



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale  
in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni  
Artistici  
ordinamento D. M. 270/04

Tesi di Laurea

**Il potere politico del colore**  
Arte e partecipazione nel lavoro di Hélio Oiticica  
(1937-1980)

**Relatrice**

Prof.ssa Susanne Franco

**Correlatrice**

Prof.ssa Roberta Dreoni

**Laureanda**

Emilia Matteucci

Matricola 881938

**Anno Accademico**

2020 / 2021

# Indice

<b>Ringraziamenti</b> .....	<b>2</b>
<b>Introduzione</b> .....	<b>4</b>
<b>CAPITOLO I: Hélio Oiticica: «il museo è il mondo»</b> .....	<b>11</b>
1.1 Un percorso artistico .....	11
1.1.1 La scuola di Ivan Serpa e il Grupo Frente .....	13
1.2 Eredità antropofagiche .....	16
1.3 L'esperienza neoconcreta .....	19
1.3.1.1 Gli insegnamenti della fenomenologia .....	29
1.4 L'influenza di Henri Bergson .....	33
1.5 La repressione politica in Brasile .....	37
<b>CAPITOLO II: Il corpo del colore</b> .....	<b>40</b>
2.1 <i>Bolidi</i> : il colore infiammato .....	50
2.2 <i>Parangolé</i> ovvero l'arte da indossare .....	59
2.3 <i>Tropicália</i> ed <i>Éden</i> : il labirinto dell'esperienza estetica .....	72
2.4 <i>Cosmococas</i> : quasi-cinema .....	91
<b>CAPITOLO III: Arte partecipativa tra pratica e teoria</b> .....	<b>103</b>
3.1 Nicolas Bourriaud e l'arte come incontro .....	105
3.2 Claire Bishop e Gabriella Giannachi: due prospettive teoriche sulla partecipazione .....	116
3.3 Arte e partecipazione secondo Hélio Oiticica .....	124
<b>Immagini</b> .....	<b>149</b>
<b>Lista delle immagini</b> .....	<b>168</b>
<b>Bibliografia</b> .....	<b>172</b>
<b>Sitografia</b> .....	<b>179</b>

## Ringraziamenti

Questa è forse la parte della tesi più difficile da scrivere perché implica un bilancio personale di questi mesi di lavoro. Non è stato un viaggio semplice, pieno di incertezze e difficoltà legate alla continua pressione del mondo esterno che ci vuole precoci per essere precari il prima possibile, che spinge gli studenti a terminare gli studi il prima possibile senza avere tempo di assimilare gli insegnamenti, di assaporare lo studio. I primi mesi sono stati i più difficili e stressanti, avevo un solo pensiero fisso che avvelenava ogni momento del giorno, ogni giorno: laurearmi in fretta, anche se non ero pronta. Vietato fare pause, vietato prendersi del tempo per sé, contava solo scrivere. Così ho vissuto per tre mesi, in cui l'ansia mi divorava, in cui mi ostinavo a rispettare gli standard imposti del successo, in cui il fantasma del "fallimento" mi inseguiva, e nel frattempo zittivo l'unica voce razionale nel mio cervello che mi diceva che avevo bisogno di più tempo per condurre la mia ricerca in modo costruttivo. Poi sono crollata. La realtà mi ha fatto capire che la mia salute mentale si ripercuoteva su tutto: sul mio corpo, sui miei affetti e, non ultima, sulla qualità del mio lavoro. Non è stato semplice zittire quelle voci nella testa che ti ripetono che non sei abbastanza brava, che non sei abbastanza intelligente, non è stato semplice non ascoltare le voci esterne che incitano a laurearsi in tempi record. Ma nel momento in cui ho deciso di prendermi il mio tempo per studiare e per pensare al mio benessere, in cui ho capito che dedicare ogni attimo da sveglia alla tesi non ne avrebbe migliorato la qualità, la mente si è aperta e ho iniziato a lavorare meglio, a godere del mio lavoro.

Durante questo periodo di ricerca e di studio ho incontrato molti ragazzi nella mia stessa situazione. Indipendentemente dall'età, dall'ateneo, dal corso di laurea vedevo in tutti noi la stessa ansia invalidante che ci portava a dubitare di noi stessi, delle nostre capacità, delle nostre scelte, future e passate. Abbandonati a noi stessi da università che sembrano aziende o catene di montaggio e bombardati dalla retorica del mondo del lavoro che ci spinge continuamente a cercare il successo e a trovarlo in fretta, con il terrore del fallimento. Tuttavia, la mia non vuole essere una polemica. Questo è un messaggio per gli studenti, e a chi si imbatte in questo lavoro voglio

dire: rallenta, respira forte, spegni il computer e prendi del tempo per te, segui il tuo ritmo.

Un ringraziamento speciale a Luca, che mi è stato vicino e mi ha ricordato quanto era importante stare bene per lavorare bene; alla mia famiglia, per avermi dato supporto e fiducia; a Greta, Alice, Jacopo e Tommaso per essere stati la mia famiglia a Venezia; a Vanessa, Federico M. e Costanza per essere sempre rimasti con me, anche da lontano. E a Venezia, per avermi mostrato cos'è la bellezza.

## Introduzione

Questa tesi ripercorrere i punti salienti della pratica artistica e teorica di Hélio Oiticica, riconosciuto a livello internazionale come uno dei più importanti e innovativi artisti brasiliani, attivo dalla metà degli anni Cinquanta del Novecento fino alla sua morte precoce nel 1980. La fama dell'artista è legata alle sue originali pratiche artistiche partecipative, che hanno radicalmente cambiato di segno il rapporto tra opera e spettatore. Nell'ottica di un pieno e attivo coinvolgimento del pubblico, Oiticica lo ha reso partecipe nella creazione di significati, sostenendo la sua piena autoconsapevolezza e imprimendo un profondo cambiamento nei suoi comportamenti. Oiticica voleva essere la miccia che accendeva il fuoco della creatività del pubblico, le sue opere dovevano alimentarne la fiamma fino a eliminare qualsiasi costrizione alla libertà individuale di azione, fosse essa simbolica o reale. Le opere di Oiticica sono strettamente intrecciate con la sua prolifica produzione teorica, le cui intuizioni risuonano ancora in molte pubblicazioni più recenti sull'arte collettiva e partecipativa. Questa tesi presenta i punti centrali del modo di concepire la partecipazione nei testi di Oiticica, un artista che si è posto all'avanguardia in questo ambito. In particolare, si sofferma sulle specificità della sua impostazione teorica rispetto all'estetica relazionale e all'arte partecipativa introdotte dal curatore francese Nicolas Bourriaud, dalla storica dell'arte Claire Bishop e della teorica della performance Gabriella Giannachi. La scelta di questi tre studiosi è legata alla loro influenza sulla critica d'arte e sugli studi in merito alle pratiche artistiche collettive e socialmente impegnate che sono diventate molto popolari e premiate dalla critica dalla fine del XX secolo.

