

Tropicalismo, antropofagia y otros recursos arquitectónicos del artista Hélio Oiticica

Tropicalism, Anthropophagy and Other Architectural Devices of the Artist Hélio Oiticica

Ángela Juarranz Serrano

Universidad Politécnica de Madrid

Traducción [Translation](#) Daniel Lacasta Fitzsimmons

Palabras clave [Keywords](#)

Tropicalismo, antropofagia, apropiación, participación, Hélio Oiticica, *Tropicália*, *Éden*, Lina Bo Bardi, Teatro Oficina
[Tropicalism, anthropophagy, appropriation, participation, Hélio Oiticica, Tropicália, Éden, Lina Bo Bardi, Teatro Oficina](#)

Resumen

El artista carioca Hélio Oiticica remarcaba la apropiación material y la participación colectiva como las técnicas de diseño con las que intervenir en la evolución de la ciudad y en la emancipación de sus habitantes. Tal atención posicionó sus instalaciones *Tropicália* y *Éden* a favor del empoderamiento de la sociedad brasileña del último tercio del siglo XX. Las obras, expuestas en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro en 1967 y en la Galería Whitechapel de Londres en 1969, pronto se convirtieron en un símbolo físico y poético para la recuperación de Brasil, un país sumido desde 1964 en un contexto de dictadura militar y censura política. Las condiciones 'antropofágica' y 'tropicalista' que caracterizaban los trabajos de Oiticica modificaron efectivamente los modos de ocupar y habitar el espacio, que se plasmaron no solo en unas instalaciones de arte, sino también en una arquitectura coetánea comprometida con el progreso social y político.

Abstract

The Carioca artist Hélio Oiticica made an emphasis on material appropriation and collective participation as design techniques to intervene in the evolution of the city and the emancipation of its citizens. This interest led to his installations *Tropicália* and *Éden* to favor the empowerment of Brazilian society during the last third of the 20th Century. The works, exhibited at the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro in 1967 and London's Whitechapel Gallery in 1969, soon became a physical and poetic symbol of Brazil's recovery —a country mired since 1964 in a military dictatorship and political censorship. The 'anthropophagic' and 'tropicalist' features that characterized Oiticica's works truly shifted the ways of occupying and inhabiting space, which were not only reflected in art installations, but also in a contemporaneous architecture committed to social and political progress.

Pintura y escultura expandidas. Hélio Oiticica (1937-1980) formó parte de un grupo de artistas brasileños que en la segunda mitad del siglo XX desplazaron los límites del arte tradicional impulsados por un deseo de integrar la actividad creativa y la experiencia humana. Nacido en Río de Janeiro, Oiticica dedicó su obra a la cultura popular y, en términos generales, al entendimiento del arte como un estímulo social y ético. En su carrera temprana, de 1954 a 1965, experimentó con el color y la pintura geométrica e inventó unos objetos que establecían una relación específica con el espectador. Las series *Metaesquemas*, *Bilaterales*, *Relevos Espaciales* y *Núcleos* ejemplifican la evolución de su práctica artística desde la pintura hacia la escultura y la instalación. (Figs. 1 y 2) Al principio, representó el espacio sobre un lienzo –el ‘espacio ficticio’– que funcionaba como una ventana –el ‘espacio real’–. A medida que trabajó con el plano del lienzo de manera activa, este se convirtió en un espacio tridimensional. Las relaciones arquitectónicas eran más evidentes en los modelos de tres dimensiones ya que la figura humana podía entrar y formar parte de ellas. (1) Desde 1966, como consecuencia de esa etapa anterior, hizo de la instalación ‘site-specific’ y la película experimental, la fórmula perfecta para incluir al espectador en la obra a través de la participación activa. (Fig. 3) Estos trabajos caracterizaron un arte personal cuyas raíces se encuentran en la cultura popular brasileña y en el interés por tratar los temas sociales y políticos que afectaban a sus compatriotas. En 1971 se

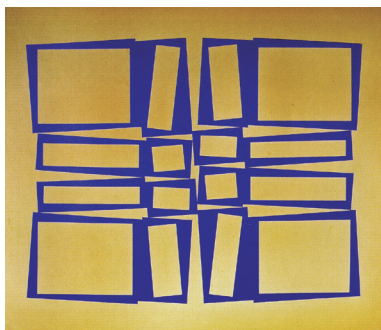


Fig. 1. Oiticica, Hélio. *Metaesquema*, 1957.
 Fig. 2. Oiticica, Hélio. *NCI Núcleo*.
 Claudio Oiticica, c. 1960.

Expanded Painting and Sculpture. Hélio Oiticica (1937-1980) was part of a group of Brazilian artists who, during the second half of the 20th Century, shifted the limits of traditional art, spurred by the desire to integrate creative practices and human experience. Born in Rio de Janeiro, Oiticica dedicated his work to popular culture and, in general, to an understanding of art as a social and ethical stimulus. During his early career, from 1954 to 1965, he experimented with colour and geometric paintings, inventing objects that established a particular kind of relationship with the observer. The series *Metaesquemas*, *Bilaterales*, *Relevos Espaciales*, and *Núcleos* exemplify the evolution of his artistic practise from painting to sculpture and installations. (Figs. 1 and 2) In the beginning, he represented space on a canvas –‘fictional space’– that worked as a window –‘real space’–. As he actively worked with the surface of the canvas, it became a three-dimensional space. Architectural relations were more evident in the three-dimensional models as the human figure could enter and become part of them. (1) From 1966, as a result of the previous period, he made site-specific installations and experimental films the perfect method to include the spectator in the work through active participation. (Fig. 3) These works were characteristic of a personal art rooted in Brazilian popular culture and in his interest in addressing the social and political themes that affected his compatriots. In 1971 he moved to New York and, after a period during which he regularly resorted to the techniques of photography, cinema, and writing, he returned to Brazil in 1978, two years before his death. (Fig. 4)

Despite his premature death, Oiticica developed a prolific career with timelessly successful works like the installation *Tropicália*, exhibited for the first time in 1967 at the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro. As the image shows, (Fig. 5) going through the work meant experimenting an environment of gravel, sand, plants, tropical parrots, and two ‘penetrables’;



Fig. 3. Oiticica, Hélio. *Tropicália*, 1967.

