retroproyección — cuadrado
- sala: 2 más con **retro**
proyección-también —
participantes en la misma área
de la 1ª propuesta —

- banda sonora: gritos de ONO: hacer grabación -
montaje —

CC3 **24 abril 74**
- bandas sonoras: buscar (**search**) disco —
sonido — NEVILLE: arquetipos
américa del sur quechua/etc —

Nubes 1 a 4

CLOUDS IN MY COFFEE[1]

ho nyk
18 Febr 73

[1] Nubes en mi café

PARA DANIEL MÁS
en los vaivenes intermedios de la elaboración siempre recomenzada de la PORTADA 28
P 35 escucho discos, radio, TVeo: PAULINHO DA VIOLA y NOVOS
BAIANOS se suceden en cuanto escribo lo que quiero
desde hace un mes pero no veo hora de comenzar – desde la llegada–salida de ROSE y
TERESA todo cambió: la visita de ellas fue estupenda — ROSE,
si ustedes no saben quién es, es quien me introdujo hace diez años
en el MANGUE: familia de ESTÁCIO-MANGUE hija de OTO hincha-firme: la

madre de ella, ZEZÉ, también es mi madre: ROSE, de repente cayó por acá linda
más q nunca con una calentura irradiante cocinando afrodisíacos
comunicando sin hablar inglés más q quien ya lo viene hablando: ROSE
si no existiera precisaba ser inventada: me hizo olvidar el
comienzo odiado de las incomprensiones de mala onda y
descartar conexiones sin interés: bailamos samba, hablamos sobre lo q sólo
nosotros sabemos y podemos conversar: elite de la joda en un
encuentro raro como si MANGUE y MANGUEIRA se hubieran instalado
aquí de visita en el loft 4 de la **ciudad de la diversión** no siempre **divertida** pero **divirtámonos**:
no quiero que hablar de ROSE sea sólo lo que deba ser dicho sino lo que venga
a encajar en el momento decisivo de decisiones claras e irreversibles (**espero**)
que vengo tomando tambaleante como si surgiera de sueños
no soñados (las nubes en los letreros iniciales de IVÁN EL TERRIBLE
son tiempos de los tiempos o revelación de foco de claridad: **establecer un punto**
como cortinas abriéndose en el tiempo que se desee) — pienso en todo
eso y en ROSE nuestros diez años de amistad sin peleas (más profundos
q [...] superficiales) y mientras ella sabe: no llegó
esperando de mí directivas o quejas pidiendo que la reconforte o
con complicaciones esperando solución: ¡si todos los que vienen fueran así!
¡Qué pena! la vida neoyorquina sería un paraíso — nadie,
sólo ROSE sabe q estoy en otra hace mucho tiempo: a decir verdad, siempre
estuve en otra: mientras tanto, los pobres desdichados sin la misma
percepción piensan que estoy aquí queriendo p. ej. "entrar en el mercado
del arte brasileño" o competir con producciones (las mías,
siempre situadas de modo tan relativo en lo q se refiere a concepción-realización-
fin como obra) dispersas de aquí o de mis años cariocas:
oigan mi carcajada: ja ja ja — claro q tales pensamientos y
conjeturas parten de individuos con un nivel de raciocinio
bien estrecho y no sé por qué debatir siquiera cosas tan cretinas:
para atormentarme? nunca — vendo bien en BRASIL: he aquí el fin
y la ambición de un grupejo sin brais[2]: GODAVÓMITO: déjenme en
paz — o calcen una bota de 7 leguas para alcanzarme
a mil años luz de donde están: ésa es la verdad: siempre estuve tan lejos de eso de esa
gente que sólo se puede medir en años luz —
ROSE sabés reímos mucho yo ella TEREZA (q adoro cada día más)
y mis amores del loft 4 en cuanto planeábamos / cosas
divertidas: salió del **subte** con CAPA de PARANGOLÉ: fue

