

Camila Maroja*

Entrevista com Lynn Zelevansky.

Interview with Lynn Zelevansky.

palavras-chave:
mostra Hélio Oiticica; Lynn
Zelevansky; arte brasileira
nos EUA

Em outubro de 2016, o Carnegie Museum of Art, em Pittsburgh, inaugurou “Hélio Oiticica: to organize delirium”. Em fevereiro de 2017, foi a vez do Art Institute of Chicago, e, finalmente em julho, a exposição foi montada no Whitney Museum of American Art em Nova Iorque. Nesta entrevista, Lynn Zelevansky relata o processo de organizar a mostra no Carnegie Museum, seus primeiros contatos com o Brasil na condição de curadora-assistente do MoMA e a importância de ter em mente a audiência e o timing da exposição.

keywords:
Hélio Oiticica exhibition; Lynn
Zelevansky; Brazilian art in
the USA

The Carnegie Museum of Art (Pittsburgh, US) opened the exhibition “Hélio Oiticica: to organize delirium” in October 2016. Alternative versions of the show opened the following year at the Art Institute of Chicago and the Whitney Museum of American Art in New York. In this interview, Lynn Zelevansky discusses the process of organizing the exhibition at the Carnegie Museum, her first encounter with Brazilian art as an assistant curator at MoMA in the 1980s, the timing of the exhibition, and the importance of keeping the audience in mind.

* Colgate University.

A exposição “Hélio Oiticica: to organize delirium” foi inaugurada pelo Carnegie Museum of Art, na cidade norte-americana de Pittsburgh, em outubro de 2016. Em fevereiro do ano seguinte, o Art Institute of Chicago recebeu a mostra e, finalmente em julho, ela foi montada no Whitney Museum of American Art em Nova Iorque. Apesar de as instituições terem organizado a retrospectiva enfatizando os anos do exílio e a volta ao Brasil como momentos representativos e autossuficientes na trajetória de Oiticica, como também terem lançado um único catálogo, apresentaram três diferentes versões da mostra.

Lynn Zelevansky, diretora do Carnegie Museum of Art desde 2009, responsável inicial pelo projeto e curadora da primeira montagem, conversou comigo em maio de 2016, quando a mostra ainda não havia sido inaugurada em seu espaço final em Nova Iorque. Zelevansky começou sua carreira trabalhando com William Rubin, diretor do departamento de pintura e escultura do The Museum of Modern Art (MoMA) nos anos 1980. Foi lá que, ocupando-se da série “Projects”, organizou em 1990 a primeira exposição solo de Cildo Meireles no exterior. A partir disso, Zelevansky passou a incluir, regularmente, artistas brasileiros e outros latino-americanos em exposições – por exemplo, “Sense and sensibility: women artists and minimalism in the nineties” (1994), em que o trabalho de Jac Leirner foi justaposto ao de outras seis artistas, entre elas Mona Hatoum e Rachel Whiteread. Transferindo-se para o Los Angeles County Museum em 1995, curou a importante mostra “Beyond geometry: experiments in form, 1940s-70s” (2004), originalmente concebida como uma exposição de arte construtiva brasileira. Tendo conhecido a obra de Oiticica em sua primeira visita ao Brasil, em 1989, o projeto de montar uma exposição retrospectiva de sua carreira surgiu do desejo de oferecer ao público norte-americano a oportunidade de ver sua obra em conjunto, em vez de em trabalhos isolados, que podem dar margem a um entendimento equivocado por estar incompleto.

Em Pittsburgh, a curadora optou por um arranjo cronológico das obras, começando pelo período construtivista. Na primeira sala estavam expostos trabalhos da fase concreta e neoconcreta, inclusive os famosos *Relevos* e *Bólides*, terminando no ambiente *Tropicália* (1967).