Fig. 4. Oiticica, Hélio. *Parangolé Capa 30*, 1972.

trasladó a Nueva York y, tras un período en el que recurrió frecuentemente a las técnicas de la fotografía, el cine y la escritura, regresó a Brasil en 1978, dos años antes de su fallecimiento. (Fig. 4)

A pesar de su muerte prematura, Oiticica desarrolló una carrera prolija con trabajos de éxito atemporal como la instalación *Tropicália*, expuesta por primera vez en 1967 en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. Tal y como muestra la fotografía (Fig. 5), recorrer la obra suponía experimentar un entorno de grava, arena, plantas, loros tropicales y dos ‘penetrables’, unas estructuras de madera diseñadas para ser atravesadas. *Tropicália* ocupaba un área de seis por tres metros, con una disposición de las piezas que permitía una experiencia concentrada del paisaje brasileño. *PN2*, el primer ‘penetrable’, estaba formado por cinco paneles de madera pintados con diferentes colores en cada lado y una gran bolsa de plástico transparente rellena de arena que colgaba en el interior de la puerta. En la parte superior de la entrada se leía “la pureza es un mito”, una declaración con la que Oiticica pretendía liberar al arte de siglos de esteticismo. La estructura fue diseñada para entrar, tocar la arena, pisar la grava y leer la oración. *PN3*, el segundo ‘penetrable’, consistía en una construcción en forma de laberinto de paneles de madera cubiertos con tela de plástico estampada con motivos florales y colores lisos brillantes.

wooden structures designed to be walked through. *Tropicália* occupied a six-by-three-metre area, with the pieces placed in a way that allowed a focused experience of the Brazilian landscape. *PN2*, the first ‘penetrable’, consisted of five panels painted in different colours on each side and a large transparent plastic bag full of sand hanging on the inside of the door. Above the door, a sign read “purity is a myth”, a declaration with which Oiticica aimed to liberate art from centuries of aestheticism. The structure was designed for people to enter, touch the sand, stand on the gravel, and read prayers. *PN3*, the second ‘penetrable’, was a labyrinth-like construction of fabric-covered wooden panels with floral motifs and plain bright colours. As one walked in the wooden hut, the interior became progressively darker, ending in a small room with a bench and a black and white television on a local channel. *PN3*, with the textile patterns and the television transmission, composed a series of images on the traditional culture and landscape of Brazil. Scattered across the whole installation were poems describing the Brazilian territory by Roberta Salgado, which the visitor read as another element of the ambient work.

Tropicalism and Anthropophagy. The national context of social and political instability during the sixties and seventies made it possible for the most committed artists to propose visionary actions through Art. The reformulation of that culture took place in a modern country: tropical, culturally rich, and syncretic, yet suffering the crisis of underdevelopment and neocolonialism. (2) In the case of artists such as Hélio Oiticica, Lygia Clark, or Lygia Pape, the motivation behind their work stemmed from the historical and contemporary repression of Brazilian culture. With the route through *Tropicália*, the young Carioca alerted of the urgency to overcome the traditional limits of art and architecture to take a stand regarding social, political, and ethical problems from a creative space. The work was born on the occasion of the collective exhibit *Nova Objetividade Brasileira* (*New Brazilian Objectivity*), which

A medida que uno entraba en el cubículo de madera, el interior se oscurecía y terminaba en una pequeña estancia con un banco y una televisión en blanco y negro en la que se emitía un canal local. PN3, con los patrones de la tela y la transmisión televisiva, componía una serie de imágenes sobre la cultura y el paisaje tradicionales de Brasil. Dispersos por toda la instalación había poemas de Roberta Salgado que describían el territorio brasileño y que el visitante leía como un componente más del trabajo ambiental.

Tropicalismo y antropofagia. La situación de inestabilidad social y política nacional de los años sesenta y setenta permitió a los artistas más comprometidos plantear unas acciones de forma visionaria a través del arte. La reformulación de esa cultura tuvo lugar en el contexto de un país moderno: tropical, culturalmente rico y sincrético, pero bajo la crisis del subdesarrollo y el neocolonialismo. (2) En el caso de artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark o Lygia Pape, la motivación de sus trabajos derivaba de esa represión histórica y contemporánea de la cultura brasileña. A través del recorrido por *Tropicália*, el joven carioca advertía sobre la urgencia de sobrepasar los límites del arte y la arquitectura tradicionales para tomar posición respecto de los problemas sociales, políticos y éticos desde el campo creativo. La obra nació con motivo de la muestra colectiva *Nueva Objetividad Brasileña*, que se convirtió en el balance de los caminos recorridos por el arte nacional hasta ese momento. Pensada desde posiciones políticas y superando la obsesión por la pintura de caballete, la ‘nueva objetividad’ de la exposición proponía una acción alternativa frente al contexto artístico predominante y abogaba por la libertad de creación, el uso de un nuevo lenguaje y el análisis crítico de la realidad. (3)

Con la teoría de la ‘nueva objetividad’, Oiticica caracterizó un arte nacional vanguardista, opuesto a los principales movimientos del arte mundial como el *Pop Art* y próximo a la cultura nacional. De hecho, el término de ‘tropicalia’ procedía directamente de la necesidad fundamental de subrayar el origen brasileño. En el texto para el catálogo de la exposición, Oiticica invocó el significado de ‘antropofagia’ como el elemento más importante para la caracterización local. Tomando las ideas del pensador Oswald de Andrade,

would be the outcome of the paths explored in national art to that point. Thought about from political stances and overcoming the obsession with easel painting, the ‘new objectivity’ of the exhibition proposed alternative actions to those of the prevailing artistic context and advocated for the freedom of creation, the use of a new language, and a critical analysis of reality. (3)

With the ideas of the ‘new objectivity’, Oiticica gave character to a new national artistic vanguard, in opposition to the main global art movements such as Pop Art, with closer ties to the local culture. In fact, the term ‘tropicalia’ came directly from the fundamental need to underline its Brazilian origin. In the text for the exhibition catalogue, Oiticica referred to the meaning of ‘anthropophagy’ as the most important element for the local character. Taking the ideas of thinker Oswald de Andrade, as stated in the 1928 *Manifesto Antropofago (Anthropophagic Manifesto)* (1965), (4) (Fig. 6) he reminded us that “[...] our culture would be Anthropophagic, that is, an immediate reduction of all external influences to national models. This would not happen were there not, latent in our way of apprehending such influences, something special, characteristic of us, which would be this general constructive will. From it was born our architecture [...] which, in a way, objectified this creative behaviour in a definitive manner”. (5) He also invoked the ideas of Brazilian poet Ferreira Gullar from his 1965 book *Cultura posta em questão (Questioning Culture)*, (6) where the author insisted on the need for complete participation in the events and problems of the city, using all means available: revolt, protest, participation, and constructive work, with the commitment to political thought and a truly transformative will. Considering that *Tropicália* presented itself as an ‘anthropophagic’ mechanism to rethink Brazilian culture, the elements of the installation played a double role. For example, the television takes on a meaning beyond a critic of technological development. On the one hand, in the context of mass culture, it could be



Fig. 5. Oiticica, Hélio. *Tropicália*, 1967.