---

demasiado bueno y parte de una fase mía-PARANGOLÉ aquí:
las CAPAS están hechas para contactos-acontecimientos específicos
con público accidental en NUEVA YORK: programas de
circunstancias — ROMERO el "muchacho del año" del PARANGOLÉ
es quien actúa como OFERENTE vistiendo primero y dando
la CAPA para que la gente se la ponga: filmamos (ANDREAS VALENTIN
q tengo y conozco desde los 6 cuando enseñaba pintura en
la época en q todavía existía la pintura, es quien filmaba
en 16 mm algunas secuencias del encuentro en el **subte** de NEW LOTS AVE.):
estaban con nosotros ROSE TERESA CRISTINY
ONDINA (hija de QUENTIN FIORE) LEVINDO (fotografiando):
secuencia principal donde todo funciona conviniendo q en el **subte**
la situación se vea limitada por circunstancias de lugar
tiempo luz tren en movimiento y otras: la secuencia de

[2] N. del T. El término "brais" no tiene ninguna significación en portugués; es posible que, en un juego de palabras, el autor haya mezclado "sin más" (sem mais) con "Brasil", para luego reducirlo a "sem brais". En castellano, el juego equivalente resultaría en la unión de Brasil y más: brás.

dos **negros**: uno era **BILLY THE KID** con cara de
GROUCHO MARX con cigarro y todo: el tren se transformó en carnaval
con la CAPA 27 P 34 pero el graffiti como una
invasión de ideogramas superpuestos q glorifican y superan todo
lo q podría llamarse "escritura automática" o "arte colectiva"
o la pretensión boba de artistas q no saben q la pintura no existe más (muéstrenme un pintor importante
después de POLLOCK
o IVES KLEIN y les doy un caramelo) y q se perdieron y q insisten en
no dejarme en paz sin saber q nunca estuve con ellos —
pero pensando en ROSE pregunto: ¿cuál es la relación entre
las nubes de CARLY SIMON y las de EISENSTEIN — medición
de tiempo interior o comprobación de realidades aproximadas —
mientras tanto estoy acostado leyendo una entrevista del nuevo
ídolo-sin-querer-serlo LANCE LOUD: la mano viene así:
hay una serie (las revistitas de allá ya la deben haber cubierto) de TV
(**canal** 13) llamada AN AMERICAN FAMILY[3] donde durante
8 meses la familia LOUD fue escudriñada por la presencia del
video en su vida diaria: son de SANTA BÁRBARA
en CALIFORNIA y en ese período el matrimonio LOUD
se divorcia y LANCE el hijo mayor vive en NUEVA YORK
[...] CHELSEA y es gay (a los 14 años se hizo un platinado en
homenaje a WARHOL) y la madre va a visitarlo y enseguida se topa con
HOLLY WOODLAWN en la puerta del cuarto — en fin
LANCE es el verdadero lance de dados de la familia LOUD
— de la vida sin hobbies sin preocupación de un hedonismo
hueco de borde de piscina de SANTA BÁRBARA al

[3] Una familia americana

---

mundo gay mala onda babilónico LANCE conserva una
especie de ingenuidad y frescura originales mezclados
a una **homosexualidad** internacional de cliché local y AN AMERICAN
FAMILY es una familia norteamericana — profundo ¿no? —
así es pero lo bueno al leer lo q LANCE declara en la entrevista
(en el periódico gay) es cómo se muestra, dice lo q no se ve en
el video: se muestra perdido y amargo: pero no
sombrío: amargo q se desvanece con un vaso de **enjuague**:
"**Sentí que podía hacer un bollo con mi vida entera como un papel**." —
3 mm y la vida continúa: otro cliché banal: ayer estaba diciéndole
a NEVILLE (mi cineasta favorito): me doy el
lujo de decir pavadas: nadie me lo puede quitar:
es un privilegio: en esa escritureja continua
continuó lo q paré arriba: fui a BUFFALLO mostré 160
diapositivas hablé hicieron un póster SILVIANO SANTIAGO invitó a
ALBRIGHT KNOX recibió hablé hablante estuvo bueno
personas inteligentes en el frío de — 4 grados fahrenheit—
llegó entonces NEVILLE también con la prima
primera en preferencia para mí es una fiesta
porque amo a NEVILLE: MANGUE-BANGUE vamos a
ver en el **MUSEO DE ARTE MODERNO**: KYNASTON MCSHINE
(q osó construir 28 NIDOS míos en la **INFORMATION** en el 70)
va a acogerlo: semilla del MANGUE de ROSE nuestro
mío: NEVILLE sabe que es ridículo querer explicar algo en

