

Agnieszka Sosnowska

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk (PL)

ORCID: 0009-0006-0521-0682

Parangolés

Tanec i uruchomienie ciała widza w sztuce brazylijskiej lat sześćdziesiątych

Abstract

Parangolés: Dance and the Activation of the Viewer's Body in Brazilian Art of the 1960s

The author analyses the art of Hélio Oiticica and Brazilian Neo-Concrete Movement (*Neoconcretismo*) in order to illustrate a shift in the paradigm of the artwork occurring since the 1960s, interpreted as a journey from the artwork regarded as an object to an ephemeral event. This shift entails the perception of the work of art being embedded in experience, a redefinition of the role of the viewer, and an

outward turn towards everyday life and the social and political reality. The article focuses on the cycle *Parangolés*, created between 1964 and 1968, to show how dance became for Oiticica a medium for the transformation of art as well as social life. His *Parangolés* resemble colourful sheets or long sashes. They are made without regard for the size of a particular body. Wrapping them around oneself, one has to adjust them to one's figure and, by mastering the textile matter, create a spatial composition. They are thus experienced as a kind of mobile sculpture that moves with or directly on the wearer.

Keywords

Hélio Oiticica, samba, sculpture, viewer, carnival, participation, dance

Abstrakt

Autorka analizuje twórczość artysty Hélio Oiticiki i neokonkretyzm brazylijski, aby na tym przykładzie zobrazować zmianę paradygmatu dzieła sztuki zachodzącą od lat sześćdziesiątych, interpretowaną jako droga od dzieła sztuki pojmowanego jako obiekt do efemerycznego wydarzenia. Zmiana ta implikuje osadzenie percepcji dzieła sztuki w doświadczeniu, redefinicję roli odbiorcy, otwarcie na życie codzienne i rzeczywistość społeczną i polityczną. Artykuł koncentruje się na powstałym w latach 1964–1968 cyklu *Parangolés*, aby ukazać, jak taniec stał się dla Oiticiki medium transformacji sztuki, a także życia społecznego. *Parangolés* wyglądają jak kolorowe płachty czy długie szarfy. Szyje się je bez uwzględnienia rozmiarów konkretnego ciała. Oplatając się nimi, trzeba dostosować je do swojej sylwetki i poprzez opanowanie materii stworzyć kompozycję w przestrzeni. Doświadcza się ich więc jako mobilnych rzeźb, które poruszają się razem z użytkownikiem czy bezpośrednio na nim.

Słowa kluczowe

Hélio Oiticica, samba, rzeźba, widz, karnawał, partycypacja, taniec

12 sierpnia 1965 w kierunku Museu de Arte Moderna w Rio de Janeiro ruszyła wielobarwna roztańczona procesja, na czele której stał brazylijski artysta Hélio Oiticica¹. Mieszkańcy faweli Mangueira wraz z przyjaciółmi artysty, ubrani w obszerne kolorowe płachty i tkaniny, wymachując transparentami i śpiewając do głośnych rytmów samby, przybyli na wernisaż *Opinião 65*, aby zainaugurować nowy cykl prac Oiticiki – *Parangolés*.

Wystawa przeszła do historii współczesnej sztuki brazylijskiej ze względu na opozycyjny wydźwięk i odniesienie do bieżącej sytuacji politycznej. W *Opinião 65* prezentowano prace blisko trzydziestu artystek i artystów z Brazylii i Europy, a tytuł został zaczerpnięty ze spektaklu muzycznego *Show Opinião* w reżyserii Augusta Boala, który powstał w reakcji na zamach stanu w Brazylii w 1964 i wprowadzenie reżimu wojskowego. Pojawiało się w nim wiele aluzji do samego zamachu, a także krytyki ówczesnej sytuacji politycznej w kraju. Przede wszystkim jednak spektakl podtrzymywał ducha wolności. „Możecie mnie aresztować, pobić, nawet pozbawić jedzenia, ale nie zmienię zdania” – śpiewała aktorka Nara Leão w słynnej piosence przewodniej, której przesłanie stało się ważnym punktem odniesienia dla rozwoju niezwykle istotnego nurtu brazylijskiej muzyki protestu, także dla wspomnianej wystawy². W tym kontekście za paradoks można uznać, że przed budynkiem muzeum pochód prowadzony przez Oiticicę został zatrzymany, a dyrektor instytucji zabronił uczestnikom wejścia do środka i prezentacji *Parangolés* w przestrzeni wystawy³. Oiticica zdecydował się kontynuować działania przed budynkiem muzeum, gdzie dołączyła do niego część publiczności. Jak opisuje Vera Pacheco Jordão, dziennikarka komentująca wydarzenie dla lokalnej gazety *Globo*:

¹ Hélio Oiticica był pionierem sztuki partycypacyjnej oraz kluczową postacią ruchu neokonkretyzmu w Brazylii. Jego wpływ na rozwój sztuki nie tylko w kraju, lecz także poza granicami, nie podlega wątpliwości. Wspólnie z Lygią Clark i Lygią Pape stanowili trzon tego ruchu, prezentując nowatorskie podejście do sztuki i tworząc dzieła, które angażowały widza w niekonwencjonalny sposób. Oiticica zarówno w latach artystycznej aktywności, jak i dziś jest inspiracją dla wielu twórców. Badania nad dorobkiem Oiticiki są już zaawansowane, a obecnie powstają nowe inicjatywy poświęcone analizie, dokumentacji i promocji jego dzieł. W ostatnich latach odbyły się ważne wystawy, wydano książki i katalogi poświęcone jego życiu i twórczości, m.in. *Hélio Oiticica: The Body of Colour* (London: Tate Modern, 2017) i *Hélio Oiticica: To Organize Delirium* (New York: Whitney Museum of American Art, 2017). Wiele źródeł i opracowań dostępnych jest w języku portugalskim, co stanowi istotną barierę dla badań. Na potrzeby tego tekstu korzystam głównie z literatury przedmiotu oraz tekstów źródłowych, które ukazały się po angielsku.

² Więcej informacji o samej wystawie zob. Gullar Ferreira, „Opinião 65”, *Revista Civilização Brasileira* 1, no. 4 (1965): 221–225, <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1090530>.

³ Należy zaznaczyć, że Hélio Oiticica był wśród twórców zaproszonych do udziału w wystawie *Opinião 65*.

Samba tańczona przez czołowe członkinie i członków szkoły samby Mangueira była manifestacją wolności, bezprecedensowości i radości. Przybyli oni, aby zaprezentować stroje – płachty i peleryny – zaprojektowane przez ich kolegę, artystę Hélio Oiticicę, który z dumą ogłosił, że jest tancerzem (*passista*) z Mangueira.⁴

Trudno dzisiaj o jednoznaczne rozstrzygnięcie, czy odmowa wpuszczenia do muzeum była dla artysty zaskoczeniem, czy od początku premiera *Parangolés* była zaplanowaną prowokacją. Oiticica musiał być świadomy kontrowersji, jakie może wywołać jego pomysł. Czy jednak spodziewał się, że spotka się z tak ostrą reakcją? Tutaj nie ma pewności. Sama sytuacja jest jednak niezwykle wymowna i gęsta od znaczeń zarówno na płaszczyźnie społecznej, jak i w polu sztuki. Obnaża paradoks brazylijskiego społeczeństwa, w którym zaangażowanie polityczne i sprzeciw wobec dyktatury przejawiane przez część klasy średniej nie stoją w sprzeczności z dyskryminacją osób pochodzących z niższych warstw społecznych, często ciemnoskórych. Spotkanie w przestrzeni muzeum mieszkańców brazylijskich slumsów ze społecznymi elitami zgromadzonymi na prestiżowym wernisazu musiało być dla większości obecnych trudne. Naruszało ich strefę komfortu, uwidaczniając głębokie problemy społeczeństwa brazylijskiego – rozwarstwienie, przepaść ekonomiczną między białą klasą średnią a mieszkańcami faweli i bezpośrednio związany z tym systemowy rasizm⁵. Irene V. Small podkreśla, że inauguracja *Parangolés* w 1965 roku zapoczątkowała dwie interpretacje cyklu. Parafrazując, z jednej strony byli ci, którzy rozumieali *Parangolés* jako poetyzację folklorystycznej kultury faweli i karnawału, z drugiej zaś ci, którzy poważnie potraktowali partycypacyjną propozycję Oiticiki i ostrzegali *Parangolés* jako wyzwanie dla społeczno-kulturowych kryteriów sztuki wysokiej⁶. Z kolei Anna Dezeuze przywołuje tekst brazylijskiej krytyczki Sónii Salzstern, która w 1994 ostrzegła przed interpretacjami kładącymi nacisk na społeczny i polityczny wymiar twórczości Oiticiki, gdyż mają one tendencję do,

⁴ Cyt. za Máron Strecker, „*Parangolé em Opinião 65*”, strona internetowa Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, <https://mam.rio/historia/parangole-em-opinioao-65/>. Jeżeli nie podano inaczej, tłumaczenia tekstów obcojęzycznych – A.S.

⁵ Na temat systemowego rasizmu w społeczeństwie brazylijskim zob. m.in.: Michiel Agier, „Racism, Culture and Black Identity in Brazil”, *Bulletin of Latin American Research* 14, no. 3 (1995): 245–264, <http://www.jstor.org/stable/3339326>; Tânia Pacheco, „Inequality, Environmental Injustice, and Racism in Brazil: Beyond the Question of Colour”, *Development in Practice* 18, no. 6 (2008): 713–725.