Il primo capitolo dipana la biografia dell'artista e il complesso contesto poliedrico in cui Oiticica si muove, delineando un percorso che tocca vari ambiti disciplinari e sociali. Una sperimentazione continua in cui confluiscono suggestioni provenienti dalle arti visive, dalla filosofia, dalle scienze, dalla poesia, dal teatro, dalla cultura popolare e dal cinema. Sin da giovane, Oiticica fu un attento lettore di Henri Bergson, della filosofia di Immanuel Kant, di Friedrich Nietzsche per poi entrare a contatto con la fenomenologia di Maurice Merleau-Ponty. L'estetica e la poetica

dell'artista carioca furono profondamente influenzate da queste teorie e tutto il suo percorso artistico ne porta l'impronta: in particolare la concezione di tempo e di durata di Bergson è alla base dei primi studi dell'artista sul colore e per le sue proposte più mature, basate sulla partecipazione dello spettatore. Oiticica riprese dal filosofo francese l'idea di tempo come durata interiore e coscienziale, che contestava la concezione di tempo cronologico e intellettualizzato. L'atteggiamento intuitivo proposto da Bergson, opposto al pensiero razionale e scientifico, fu un riferimento importante per Oiticica che risuonava pienamente con un'altra influenza importante, ovvero quella impressa dal nonno, attivista anarchico, dal quale l'artista ereditò l'avversione per gli ordini precostituiti e i principi imposti a priori. Questo atteggiamento caratterizza la sua opposizione al confinamento dell'arte entro i limiti imposti dai generi stilistici, dalle logiche istituzionali e dalle politiche sottese al canone.

Nel 1954 Oiticica avviò la sua formazione in pittura con Ivan Serpa, grazie al quale conobbe artisti cruciali per il suo percorso artistico e approfondì lo studio di importanti maestri per lo sviluppo della sua teoria estetica. Lo colpirono in particolare Piet Mondrian, Paul Klee, Vasilij Kandinskij e Kazimir Malevich lo colpirono per le loro riflessioni sul colore e sul superamento della rappresentazione. Ma il capitolo più importante del periodo giovanile di Oiticica fu tuttavia l'esperienza del movimento neoconcreto, fondato dal poeta Ferreira Gullar nel 1959. Fortemente influenzati dalla fenomenologia di Merleau-Ponty, gli artisti neoconcreti attribuivano un corpo e un impulso vitale all'opera d'arte, ribaltando il classico rapporto unidirezionale oggetto-soggetto che caratterizzava la fruizione artistica; inoltre rivendicavano la percezione totale, e non solamente visiva, come modo di stare nel mondo e di conoscere.

Il secondo capitolo presenta le opere più importanti dell'artista, tra cui quelle del periodo neoconcreto, la *Serie bianca* (1959), i *Bilaterali* (1960), i *Rilievi spaziali* (1960) e i *Nuclei* (1960-1966) che segnano altrettante tappe importanti nella sua ricerca sulla dimensione temporale dell'esperienza artistica, a sua volta collegata alla sua esplorazione delle qualità formali del colore. Attraverso queste serie, Oiticica iniziò un processo di liberazione del colore dal supporto della tela pittorica, per dargli una dimensione temporale, dinamica, per dargli un corpo che lo portò a elaborare i *Penetrabili* (1961-1980), installazioni in cui lo spettatore era immerso, circondato dal

colore; i *Bolidi* (1962-1980), assemblaggi di elementi precostruiti in cui lo spettatore toccava e giocava con il colore; e i *Parangolé* (1964-1980), una serie di mantelli, tende e standardi multicolore e multimateriale che lo spettatore indossava per animarli con il proprio corpo. Questi ultimi invitavano i partecipanti ad uscire da loro stessi e dalla loro condizione sociale rendendoli coscienti di quanto struttura e determina la loro esistenza. Le installazioni *Tropicália* (1967) ed *Éden* (1969) espandevano questo tipo di esperienza artistica: l'artista creò degli ambienti che ricreavano la natura tropicale di Rio in percorsi interattivi in cui lo spettatore sperimentava il piacere della creatività libera, senza limiti o regole. Le opere di Oiticica si opponevano non solo agli schemi imposti non dalle istituzioni culturali o dalla classe dirigente conservatrice, ma anche e soprattutto alla censura e alla repressione della dittatura militare, istituita dopo il golpe del 1964.

All'inizio degli anni Settanta il clima di terrore in Brasile divenne talmente grave da costringere l'artista ad auto-esiliarsi a New York, dove si avvicinò al cinema, alla video-arte e alla performance arrivando a realizzare insieme al filmmaker Neville D'Almeida una serie di installazioni intitolate *Block-experiments in Cosmococa: program in progress* (1973). Queste opere consistevano in montaggi di foto, con riferimenti alla cultura popolare, ma anche alla cultura alta, in cui erano tracciati dei disegni con polvere di cocaina. Le immagini erano accompagnate da una colonna sonora e proiettate in spazi appositamente progettati, in cui la contemplazione si accompagnava all'azione (individuale o collettiva), ma sempre all'insegna del gioco libero e dell'ozio creativo. Strumenti fondamentali per la comprensione dell'opera di Oiticica sono stati i cataloghi delle mostre retrospettive più importanti, come la prima retrospettiva postuma sull'artista, *Hélio Oiticica*, curata da Guy Brett, tenutasi nel 1992 presso il Witte de With Center of Art di Rotterdam; *Hélio Oiticica: Quasi-Cinemas*, curata da Carlos Basualdo nel 2001; *Hélio Oiticica: the body of color*, curata da Mari Carmen Ramírez presso il Museum of Fine Arts di Houston, nel 2007; *Hélio Oiticica: to organize delirium*, mostra tenutasi al Carnegie museum of art di Pittsburgh nel 2016. Altrettanto fondamentale è stato il prezioso archivio del Projeto Hélio Oiticica, fondato all'indomani della morte dell'artista, che ha digitalizzato non solo i testi, le foto delle opere, gli schizzi dell'artista, ma anche il suo denso carteggio con

artisti e intellettuali, brasiliani e internazionali, e i più importanti contributi della critica sul suo percorso artistico.