presencia constatada de ROSE-MANGUE: si pudiéramos
vivir sin explicar / las cosas q bueno sería:
de las charlas extensas de otrora / a las más
extensas de ahora: los planes los **fotogramas**: los q IVAN
mandó de BRASIL los q vinieron de LONDRES: pongo a NEVILLE
al tanto de mis planes callejeros aquí: con ROMERO
gente CAPAS situaciones de circunstancia: NEVILLE me
pone al tanto de los suyos — MARCELO pregunta si DAMIÃO
estaba aquí — NEVILLE dice q LUIS FERNANDO con CAPA 23
P 30 en la foto-póster parece un romano — recuerdo q
conocí a DAMIÃO hace 3 años en el MANGUE: se lo presenté a
MACALÉ a quien le resultó divertido: yo lo adoré: HENDRIX
y gritos-saltos-tirarse al piso → DAMIÃO mi amor, tengo
un recado para vos: búsquela a ROSE q ella le dice cuál es —
¿cuál es la tuya? — NEVILLE era y es el MANGUE-
cineasta ideal — ¿por qué? — ni demasiado aristócrata-idealista
ni naturalista-banal: correcto-justo buen-**disparate**
para arrojarse en la situación q en él es cine: circunstancial en eso:
despidiéndose de las serias banalidades de cine serio brasileño
de la **bosta** subliteraria de filósofos de provincia: situaciones de **mentira**:
encontrados y perdidos
ayer nos perdimos en TIMES SQUARE: fuimos a ver BLACK
5 mar. CAESAR y éramos los únicos blancos de la platea: ¿quién dijo

---

q soy blanco? para comenzar le tengo alergia a los
blancos — pero el color de la piel es el color de la piel —
estábamos en NEVILLE MARCELO y la prima
incansable — inseparable: BLACK CAESAR elimina a
todos los opresores del negro de Harlem: italianos
y judíos y **pesados**-demonios la pasan mal y CAESAR
se torna opresor — pero nada de eso
importa: no existe preocupación de tesis
o ideología: la película es una suma de cliché-cliché
de todas las disputas negro-blanco negro en
blanco motivadas acá: en ese caso somos
excluidos también: AMÉRICA LATINA, ¡¿**por qué no**?!
¡minoría de las minorías! — qué sé yo — no me
interesa: lo q interesa es la hinchada de la platea
cada vez q BLACK CAESAR mata a un blanco y
termina matando al policía corrupto (padre
opresor) blanco demonio que transa con
la MAFIA: lo mata con la misma caja
de lustrabotas por la cual era humillado
en su adolescencia-florecimiento
en HARLEM — el **happening** continuó en las
calles de TIMES SQ y la 42 q son la continuación
de los cines que en ellas se encuentran — THE SUCKERS —
JEKYL AND HIDE (con I y no Y como en
HYDE — (??)) — ¿otario o chupador?
lunes por la mañana: yo y CRISTINY imitando
AN AMERICAN FAMILY: ¿BILL y PAT LOUD?
¿travestismo del día-a-día? rejuvenecimiento
de antiguos deseos.

9 mar, 73 claudinha

MANGUE ho nyk neville

BANGUE **en MOMA** 11 AM ondina quentin

chris kynaston

anne

vera

paulinho

chico

la película de NEVILLE

TOMAS DE PRUEBA

franjas fragmentación

riojaneinéricas

el plástico pierde el brillo ladrillándose baño-bolsa de valores
flores derramadas de los cabellos jarrón decoraciones
cama-pared azul sucia piel sobre osamenta seca
ROGÉRIA y las nenas de PEPA bombachitas
bajan-suben ojosabovedados flotan asterglobos