A partir disso, sucediam-se, em salas menores, trabalhos que lembravam ao espectador o fato de que a carreira de Oiticica se estendeu para muito além do período dos anos 1950-1960, que é o mais conhecido nos Estados Unidos. Os fac-símiles de *The Subterranea notebook* (1971), o filme experimental *Agripina is Rome-Manhattan* (1972) e a série de slides *Neyrótika* (1973), apesar de terem sido expostos exclusivamente no ambiente semiprivado de seu loft, mostram um artista

conectado à cena experimental norte-americana. Entre os trabalhos do período do retorno ao Brasil, está *Manhattan brutalista – objeto semi-mágico encontrado* (1978), um enorme pedaço de asfalto com a forma da ilha de Manhattan devidamente “apropriado” da Avenida Presidente Vargas, que evidencia a importância do período nova-iorquino nessa produção final. Ao deixar as galerias, o espectador se deparava com uma visão aérea do ambiente *Éden* (1969) junto com *Mesa de bilhar – apropriação d’après O café noturno de Van Gogh* (1966) e algumas reproduções de *Parangolés*. Assim, seria possível descer as escadas e se tornar, finalmente, um visitante-participante, já com conhecimento da trajetória do artista.



Fig. 1
Vista da instalação “Hélio Oiticica: to organize delirium” no Carnegie Museum of Art. (foto Bryan Conley)

**Fig. 2**

Vista da instalação “Hélio Oiticica: to organize delirium” no Carnegie Museum of Art. (foto Bryan Conley)

Feita para o público norte-americano, a retrospectiva ocorreu quando os movimentos concreto e neoconcreto já faziam parte da história da arte ensinada nos Estados Unidos – como indica, aliás, a escolha de um dos *Bichos* de Lygia Clark para ilustrar a capa da última versão do livro didático do grupo *October, art since 1900: 1945 to the present*. “Hélio Oiticica: to organize delirium” pode ser vista como parte de uma série de exposições e publicações incluindo “Lygia Pape: a multitude of forms” (2017) no Met Breuer em Nova Iorque, que ajuda a canonizar uma (já não tão desconhecida) produção evidenciadora de uma modernidade periférica. Ampliam-se, assim, as fronteiras modernistas, tendendo-se o cuidado de manter intacto o paradigma da *avant-garde*.

Nesta entrevista, Lynn Zelevansky relata como organizou essa exposição dos trabalhos de Hélio Oiticica em Nova Iorque, seus primeiros contatos com o Brasil, quando esteve no país como curadora-assistente do MoMA e, principalmente, a importância de considerar a audiência e o timing da exposição.

A exposição “Hélio Oiticica: to organize delirium” estreou no Carnegie Museum of Art em Pittsburg, agora está sendo exposta no Art Institute of Chicago e será montada em Nova Iorque, no Whitney Museum of American Art. Como foi a experiência de ver essa mostra em um local diferente?

Lynn Zelevansky: A mostra foi muito diferente em Chicago. Para mim, foi como ver uma exposição totalmente nova, muito mais tradicional,

aparentemente. E também vai ser muito distinta no Whitney. No Art Institute of Chicago, concentrou-se em *new media*, mas não incluiu nenhuma reconstrução; perdeu, assim, muito desse sentido altamente exuberante da cor, bem como a sutileza do fato de essa cor ter sido importante no início da carreira de Hélio Oiticica. Imagino que o Whitney vá enfatizar os anos que o artista passou em Nova Iorque, uma vez que sua missão é divulgar a arte americana. Para um museu como o Whitney, a exposição de um artista brasileiro constitui significativo afastamento de sua programação rotineira; para sua equipe é importante, portanto, que Oiticica tenha trabalhado em Nova Iorque durante sete anos.

Você acredita que o fato de essa exposição acontecer no Whitney Museum of American Art vai ajudar a expandir o conceito de “América” para além dos Estados Unidos? Por exemplo as mostras da série “Pacific Standard Time: LA/LA”, patrocinadas pela Getty Foundation, que estão apresentando Los Angeles como uma cidade latino-americana?