Per presentare il contesto artistico in cui si inserisce Oiticica ho fatto riferimento ad *Arte dal Novecento. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo* di Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois e Benjamin Buchloch; oltre che agli studi sulla storia della performance art di Roselee Goldberg e di Catherine Wood. Come già anticipato, sin da giovane Oiticica è stato aggiornato alle tendenze artistiche internazionali: egli era ben cosciente di quanto stava succedendo sulla scena artistica statunitense ed europea, dall'Espressionismo astratto alla Pop art, dal Minimalismo al Nouveau Réalisme, dalle innovazioni di John Cage e gli happening di Allan Kaprow e Yoko Ono alle prime performance artistiche di Jack Smith. Il percorso di Oiticica non si lega solo alle questioni sociali e politiche del suo paese, ma è pienamente inserito in un più ampio quadro di esperienze estetiche, con cui ha sempre dialogato.

La selezione delle immagini in appendice è motivata dalla volontà di mostrare le opere di Oiticica da più punti di vista, cogliendone le diverse pieghe e i diversi elementi che le compongono. Ho scelto fotografie che mostrassero soprattutto la partecipazione del pubblico, come l'opera fosse animata e modificata dalla presenza di uno spettatore-partecipante. Mi interessava anche mostrare il contesto artistico e culturale in cui Oiticica si inseriva, per questo sono state incluse immagini delle opere delle colleghe Lygia Pape e Lygia Clark, ma anche l'opera più famosa di Tarsila do Amaral, esponente cardine del Modernismo brasiliano (*Abaporu*, 1928, fig. 3). Infine, Oiticica dialogava direttamente con le avanguardie europee del primo Novecento e con le neoavanguardie degli anni Sessanta, perciò mi è sembrato doveroso inserirne alcuni esempi tra le immagini.

Il terzo e ultimo capitolo esamina la riflessione teorica di Oiticica sulla partecipazione dello spettatore in parallelo alle recenti teorie sull'estetica relazionale e l'arte partecipativa introdotte da Bourriaud, da Bishop e da Giannachi. Forte dell'idea che non si possono comprendere le opere di Oiticica senza prendere in considerazione i suoi scritti e viceversa, la tesi segue l'indicazione data dal critico Guy Brett, «è più appropriato, forse, pensare alle due come un'unica attività, un continuo flusso di



invenzione e pensiero»<sup>1</sup> quindi non si possono comprendere le opere di Oiticica senza prendere in considerazione i suoi scritti e viceversa. Durante l'ultimo decennio del XX secolo si assiste a un rinnovato interesse degli artisti per la comunità e per le questioni sociali e politiche, dovuti ai cambiamenti geopolitici e delle innovazioni nel campo delle telecomunicazioni, nonché al fenomeno della globalizzazione. Nel 1998 Bourriaud elabora il concetto di “estetica relazionale” per descrivere una tendenza sempre più diffusa nel mondo dell'arte e che ha come punto di partenza e di arrivo l'analisi delle relazioni tra individui: l'intersoggettività, la relazionalità e il coinvolgimento del pubblico che non è più spettatore, ma esso stesso artefice in qualche modo dell'opera. In *Estetica relazionale*, il curatore francese getta le basi dal punto di vista teorico ed estetico delle pratiche relazionali degli anni Novanta che si distinguono perché la loro stessa forma è quella dell'incontro conviviale, dello scambio interpersonale. Abbandonate le grandi narrazioni e le aspirazioni a rivoluzionare l'ordine sociale, l'arte relazionale propone micro-utopie temporanee in cui il pubblico riscopre i rapporti di vicinato, in cui le fratture sociali sono risanate per la durata dell'evento.

In seguito alla pubblicazione di *Estetica relazionale* le pratiche artistiche partecipative ebbero sempre più successo trovando ampio spazio nelle più importanti esposizioni d'arte, in musei e centri d'arte, ma anche ottenendo molti finanziamenti pubblici. Bishop si è posta in controtendenza rispetto all'entusiasmo generale per le azioni che stimolano la partecipazione dello spettatore, rivendicando la preminenza del giudizio formale ed estetico sul giudizio sociologico ed etico. In particolare, Bishop sottolinea come nel contesto contemporaneo la partecipazione mascheri le condizioni di privatizzazione, deregolamentazione dei rapporti lavorativi e del precariato che hanno preso sempre più piede, ma anche le dinamiche di sfruttamento rendendo mansueta la cittadinanza: in questo modo l'arte perde il suo potere dissidente e riafferma lo status quo. Per questo, contrariamente alla convivialità auspicata da Bourriaud, Bishop rivendica l'importanza dell'antagonismo, del disagio e dell'inquietudine. Giannachi riprende le fila della teoria di Bishop sottolineando l'importanza di elaborare un'epistemologia della partecipazione, cioè di analizzare

---

<sup>1</sup> G. Brett “Note agli scritti”, in G. Brett, C. David (a cura di) *Hélio Oiticica*, catalogo della mostra a Rotterdam e Minneapolis presso il Witte de With e il Walker Art Center, 1992, pag. 207.

attentamente il modo in cui si configura il ruolo riservato al pubblico e come il suo coinvolgimento attivo produce conoscenza e autoconsapevolezza.

Per Oiticica conoscenza e autoconsapevolezza erano acquisite attraverso la percezione totale, cioè nella fusione di tutti i sensi e della dimensione emotiva nell'esperienza artistica. Oiticica parlò di questo tema già nei testi sui *Bolidi* e sui *Penetrabili*, ma le riflessioni più interessanti sulla partecipazione e sul processo trasformativo che questa innesca si trovano nei testi teorici sul *Parangolé* e sulla danza, ovvero *Basi fondamentali per la definizione del Parangolé* (1965), *Annotazioni sul Parangolé* (1965) e *La danza nella mia esperienza* (1965). Oiticica fu molto influenzato dalla cultura popolare delle favelas e in particolare dalle celebrazioni del carnevale di Rio, in cui le norme e le gerarchie che vigevano nella vita quotidiana erano sospese e sovvertite. I *Parangolé* e le successive opere intendevano ricreare questo stato liminale in cui l'individuo era allo stesso tempo immerso e fuori dal mondo, e in virtù di questa posizione ambigua acquisiva una nuova visione di sé e delle regole che ne definivano l'esistenza. L'artista elaborò il concetto di *sovra-sensoriale* per indicare lo stato di alterazione dei sensi che le sue opere innescavano e in cui il potenziale creativo del partecipante era liberato e alimentato attraverso un'esperienza artistica totale, che implica la dimensione sensoriale, fisica ed emotiva. Questo concetto fu sviluppato ulteriormente con i testi relativi a *Tropicália* ed *Éden*, sul *crelazer*, ovvero un particolare stato di ozio creativo.