Mng Bng 2 y 3

pantalla rebatible: pasar del box a la izquierda por la parte superior
a la derecha agua-jabón ducha-cascada
stockvómito cara negra barro gasómetro HENDRIX
en la de DAMIÃO no montaverbalismo flor vomitada
gallo VILLaceando nevillaceareando **feliz** FELICIGLADYS
cariñosa y **patrón** plano-sonido de geometría
dislocada entre sincronía y silencio **BRUSQUEDADES**
escrotodades cámara baño-de-lengua de un extremo
a otro rendijas del tacto-visión microjugando
cacarcomida manguemoléculas **juego**-trópicos cacacomida
margen no hay: límite animal-ambiental ni escenario
ni decoración o situación EXTENSIONES DEL TIEMPO CORRECTO
NEVILLE nunca se dejó llevar ni por subliteralidades pseudo-
cinemáticas ni por facilidades agua con azúcar ni se
sentó a esperar q la maldición lo alcanzase: NEVILLE es
demasiado atorrante para roles en dramitas psicosentimentales
de cinecito brasileño: por eso sus películas no sólo son
proscriptas como carentes de condiciones de exhibición (censura
chota) también las proscribe intelectualmente la curia
del cine pseudomistificada por brillos falsos de
genialidad y otras **bostas** características: NEVILLE
siempre fue ajeno a eso y sus vínculos BEL AIR
constituyeron un inicio saludable: se sitúa por sí sólo en una posición
de experimentador preciso-aventurero vinculado a los
cineastas BEL AIR (la mejor cosa q BRASIL ya ofreció
en ese sentido) y los novísimos experimentadores
S 8 con IVAN CARDOSO al frente: NEVILLE es como
cercano siempre suculento: por eso
M A N G U E B A N G U E sugiere calca
bandas correctas de extensiones precisas de no-verbalismo:
M A N G U E B A N G U E no es documento
naturalista vida-como-es o búsqueda de poeta

artista en los puteríos de la vida: sí es la perfecta
medida de rendijas-fragmentos **película**-sonido de
elementos concretos
M A N G U E D R I X
con la casa de DAMIÃO colazemedia
como ambiente de
M A N G U E P E P A de PEPA única artista
ambiental q se pueda
admirar como la cama de GLADYS cuerpos q
encajan GLADYS-ÉRICO como si todo lo sentimentaloide y
el dramita idiota del cine brasileño de «arte» hubiese
sido drenado para la esencia de concreciones-cine
en el vómito de VILAÇA vomitando años de estupidez
de falso cine de «ambiente cultural» ipanemense

Es el dedo en el orto después oler merdolaga
sebo de pija barro del
MANGUE
MANGUEROSE de los mariposones **tomas**/mayores q no procuran
imágenes visuales q son el comenzar de no-situaciones
placer cinemático de cines
CINEMANGUEAR no personajes
no sentimentales no folk-MANGUE
tan concreto como el SANTEIRO OSWALDIANO
o mi PARANGOLÉ de
NO NARRACIÓN montaje corte de planos **tomas** dislocadas
fin del concepto de cinéma-verité
ya q el CINE ES LA VERDAD
y no representación de la verdad
¿q es la verdad, **de cualquier modo? BOSTA**
rifar años de cine de tesis [...]
paissanduismo pelotudo de gente seria
q cree literariamente q el cine es ficción
y por lo tanto cine-verdad sería no ficción
¡jo ja ju!
sólo q NEVILLE es atorrante y divertido
sin modos parodia el día-a-día
sedimento de humor no-sentimental
sin «culto de la imagen» abierto a la proximidad
de **patrones** abiertos como parientes de
MELIÉS historieta S8 TV
episodios no-narrativos de cortes
verticalizados silencios q se eternizan
NEVILLE es bueno en su gusto de vivir de
bocetear gérmenes de metraje cine