LZ: Sim, definitivamente o Whitney está tentando fazer isso. Em suas bienais, ele tem, certamente, uma tradição de apoiar artistas de outras nacionalidades que estejam vivendo temporariamente em Nova Iorque. E há pouco tempo o Whitney incorporou o Canadá e o México ao programa; trata-se, assim, de uma espécie de situação Nafta. Em 2012, por exemplo, produziu-se uma retrospectiva de Yayoi Kusama porque ela trabalhou em Nova Iorque durante quinze anos. Logo, começou a expandir a definição do que significa ser “americano”.

Como começou sua relação com o Brasil?

LZ: No final dos anos 1980, o mundo da arte em Nova Iorque era insuportável – havia se tornado insuportável. Tudo era superproduzido, tudo era muito grande. Para mim, tudo era muito desagradável. Eu era uma jovem curadora do MoMA, trabalhando no “Projects”, que era na época o veículo em que jovens curadores podiam fazer algum projeto solo. Mas, para mim, era muito difícil passar qualquer projeto pelo comitê, uma vez que os projetos que me interessavam nem sempre interessavam à instituição. Michael Brenson, que era um dos críticos do *The New York Times* naquele período, foi para o Brasil em 1989. E ficou, de fato, muito impressionado com o que viu; assim, escreveu para seu jornal uma série de artigos, cuja leitura me fazia pensar “Eu adoraria ir para lá; tudo parece muito interessante e diferente”.

Porém, jamais poderia imaginar que conseguiria ir. Desse modo, aconteceu de Kynaston McShine, que na ocasião coordenava o programa do MoMA “Projects”, ser um dos jurados da Bienal de São Paulo. Em uma reunião, ele comentou: “Estão fazendo coisas interessantes lá; acho que já é tempo de alguém ir ver o que está acontecendo. Se alguém estiver interessado em ir, procure-me”. E pensei que jamais seria eu quem iria. Assim que a reunião terminou, corri para o escritório dele e declarei meu desejo de ir. E acredito que ninguém mais pediu, porque nos anos 1980 estávamos voltados, novamente, para a Europa. Desde o final da Segunda Guerra Mundial não tínhamos visado muito a Europa e, naquele tempo, havia uma cena europeia de pintura muito forte que demandava a atenção norte-americana. No final, eles me mandaram ao Brasil. E foi ótimo. No retorno, fiz a primeira exposição solo do Cildo Meireles nos Estados Unidos: “Projects 21: Cildo Meireles. Olvido (Oblivion)” (1990).

O que você viu no Brasil em 1989?

LZ: Fui ao Rio e a São Paulo. Kynaston conhecia Paulo Herkenhoff e Ivo Mesquita e pediu que eles fossem meus guias. Visitamos muitos ateliês, muitos artistas e, claro, fui à Bienal de São Paulo e aos museus. E assim foi: as visitas começavam cedo pela manhã e continuavam durante o dia inteiro. Eles insistiram para que eu fosse aos museus; estavam muito preocupados, cuidando para que não só eu visse trabalhos contemporâneos, que era o foco do “Projects”, mas que eu também entendesse o tipo de história de arte moderna no Brasil. Assim, deram-me livros, mostraram-me obras – eles realmente abriram minha cabeça e a encheram de informação. Eu me lembro de que tudo parecia incrivelmente emocionante e também de que voltei com um mundo de informação para digerir. Eu não poderia ter tido melhores guias.

Você mencionou que Paulo e Ivo estavam preocupados com seu entendimento da história da arte brasileira. Que tipo de genealogia eles lhe mostraram?