enunciadas en el *Manifeto Antropofago* de 1928 (4) (Fig. 6), recordó: “[...] nuestra cultura será antropofágica, es decir, la reducción inmediata de todas las influencias externas a los modelos nacionales. Esto no sucedería si no existiera, latente en nuestro modo de aprehender tales influencias, algo especial, característico de nosotros, que es esa voluntad constructiva general. De ahí nació nuestra arquitectura, [...] que, de alguna manera, materializó este comportamiento creativo de manera definitiva”. (5) También invocó las ideas del poeta brasileño Ferreira Gullar en el texto *Cultura posta em questão* (1965), (6) donde el autor insistía en la necesidad de una participación completa en los eventos y problemas de la ciudad, a través de todos los medios disponibles: la revuelta, la protesta, la participación y el trabajo constructivo, bajo un compromiso con el pensamiento político y una voluntad verdaderamente transformadora. Teniendo en cuenta que *Tropicália* se presentó como un mecanismo ‘antropofágico’ para repensar la cultura brasileña, los componentes de la instalación cumplieron una función doble. Por ejemplo, el televisor adquiere un sentido más allá de la crítica al desarrollo tecnológico. Por un lado, en el contexto de la cultura de masas, cabría una interpretación basada en el problema de la avalancha de información e imágenes que sufre la población moderna. Por otro lado, la televisión era parte de un impulso de modernización de los años sesenta en Brasil que reforzaba los medios culturales de la radio, el teatro y el cine, y ofrecía a otros profesionales el potencial para expandir los lenguajes artísticos y las declaraciones sociales.

Con la ‘antropofagia’ como principal arma de diseño, *Tropicália* fomentaba un estado creativo general y exploraba las características culturales –locales e internacionales– aún en desarrollo. En una entrevista en 1967, Oiticica describió la favela brasileña como un elemento fundamental en la concepción de la obra. El artista conoció el contexto de la favela cuando fue invitado a trabajar en el diseño de unos disfraces alegóricos para el desfile de carnaval de la Escuela de Samba de Morro de Mangueira. Después comenzó a acudir asiduamente a la Escuela y estrechó relación con los miembros de Mangueira, que más tarde fueron los protagonistas de sus *performances*.

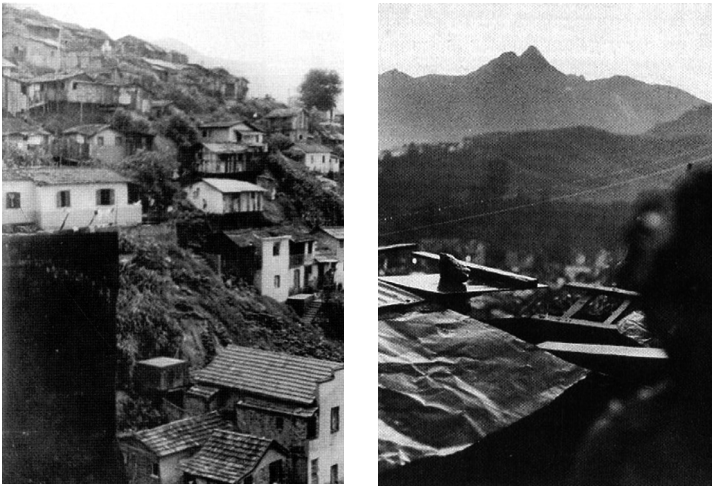
interpreted around the issue of the information and image overload suffered by modern populations. On the other hand, the television was part of a drive to modernize Brazil during the sixties that promoted the cultural medium of the radio, the theatre, and cinema, offering other professionals the potential to expand their artistic languages and social statements.

With ‘anthropophagy’ as the main design tool, *Tropicália* fostered a creative state overall and explored cultural features –local and international– still being developed. In a 1967 interview, Oiticica described the Brazilian favelas as a fundamental element in the conception of the work. The artist came into contact with the context of the favelas in 1964 when he was invited to work on the design of allegorical costumes for the *Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira’s* carnival parade. From then on, he returned regularly to the samba school and established close ties with the members of the community, who later became main characters in his performances. With the knowledge gathered in the favelas, through its people, traditions, and architecture, he found the leitmotif of his work: to be at the service of local culture.

This experience establishes links between aesthetic intuitions and social, political, and cultural matters, revealing the connection between *Tropicália* and Brazil’s informal settlements, emphasizing both the architecture and the mundane everyday experience. According to Oiticica, the constructive systems used in the favelas made it possible to establish ‘perceptual-structural’ relations in space. (7) In this sense, he described the ‘structural organicity’ of these architectures as a framework where internal circulations and the exterior material dismemberment eliminated abrupt transitions between rooms and created a continuous connection. Also, it was possible to find ‘imaginative-structural’ relationships, highly elastic in their possibilities



Fig. 6. Andrade, Oswald de. *Manifeto Antropofago*, 1928.



Figs. 7 y 8. Favela Morro de Mangueira, Río de Janeiro. Desdemone Bardin, 1965.

Con el conocimiento adquirido en las favelas, por medio de la gente, las costumbres y la arquitectura, encontró el motivo central de sus obras: su trabajo estaría destinado a servir a la cultura local.

Esa experiencia pone en relación las intuiciones estéticas con cuestiones sociales, políticas y culturales y muestra la conexión entre *Tropicália* y los asentamientos informales brasileños, enfatizando tanto la arquitectura como la experiencia del día a día. Según Oiticica, los sistemas constructivos empleados en las favelas permitían el establecimiento de relaciones ‘perceptivo-estructurales’ en el espacio. (7) En ese sentido, describió la ‘organicidad estructural’ de esas arquitecturas como el soporte donde la circulación interna y el desmembramiento material externo eliminaban las transiciones abruptas entre estancias y permitían una conexión continua. Además, se podían encontrar relaciones ‘imaginativas-estructurales’, que eran muy elásticas en sus posibilidades y en la naturaleza multidimensional

and the multidimensional nature between production and experience, inseparable and reciprocal. Mangueira’s photographs show that the cabins were built with improvised materials, popular decorations, religious ornaments, and carnival belongings; a whole accumulative array of free appropriations that fostered spontaneous experience and occupation. (Figs. 7 and 8) As well as the structure and the material quality of the favelas, Mangueira had other important revelations for Oiticica. Through the samba and its performative capacities, the artist explored the possibility of activating the objects of the landscape thanks to the participation of the user. The dance reveals the relationship between participation and creativity, and it became a spatial experience. Although *Tropicália* was one of his first installations and took place before his international experiences in London and New York, the constructed environment already had the social research that shaped his later career.