Neva

ho 25 mar 73
nyk
NEVILLE D'ALMEIDA

Nota: día 13 de marzo de 1973: dos **tomas** S8 en el LOFT 4
81nd Ave. NYC: propuesta-invención de NEVILLE: nuevo
proyecto-película sería COSMOCOCA (para no hacer ref.
al nombre por completo, lo citaré como CC o Prima): 1º
bobina 3 mm ektachrome — 2º **bobina** 3 mm TRIX: serie de
diapositivas hechas por mí: COCAQUILLAJES DE NEVILLE
en la tapa del disco de ZAPPA-MOTHERS of INVENTION:
WEASELS RIPPED MY FLESH, en el póster LUIS FERNANDO/
CAPA 23 P 30 + FOTO LUIS FERNANDO en SAN PABLO, portada del
NEW YORK TIMES MAGAZINE (2 de marzo de 1973) con la CARA
DE BUÑUEL —
OBS. (de hoy): las películas de NEVILLE son las primeras NO
SEXISTAS del cine brasileño: en MANGUE BANGUE la evocación andrógina
del lupanar de PERA, del collage DAMIÃO-HENDRIX, de la
independencia individual de los personajes (?) crea un conjunto
de lenguaje-cine no [...] en problemas SEXISTAS
de AMOR como generador del mundo — en COSMOCOCA
la COCA o PRIMA domina todo advenimiento de SEXO COMO
PROBLEMA dentro de las situaciones: éste existe como
parte cósmica del COSMOS cocainizado: en eso también,
reside la innovación y total superación del cine brasileño
tradicional (NUEVO y previo) siempre vinculado
a ego-dramas sexistas, en la mayoría de los casos
derivado del cine francés o italiano o dilución
del norteamericano: cine chauvinista por excelencia —

Ney. 2 y 3

BANDA SONORA grabador
Grabado de la radio con micrófono SONY
de la emisora WBLS de NUEVA YORK:
LADO A: día 5 de mayo de 1973 (sábado)
de 17,30 hs a
LADO B: de
a 19,04 hs

FOTOS
control de fechas, etc. de los ORIGINALES
todos hechos en 81 2nd Ave. LOFT 4 Babylonests
DUDU - 1º de abril, 1973 – **LUZ DIURNA** Ektachrome con luz artificial
DIDI -
CARL -
JOÃO - 27 de abril de 1973 - Ektachrome: tungsten. luz art.
ROMERO - 28 de abril de 1973 - Ektachrome: 1) luz tungsten.
2) luz diurna → luz art.
CORNELL - 6 DE ABRIL DE 1973 - Ektachrome: 1) **luz** tungsten.
2) **luz diurna** → luz art.
Fotografiado **GRABANDO**: 5 de mayo, 73: 1) **Luz diurna (1 toma)**
2) tungsten. → luz art.

Neyrotk 1

N E Y R O T I K A
ho nyk
mapa 11, 73

no-narración
diapositivas con **timing** y
cassette **banda sonora**

para ARACY AMARAL
EPISODIO 1: DUDU
diapositivas → obtenidas 1º abril, 73 NIDOS: LOFT 4
letrero a fotografiar sobre el
cuerpo desnudo de DUDU ↓
BRASAS DE SATÉN
(RIMBAUD - Delirios: HAMBRE)
NIDOS: LOFT 4 feitosa:
DIAPOSITIVA 1: **acercamiento** DUDU
DIAPOSITIVA 2: letrero BRASAS DE SATÉN
" 3: DUDU - **estrella** (foto venas luz en la cara