LZ: Era modernista, começava com Tarsila do Amaral e essa geração. Não ia muito aquém disso – era modernismo brasileiro. Acho que eles queriam que eu entendesse que havia uma tradição local de modernismo e que era unicamente local. Pessoas de outros países não entendiam, naquele momento, que o Brasil não precisava copiar trabalhos

dos Estados Unidos ou da Europa, mas que tinham uma tradição autóctone muito forte. Eles me contaram toda a história a respeito de Max Bill no Brasil. Tenho certeza de que era uma versão muito básica, mas para mim tudo era novidade e muito interessante.

Quando você decidiu convidar Cildo Meireles para participar do MoMA “Projects”?

LZ: Eu me apaixonei pela obra. Achei simplesmente incrível. O trabalho era *Olvido* e era perfeito para o “Projects”. Eu tinha adorado muitos trabalhos que vi e realmente achei que esse era perfeito. E me parece que estava correta; Cildo é um grande artista. Mas havia muitos trabalhos excelentes. Eu vi Jac Leirner pela primeira vez e me lembro de ter visitado Ester Grinspum e Carmela Gross. Acho que vi um Waltercio Caldas e um Tunga, e José Resende. Basicamente, vi toda uma geração. Para um curador, era como estar no paraíso. Todas aquelas obras excelentes e muitas poucas pessoas, em Nova Iorque, sabiam qualquer coisa sobre elas. Foi impressionante.

O MoMA “Projects” era um bom espaço para mostrar artistas latino-americanos, não? Você convidou Cildo em 1990 e três anos depois Gabriel Orozco...

LZ: Os artistas que eram aprovados pelo comitê do “Projects”, ao menos inicialmente, eram nomes que soavam como latinos – essa é a razão por que eu consegui, por exemplo, Guillermo Kuitca, que fez parte do “Projects” [“Projects 30: Guillermo Kuitca”, 1991]. Estávamos vivendo uma de nossas guerras multiculturais e então, finalmente, o museu foi receptivo. Por exemplo, a exposição de Orozco que organizei foi a primeira mostra monográfica de um artista mexicano desde Diego Rivera em 1931. Também organizei a exposição de um artista afro-americano, algo que não era feito desde 1972. Havia, da parte do museu, o entendimento de que precisávamos mostrar diversidade. Para mim foi um momento emocionante, em que, finalmente, pude exibir os trabalhos que eu considerava importantes.

Quando você viu o trabalho de Hélio Oiticica pela primeira vez? Foi nessa primeira viagem em 1989?

LZ: Sim, eu o desconhecia completamente. Paulo e Ivo me mostraram Oiticica. Lembro que naquela época não era muito fácil

ver Oiticica e Lygia Clark. A produção deles, de fato, não estava facilmente disponível, e não havia nada publicado em alguma língua que eu pudesse ler. Então eles me levaram para uma sala em um museu e vimos vídeos. Assistimos a performances de Lygia Clark e de Oiticica. Vi coisas que não poderia ter visto em outra situação. Visitamos, também, coleções privadas e pude ver os objetos. Meus guias tinham um propósito e trabalharam arduamente. Entendi claramente que era importante para eles que eu de fato entendesse a arte local, o que eles consideravam uma oportunidade para o Brasil. Isso foi outra coisa que muito me impressionou.

No Brasil, era um momento em que curadores tentavam canonizar o legado do neoconcreto e você chega com suas conexões com o MoMA; então era realmente uma oportunidade.

LZ: Sim e tive muita sorte por ter funcionado desse modo. Lygia Clark tinha morrido em 1988, Hélio em 1980. Eu amei a obra de Hélio instantaneamente. Sempre achei Clark mais difícil. Não que eu não respeitasse seu trabalho. Amei, particularmente, as pinturas em branco e preto. Mas desde 1989 eu tinha Oiticica em mente. Eu o incluí na mostra “Beyond Geometry”, claro. Assim como incluí Cildo. Em “Beyond Geometry”, que montei no LACMA em 2004, a maior parte dos artistas era de norte-americanos, mas, em segundo lugar, estavam os brasileiros. Acho que havia quinze artistas brasileiros na exposição.