⁶ Zob. Irene V. Small, *Hélio Oiticica: Folding the Frame* (Chicago: University of Chicago Press, 2016), 219. Książka stanowi jedno z najbardziej kompleksowych anglojęzycznych opracowań twórczości i bibliografii artysty.

jak twierdzi, „skrytego przytłaczania jego dzieła argumentem socjologicznym”, przez co „traci się z oczu jego myśl estetyczną”⁷.

W perspektywie zmiany paradygmatu w sztuce lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych sytuacja zaaranżowana przez artystę jest niemalże ilustracyjna – muzeum z umieszczonymi w przestrzeniach wystawienniczych obiektami staje się symbolem starego porządku, na zewnątrz zaś dzieje się rewolucyjna zmiana zapowiadająca odejście od dzieła sztuki jako materialnego obiektu na rzecz sztuki jako doświadczenia. Sztuka nie potrzebuje już ścian, materialność dzieła słabnie na rzecz jego wydarzeniowości, radykalnie zmienia się też funkcja odbiorcy. Zaryzykuję nawet twierdzenie, że 12 sierpnia 1965 modernizm zderzył się z ponowoczesnością, co znalazło zarówno gorących obrońców starego porządku, jak i zwolenników rewolucyjnych zmian. Drogę od obiektu sztuki do wydarzenia nazywa się często zwrotem performatywnym, a jego korzeni szuka się zazwyczaj w spotkaniu konceptualizmu, minimalizmu oraz tańca *postmodern* w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Rozpoczął się wtedy proces kwestionowania statusu dzieła sztuki jako materialnego obiektu i jego autonomii, co przejawiało się w dostrzeżeniu dzieła w wydarzeniu, doświadczeniu życia codziennego czy samej koncepcji myślowej. Zachodniocentryczna narracja jest dzisiaj dominująca i dobrze opisana, dlatego w tym tekście przywołuję analogiczny, lecz peryferyjny z europejskiego punktu widzenia proces, który miał miejsce w Brazylii i był bezpośrednio związany z neokonkretyzmem.

Analizuję twórczość Hélio Oiticiki i neokonkretyzm brazylijski, aby na przykładzie cyklu prac *Parangolés* ukazać rewolucyjną zmianę, która zaszła w podejściu do dzieła sztuki od lat sześćdziesiątych. Jest to droga od dzieła sztuki jako obiektu do efemerycznego wydarzenia oraz jej implikacje, jak na przykład dostrzeżenie dzieła w doświadczeniu, redefinicja roli odbiorcy, otwarcie na życie codzienne i rzeczywistość społeczną (a także polityczną). W analizie skupiam się na *Parangolés*, aby ukazać, jak taniec stał się dla Oiticiki medium transformacji zarówno sztuki, jak i życia społecznego.

Parangolés wykraczają poza paradygmat sztuki modernistycznej – są wydarzeniem, działaniem odbywającym się w określonym czasie. Bliżej tu do jednorazowego performansu niż artefaktu zawieszzonego na ścianach muzeum czy rzeźby z ich niekwestionowaną materialnością, dla której obecność odbiorcy nie jest konieczna. Jak pisał Oiticica o cyklu:

⁷ Sônia Saltzstein, „Hélio Oiticica: Autonomy and the Limits of Subjectivity”, *Third Text* 8, no. 28/29 (1994): 120, <https://doi.org/10.1080/09528829408576507>. Cyt. za: Anna Dezeuze, „Tactile Dematerialization, Sensory Politics: Hélio Oiticica’s *Parangolés*”, *Art Journal* 63, no. 2 (2004): 59, <https://doi.org/10.2307/4134521>.



MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO

Hélio Oiticica, *Parangolé P 08 Capa 05 – Mangueira*, 1965,
w kadrze z filmu *Hélio Oiticica: Parangolés e Bóldes*, 2021

Praca wymaga bezpośredniego udziału cielesnego; oprócz okrywania ciała wymaga, aby wprawiono je w ruch – a w efekcie odbiorca powinien zacząć tańczyć. Już sam akt „ubierania się” w pracę implikuje cielesno-ekspresyjną przemianę podmiotu, co stanowi pierwotną cechę tańca, właściwą mu siłę.⁸

Zgodnie więc z intencją artysty w *Parangolés* to odbiorca w kontakcie z pracą aktywuje ją – nakładając na siebie, przerzucając kolorowe płachty przez ciało, tańcząc, idąc z nimi w pochodzie (jak miało to miejsce podczas otwarcia *Opinião 65*) czy zdejmując z wieszaków i eksperymentując z nimi w przestrzeni galerii. Współcześnie te mobilne rzeźby są często prezentowane w przestrzeniach muzealnych, wydaje się jednak, że wystawa nie jest ich naturalnym habitatem. Zawieszane na wieszakach czy hakach są niczym w uśpieniu – bierne⁹. Realizują

⁸ Hélio Oiticica, „Notes on *Parangolés*”, in *Hélio Oiticica*, ed. Guy Brett (Rotterdam: Witte de With, 1992), 93.