Biografías / Lista de obras

Hélio Oiticica

Nace en Río de Janeiro en 1937 y muere en la misma ciudad en 1980. Procede de una familia de intelectuales cariocas. Desde 1954 estudia con Ivan Serpa en los cursos del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. En 1955 participa en la segunda exposición del Grupo Frente en el mismo museo, gracias al apoyo del crítico Mario Pedrosa. Desde 1957 realiza los *Metaesquemas*, obras que desestabilizan el plano pictórico mediante la composición precisa e irregular de cuadrados y rectángulos sobre un fondo blanco, con la intención, al mismo tiempo, de estimular la mirada y la mente. Desde 1959 comienza a abandonar la bidimensionalidad para llevar a cabo experimentos en los campos de la fenomenología y la percepción. Ese año se aleja definitivamente de los postulados del concretismo, para pasar a formar parte del núcleo de artistas neoconcretos, con quienes firma el *Manifiesto neoconcreto*. Rompe con la estructura bidimensional del cuadro y libera el color de la tela, buscando espacializarlo. Características de esa fase son las *Monocromias* [Monocromías], formas cuadradas recortadas y pegadas sobre soporte rectangular blanco; los *Bilaterais* [Bilaterales], objetos coloridos suspendidos en el aire; los *Núcleos* y los relieves *Espaciais* [Espaciales], placas tridimensionales suspendidas por hilos que podían ser manipulados por el espectador. En 1960 participa en la exposición *Konkrete Kunst* organizada por Max Bill en Zurich. A partir de entonces, sus obras establecen una relación interactiva con el espectador. Sus *Penetráveis* [Penetrables], instalaciones en forma de laberinto, donde los colores se suceden en un ritmo cromático previsto, buscan provocar experiencias sensoriales en quien las recorre. En 1961 expone en el MAM (Río de Janeiro) la maqueta del Proyecto *Cães de Caça* [Perros de caza], especie de jardín japonés, entrecruzado de *Penetrables*, evidenciando su interés por investigar nuevos esquemas de participación del espectador en la obra de arte. En 1963 presenta sus *Bólides* [Bólidos], recipientes de vidrio llenos con piedras, polvo, tierra y telas impregnados de pigmento de color y concebidos para ser manipulados. Ya en 1964, disloca su obra en el sentido de la creación de ambientes participativos, entonces denominados *Manifestações Ambientais* [Manifestaciones ambientales]. Su búsqueda de experiencias vitales lo conduce a introducirse en la danza y la música popular en la Escuela de Samba Mangueira, ubicada en la populosa *favela* de Mangueira en Río. En 1964 realiza los *Parangolés*, capas de tela con las cuales el espectador se viste para bailar, eliminando la distancia entre la obra y el público, que expone en la colectiva *Opinião 65* [Opinión 65] en el MAM (Río de Janeiro). Un año después, presenta la manifestación ambiental *Sala de Sinuca* en la muestra *Opinião 66*, en el mismo lugar. Espacio al que volverá al año siguiente como organizador de la muestra *Nova Objetividade Brasileira* [Nueva objetividad brasileña], en la que presentará, además, la manifestación ambiental *Tropicália*, especie de laberinto hecho de *Penetrables*, monitoreados por un ojo televisivo. En 1968 realiza la manifestación ambiental colectiva: *Apocalipopótese*. Celebrará su primera exposición individual internacional en la galería Whitechapel de Londres, en 1969, con textos del crítico Guy Brett. A raíz de esta muestra, permanece un año en Brighton como artista residente de la Universidad de Sussex. En 1970 participa en la exposición de arte conceptual *Information* en el MoMA de Nueva York y se traslada a dicha ciudad con una beca de la Fundación Guggenheim, adonde permanece hasta 1978, cuando retorna a Brasil. Durante este tiempo continúa sus indagaciones sobre el cuerpo como instancia unificadora de arte y vida, con música y danza, fotografía, performance y cine. Desde su vuelta a Brasil hasta 1980, año de su muerte, desarrolla las maquetas de laberintos que deberían integrar el proyecto de Ruy Othake para el parque ecológico do Tietê, San Pablo.

Entre sus exposiciones individuales deben mencionarse las realizadas en la Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1990); en el White de Witt Center for Contemporary Art, Rótterdam, Holanda, llevada luego a París, Barcelona, Lisboa y Minneapolis (1992 – 1994); Wexner Center for the Arts, Ohio (2001) y The New Museum of Contemporary Art, Nueva York (2002). Sus obras integran las bienales de San Pablo (1957, 1959, 1965, 1977, 1994, 1998), París (1967) y Tokio (1967), *Documenta XI,* Kassel (1997) y las exposiciones *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949 – 1979*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles (1998); *The Experimental Exercise of Freedom*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles (1999); *Global Conceptualism: Points of Origin 1950's – 1980's*, Queens Museum of Art, Nueva Yok (1999) y *Heterotopías,* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (2000 – 2001).

Neville D' Almeida

Realizador cinematográfico, guionista, escritor, fotógrafo y artista plástico. Trabaja con instalaciones, esculturas, dibujo, fotografía y video.

Nacido en 1941, en Belo Horizonte, Brasil, comenzó su trayectoria en el Centro de Estudios Cinematográficos (CEC), el legendario cineclub de su ciudad natal. Fue también uno de los fundadores del Centro Mineiro de Cine Experimental (CEMICE) e hizo teatro en el Teatro Universitario (TU) de Minas Gerais.