A imagem no cartaz de “Beyond geometry” era Cruzeiro do Sul (1970) de Meireles, não?

LZ: Sim, eu amo esse trabalho. Eu tenho ele aqui. Posso mostrá-lo a você. Perguntei a Cildo se ele me deixaria comprar o trabalho, mas ele não vende – quer deixá-lo para seus filhos. Temi que o trabalho fosse roubado durante a exposição. Então pedi que Cildo fizesse umas vinte cópias. E mantive uma delas. *Cruzeiro do Sul* ficou no chão da exposição com um *spot* de luz sobre ele, e quando eu entrava na sala via pessoas ajoelhadas, olhando-o. Ninguém nunca levou o trabalho. Eu tinha certeza de que desapareceria. Mas isso não aconteceu. Era como se o trabalho fascinasse as pessoas, mas elas não o levassem. Não é lindo? [mostra a cópia do trabalho] É maravilhoso.



Fig. 3
Curadora Lynn Zelevansky com
cópia de *Cruzeiro do Sul*. (foto
Camila Maroja)

Quando você decidiu fazer a exposição do Hélio Oiticica?

LZ: Depois do incêndio em 2009, eu realmente duvidei – quero dizer todo mundo duvidou – de que houvesse a possibilidade de uma retrospectiva. Mas é possível fazê-la. É interessante porque eu e os outros curadores da exposição [Elisabeth Sussman, James Rondeau e Donna De Salvo] não concordamos nesse ponto – de mostrar ou não reproduções. Acredito que há várias maneiras de se ser fiel à obra de um artista e uma delas é ser fiel ao espírito do trabalho. Você pode tornar-se muito purista na exposição e decidir mostrar só os trabalhos feitos pelas próprias mãos do artista – como se fosse uma relíquia, um pedaço da cruz; se, entretanto, para fazer isso você não estiver mostrando as obras com as quais o artista realmente se importava e o que ele realmente tentou alcançar, então por que fazer?

Como você compôs a lista de obras da exposição? Porque você estava lidando com uma produção que tinha sido parcialmente destruída, parcialmente deixada inacabada e na qual um grande número de trabalhos se constituía de projetos coletivos...

LZ: É de fato difícil, não é? É necessário mesmo desenvolver uma estratégia e pensar profundamente sobre cada obra e sobre cada categoria de obra. Em termos de colaborações, houve alguma controvérsia sobre como Neville d'Almeida lidou com as *Cosmococas*, porque a princípio queríamos mostrar o trabalho como havia sido concebido originalmente. E Neville queria atualizar a tecnologia de slides para projeções digitais, com as quais se abre a possibilidade de mostrar coisas em tamanho expandido. No final das contas, eu me senti bem em mostrar o trabalho como Neville queria por várias razões. Em primeiro lugar, ele falou que Hélio teria concordado, e eu também acredito que isso seja verdade. Imagino que Hélio estaria experimentando com tecnologia e, provavelmente, seria entediante para ele mostrar sempre a mesma coisa. Para ele, o mais importante era dividir o processo criativo e a reinvenção da obra é parte desse processo. Obviamente, “atualizar” uma obra de arte não é compatível com a maneira como somos treinados na condição de historiadores da arte, mas fazê-lo parece estar dentro do espírito do trabalho de Hélio. Ele fez as primeiras cinco *Cosmococas* com Neville e depois fez mais quatro e as mandou para amigos dizendo que eles podiam “fazê-las”. Tem uma feita por Thomas Valentin, e foi essa que Chicago preferiu mostrar. Elegeram mostrar essa com Thomas, que tem muitas qualidades, mas não me parece que tem muito de Hélio ali. Assim, preferi não fazer isso. Não acho que as outras *Cosmococas* foram feitas – teve uma proposta enviada para Guy Brett. Nós visitamos Rogério Duarte. Eu realmente me senti privilegiada por conhecê-lo, pouco antes de sua morte. Na época, ele não estava recebendo visitantes, mas como queria fazer algo por Hélio, acabou nos recebendo, o que foi muito especial. E Rogério foi quem trabalhou com ele na instalação do *Éden* na Whitechapel. Foi muito agradável negociar esse trabalho e fácil de remontar porque tinha sido amplamente documentado. A fase mais difícil foi a produção feita em Nova Iorque porque nunca foi completamente terminada. Algo como o livro *Conglomerado Newyorkaises*. Foi realmente ótimo que o livro fosse incluído na mostra, mas de certa maneira a exposição deu a falsa ideia de que o resultado havia sido algo muito mais completo do que jamais fora com Hélio. E havia mais milhares de páginas que não mostramos e que não estavam no livro.