⁹ Na ten aspekt zwraca uwagę również Anna Dezeuze, twierdząc, że „płachta *Parangolé* zawieszona na wieszaku nie jest prawdziwym *Parangolé*, a złożone faktury dzieła można odkryć tylko dzięki gestom i ruchom osoby, która założy ją na siebie”. Dezeuze, „Tactile Dematerialization, Sensory Politics”, 59.

się w działaniu, uruchamiając ciało widza. Oiticica starał się właśnie wyprowadzić sztukę poza mury muzeum – na ulicę, w przestrzeń publiczną:

Interesuje mnie „totalny akt istnienia”. Taniec staje się tutaj narzędziem umożliwiającym pełną ekspresję własnego „ja” [...]. Odkrycie tego, co nazywam *parangolés* (wyraz używany w lokalnym slangu na określenie nagłego zamieszania albo podniecenia między ludźmi), wyznacza istotny punkt oraz określa konkretne stanowisko w teoretycznym rozwoju całego mojego doświadczenia związanego z kwestią trójwymiarowej konstrukcji barw. Odnosi się to przede wszystkim do nowej definicji tego, jak postrzegany jest „obiekt” albo lepiej: „dzieło sztuki”¹⁰

Warto zwrócić uwagę na to, że w powyższym cytacie pojawia się rozumienie tańca jako medium transgresji umożliwiające uwolnienie się od wszelkich ograniczeń – stanowi on obietnicę pełnej ekspresji i odnalezienia samego siebie. Jest to definicja bezpośrednio wyprowadzona z samby i jej afrobrazylijskich korzeni.

Oiticica starał się przełamywać wyuczony wzorzec posługiwania się ciałem w galeriach sztuki, gdzie cielesność widza nie jest brana pod uwagę, a dzieła sztuki raczej się nie dotyka. W ramach jednej z jego głośnych wystaw, *Tropicalia*¹¹ z 1967, przestrzeń galerii została zamieniona w plażę. Artysta wypełnił salę piaskiem, umieścił w niej rośliny, wpuścił papugi, a także zbudował dwie lekkie konstrukcje inspirowane architekturą faweli. Aby móc wejść na wystawę, trzeba było zdjąć buty i zanurzyć stopy w piasku. Odbiorca nie miał oglądać, a raczej doświadczać wszystkimi zmysłami i w różnych pozycjach ciała – na leżąco, na siedząco, przeciskając się wąskimi korytarzami niczym w labiryncie. W tym samym roku w katalogu wystawy *Nova Objectividade Brasileira*¹² Oiticica zamieścił tekst *Esquema geral da Nova Objetividade* – co w wolnym tłumaczeniu oznacza „ogólny plan nowej przedmiotowości” – który stał się manifestem neokonkretyzmu. Najważniejszym hasłem tego ruchu, postulującego „nową przedmiotowość”, było zwrócenie się sztuki w stronę widza i redefinicja pozycji odbiorcy względem dzieła. Sztuka powinna się otworzyć, aby umożliwić mu włączenie się w proces twórczy poprzez aktywizowanie możliwości istniejących w przedmiocie, który jest niekompletny, niczym niewypełniona treścią forma¹³. Jak postulował,

¹⁰ Oiticica, „Notes on *Parangolés*”, 94.

¹¹ Wystawa stała się istotną inspiracją dla zainicjowanego przez Caetano Veloso i Gilberto Gil słynnego brazylijskiego tropikalizmu – nurtu zapowiadającego odnowę muzyki brazylijskiej poprzez połączenie elementów rocka z bossa novą, tradycyjną muzyką pochodzącą z Bahii oraz portugalskim fado.

¹² Wystawa *Nova Objectividade Brasileira* miała miejsce w 1967 w Museu de Arte Moderna w Rio de Janeiro.