Il nome di Oiticica non compare mai nello studio di Bourriaud, ma le loro teorie convergono nell'importanza riservata alla dimensione interrelazionale e alla rivoluzione dei comportamenti a partire da una dimensione rilassata e ludica. Tuttavia, la tesi evidenzia come Oiticica parta da presupposti completamente diversi e come il suo concetto di esperienza estetica sia ben più complesso e ambivalente di quello proposto da Bourriaud: per l'artista carioca non c'è una completa esclusione della contemplazione, né della dimensione individuale, inoltre, il rapporto con lo spettatore è contemplato in tutte le sue varianti, non solo come momento di scambio conviviale. Le riflessioni sulla partecipazione portarono Oiticica ad osservare il partecipante come interlocutore autonomo, che decideva se prendere parte o meno all'opera e soprattutto quale significato attribuirle. In un importante scambio di lettere con la sua amica e collega, Lygia Clark, Oiticica accettava il rapporto con il partecipante come

potenzialmente conflittuale e l'idea di una posizione di marginalità espressa dai *Parangolé* rivela che per Oiticica rifiutava l'identificazione con una categoria o l'altra, ma proponeva il sovvertimento di ogni genere e condizionamento. Il dissenso, la distanza e il disagio dell'estraniamento che Bishop ritiene fondamentali per la validità e la qualità dell'arte erano molto importanti anche per Oiticica le cui riflessioni anticipavano, d'altro canto anche le problematiche e le criticità individuate da Bishop e Giannachi, pur mantenendo un atteggiamento anti-estetico ed anti-artistico, inteso come libero dai limiti imposti a priori dalla disciplina della critica d'arte.

## CAPITOLO I

### Hélio Oiticica: «il museo è il mondo»

#### Un percorso artistico

Hélio Oiticica nacque a Rio de Janeiro nel 1937 da una famiglia borghese e colta che ebbe una forte influenza sulla sua formazione, sia intellettuale che artistica. Il padre, José Oiticica Filho era un ingegnere, professore di matematica ed entomologo, specializzato nello studio di farfalle. Coltivava, inoltre, una grande passione per la fotografia e sperimentò molto ottenendo una certa fama nazionale. Hélio, e i suoi fratelli, César e Claudio, iniziarono gli studi scolastici nelle mura domestiche, guidati dai genitori. Sempre all'interno della sfera familiare, un altro attore importante per l'educazione dei ragazzi fu il nonno paterno, José Oiticica, celebre filologo, professore e scrittore di indirizzo politico apertamente anarchico.

Oiticica nacque e crebbe dunque in un ambiente domestico in cui convivevano rigore scientifico e creatività artistica, educazione tradizionale e libera sperimentazione. L'amore per la discussione delle regole, della tradizione e dell'autorità, che gli furono insegnati sin dalla tenera età, lo accompagnò per tutta la vita, come dimostrano chiaramente i suoi scritti.

La tensione verso la libertà e la messa in discussione di qualsiasi tipo di restrizione alla creatività nacque anche dal contesto storico e sociale in cui si formò Oiticica. Proprio nel 1937, il presidente Getulio Vargas, con l'appoggio di un gruppo di luogotenenti, promosse un colpo di stato per mantenere il potere dopo il suo primo mandato, utilizzando come pretesto il pericolo di un golpe comunista e di una conseguente guerra civile. Con la scusa del mantenimento dell'ordine, Vargas sciolse il Congresso nazionale, le assemblee statali e tutti i partiti e promulgò una Costituzione autoritaria che sancì la nascita dell'*Estado Novo*. Il regime dittatoriale durò otto anni, durante i quali furono sospesi i diritti politici e di conseguenza molti intellettuali furono costretti a fuggire in esilio. Tra questi vi era Mario Pedrosa, figura molto importante per la scena artistica brasiliana nonché per il percorso di Oiticica. Anche

dopo la fine del regime di Vargas, la dittatura restò un tratto fondante della vita politica del Brasile e che Oiticica conobbe da vicino, opponendo da subito un atteggiamento anarchico ereditato dal nonno e acuitosi da adulto anche in risposta al contesto in cui crebbe.

Quella del giovane Oiticica fu una formazione multidisciplinare e cosmopolita dato che José Oiticica Filho e la moglie Angela avevano a cuore che l'educazione dei figli fosse aggiornata alle ultime tendenze culturali. Nel 1947, il padre avviò una collaborazione con la fondazione Guggenheim che lo portò a lavorare alla Smithsonian Institution per due anni. La famiglia quindi lo seguì a Washington D. C., dove Hélio e i suoi fratelli frequentarono la scuola elementare, visitarono musei e mostre d'arte. Nel 1950 la famiglia Oiticica tornò in Brasile, che nel frattempo era molto cambiato. Dalla fine degli anni Trenta, lo Stato si era impegnato a fare del Brasile una potenza economica mondiale: la prima carta da giocare furono le risorse petrolifere del paese, presto nazionalizzate dal regime di Vargas, che istituì un Consiglio nazionale per l'espansione dell'attività di estrazione, lavorazione e commercio del petrolio del paese.

Poco tempo dopo la Seconda Guerra Mondiale si presentò come una seconda occasione per il Brasile per affermarsi come potenza geopolitica: nel 1942 il regime di Vargas dichiarò guerra alle nazioni dell'Asse, portando a una grossa mobilitazione militare e industriale nel paese. Alla fine del conflitto il Brasile era dalla parte dei vincitori e negli anni Cinquanta il paese conobbe un vero e proprio boom economico che portò a un generale sviluppo tecnologico e sociale. Il nuovo periodo di prosperità portò con sé uno slancio ottimista che alimentò la speranza di vedere il Brasile ottenere il meritato posto tra le potenze del primo mondo: nel frattempo la dittatura di Vargas era stata rovesciata e la democrazia riaffermata.