A montagem aqui no Carnegie seguiu, na maior parte da exposição, o padrão cronológico. Você começou com os experimentos geométricos, seguidos do período no exterior e do retorno ao Rio de Janeiro. Mas assim que o visitante deixava as galerias tinha a visão aérea de Éden, montado no andar inferior...

LZ: É verdade. Aprende-se tanto montando uma exposição. Agora, acho que eu faria um pouco diferente. Em primeiro lugar, eu teria emplastrado a sala inteira que abrigava a produção feita em Nova Iorque com páginas do *Conglomerado Newyorkaises*. O Fred Coelho, que é o especialista nesse trabalho e escreveu um livro sobre ele nos deu vários trechos. Nós colocamos essas páginas na parede e isso deu uma ideia da obra, mas pareceu tão minguado em comparação ao projeto. O que quero dizer é que eram milhares e milhares de páginas. Quando vi, achei que a melhor opção teria sido emplastrar toda a parede com elas, para dar uma noção da escala do projeto. Obviamente, ninguém poderia ler, mas ao menos o público teria uma ideia do que era o projeto. Naquela altura, porém, eu não poderia ter pedido à equipe para refazer tudo... Eu teria também emplastrado o exterior da sala com a *Cosmococas 5 (Hendrix War)* – que ficaram em um cubo construído dentro de uma das salas da mostra. E, finalmente, na seção que mostrava as obras feitas durante o retorno ao Rio, eu teria solicitado o empréstimo das reconstruções dos *Quadrados mágicos*, em vez de ter mostrado apenas suas projeções. Considero os *Quadrados mágicos* muito importantes, pois foram o trabalho mais importante do período em que ele estava de novo no Brasil e por isso eu também os teria mostrado de uma forma diferente. Mas tivemos muita sorte por conseguir ver *Éden* de cima. Nenhum outro museu tem essa possibilidade de uma vista aérea do trabalho. E, de certa maneira, eu a entendi pela primeira vez, porque consegui vê-la de cima. E quando olhei para baixo, eu me dei conta de que o que eu estava vendo era Mondrian. E foi realmente interessante. Acho que a mostra funcionou em grande parte porque teve esse final.

Uma coisa que adorei na mostra, embora entenda que pode ter sido frustrante para você, foi o fato de que a única instalação original, o Penetrável PN 27 “Rijanviera”, vazou e foi fechado para o público. Achei interessante porque, quando esse Penetrável foi apresentado pela primeira vez, em 1979 no Rio, também vazou.

LZ: É verdade.

Então foi quase uma reencenação...

LZ: Também achei interessante. E, como você sabe, nós não podíamos deixá-lo vazar porque estamos em um museu de arte. Se estivesse exposto em outro lugar, teria sido diferente. Em um museu de arte, porém, é preciso preservar o que está embaixo. Por isso tivemos que fechar.

Hélio tem uma história tumultuosa com museus. Começando com o MAM do Rio em 1965... Você estava preocupada em exibir sua obra em um museu?