Environmental Program. The installation *Éden*, designed in 1969 for the Whitechapel Gallery in London, followed and developed the ‘tropicalist’ precepts learnt in the favelas. The work consisted of a surface of sand and water and a series of ‘penetrables.’ (Figs. 9 and 10) The viewer enjoyed different experiences, like walking on gravel, resting on a hammock, listening to music, or reading. They could also play with the ‘parangolés’, structures that resembled clothing, cloaks, and shops; to dress, dance, and inhabit. The centre of the clothing was the human body and the role of the object was around its relational capacity with the surroundings. On the one hand, there is a quality of inhabiting the object, a kind of essential cabin that recalls the idea of a primordial architecture. On the other hand, there was a notion of participation on different levels: in the occupation of space –with dance and play– and in the social –by means of poetic protest in prayers and speeches–. The ‘parangolé’ was a ‘total media’ that worked on every level, “from the infinitely small to the architectural, urban space, etc”. (8) Of the many

mensional entre producción y experiencia, inseparables y recíprocas. Según las fotografías de Mangueira, las cabañas se construían con materiales improvisados, decoraciones populares, ornamentos religiosos y enseres de carnaval; todo un registro acumulativo de apropiaciones gratuitas que facilitaba la experiencia y la ocupación espontánea. (Figs. 7 y 8) Además de la estructura y el material de las favelas, Mangueira tuvo otras revelaciones importantes para Oiticica. A través de la samba y su capacidad performativa, el artista exploró la posibilidad de activar los objetos del paisaje gracias a la implicación del usuario. El baile reveló la relación entre participación y creatividad y se convirtió en una experiencia espacial. Aunque *Tropicália* fue una de las primeras instalaciones de Oiticica y tuvo lugar antes de sus experiencias internacionales en Londres y Nueva York, el medio construido contenía ya la investigación social que dio cuerpo a su carrera posterior.

Programa ambiental. La instalación *Éden*, diseñada para la Galería White-chapel de Londres en 1969, continuaba los preceptos ‘tropicalistas’ aprendidos en las favelas. La obra consistía en una superficie de arena y agua y una serie de ‘penetrables’. (Figs. 9 y 10) El espectador disfrutaba de experiencias diversas, como caminar sobre grava, descansar sobre una hamaca, escuchar música o leer. Además, podía jugar con los ‘parangolés’, unas estructuras que se asemejaban a vestimentas, capas y tiendas, para vestirse, bailar y habitar. El núcleo de estas prendas era el cuerpo humano y el rol del objeto consistía en la capacidad relacional con el entorno. Por un lado, se observaba una condición de habitar el objeto, una especie de cabaña esencial que rememoraba la idea de una arquitectura primaria. Por otro lado, existía una idea de participación a diferentes niveles: en la ocupación del espacio –con el baile y el juego– y en lo social –mediante la protesta poética en oraciones y discursos–. El ‘parangolé’ era un ‘medio total’ que operaba a todas las escalas, “desde lo infinitamente pequeño hasta el espacio arquitectónico, urbano, etc.” (8) De los numerosos ejemplares que diseñó el artista, el boceto de *Parangolé Homage to Lygia Clark* (1965) describe la forma y el material de la capa; pero, además, junto a esa información, el dibujo comunica la experiencia del uso de la capa mediante

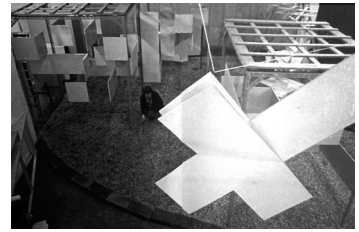


Fig. 9. Oiticica, Hélio. *Éden*, 1969.

Fig. 10. Oiticica, Hélio. *Éden*. Hélio Oiticica (en la arena) y el poeta Torquato Neto jugando con los Parangolés. John Goldblatt, 1969.

copies designed by the artist, the sketch for *Parangolé Homage to Lygia Clark* (1965) describes the form and material of the cloak, but as well as this information, the drawing conveys the experience of using the cloak with references to the Mangueira favela: “a specific texture [...] of a detail of the fantasy of Morro de Mangueira”. (Figs. 11 and 12)

With the aim that the installation is traversed and used, Oiticica conceived the materiality as a tool with social capacities and not as an isolated quality. In other words, the intention of the artist was not to simply design ‘tactile works’, but also to create ‘exercises’ to express the spontaneity of everyday life, usually repressed. By means of this condition, Oiticica explored structure, material qualities, and colour, and he achieved a physical framework for the social and political strengthening of the country. *Éden* was the environment that replicated the free experience and organic architecture of the favelas; “the objective point would be to construct a kind of wood house as in the ‘favelas’ where people would feel it were ‘his place’ (or their place) [...] in its whole the idea would be that of a kind of open space, environment, for experience, for creative experience of every imaginable sort”. (9) (Fig. 13)

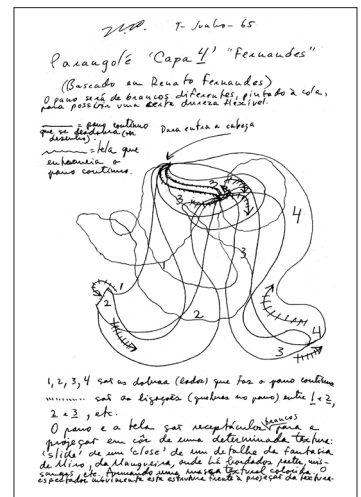
The designs carried out for the ‘penetrables’ and the ‘parangolés’ finally came together as a whole as a theory, conceptualized by Oiticica as an ‘environmental program’. In an open conception, he defined the tools into play as the indivisible collection of all the artist’s work variables when creating: the material properties –colour, light, construction, among others– and the conditions stemming from the observer –the creating energy or contact with the work–. This program provided a social awareness of the transcendence of physical space for communities and it fostered the empowerment of Brazilian culture through the imaginary aesthetic. In contrast to bourgeois greed, the work affirmed the importance of

referencias a la favela de Mangueira: “una determinada textura [...] de un detalle de la fantasía de Morro de Mangueira”. (Figs. 11 y 12)

Bajo el propósito de que la instalación fuese atravesada y utilizada, Oiticica concibió la materialidad como un instrumento con capacidades sociales y no como una cualidad aislada. Es decir, la intención del artista no era diseñar ‘obras táctiles’, sino también crear ‘ejercicios’ para expresar la espontaneidad de la vida cotidiana, normalmente reprimida. A través de esa condición, Oiticica exploró la estructura, la materialidad y el color, y logró un soporte físico para el fortalecimiento social y político del país. *Éden* era un entorno que replicaba la experiencia libre y la arquitectura orgánica de las favelas; “el objetivo es construir una especie de casa de madera como en las favelas donde las personas sentirán que es su lugar, [...] en su conjunto esta idea será un espacio abierto, un medio para la experiencia creativa de todo tipo imaginable”. (9) (Fig. 13)

Fig. 11. Oiticica, Hélio. *Parangolés*. Morro de Mangueira, 1965.

Fig. 12. Oiticica, Hélio. *Parangolés Homage to Lygia Clark*. Croquis con detalle de la forma, material y relación de la capa con Morro de Mangueira, 1965.



the elements belonging to the more traditional Brazil, with the direct experience of life being an essential part of it, or as he called it, *vivência* (life experience). (10) *Tropicália* and *Éden*, with the paths going in and out, twisting and winding along the corridors, were the lure for the appropriation of everything found along the streets, the empty lots, the fields, the environmental world, and that which could not be transported. With the ‘environmental program’, Oiticica conceptualized his practice as an integral manifestation where the ‘environment’ was the formula to fuse words, actions, colours, light, natures, or constructions. Besides, the artist’s installations were not limited to specific spaces such as museums and galleries but were designed to be placed anywhere, mainly in open public space. Based on this stance, the scale of the work expanded to the appropriation of the object and the appropriation of the city.