¹³ Warto zwrócić uwagę, że dokładnie w tym samym roku amerykański krytyk Michael Fried opublikował w nowojorskim czasopiśmie *Artforum* głośny artykuł „Art and Objecthood”, w którym oskarżył dzieła sztuki minimalistycznej

„adresat pracy zostaje zaproszony do dopełnienia zaproponowanych przez nią znaczeń – w tym sensie jest to dzieło otwarte”¹⁴. Uznanie przez Oiticicę odbiorcy za współtwórcę dzieła przełamuje paradygmat sztuki modernistycznej, w którym dzieło naznaczone jest obecnością wyższego rzędu – jego znaczenie jest transcendentalne i niezależne od czynników zewnętrznych, takich jak miejsce prezentacji czy cielesna obecność widza. Dzieło ukazuje się mu w całości i od razu. Nie ma charakteru temporalnego. Zmysłem dominującym odbiór jest zaś wzrok. Można zaryzykować tezę, że cielesność odbiorcy sztuki modernistycznej zostaje zredukowana w muzeum do patrzącego oka. Oiticica w swojej twórczości, a także w pismach programowych wielokrotnie krytykował sztukę modernistyczną. Stała się ona dla niego negatywnym punktem odniesienia i w kontrze do niej sformułował we wspomnianym manifestie kategorię anty-sztuki:

w Brazylii sprawy mają się następująco: jak w kraju słabo rozwiniętym wyjaśnić i uzasadnić pojawienie się awangardy nie jako symptomu alienacji, ale jako czynnika decydującego o jej zbiorowym postępie? Jak umiejscowić w tym działalność artysty? Problem ten można ująć, stawiając inne pytanie: dla kogo artysta tworzy swoje dzieło? [...] Oto klucz do koncepcji anty-sztuki: należy nie tylko odgrodzić się od dawnej sztuki albo starych koncepcji (jak bywało wcześniej, co jest podejściem opartym na transcendentalizmie), ale tworzyć nowe eksperymentalne warunki, w których artysta występuje w roli tego, kto „proponuje” albo „organizuje” czy nawet jest „nauczycielem”. Nie sposób nadal formułować tego problemu, nawołując do „robienia nowej sztuki” albo burzenia kultury. Należałoby raczej zapytać o to, jakie propozycje, środki promocji oraz działania na szeroką skalę pozwolą stworzyć warunki powszechnej partycypacji w nowych, otwartych formach artystycznych proponowanych dziś przez artystki i artystów. Od tego zależy ich przetrwanie, a także w tym sensie przetrwanie ludzi.¹⁵

Wyrażony w koncepcji anty-sztuki postulat zwrotu w stronę widza oznacza wyznaczenie artyście nowej roli, w której stwarza on warunki i możliwość doświadczenia sytuacji przez odbiorcę, pozostawiając ją równocześnie otwartą na zewnętrzne interpretacje – bez domknięcia znaczeń. Jak twierdził sam Oiticica, wśród jego prac to *Parangolés* najlepiej realizują cele anty-sztuki:

o „zarażenie się” teatralnością. Do jednej z najważniejszych obserwacji Frieda należy redefinicja relacji dzieła sztuki – odbiorca. Zauważa on, że minimalizm przynosi ze sobą nowy rodzaj wrażliwości, przejawiający się w otwarciu dzieła oraz dostrzeżeniu cielesności odbiorcy. Zob. Michael Fried, „Art and Objecthood”, *Artforum*, no. 5 (1967): 12–26.

¹⁴ Hélio Oiticica, „General Scheme of the New Objectivity”, in *Conceptual Art: A Critical Anthology*, eds. Alexander Alberro and Blake Stimson (Cambridge, MA: MIT Press, 1999), 41.

¹⁵ Oiticica, „General Scheme of New Objectivity”, 41–42.

Parangolé stanowi najbardziej trafne ujęcie tego, czym ma być anty-sztuka ze względu na to, że w tych pracach otrzymałem możliwość, innymi słowami miałem pomysł, połączenia koloru, struktur, poetyckiego zmysłu, tańca, słów, fotografii... i zamierzam rozszerzyć tę praktykę zawłaszczania na rzeczy ze świata codziennego, które napotykam na ulicach, w pustostanach, na polach, w otaczającym nas świecie; rzeczy, których nie da się przenieść, ale do udziału w których zaprosiłbym publiczność. Byłby to śmiertelny cios zadany koncepcji muzeum, galerii sztuki i tym podobnym. Muzeum to świat: doświadczenie codzienne.¹⁶

W powyższym cytacie Oiticica manifestuje swoje zaangażowanie w tworzenie otwartego, wspólnotowego doświadczenia sztuki, które przekracza tradycyjne granice i jest adresowane do szerokiej publiczności. *Parangolé*s traktuje zarówno jako rezultat artystycznej eksploracji, jak i manifest upadku tradycyjnej koncepcji muzeum i galerii. Artysta podkreśla, że muzeum to nie tylko instytucja, lecz cały świat dookoła nas, zachęcając do reinterpretacji przestrzeni i przedmiotów z naszego codziennego otoczenia. Cykl, który powstał w latach 1964–1968, jest nie tylko odpowiedzią na to, czym może być anty-sztuka. Projektuje nową wizję sztuki i porządku społecznego, stanowiąc radykalną reakcję na brak wolności. Kluczowa jest tutaj geneza *Parangolé*s, które z jednej strony powstały w reakcji na wprowadzenie w kraju reżimu wojskowego, z drugiej są bezpośrednio związane z zaangażowaniem artysty w społeczność faweli Mangureira.