Gracias a la libertad y osadía de sus films, se transformó en uno de los más polémicos cineastas brasileños. Fue director de más de diez películas, entre las que se cuentan *Mangue Bangue, Matou a Família e foi ao Cinema* [Mató a la familia y se fue al cine]*, Rio Babilônia* [Río Babilonia]*, Os Sete Gatinhos* [Los siete gatitos] y *A Dama do lotação* [La dama del colectivo], que juntas llevaron a más de doce millones de espectadores a los cines. En los últimos años ha producido también unos diez documentales como *Dança Caiapó* [Danza Caiapó]*, Gay Day in Copacabana* [Gay Day en Copacabana] y *Mata Atlántica*, además de videoarte y guiones cinematográficos.

Sus trabajos han sido exhibidos en importantes centros de arte, museos y galerías como el Wexner Art Center de Columbus, Ohio, Estados Unidos, en 2002; el Kölnischer Kunstverein de Colonia, Alemania; la Whitechapel Gallery de Londres, Reino Unido, y la Pinacoteca de São Paulo, Brasil, en 2003, entre otros.

Además, ha obtenido el premio al mejor director en el Festival de Cine de Brasilia y en el Festival de Gramado, en 1991, y ha sido presidente de la Asociación Brasileña de Cineastas entre 1991 y 1992.

Lista de obras

COSMOCOCA - PROGRAMA IN PROGRESS

CC1 Trashiscapes
Quasi-cinema
New York, 1973

Ambientación, medidas y cantidades variables
Espacio de 7 x 7 x 5 m con dos proyecciones simultáneas y asincrónicas de diapositivas transferidas a DVD, banda sonora, 16 colchones, 16 almohadas, limas de uñas

CC2 Onobject
Quasi-cinema
New York, 1973

Ambientación, medidas y cantidades variables
Espacio de 7 x 7 x 5 m con cuatro proyecciones simultáneas y asincrónicas de diapositivas transferidas a DVD, banda sonora, superficie de 40 x 700 x 700 cm de goma espuma blanda forrada en tela de algodón, 18 cuerpos geométricos de goma espuma forrados en tela de algodón de colores

CC3 Maileryn
Quasi-cinema
New York, 1973

Ambientación, medidas y cantidades variables
Espacio de 7 x 7 x 5 m con cinco proyecciones simultáneas y asincrónicas de diapositivas transferidas a DVD, banda sonora, 10 m^3 de arena cubierta de material plástico, 400 globos de colores

CC5 Hendrix-War
Quasi-cinema
New York, 1973

Ambientación, medidas y cantidades variables
Espacio de 7 x 7 x 5 m con cinco proyecciones simultáneas y asincrónicas de diapositivas transferidas a DVD, banda sonora, 10 hamacas multicolores

FOTOGRAFÍAS

Momentos frames - CC1
Cosmococa 1 Trashiscapes
New York, 1973
10 fotografías color sobre papel montadas sobre aluminio
114 x 76 cm

Momentos frames - CC2
Cosmococa 2 Onobject
New York, 1973
10 fotografías color sobre papel montadas sobre aluminio
114 x 76 cm

Momentos frames - CC3
Cosmococa 3 Maileryn
New York, 1973
10 fotografías color sobre papel montadas sobre aluminio
114 x 76 cm
Colección Galeria Fortes Vilaça, San Pablo

Momentos frames - CC5
Cosmococa 5 Hendrix-War
New York, 1973
10 fotografías color sobre papel montadas sobre aluminio
114 x 76 cm

Publicado para la exposición
Hélio Oiticica | Neville D' Almeida CC - Programa in progress
Del 25 de noviembre de 2005 al 30 de enero de 2006

Malba – Colección Costantini
Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires
Avenida Figueroa Alcorta 3415
C1425CLA Buenos Aires, Argentina

© Fundación Eduardo F. Costantini
Todos los derechos reservados
Hecho el depósito que marca la Ley 11.723
ISBN 987-1271-01-8

Impresión y encuadernación: La Stampa S.A.
laestampa@ciudad.com.ar
Hipólito Irigoyen 1189 2° B, Buenos Aires, Argentina
noviembre de 2005

Tirada: 500 ejemplares
Impreso en la Argentina

Se pro
electrónico o mecánico, sin el consentimiento por escrito del editor.

malba Colección Costantini

PROJETO HÉLIO OITICICA