Questo generale sentimento di fiducia si ripercosse anche nell'ambito culturale, sul quale ebbe molto impatto proprio Mario Pedrosa, critico d'arte tornato a quel tempo in Brasile dal suo esilio e molto vicino alle ricerche condotte in direzione dell'astrazione. Pedrosa portò nel suo paese d'origine le novità artistiche provenienti dagli Stati Uniti e dall'Europa. Grazie a questa figura, nel 1949 si formò il primo gruppo di artisti astratto-concretisti di Rio de Janeiro, di cui faceva parte il pittore Ivan Serpa. Pedrosa giocò un ruolo fondamentale anche per i successivi gruppi di

neoavanguardia e per lo stesso Oiticica. La fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta, il Brasile attraversò un periodo di grande fermento culturale: nacquero nuove istituzioni come il Museo di Arte Moderna di Rio de Janeiro (1948) e quello di San Paolo (1949) che ospitò un'importante retrospettiva su Max Bill nel 1950. La mostra fu un momento cruciale per la scena artistica e culturale brasiliana in quanto portò l'attenzione sull'arte concreta e sulla scuola di Ulm: negli anni successivi artisti visivi e poeti di San Paolo si avvicinarono a queste esperienze di astrazione geometrica.

Un altro evento molto importante a livello culturale avvenne nel 1951, quando si tenne la prima Biennale di San Paolo che tutt'oggi rimane un'importante istituzione per l'innovazione artistica. Conseguenza diretta della manifestazione artistica fu un notevole rinnovamento urbano e architettonico della città, ma l'obiettivo più importante era la ricerca di nuovi linguaggi universali e mezzi di espressione globale che animava lo scenario artistico del Brasile nel secondo Dopoguerra. Inoltre, ponendosi in diretto dialogo con la Biennale di Venezia, la cultura brasiliana manifestava chiaramente la volontà di porsi allo stesso livello dei centri propulsori di cultura europei. Negli anni Cinquanta in Brasile si respirava un'atmosfera fortemente orientata verso il futuro e attraversata anche da una certa tendenza utopica, come dimostra anche la costruzione da zero di una nuova capitale, la città di Brasilia.

### **La scuola di Ivan Serpa e il Grupo Frente**

Nel 1954, in questo clima di entusiasmo generale, Hélio e il fratello César iniziarono a studiare pittura con Ivan Serpa, il quale organizzava dei corsi presso il Museo di arte moderna di Rio. L'anno prima la famiglia Oiticica aveva viaggiato da Rio de Janeiro a San Paolo per visitare la seconda edizione della Biennale (fig. 1): qui Mario Pedrosa aveva curato una sezione importante dedicata a Paul Klee, Piet Mondrian, Pablo Picasso e Alexander Calder, figure che furono maestri spirituali di Hélio (in particolare il secondo, che non a caso era considerato "il grande ribelle

dell'arte contemporanea"<sup>2</sup>). Possiamo quindi supporre che questa visita alla Biennale fu decisiva per il successivo percorso artistico di Oiticica e che sia stata questa occasione di incontro con l'astrazione geometrica a convincerlo a iscriversi al corso di pittura tenuto da Serpa. Possiamo solo immaginare l'effetto immediato che i colori, le forme, le linee dei quadri di Mondrian e Klee ebbero sul giovane Hélio, ma l'intensità di questa visione perdurò per molto tempo, come si evince non solo dalle opere giovanili, ma anche e soprattutto dagli scritti di Oiticica.

Formatasi in questo contesto di espansione economica e culturale, la generazione di Oiticica fu la prima ad avere gli strumenti per scrollarsi di dosso la propria identità provinciale e a considerarsi cosmopolita. Oiticica considerava il suo percorso artistico come una diretta continuazione del cammino avviato dai maestri europei dell'arte non figurativa: Kandinsky, Malevich, Klee, Mondrian. Tuttavia, non dobbiamo interpretare questa affinità con le avanguardie europee come una resa ai paradigmi stranieri, piuttosto come una assimilazione degli stessi per produrre forme d'arte inedite.

Un anno dopo aver iniziato a studiare con Serpa, Oiticica si unì al gruppo di artisti concreti che il suo stesso maestro guidava, il Grupo Frente. Più che un gruppo d'avanguardia con una posizione esplicita o un programma ideologico, il gruppo Frente era una fabbrica di idee ed eterogenei vocabolari astratto-geometrici. Nonostante la diversità di approcci, i membri del gruppo condividevano un interesse per le relazioni spaziali attive basate sul colore. I membri erano perlopiù studenti di Serpa e tra questi c'erano due figure molto importanti per Oiticica: le artiste Lygia Pape e Lygia Clark. Quest'ultima, in particolare, fu una figura chiave nella sua vita: i due infatti furono molto legati, sia dal punto di vista artistico che personale, fino alla prematura morte di Oiticica nel 1980. Il dialogo e il confronto tra Hélio e Clark si mantennero sempre vivi e molto proficui concettualmente, collaborarono nel creare opere e performance e il loro scambio di lettere è ancora una fonte molto interessante per comprendere la teoria dell'arte partecipativa.

---

<sup>2</sup> M. C. Ramírez (a cura di), *Hélio Oiticica: the body of color*, catalogo della mostra presso il Museum of Fine Arts, Houston, 2007, pag. 31.

Esemplari di questo periodo del percorso artistico di Hélio sono delle gouaches su cartone (fig. 2) in cui è palese l'influenza dei maestri dell'avanguardia modernista: Paul Klee, Piet Mondrian, Kazimir Malevich, ma anche Robert Delaunay. Questi primi dipinti erano caratterizzati da un forte interesse per il colore e in particolare per la sua liberazione nello spazio, un interesse che negli anni successivi fu approfondito e sviluppato dall'artista carioca e che lo portò a soluzioni artistiche innovative. In questi anni la palette di Oiticica era costituita da colori primari e secondari, forti e brillanti che articolavano forme geometriche ricche di tensioni e contrasti. A parte questo, le opere di Oiticica tra il 1954 e il 1958 erano molto eterogenee, inoltre gli scritti dell'artista riguardo i suoi primi anni di attività erano molto scarsi, ma le origini dell'attenzione particolare di Oiticica per il colore possono comunque essere rintracciate negli insegnamenti di Ivan Serpa.

Quest'ultimo si distingueva per un metodo di insegnamento aperto che non si basava su lezioni accademiche, ma sul dialogo e la ricerca che dovevano stimolare gli allievi a fare le proprie scoperte, a formulare il proprio linguaggio, a esprimere in modo originale la propria creatività. Elemento chiave nelle lezioni di Serpa era l'esplorazione e la sperimentazione individuale del colore, sia dal punto di vista dei pigmenti, sia per quanto riguardava le consistenze e le tecniche, dando agli studenti gli strumenti per esprimere al meglio la loro identità artistica. Questa attenzione per la materia, per le sue proprietà fisiche e per gli effetti che ne derivavano rimase fortemente impressa in Hélio, che nel corso della sua carriera sperimentò molti materiali, tradizionali e non, interessandosi a come interagivano con lo spazio, con la luce e con il corpo dello spettatore.