Od początku XX wieku wraz z pogłębianiem się różnic ekonomicznych dzielących społeczeństwo brazylijskie na wzgórzach Rio de Janeiro zaczęło przybywać dzielnic nędzy. W prowizorycznych budynkach, często pozbawionych prądu, bieżącej wody, instalacji sanitarnej, a także bez dostępu do formalnej edukacji mieszkają głównie niezamożni Afrobrazylijczycy. Z kolei bogata biała klasa średnia mieszka w dolnej części Rio de Janeiro. Ze względu na przepaść ekonomiczną, narastające nierówności i uprzedzenia kontakt między tymi dwiema grupami społecznymi jest ograniczony. Z jednej strony klasa średnia korzysta z usług mieszkańców faweli, którzy pracują w mieście na stanowiskach najniższego szczebla, z drugiej jest ślepa na ich problemy. Mimo upływu czasu również dzisiaj ten podział, a także związane z nim problemy są bardzo widoczne w tkance miasta¹⁷.

Hélio Oiticica był biały, pochodził z zamożnej rodziny i wychował się w domu intelektualistów, gdzie otrzymał edukację pozasystemową, uczony przez matkę

¹⁶ Oiticica, „Environmental Program”, 103.

¹⁷ Należy zaznaczyć, że w XXI wieku sytuacja mieszkańców faweli uległa poprawie, a także znacznie wzrosło zainteresowanie społeczeństwa warunkami bytowymi panującymi w tych dzielnicach.



MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO

Hélio Oiticica tańczący sambę, Rio de Janeiro, ok. 1965–1966,
w kadrze z filmu *Hélio Oiticica: Parangolés e Bóldes*, 2021

i dziadka. Kiedy więc w 1964 roku zaczął regularnie odwiedzać fawelę Mangueira i rozpoczął naukę samby w jednej z najważniejszych szkół biorących udział w głównych obchodach karnawału na Sambodromie w Rio de Janeiro, było to odbierane jako aberracja. Przede wszystkim jednak był to gest niezrozumiały dla dużej części brazylijskiej burżuazji, której brakowało wrażliwości społecznej w stosunku do mieszkańców wzgórz otaczających miasto.

Integracja Oiticiki z mieszkańcami faweli z pewnością nie była prosta ani pełna. Pozostawał raczej tolerowanym przez nich outsiderem – zarówno ze względu na kolor skóry, jak i pochodzenie klasowe. Jak twierdzi Renato Rodrigues da Silva w tekście interpretującym *Parangolés* w kontekście sztuki transgresji:

dzięki swoim umiejętnościom komunikacyjnym i szybkiemu ukończeniu szkolenia na *passista* (tancerza samby) został przyjęty do społeczności. W końcu jego charyzmatyczna osobowość zaprocentowała i zapewniła mu dostęp do codziennego życia Favela da Mangueira. Przez około pięć kolejnych lat Oiticica utrzymywał bliski kontakt ze społecznością, uczestnicząc w jej obchodach karnawału i imprezach

samby. O jego integracji świadczy fakt, że został przyjęty do lokalnego klubu samby – Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira.¹⁸

Jednocześnie trzeba mieć na uwadze, że integracja nowej osoby w tym środowisku ma też swoje mroczne strony. Aby biały przedstawiciel klasy średniej został zaakceptowany przez lokalną społeczność i czuł się bezpieczny, musiał zaprzyjaźnić się również z kryminalistami powiązаныmi z brazylijską mafią i zdobyć ich zaufanie. Na ten aspekt zwraca uwagę de Silva, przywołując pracę *Bólido-Caixa 18, Homenagem a Cara de Cavalo* z 1966, którą Oiticica poświęcił jednemu ze znanych mu przestępców zastrzelonych podczas obławy policyjnej na terenie faweli¹⁹.