LZ: É claro! É preciso se preocupar com o modo de mostrar a produção de um artista como Hélio porque se sabe que o que se vai fazer é algo que não está alinhado filosoficamente com as intenções do artista. É necessário decidir o que se está disposto a fazer e o que não se está, e realmente pensar muito. Você vai deixar o trabalho morrer com o artista ou vai dizer que é possível mostrá-lo? Eu, afinal, sou muito egoísta para deixar o trabalho desaparecer. Sendo esse o caso, tenho que descobrir a melhor maneira de fazer a exposição funcionar. E, para mim, repito: o espírito do trabalho é muito mais importante do que fazer a coisa certinha nos mínimos detalhes, como mostrando, ou não, reconstruções. Acredito que, já tendo decidido por mostrar o trabalho, essa me parece a melhor forma, uma vez que se se certifique de que o público sabe o que está vendo, claro. É necessário aceitar a situação como ela é.

Pessoalmente, eu não tenho problema com as reconstruções per se para um trabalho como o de Hélio Oiticica; mas acredito que o problema aqui seja o mercado de arte e a maneira como essas reconstruções vão ser absorvidas...

LZ: Eu sei. E sei também que há muita crítica no Brasil sobre a seleção de objetos e coisas do gênero.

Por que você decidiu fazer uma retrospectiva apesar de todos esses problemas?

LZ: Acho que nos Estados Unidos o Hélio é pouco conhecido. No mundo da arte, algumas pessoas têm conhecimento da existência de Hélio, viram partes de seu trabalho, mas a maioria não entende a trajetória de sua carreira. Eles realmente não sabem do que se trata. Lembro que, quando estava morando em Los Angeles, em 1999, o MOCA fez uma exposição intitulada “Experimental exercise of freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica, and Mira Schendel” e mostrou *Éden*. É um ótimo trabalho, mas ninguém pode entender Hélio só

vendo um trabalho – não é possível. O espectador está no mesmo nível que o trabalho, não pode vê-lo de cima, não tem o contexto geométrico, e estamos lidando com um público de Los Angeles que, naquele tempo, sabia muito pouco sobre arte latino-americana. Mostra-se Hélio com Gego e cinco, seis ou sete outros artistas, que não estão, necessariamente, vindo do mesmo lugar, ainda que tenham preocupações semelhantes. Parece-me que, se se quer que as pessoas realmente entendam Hélio, é preciso mostrar, necessariamente, toda a sua carreira.

Em sua opinião, de que maneira essa exposição foi diferente das outras retrospectivas?

LZ: Bom, eu não vi todas as retrospectivas, por isso não posso falar sobre todas elas. Mas das maiores retrospectivas que vi, nenhuma incluiu o último período. Elas não mostraram a produção feita em Nova Iorque e no retorno ao Rio como fases distintas. Em outras palavras, não foi simplesmente “vamos encaixar uma *Cosmococa* aqui, mas ninguém sabe de onde ela vem ou como chegou aqui”. E o contexto aparentemente é muito importante. Eu estava muito consciente do fato de estar fazendo uma exposição para uma audiência norte-americana, logo, quando houve conversas sobre mandar a mostra para a Espanha, eu disse “não”, porque acho que este país ainda tem que ver esse trabalho. A retrospectiva de 1992 feita em Roterdã só veio para o Walker Art Center, e depois houve a mostra de Houston [“Hélio Oiticica: The Body of Color”, 2006-2007] que só viajou para Londres e que só exibiu obras de até o final dos anos 1960... E considerei, assim, que uma retrospectiva abarcando toda a sua carreira era o que este país precisava. Não é particularmente o que o Brasil precisa, mas é o que precisamos aqui. Eu sabia que, optando por uma retrospectiva, eu não estava mostrando para os especialistas do mundo latino-americano da arte muitas coisas que eles desconheciam. Sabia, no entanto, que estava mostrando para os especialistas e para o público norte-americano muitas coisas que eles desconheciam.