Un altro aspetto importante dei corsi d'arte di Ivan Serpa era il ruolo centrale che giocava la lettura dei testi d'arte, un compito che nell'opinione del maestro era importante soprattutto per gli artisti situati nella periferia del sistema dell'arte. Serpa introdusse i suoi studenti alle teorie artistiche di Kandinsky, Mondrian, Klee e altri maestri del Modernismo attraverso letture in classe e discussioni. Il metodo di insegnamento di Serpa si sposò alla perfezione con la propensione di Oiticica a leggere individualmente gli scritti teorici degli artisti, comprenderli a fondo e a riformularli in modo originale nella sua arte. Esemplificatrice è la trascrizione di una citazione di Mondrian da parte di Oiticica sul suo diario:



ciò che è certo è che non c'è via di fuga per l'artista non-figurativo; deve rimanere nel suo campo e marciare verso la conseguenza della sua arte. Questa conseguenza ci porta, in un futuro forse remoto, verso la fine dell'arte come qualcosa di separato dal nostro... ambiente, che è, in verità, la realtà plastica. Ma questa fine è allo stesso tempo un nuovo inizio. L'arte non solo continuerà, ma realizzerà se stessa sempre di più. Attraverso l'unione di architettura, scultura e pittura una nuova realtà plastica sarà creata<sup>3</sup>

Ne deriva che l'apprendistato presso Serpa rafforzò la repulsione di Oiticica per le teorie stabilite e le convenzioni artistiche a favore della sperimentazione pratica e dell'intuito come basi per le sue opere. Anche le sue ricerche sul colore erano guidate da un atteggiamento "istintivo", piuttosto che dall'applicazione meccanica di teorie cromatiche scientifiche.

## **Eredità antropofagiche**

La tendenza di Oiticica a riconoscere il valore delle esperienze artistiche provenienti dai centri propulsori dell'arte in Europa era diffusa in Brasile all'epoca. Il paese era considerato sì una periferia culturale, e tuttavia gli artisti cercavano di rielaborare in modo originale gli stimoli che provenivano da altre culture. Del resto fin dagli anni Venti, nacque e si affermò il Modernismo brasiliano, uno dei momenti più alti e influenti della cultura e dell'arte nazionale. Nel 1922, in occasione del centenario dell'indipendenza del Brasile dal Portogallo, un gruppo di giovani artisti organizzò a Rio de Janeiro e a San Paolo la *Semana de Arte Moderna*. Analogamente a quanto sarebbe accaduto negli anni Cinquanta, i protagonisti della mostra si rifacevano alle maggiori tendenze estetiche internazionali più recenti dell'epoca: dagli ultimi sviluppi dell'Art Nouveau e del Post-Espressionismo, fino all'Espressionismo e al Cubismo geometrico. L'obiettivo dell'evento era rimarcare l'indipendenza culturale del Brasile, ma i protagonisti si guardarono bene dallo scadere in una mera e poco proficua

---

<sup>3</sup> Annotazione di Oiticica sul suo diario, citata da Ramírez, "The embodiment of color – 'from the inside out'", in Ramírez (a cura di) *Hélio Oiticica*, cit. pag. 27.

emulazione dell'avanguardia europea. Il modernismo brasiliano riconosceva l'influenza delle istanze artistiche provenienti dal Vecchio Continente, ma le assimilava e le riformulava alla luce di altri elementi stranieri e autoctoni: da questo miscuglio nacque una forma di espressione completamente nuova che incarnava la diversità culturale del paese. Così, l'Espressionismo tedesco, il Futurismo italiano, il Cubismo francese furono reinterpretati e riproposti in modo inedito, grazie alla mediazione di elementi nazionali brasiliani, come il colore, la luce, il paesaggio, gli archetipi artistici e culturali che tutt'oggi costituiscono l'identità brasiliana.

Figure centrali di questa mostra e degli sviluppi successivi furono la pittrice Tarsila do Amaral (fig. 3) e lo scrittore Oswald de Andrade, che lanciarono il movimento Antropofagico. Come dichiarava il secondo, la nuova corrente culturale prendeva le mosse da un'antica usanza del popolo indigeno dei Tupi: questi mangiavano i propri nemici, in particolare i guerrieri più valorosi per assorbirne la forza e la virtù. Si instaurava quindi una relazione interessante con l'Altro, in quanto ne veniva riconosciuto il potere vitale e la contaminazione con esso non era temuta, ma accolta come una strategia per acquisire nuove abilità<sup>4</sup>.

Oswald de Andrade, con il *Manifesto Antropofago* (1928), riprese e riaffermò questa formula di relazione con l'Altro per applicarla alla cultura: come gli indigeni Tupi, anche la cultura brasiliana si formava divorando le influenze straniere, assimilandone gli aspetti più interessanti e ibridandoli con altri di origine autoctona al punto da confonderli. Il manifesto di de Andrade si inserisce nella più ampia e ancora irrisolta questione dell'identità brasiliana (e latino-americana) che da sempre ruota attorno alla dicotomia cultura colonizzatrice/cultura autoctona. Se in un primo momento - in particolare dopo le dichiarazioni di indipendenza dei paesi latino-americani dagli Stati colonizzatori - si erano affermati i movimenti primitivisti che esaltavano la cultura indigena, ne rivendicavano l'eredità nel completo rifiuto della cultura europea; movimenti come quello antropofagico degli anni Venti furono tra i primi a comprendere che fosse necessario un passaggio ulteriore. I modernisti

---

<sup>4</sup> Cfr. A. Di Eugenio, *La cultura della divorazione: Antropofagia culturale, miti interpretativi ed eredità nel Brasile contemporaneo*, Edizioni Mimesis, 2021.

brasiliani capirono che invertire i termini di una dicotomia non era sufficiente, perché implicava mantenere come validi i presupposti alla base di questa storica polarizzazione. In Brasile, in particolare, la questione riguardava la presenza di più culture confluite nel corso dei secoli. Il movimento antropofagico riconobbe che ormai queste si erano fuse tra loro e che per questa ragione escludere una cultura a favore dell'altra sarebbe stata una mutilazione.