Skąd u Oiticiki fascynacja kulturą afrobrazylijską i życiem faweli? Wynikała ona przede wszystkim z krytyki intelektualizmu, który w jego rozpoznaniu prowadzi do powstania dualizmów: bogaty–biedny, biały–czarny, kobieta–mężczyzna, sztuka–życie, artysta–odbiorca. Jak twierdził:

Przede wszystkim należy wyjaśnić, że moje zainteresowanie tańcem, rytmem i sambą pojawiło się jako nieodzowna konieczność dezintelektualizacji [*desintelectualização*], intelektualnego wyhamowania [*desinibição intelectual*], potrzeba swobodnej ekspresji, ponieważ czułem, że moja ekspresja była zagrożona przez nadmierną intelektualizację.²⁰

Sambę jako ekspresję witalności, własnej seksualności, a także poddanie się rytmowi Oiticica przeciwstawiał baletowi, w którym widział formę wysoce zintelektualizowaną ze względu na obecności choreografii dyscyplinującej ciało, narzucającej konkretny schemat ruchów. W tym kontekście nie jest zaskoczeniem, że zaangażowanie w lokalną kulturę afrobrazylijską łączy się u niego z fascynacją jednym z najważniejszych nurtów filozofii europejskiej – filozofią życia Nietzschego. Przypomnijmy, że fundamentalna teza Nietzschego z *Niewczesnych rozważań* głosiła, że kultura europejska znajduje się w fazie upadku, fałszu i zakłamania. Badaczka Paula Braga, analizując twórczość Oiticiki pod kątem wpływów filozofii Nietzschego, ryzykuje nawet intrygującą tezę, że droga artysty jest zbieżna

¹⁸ Renato Rodrigues da Silva, „Hélio Oiticica’s *Parangolé* or the Art of Transgression”, *Third Text* 19, no. 3 (2005): 228, <https://doi.org/10.1080/09528820500049544>.

¹⁹ Rodrigues da Silva, „Hélio Oiticica’s *Parangolé*”, 228.

²⁰ Hélio Oiticica, „Dance in My Experience: Diary Entries, 1965–66”, trans. Michael Asbury, in *Participation*, ed. Claire Bishop (London: Whitechapel, 2006), 105, https://monoskop.org/images/b/b1/Bishop_Claire_ed_Participation.pdf.

z drogą Zaratusztry zarysowaną w *Tako rzecze Zaratusztra*²¹. Ślady zainteresowania niemieckim filozofem odnajdujemy zresztą bezpośrednio w pismach Oiticiki²², w których najwięcej uwagi poświęca on wątkom dionizyjskim:

Natomiast taniec dionizyjski, który wyrasta z wnętrza rytmu zbiorowości, ujawnia się jako cecha charakterystyczna ugrupowań ludowych, narodów itp. W nich króluje improwizacja, w przeciwieństwie do zorganizowanej choreografii; właściwie im swobodniejsza improwizacja, tym lepiej. [...] To tak, jakby miało miejsce zanurzenie w rytmie, przepływ, w którym intelekt pozostaje przesłonięty przez wewnętrzną siłę mityczną, która działa na poziomie indywidualnym i zbiorowym (w rzeczywistości, w tym przypadku, nie można dokonać rozróżnienia między zbiorowością a jednostką).²³

Artysta w intrygujący sposób kojarzy tu ze sobą zachodnią tradycję tańca dionizyjskiego z afrobrazylijską sambą, poszukując w tańcu takich aspektów, jak improwizacja, swoboda, zanurzenie w rytmie. Podczas lektury jego tekstów można odnieść wrażenie, że utożsamia je ze sobą. Innymi słowy, w sambie Oiticica widzi egzemplifikację żywiołu dionizyjskiego.

Wrażliwość społeczna, a także fascynacja witalnością i karnawałową wywrotowością samby prowadziły Oiticicę do kwestionowania własnego statusu społecznego. Jak zauważa da Silva, miał niejednokrotnie deklorować „Chcę być czarny!” (*Eu quero ser negro!*)²⁴. Takie słowa wypowiedane przez przedstawiciela brazylijskiej elity intelektualnej brzmiały w tamtym czasie szokująco. Oczywiście były czystą prowokacją, napędzaną potrzebą zmiany społecznej. Artysta dążył do przełamania stereotypowego myślenia o mieszkańcach faweli i kulturze afrobrazylijskiej, którą brazylijska burżuazja deprecjonowała, sięgając po wzorce kulturowe z Zachodu.

Oiticica czerpał inspirację z faweli Mangueira na wielu poziomach – od kształtów budynków, materiałów²⁵, kolorów, które tam obserwował, do głębokiej fascynacji sambą rozumianą nie tylko jako żywiołowa ekspresja ruchowa, ale

²¹ Zob. Paula Braga, „Hélio Oiticica and the *Parangolés*: (Ad)dressing Nietzsche's *Übermensch*”, *Third Text* 17, no. 1 (2003): 43–52, <https://doi.org/10.1080/09528820309660>.

²² Zgodnie z informacją podaną w tekście Pauli Bragi Hélio Oiticica miał kontakt z pismami Nietzschego od trzynastego roku życia. Zob. Braga, „Hélio Oiticica and the *Parangolés*”, 43.

²³ Oiticica, „Dance in My Experience”, 105.

²⁴ Zob. Rodrigues da Silva, „Hélio Oiticica's *Parangolé*”, 228.