Given the cultural transcendence of Oiticica’s installations, the word ‘tropicália’ went beyond the limits of its work and extended to a great variety of cultural manifestations. As opposed to superficial ‘tropicalism’, for Oiticica and many other coetaneous artists such as Lygia Clark, Lygia Pape, and Franz Weissmann, popular culture was not a collection of pre-established customs and images, but rather a mechanism for the re-writing of information in circulation. The change in artistic approach was a crucial cornerstone started by the poets Oswald de Andrade and Ferreira Gullar and materialized in different areas by the stage director Martínez Correa, the composer Caetano Veloso, the singer Gilberto Gil, or the architect Lina Bo Bardi. The inherent potential found in popular expression –for example, of the informal settlements, with the favelas; the celebrations, with the carnival, circus, variety shows; or spontaneous activities, with street art– made it possible for these artists to revolutionize the cultural tradition they were working with. On these principles, the legacy of

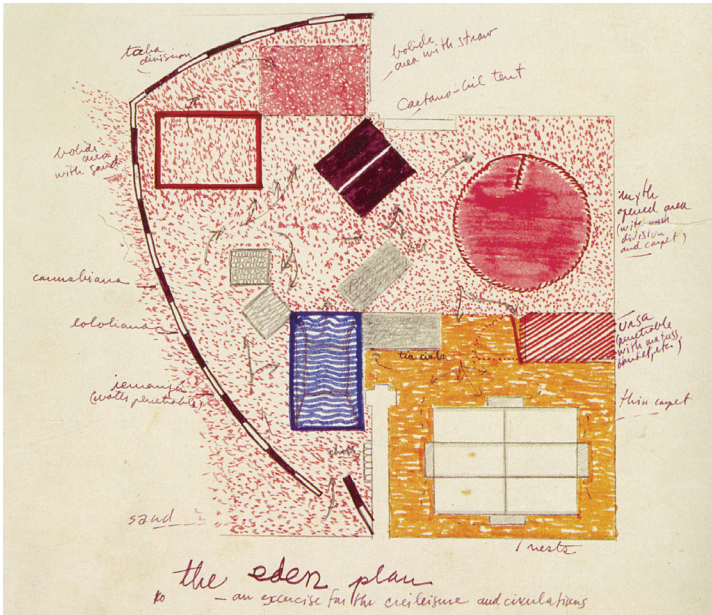


Fig. 13. Oitica, Hélio. *Éden*, 1969.

Los diseños realizados para los ‘penetrables’ y los ‘parangolés’ formaron finalmente un todo en forma de teoría que Oitica conceptualizó bajo el nombre de ‘programa ambiental’. En una concepción abierta, definió las herramientas en juego como el conjunto indivisible de todas las variantes de trabajo del artista a la hora de crear: las propiedades materiales –el color, la luz, la construcción, entre otras– y las condiciones procedentes del espectador –la energía creativa o el contacto con la obra–. Este programa proporcionaba una conciencia social de la trascendencia del espacio físico para la comunidad y favorecía el empoderamiento de la cultura brasileña a través del imaginario estético. Como contrapartida de la voracidad burguesa, el trabajo afirmaba la importancia de los elementos propios del Brasil más tradicional que hacían

Oitica can be understood as a pilot experiment for Brazilian architecture during the seventies and eighties, which found in material appropriation and collective participation two of its structuring features.

Tropicalist Architecture. The ‘environmental program’ that Oitica proposed in the installations was not a way of intervening in public space alien to the work of architects. The young Carioca insisted that if the contradictions found in Brazil’s social life, economy, and politics had the key to access a powerful machine of cultural broadcasting, then that same reality should be taken as the starting point for any meaningful change in the city. The importance of this theory and manifestos such as those announced by Andrade and Gullar would also have a notable impact on the history of Brazilian architecture during the seventies and eighties. Studying the operations of participation and appropriation in the built environment provides a renewed legitimacy to strategies that the authors used to intervene in the physical environment.

For the Italian-Brazilian architect Lina Bo Bardi (1914-1992), settled in Brazil since 1946, the cross with the local culture became a marked feature when developing her material and technical vocabulary. Despite her modern condition, she always researched different ways of doing architecture, interpreting new readings from the history of the traditional. Through multiple projects of various scopes, she experimented with national cultural expressions by using pre-existing elements and the memory of the place, while she was also interested in the double character of ‘high’ and ‘low’ culture. Bo Bardi explored construction using improvised, simple, and local solutions and demonstrated how these could be the most innovative, like the set design for *Entretrato para crianças* (*Entr’acte for Children*) (1985), with the integration of the natural and the fantastic; or *Grande Vaca Mecânica* (*Great Mechanical Cow*) (1988),

imprescindible la experiencia directa de la vida o, como él la llamaba, la “vivência”. (10) *Tropicália* y *Éden*, con la trayectoria de entrar, salir y serpentear por los corredores, eran el reclamo para la apropiación de todas las cosas que se encontraban a través de las calles, de los lotes baldíos, de los campos, del mundo ambiental y de aquello que no era transportable. Con el ‘programa ambiental’, Oiticica conceptualizó su práctica como una manifestación integral donde el ‘medio’ era la fórmula para fusionar palabras, acciones, colores, luces, naturalezas o construcciones. Incluso, las instalaciones del artista no se limitaban a espacios específicos como museos y galerías, sino que fueron diseñados para ser ubicados en cualquier lugar, principalmente en el espacio público abierto. Según esta posición, la escala de trabajo se ampliaba a la apropiación del objeto y a la apropiación de la ciudad.

Dada la trascendencia cultural de las instalaciones de Oiticica, la palabra ‘tropicália’ sobrepasó los límites de su obra y se extendió a una gran variedad de manifestaciones culturales. Frente al ‘tropicalismo’ superficial, para Oiticica, como para muchos otros artistas coetáneos como Lygia Clark, Lygia Pape y Franz Weissmann, la cultura popular no era una colección de costumbres e imágenes preestablecidas, sino un mecanismo de reescritura de la información circulante. El cambio de enfoque artístico fue un pilar básico iniciado por los poetas Oswald de Andrade y Ferreira Gullar y materializado en diferentes ámbitos por el director de escena Martínez Correa, el compositor Caetano Veloso, el cantante Gilberto Gil o la arquitecta Lina Bo Bardi. El potencial inherente a la expresión popular –por ejemplo, de los asentamientos informales, con las favelas; las celebraciones, con el carnaval, el circo, los espectáculos de variedades; o de las actividades espontáneas, con el arte callejero– permitió a estos artistas revolucionar la tradición cultural con la que trabajaban. Sobre estos preceptos, el legado de Oiticica puede verse como un experimento piloto de la arquitectura brasileña de los años setenta y ochenta, que encontró en la apropiación material y la participación colectiva dos de los factores estructurantes.