Tra la cultura ufficiale e quella popolare quindi si inseriva una terza tendenza in cui il confine discriminatorio era cancellato, promuovendo una contaminazione tra europeo e indigeno, tra erudito e popolare, tra arcaico e moderno, rurale e urbano, tecnologico e artigianale. Un'identità che incarnava tutta la dinamica eterogeneità della consistenza della sensibilità di cui è fatta la soggettività di ogni brasiliano, una soggettività che si creava e si ricreava come effetto di un'infinità di mescolanza razziale. Nacque così un'estetica irriverente ed esuberante in cui non c'era una gerarchia tale per cui alcuni modelli erano dominanti: ogni repertorio culturale era potenzialmente una risorsa per produrre significato ed era mescolato con gli altri in modo tale che ogni riferimento fosse ugualmente meticcio, ogni valore a priori era demistificato.<sup>5</sup>

La cultura antropofagica si creava attraverso alleanze, contagi e giustapposizioni da cui nascevano tensioni feconde di significati e che formavano un rizoma infinito che cambiava natura e direzione in base all'ibridazione delle culture e delle tradizioni coinvolte.

L'antropofagia culturale era, quindi, un approccio per cui non si temevano le alterità ma si era completamente aperti a esse e alle trasformazioni che il contatto con queste innescavano. È alla luce di questa eredità antropofagica che dobbiamo leggere l'atteggiamento cosmopolita e internazionale di Oiticica e degli artisti a lui contemporanei. Ben sintetizzando questi atteggiamenti di fondo Oiticica dichiarava in *Tropicália*, una delle sue installazioni più celebri degli anni Sessanta: «La purezza è un mito».

---

<sup>5</sup> Cfr. S. Rolnik, "Anthropophagic subjectivity", in *Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s*, catalogo della XXVI Biennale di San Paolo, Fundação Bienal de São Paulo, 1998, pagg. 129-145.

## L'esperienza neoconcreta

Nel 1959 Hélio Oiticica fu coinvolto in un gruppo con un preciso manifesto, il movimento neoconcreto di Rio de Janeiro, fondato dal poeta Ferreira Gullar, di cui facevano parte anche Lygia Clark e Lygia Pape, oltre ad Amílcar de Castro, Reynaldo Jardim, Theon Spanudis e Franz Weissman. Questa nuova tendenza nasceva in opposizione al gruppo concreto con base a San Paolo e in particolare alla natura oggettiva dell'arte concreta, a favore di un'arte che esprimesse la complessità della realtà umana. Gullar e i neoconcretisti criticavano i colleghi paulisti a partire dalle recenti istanze filosofiche della fenomenologia, incentrate sul rapporto tra percezione e coscienza, sulla messa in discussione del predominante atteggiamento scienziata a favore di un recupero della percezione come fonte primaria di conoscenza; il rifiuto di concetti precostruiti per un ritorno all'esperienza diretta dell'opera. A livello stilistico e formale non c'era un tratto distintivo che identificava il gruppo, da questo punto di vista ogni membro continuò le proprie ricerche personali in modo. Tuttavia, questi artisti erano accomunati dalla volontà di rompere con la classica concezione del supporto pittorico come bidimensionale, legato alla rappresentazione e a una contemplazione passiva, che vedevano ormai come sterile e limitante. L'obiettivo era creare opere d'arte libere dall'eccessivo razionalismo del concretismo, che dessero più spazio alla soggettività (sia dell'artista che del pubblico) e all'espressione personale. Questo si traduceva in una nuova considerazione del fruitore e della fruizione stessa: il neoconcretismo rivalutava la sua presenza e il suo ruolo nel processo artistico in modo più attivo e coinvolgente che non privilegiava più solo l'aspetto cognitivo, ma anche quello sensoriale.

L'intento del gruppo di artisti era espresso nel *Manifesto Neoconcreto* (1959) di Ferreira Gullar: egli criticava l'eccesso di razionalità e l'esclusione totale dell'elemento emotivo da parte degli artisti concreti, soprattutto quelli con base a San Paolo:

Il neoconcretismo, emergendo dalla necessità di esprimere la complessa realtà dell'uomo moderno con il linguaggio strutturale delle nuove arti plastiche, nega la validità degli atteggiamenti sposati dallo scienziato e dal positivismo nell'arte

e riconsidera il problema dell'espressione, recependo le nuove dimensioni "verbalì" create dall'arte costruttiva, non figurativa.<sup>6</sup>

Alla tendenza concretista, Gullar opponeva un'armonizzazione delle esperienze sensoriali e cognitive, la riaffermazione della creatività dell'artista e la sua indipendenza da scienza e ideologia. Il gruppo neoconcreto rifiutava ogni atteggiamento scienziato o positivista in arte, insieme all'applicazione teoretica che la scienza fa razionalmente di concetti come forma, spazio, tempo e struttura. Il movimento si concentrava sul creare una consapevolezza all'interno dello spettatore circa la sua relazione spaziale con l'opera d'arte. Le opere stesse divennero simili a organismi vivi piuttosto che forme statiche, e in quanto attive e dinamiche, erano fatte per interagire con gli spettatori.

Poiché l'opera d'arte non si limita ad occupare un posto nello spazio oggettivo, ma piuttosto lo trascende fondando in esso un nuovo significato, le nozioni oggettive di tempo, spazio, forma, struttura, colore, ecc. non sono sufficienti per comprendere l'opera d'arte, per spiegarne appieno la "realtà".<sup>7</sup>

Come il giovane Oiticica, anche il gruppo fondato da Gullar assumeva come padri spirituali Mondrian e Malevich, reinterpretando gli insegnamenti del neoplasticismo, del costruttivismo partendo dalle opere d'arte piuttosto che dall'applicazione pedissequa della teoria elaborata dai due artisti. Gullar rivendica un'arte contraddittoria e non lineare, che non segue le regole della logica e della causalità. A partire dall'esempio della pittura di Mondrian, il poeta e critico si fa promotore di un'arte il cui valore non dipende dalla teoria, né dalla coerenza teoretica, ma è al di sopra di esse, antecedente. Tuttavia, l'intenzione era superare i maestri del modernismo e di andare oltre la superficie dell'astrazione geometrica, di cui si rilevavano i limiti: Oiticica, per esempio, scrisse nel 1960 «Mondrian è ancora rappresentazionale»<sup>8</sup> parlando del suo obiettivo di rompere radicalmente con la

---

<sup>6</sup> F. Gullar, *Manifesto neoconcreto*, 1959, originalmente pubblicato in "Suplemento dominical do Jornal do Brasil", il 22/03/1959, doc. 2097/59, projetoho.br, [ultima consultazione 12/04/22].

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Annotazione di Oiticica sul suo diario, in Ramírez (a cura di) *Hélio Oiticica*, pag. 190.

superficie bidimensionale della tela pittorica e di rendere il colore indipendente dalla figurazione.