²⁵ Oiticica wykonywał *Parangolés* z materiałów znalezionych na terenie faweli, a ich pierwszymi użytkownikami byli tancerze z faweli Mangueira. Ten aspekt jest dzisiaj dominujący w interpretacji pracy, ale też zgodny z przekonaniem artysty o istnieniu „pamięci materii” – tak jakby pierwsi użytkownicy mieli natchnąć płachty materiałów duchem samby.



Hélio Oiticica, *P15 Parangolé Capa 12, Eu Incorporo a Revolta*, 1967, w kadrze z filmu Hélio Oiticica: *Parangolés e Bóllides*, 2021

nastawienie do życia i emanacja wolności²⁶. Samba była dla niego jak portal do alternatywnego utopijnego uniwersum, gdzie upadają podziały społeczne i konwenanse. Nie postrzegał jej jako opium dla ludu, wręcz przeciwnie – miała prowadzić do odzyskania własnego głosu poprzez odrzucenie intelektualnych mrzonek i zanurzenie się w rytmie i cielesności. Nakładając *Parangolés*, odbiorca stawał się wykonawcą rewolucyjnej zmiany w sztuce. Na zdjęciach przedstawiających tancerzy ubranych w mobilne rzeźby widzimy, że stanowiły one również nośnik myśli politycznej. Na niektórych niczym na transparentach widniały hasła: „Ucieleśniam rewolucję”, „Peleryna wolności”, „Jestem głodna”²⁷, co czyniło z nich znak protestu. *Parangolés* w tym kontekście stanowią radykalną propozycję nowego porządku sztuki, przemodelowania jej funkcji i relacji z odbiorcą. Oiticica dał odbiorcy wolność poruszania się i interakcji z pracą.

²⁶ Praca Hélio Oiticiki ze społecznością faweli Mangueira była prekursorska. Obecnie jest coraz więcej projektów skierowanych do mieszkańców faweli realizowanych przez lokalnych i zagranicznych artystów, jak Gordon Parks, JR czy Vika Muniza.

²⁷ Warto zaznaczyć, że wiele z tekstów umieszczonych na *Parangolés* nie było autorstwa Oiticiki, lecz tancerzy, z którymi pracował. Zob. Dezeuze, „Tactile Dematerialization, Sensory Politics”, 65.

„To właśnie doświadczenie tańca (samby) uzmysłowiło mi, że kreacja poprzez akt cielesny to ciągła transformacja”²⁸ – twierdził.



Bibliografia

- Braga, Paula. „Hélio Oiticica and the *Parangolés*: (Ad)dressing Nietzsche’s Übermensch”. *Third Text* 17, no. 1 (2003): 43–52. <https://doi.org/10.1080/09528820309660>.
- Brett, Guy, ed. *Hélio Oiticica*. Rotterdam: Witte de With, 1992.
- Greenberg, Clement. *Obrona modernizmu: Wybór esejów*. Tłumaczenie Grzegorz Dziamski i Monika Śpik-Dziamska. Kraków: Universitas, 2006.
- Dezeuze, Anna. „Tactile Dematerialization, Sensory Politics: Hélio Oiticica’s *Parangolés*”. *Art Journal* 63, no. 2 (2004): 58–71. <https://doi.org/10.2307/4134521>.
- Oiticica, Hélio. „Dance in My Experience: Diary Entries, 1965–66”. Translation Michael Asbury. In *Participation*, edited by Claire Bishop, 105–109. London: Whitechapel, 2006.
- Oiticica, Hélio. „General Scheme of New Objectivity”. In *Conceptual Art: A Critical Anthology*, edited by Alexander Alberro, 40–42. Cambridge, MA: MIT Press, 1999.
- Rodrigues da Silva, Renato. „Hélio Oiticica’s *Parangolé* or the Art of Transgression”. *Third Text* 19, no. 3 (2005): 213–231. <https://doi.org/10.1080/09528820500049544>.
- Small, Irene V. *Hélio Oiticica: Folding the Frame*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.
- Saltzstein, Sônia. „Hélio Oiticica: Autonomy and the Limits of Subjectivity”. *Third Text* 8, no. 28/29 (1994): 117–128. <https://doi.org/10.1080/09528829408576507>.

AGNIESZKA SOSNOWSKA

adiunktka w Instytucie Sztuki PAN, pracuje w Zakładzie Historii i Teorii Teatru. Zajmuje się praktykami artystycznymi na styku dyscyplin, a także wyczerpaniem paradygmatu modernistycznego w sztuce lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Łączy pracę badawczą z praktyką kuratorską. W latach 2008–2020 kuratorka w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, od 2021 kuratorka w Muzeum Susch w Szwajcarii.

²⁸ Oiticica, „Dance in My Experience”, 107.