Arquitectura tropicalista. El ‘programa ambiental’ que Oiticica proponía en las instalaciones no fue una manera de intervenir en el espacio público



Fig. 14. Bo Bardi, Lina. *Entreato para crianças*, 1985.

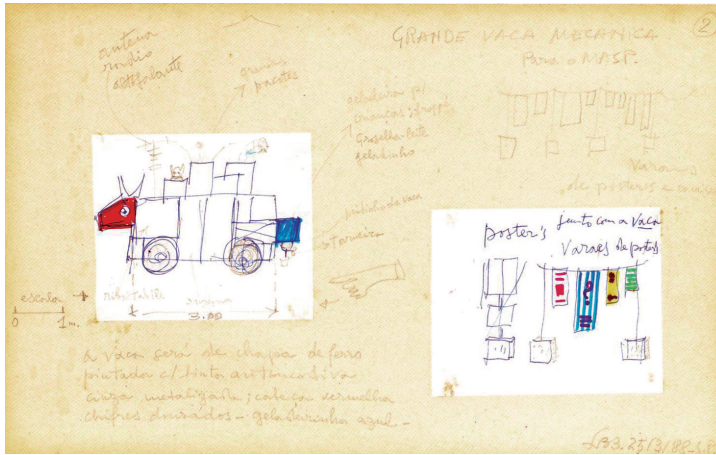


Fig. 15. Bo Bardi, Lina. *Grande Vaca Mecânica*, 1988.

ajena a la labor del arquitecto. El joven carioca insistía en que si las contradicciones de la vida social, de la economía y de la política brasileñas tenían la llave para acceder a una poderosa maquinaria de difusión cultural, entonces esa misma realidad debía abordarse como punto de partida para cualquier cambio significativo de la ciudad. La trascendencia de esa teoría y de manifiestos como los enunciados por Andrade y Gullar tuvo también una repercusión notable dentro de la historia de la arquitectura brasileña de los años setenta y ochenta. Estudiar las operaciones de participación y apropiación en lo constructivo restaura la validez de unas estrategias con las que sus autores lograron intervenir en el espacio físico.

Para la arquitecta italo-brasileña Lina Bo Bardi (1914-1992), establecida en Brasil desde 1946, el cruce con la cultura local se convirtió en una característica decisiva para la creación de su vocabulario material y técnico. A pesar de su condición modernista, siempre investigó diferentes formas de hacer arquitectura interpretando nuevas lecturas a partir de la historia de lo tradicional.

an object container for collective memory. (11) (Figs. 14 and 15) Just as Oiticica did with constructive research, Bo Bardi defended a model of the city where nature and modern forms came together, combining vernacular techniques with the new international movements. The matter of how the user would occupy the space was crucial and she widened her architectural work with references to different fields such as art and anthropology. Following her interests, she was part of the debate around Brazilian culture and architecture during those years, with the confrontation between modernity and tradition. She tried to materialize this transformation with some reflections on the occupation of the environment and the participation of the users in the creative process. This stance towards the development of architecture enriched the enthusiastic 'tropicalist' revolution that began with Oiticica in the field of art. Projects such as Teatro Oficina (1980-1984), a space that overlaps stage and stalls, illustrate the architectural reach of the 'anthropophagic' and 'tropicalist' approaches of the installations *Tropicália* and *Éden*. Bo Bardi's work represents the paradigm of an architecture that explores the vernacular and participative character that infuses the general theory of the 'environmental program'. (12)

After the fire destroyed an old theatre in São Paulo in 1966, Lina Bo Bardi, the collaborating Architect Edson Elito, and the Playwright José Celso Martinez Corrêa, all advocates of the 'tropicalist' movement, were put in charge of devising the new theatre space. Based on the design of the old theatre, 'sandwich' type, (13) the construction of Teatro Oficina (1984) consisted of two large auditoriums facing each other and separated by a central street-stage. (Figs. 16 and 17) Between the condition of a traditional theatre and a stage design with the latest technologies, Teatro Oficina sought, in the words of Bo Bardi, "the real meaning of the theatre –its 'physical' and 'tactile' structure, its 'non-abstraction'– which profoundly differentiates it from cinema and TV, at the same time permitting the total use of these media". (14) The fundamental principle of the project was the concept of

A través de proyectos múltiples y de diferente alcance, experimentó con las expresiones culturales nacionales al hacer uso de los elementos preexistentes y de la memoria del lugar, a la vez que se interesaba por el carácter doble de la ‘alta’ y la ‘baja’ cultura. Bo Bardi exploró las construcciones de soluciones improvisadas, económicas, simples y locales y demostró cómo esos casos podían ser los más innovadores, como la escenografía *Entreato para crianças* (1985), con la integración de lo natural y lo fantástico; o *Grande Vaca Mecânica* (1988), un objeto contenedor de la memoria colectiva. (11) (Figs. 14 y 15) Al igual que hiciese Oiticica mediante la investigación constructiva, Bo Bardi defendió un modelo de ciudad en el que confluyesen la naturaleza y las formas modernas, que combinaba las técnicas vernáculas con los nuevos movimientos internacionales. La cuestión de cómo el usuario ocupaba el espacio era imprescindible y amplió su trabajo en el campo de la arquitectura con referencias a diferentes ámbitos como el arte y la antropología. Acorde a sus intereses formó parte del debate de la cultura y la arquitectura brasileñas de aquellos años, que enfrentaba la modernidad a la tradición. Trató de materializar esa transformación con ciertas reflexiones sobre la ocupación del medio y sobre la participación de los usuarios en el proceso creativo. Esta postura ante el avance de la arquitectura enriqueció la entusiasta revolución ‘tropicalista’ iniciada por Oiticica desde el campo del arte. Proyectos como *Teatro Oficina* (1980-1984), un espacio que solapa escenario y platea, plasman el alcance arquitectónico de los planteamientos ‘antropofágicos’ y ‘tropicalistas’ de las instalaciones *Tropicália* y *Éden*. La obra de Bo Bardi representa el paradigma de una arquitectura que explora el carácter vernáculo y participativo próximo a la teoría general del “programa ambiental”. (12)

Tras el incendio de un antiguo teatro en São Paulo en 1966, Lina Bo Bardi, el arquitecto colaborador Edson Elito y el dramaturgo José Celso Martínez Corrêa, todos defensores de la corriente ‘tropicalista’, fueron los encargados de idear el nuevo espacio escénico. Basado en el diseño del antiguo teatro tipo ‘sándwich’, (13) la construcción del *Teatro Oficina* (1984) consistió en dos grandes auditorios enfrentados entre sí y separados por una calle-esenario central. (Figs. 16 y 17) Entre la condición de un teatro tradicional y