Houve, nos últimos cinco anos, um “boom” de arte brasileira nos Estados Unidos. Edward Sullivan mencionou que o casal de artistas latino-americanos, que historicamente haviam sido Frida Kahlo e Diego Rivera, fora substituído por Hélio Oiticica e Lygia Clark. Você tinha esse cenário em mente ao fazer a mostra?

LZ: Não, realmente não, porque acho que esse comentário só é válido para uma faixa muito pequena da população. Acho que Sullivan

está falando de um ponto de vista acadêmico. Não há dúvida de que o trabalho é conhecido por acadêmicos e especialistas de arte latino-americana. Mas quando se trabalha em museus, há uma audiência muito maior em mente. Suponho que mesmo muitos artistas e curadores nos Estados Unidos só estão começando agora a olhar para a arte brasileira porque o MoMA fez a mostra de Lygia Clark [“Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948-1988”, 2014] e agora porque vão conhecer Hélio. Penso que eles estão apenas começando a ver os trabalhos e o que é excepcional sobre eles.

Quando eu estava visitando a exposição, fiquei pensando sobre estética relacional e a maneira pela qual o público poderia ver a obra de Oiticica como o iniciador de uma genealogia para trabalhos relacionais. Em 2016, você estava preocupada com o modo como o público receberia os trabalhos?

LZ: Para mim, estética relacional é trazer de volta as ideias dos anos 1960. Por isso, não me parece surpreendente a possibilidade de as pessoas interessadas em estética relacional acolherem Hélio. É interessante como uma reflexão de como funciona a cultura. Mas coisas vêm e vão. E somos todos fustigados por modas e tendências, porque existem modas e tendências para ideias, assim como para roupas. E acredito que, quando se está trabalhando um artista ou se está montando uma exposição, é preciso estar muito atento ao tempo. Porque se se mostrar um artista, mesmo que seja um grande artista, no tempo errado, não haverá nenhum resultado. Ou pior, o público vai odiar. Lembro que, quando eu estava no MoMA, trabalhei para o William Rubin. Fizemos, assim, uma mostra de Ad Reinhardt e Bill lembrou que, anos antes, em um momento que não era bom, o museu havia feito uma mostra de Jackson Pollock. Bill entendia a mostra de Pollock como um fracasso e ficava me perguntando se aquele era o momento certo para Reinhardt: “É esse o momento certo para Reinhardt?”. E eu sabia que era. A importância daquela pergunta ficou comigo para sempre. Pode-se mostrar ótima arte, mas, se for no momento errado, não haverá nenhum impacto, na melhor das hipóteses. Timing é importante. Quando comecei a organizar a mostra de Yayoi Kusama [“Love Forever: Yayoi Kusama”, 1958-1968], por volta de 1995, muito poucas pessoas estavam verdadeiramente interessadas em Kusama. Alguns artistas estavam. E, quando cheguei em Los Angeles, podia literalmente contar nos dedos de uma só mão as pessoas que sabiam quem ela era. Eu ligava para museus perguntando se estavam interessados em

receber a mostra e algumas pessoas riam na minha cara. Na inauguração, eu teria dez ou mais espaços interessados. É como surfar: pode-se sentir. Com Gabriel Orozco foi a mesma coisa. É preciso de fato pensar sobre timing. É importante tentar estar atento ao momento porque não se faz nenhum favor ao artista se se organiza uma exposição em um momento não propício. Para Hélio, foi o momento certo.



Fig. 4
Vista da instalação "Hélio Oiticica: to organize delirium" no Carnegie Museum of Art. (foto Bryan Conley)

Artigo recebido em 22 de julho de 2017 e aceito em 26 de julho de 2017.

Camila Maroja é Doutora em História da Arte pela Duke University e Mestre em História da Cultura pelo Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Camila Maroja é a Kinder Distinguished Historian of Global Contemporary Art em Colgate University (EUA), onde atua como professora no curso de História da Arte. Seus escritos apareceram em publicações como *Art Journal*, *ArtMargins* e *Carte Semiotiche*.