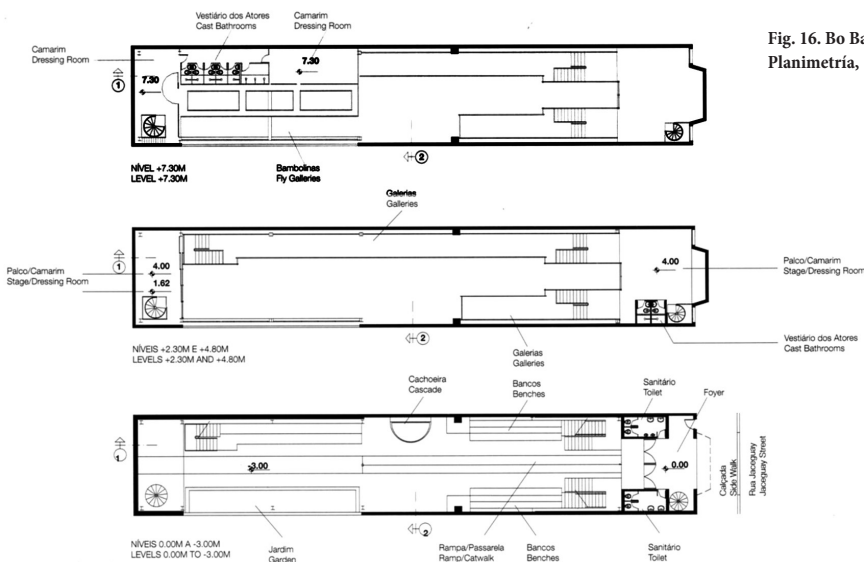


Fig. 16. Bo Bardi, Lina. *Teatro Oficina*. Planimetria, 1984.

un escenario implementado con las últimas tecnologías, el Teatro Oficina buscaba, en palabras de Bo Bardi, “el verdadero significado del teatro –su estructura física y táctil, no la abstracción– que lo diferencia profundamente del cine y la televisión, al mismo tiempo que permite el uso total de esos medios”. (14) El principio fundamental del proyecto era el concepto de calle, sobre la que aparecía un espacio totalmente transparente donde los ambientes componían un paisaje unificado, con una flexibilidad máxima para las obras teatrales y con la adopción de los recursos técnicos contemporáneos. Para conseguir la continuidad espacial, se demolieron todas las paredes del antiguo edificio y se creó un escenario que ocupaba todo el largo del teatro, desde la entrada hasta el fondo, “todo espacio es escénico”. (15)

La doble cualidad entre lo vernáculo y lo moderno fue un tema presente durante todo el proceso de diseño. Se trató de un trabajo de integración de diferencias culturales y estéticas: de un lado, lo popular, el simbolismo y la emoción de la puesta en escena, y por otro, el carácter modernista, con la simplicidad formal, la pureza de elementos y el ‘menos es más’. En cuanto al equipamiento escénico, se diseñó de forma que permitiese la realización simultánea de obras a lo largo del escenario, con un sistema de grabación y retransmisión de vídeo distribuido por todo el teatro. El edificio conseguía integrar y hacer visible la participación de todos los actores, de los técnicos, del público, así como de la infraestructura escénica y del resto de objetos que, fuesen o no parte de la actuación, pasaban a formar parte del evento. Tanto la simultaneidad de obras como la confluencia de actores y público en un mismo espacio enfatizaban el valor participativo del proyecto y hacia del teatro un aliciente en la actividad creativa.

De acuerdo con los valores por los que abogaban Oiticica y Bo Bardi, *Tropicália*, *Éden* y *Teatro Oficina* cristalizaron la condición arquitectónica de estrategias como la apropiación material y la implicación colectiva; operaciones con las que lograron caracterizar y enriquecer la estética y la arquitectura brasileñas posteriores a la *Nueva Objetividad Brasileña* de 1967.

the street, on which appeared a completely transparent space where the environments composed a unified landscape, with the highest flexibility for theatrical works and with the adoption of contemporary technical devices. To achieve spatial continuity, all the walls of the old building were torn down and the stage was designed to occupy the entire length of the theatre, from the entrance to the back, “all space is scenic”. (15)

The double-sided quality of the vernacular and the modern was a theme throughout the entire design process. It meant integrating cultural and aesthetic differences: on the one hand, the popular, the symbolism, and the emotion of the staging; and on the other hand, the modern character, with the formal simplicity, the purity of elements, and the “less is more”. In terms of the stage equipment, it was designed so that it was possible to put on different shows simultaneously across the length of the stage, with a video recording and transmission system throughout the whole theatre. The building thus managed to integrate and make visible the participation of all the actors, the technicians, the audience, as well as the stage infrastructure and the rest of the objects that, whether they were part of the show or not, became part of the event. Both the simultaneous running of shows and the convergence of actors and audiences within the same space emphasized the participative value of the project and made the theatre an attraction in creative activities.

In line with the values upheld by Oiticica and Bo Bardi, *Tropicália*, *Éden*, and *Teatro Oficina* crystallized the architectural condition of strategies such as material appropriation and collective participation; operations they used successfully to characterize and enrich Brazilian aesthetics and architecture following the *New Brazilian Objectivity* of 1967.



Fig. 17. Bo Bardi, Lina. Teatro Oficina, 1984.

NOTAS

1. Para más información sobre las obras de carácter geométrico del primer periodo de Hélio Oiticica véase: OITICICA, Hélio. 'Color, Time, and Structure (1960)'. En: *Hélio Oiticica: The Body of Color*. Houston: Museum of Fine Arts, 2007, p. 206.
2. Guy Brett describe extensamente el contexto social y político brasileño de las décadas sesenta y setenta en BRETT, Guy. 'The Experimental Exercise of Liberty'. En: *Hélio Oiticica*. París: Galerie Nationale de Jeu de Paume, Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, Rotterdam: Witte de With, Center for Contemporary Art, 1997, p. 224.
3. OITICICA, Hélio. 'General Scheme of the New Objectivity'. En: *Op. cit.*, 1997, pp. 110-120.
4. El *Manifesto Antropofago* se publicó en el primer número de la recién fundada *Revista de Antropofagia* y se convirtió en el eje teórico del movimiento antropofágico brasileño, la corriente destinada a repensar la cuestión de la dependencia cultural en Brasil. El manifiesto de Andrade se ilustró con el boceto del cuadro *Abaporu* (1928) de la artista brasileña Tarsila do Amaral, pintora representativa del movimiento modernista brasileño. ANDRADE, Oswald de. 'Manifesto Antropofago'. *Revista de Antropofagia*. n. 1, mayo 1928, pp. 3-7.
5. OITICICA, Hélio. 'General Scheme of the New Objectivity'. En: *Op. cit.*, 1997, p. 110.
6. GULLAR, Ferreira Gullar. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
7. OITICICA, Hélio. 'Fundamental Bases for the Definition of the Parangolé'. En: *Op. cit.*, 1997, p. 87.
8. *Ibidem*.
9. OITICICA, Hélio. "Letter to Guy Brett, April 2, 1968". En: *Ibidem*, p. 135.
10. La palabra portuguesa *vivência* (de la palabra latina *viventia*) puede traducirse como 'vivencia' o, según sugirió Brett Guy, como "un proceso completo más allá de la experiencia". OITICICA, Hélio. 'Color, tiempo y estructura (1960)'. En: *Op. cit.*, 2007, p. 207.
11. BO BARDI, Lina. *Lina Bo Bardi*. Milán: Edizioni Charta, São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994.
12. BO BARDI, Lina. *Teatro Oficina, Oficina Theater, 1980-1984*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1999.
13. En 1958, José Celso Martinez Corrêa, junto a otros directores de teatro, encargó la reforma de un antiguo teatro al arquitecto Joaquim Guedes. El teatro se situaba en la Calle Jaceguai de São Paulo, ubicación que mantiene hoy en día el *Teatro Oficina*. La reforma se planteó de tipo 'sándwich', con dos graderíos enfrentados separados por un escenario central, que se mantuvieron en pie hasta 1966, cuando un incendio destruyó por completo el teatro. BO BARDI, Lina. *Op. cit.*, 1999, p. 10.
14. *Ibidem*, p. 6.
15. *Ibidem*, p. 17.

REFERENCIAS

- ANDRADE, Oswald de. 'Manifesto Antropofago'. *Revista de Antropofagia*, n. 1, mayo, 1928.
- AA.VV. *Nova Objetividade*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Arte Moderna en Rio de Janeiro de 6 al 30 de abril de 1967. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1967.
- BASUALDO, Carlos. *Tropicália: A Revolution in Brazilian Culture*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BASUALDO, Carlos. *Helio Oiticica: quasi-cinemas*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2001.
- BO BARDI, Lina. *Lina Bo Bardi*. Milán: Edizioni Charta, São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994.
- BO BARDI, Lina. *Teatro Oficina, Oficina Theater, 1980-1984*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1999.
- GULLAR, Ferreira Gullar. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

NOTES

1. For more information on the geometric work of Hélio Oiticica's earlier period, see: OITICICA, Hélio. 'Color, Time, and Structure (1960)'. In: *Hélio Oiticica: The Body of Color*. Houston: Museum of Fine Arts, 2007, p. 206.
2. Guy Brett gives a comprehensive description of the social and political context in Brazil during the sixties and seventies in 'The Experimental Exercise of Liberty'; in *Hélio Oiticica*. Paris: Galerie Nationale de Jeu de Paume, Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, Rotterdam: Witte de With, Center for Contemporary Art, 1997, p. 224.
3. OITICICA, Hélio. 'General Scheme of the New Objectivity'. In: *Op. cit.*, 1997, pp. 110-120.
4. *Manifesto Antropofago (Anthropophagic Manifesto)* was published in the first issue of the recently founded *Revista de Antropofagia* and became the theoretical underpinning of the Brazilian anthropophagic movement, destined to rethink the question of cultural dependence in Brazil. Andrade's manifesto was illustrated with the sketch of the piece *Abaporu* (1928) by the Brazilian artist Tarsila do Amaral, a representative painter of the Modern Brazilian Movement. ANDRADE, Oswald de. 'Manifesto antropofago'. *Revista de Antropofagia*. n. 1, May 1928, pp. 3-7.
5. OITICICA, Hélio. 'General Scheme of the New Objectivity'. In: *Op. cit.*, 1997, p. 110.
6. GULLAR, Ferreira Gullar. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
7. OITICICA, Hélio. 'Fundamental Bases for the Definition of the Parangolé'. In: *Op. cit.*, 1997, p. 87.
8. *Ibidem*.
9. OITICICA, Hélio. 'Letter to Guy Brett, April 2, 1968'; in *ibidem*, p. 135.
10. The Portuguese word *vivência* (from the Latin word *viventia*) can be translated as '(life) experience' or, as Brett Guy suggested, as "a total process beyond experience". OITICICA, Hélio. 'Color, Time, and Structure (1960)'; in *Hélio Oiticica: The Body of Color*. Houston: Museum of Fine Arts, 2007, p. 207.
11. BO BARDI, Lina. *Lina Bo Bardi*. Milan: Edizioni Charta, São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994.
12. BO BARDI, Lina. *Teatro Oficina, Oficina Theater, 1980-1984*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1999.
13. In 1958, José Celso Martinez Corrêa, together with other theatre directors, commissioned Joaquim Guedes with the refurbishment of an old theatre. It was on Jaceguai Street in São Paulo, where the Teatro Oficina still stands today. The reform was proposed as a 'sandwich' type, with two opposed stands separated by a central stage, which were still standing until 1966, when a fire completely destroyed the theatre. BO BARDI, Lina. *Teatro Oficina, Oficina Theater, 1980-1984*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1999, p. 10.
14. *Ibidem*, p. 6.
15. *Ibidem*, p. 17.

REFERENCES

- ANDRADE, Oswald de. 'Manifesto Antropofago'. *Revista de Antropofagia*, n. 1, May, 1928.
- AA.VV. *Nova Objetividade*. Catalogue of the Exhibition celebrates at the Museu de Arte Moderna in Rio de Janeiro from April 6th to 30th in 1967. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1967.
- BASUALDO, Carlos. *Tropicália: A Revolution in Brazilian Culture*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BASUALDO, Carlos. *Helio Oiticica: quasi-cinemas*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2001.
- BO BARDI, Lina. *Lina Bo Bardi*. Milan: Edizioni Charta, São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994.
- BO BARDI, Lina. *Teatro Oficina, Oficina Theater, 1980-1984*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1999.
- GULLAR, Ferreira Gullar. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica*. Paris: Galerie Nationale de Jeu de Paume, Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, Rotterdam: Witte de With, Center for Contemporary Art, 1997.
OITICICA, Hélio. *Oiticica in London*. Londres: Tate Publishing, 2007.
OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica, to organize delirium*. Pittsburgh: Carnegie Museum of Art; Munich: DelMonico Books - Prestel, 2016.
RAMÍREZ, Mari Carmen. *Hélio Oiticica: The Body of Color*. Houston: Museum of Fine Arts, Houston, 2007.

OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica*. Paris: Galerie Nationale de Jeu de Paume, Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, Rotterdam: Witte de With, Center for Contemporary Art, 1997.
OITICICA, Hélio. *Oiticica in London*. London: Tate Publishing, 2007.
OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica, to organize delirium*. Pittsburgh: Carnegie Museum of Art; Munich: DelMonico Books - Prestel, 2016.
RAMÍREZ, Mari Carmen. *Hélio Oiticica: The Body of Color*. Houston: Museum of Fine Arts, Houston, 2007.