Nel 1959 Lygia Clark, influenzata dal dibattito avviato da Gullar, realizzò la serie *Casulos* (Bozzoli, fig. 4): si trattava di strutture scultoree che consistevano in una lastra di metallo tagliata e piegata in modo irregolare. Si formava così una disposizione tridimensionale di piani in bianco e nero che si proiettava dal muro nello spazio dello spettatore, creando quindi una tensione tra la forma artistica e l'ambiente circostante. Questa serie di opere costituiva un passo avanti nel processo di transizione verso gli esperimenti con la partecipazione degli spettatori e rifletteva le sue intenzioni di andare letteralmente e figurativamente oltre la "superficie" dell'astrazione geometrica rappresentata dai dipinti di Mondrian: le pieghe e i tagli del metallo costringevano il fruitore ad avvicinarsi all'opera, a indagare gli angoli e gli spessori del metallo. In quello stesso anno, a distanza di quindici anni dalla morte del maestro del Modernismo, Clark gli scrisse in una lettera: «Se lavoro, Mondrian, la mia ragione è più di ogni altra cosa per raggiungere me stesso nel più alto senso etico-religioso. Non si tratta solo di creare una superficie o un'altra»<sup>9</sup>. Un tratto peculiare del percorso di Clark era la sua dimensione più personale e spirituale, per la quale l'arte era un mezzo di esplorazione del rapporto non solo con gli altri, ma anche con il proprio Io. Negli anni Lygia Clark si avvicinò molto alla psicanalisi e questo segnò fortemente la sua ricerca artistica.

Tra il 1959 e il 1960 anche Lygia Pape rifletteva sul rapporto tra opera e spazio reale con il suo *Livro da Criação*, ovvero il *Libro della creazione* (fig. 5), il primo di una trilogia che si concluse nel 1963. Il libro raccontava la genesi del mondo, ma la narrazione non era affidata alle parole, bensì alla percezione sensoriale e visiva. L'opera infatti consisteva in pagine colorate distaccate e autonome. Queste potevano essere dispiegate in forme astratte tridimensionali, forme scultoree "pop up" create attraverso procedure di taglio e piegatura simili a quelle operate da Clark e da Oiticica. Gli spettatori potevano manipolare le pagine dell'opera in modi diversi e quindi strutturando a proprio piacimento la narrazione e i contenuti; quindi, il libro era

---

<sup>9</sup> L. Clark, *Lettera a Mondrian*, 1959, <https://www.moma.org/collection/works/205927> [ultima consultazione 12/04/22].

esplorato e indagato da ogni persona in modo singolare e unico rendendo la sua storia aperta a diverse interpretazioni. Oiticica era rimasto molto affascinato da questa opera della collega che citò in uno dei suoi testi chiave *La Nuova Oggettività brasiliana* (1967) in cui dichiarò:

Lygia Pape, che nel Neoconcretismo creò il famoso *Libro della Creazione*, in cui l'immagine della forma-colore sostituiva la parola "in totum", [...] apre un nuovo campo da esplorare, cioè quello dell'umorismo in quanto tale e non applicato a rappresentazioni esterne al suo contesto, in altre parole: le strutture per l'umorismo<sup>10</sup>

Per il movimento neoconcreto l'opera d'arte non era né una "macchina" né un "oggetto", ma un "quasi-corpus", cioè un'entità la cui realtà non si esauriva nelle relazioni esterne dei suoi elementi; un'entità che, seppur analiticamente divisibile nelle sue parti, era qualcosa di più della semplice somma delle stesse, e lo si poteva cogliere solo attraverso l'esperienza diretta.

Crediamo che l'opera d'arte superi il meccanismo materiale su cui poggia, ma non per qualche virtù che sta al di fuori di questa Terra: la supera trascendendo quei rapporti meccanici (che è l'oggetto della teoria della Gestalt) e creando per sé un tacito significato (Merleau-Ponty) che in esso emerge per la prima volta.<sup>11</sup>

L'attribuzione di un corpo, e quindi di un impulso vitale all'opera d'arte ribaltava il classico concetto di rapporto oggetto-soggetto che caratterizzava la fruizione artistica: gli artisti neoconcreti iniziarono a riflettere su una relazione non più unidirezionale, in cui lo spettatore riceveva passivamente il messaggio che l'artista infondeva nell'opera. L'obiettivo era instaurare un dialogo con il pubblico assumendo come criterio principale l'esperienza soggettiva e trasformare la produzione artistica in un modo che enfatizzasse il modo in cui un'opera d'arte viene vissuta nello spazio e nel tempo.

---

<sup>10</sup> H. Oiticica, "Schema della Nuova Oggettività Brasiliana", 1967, in L. Saccà, *Hélio Oiticica. La sperimentazione della libertà*, Campanotto Editore, Udine, 1995, pagg. 147-149.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

Nel dicembre del 1959, Ferreira Gullar pubblicò *Teoria del Non-Oggetto*, un saggio che rompeva radicalmente con la tradizionale enfasi sull'identità pittorica modernista e che fu un fondamentale strumento concettuale per l'emergere dell'avanguardia brasiliana, nonché per comprendere i primi esperimenti con lo spazio e lo spettatore di Hélio Oiticica. Il saggio di Gullar si concentrava su un concetto fondamentale per il movimento neoconcreto, già introdotto nel *Manifesto*, cioè quello di "non-oggetto". Il poeta coniò questo termine durante un incontro con Lygia Clark e Mario Pedrosa. In quell'occasione, l'artista mostrò ai due critici una delle sue ultime opere (tutt'oggi non identificata) che non riusciva a definire e a cui non sapeva dare un titolo. Pedrosa suggerì di classificare l'opera come rilievo, ma Gullar non era della stessa opinione:

non c'è superficie. Se non c'è superficie, non è un rilievo [...] non è un dipinto, non è una scultura, è un oggetto. Ma se dico che è un oggetto allora anche il tavolo e la sedia sono oggetti. Perciò, l'opera di Lygia è un non-oggetto [...] è un oggetto-no; non è un'opera d'arte all'interno delle categorie tradizionali, ma continua ad essere un oggetto<sup>12</sup>

Il non-oggetto quindi si definiva come un'opera che superava le categorie della pittura e della scultura, che non rispettava i canoni di nessuna delle due, ma creava delle regole proprie. In questo senso Michael Asbury traccia delle analogie con il concetto di "oggetto specifico" elaborato da Donald Judd, il quale nel 1965 dichiarava che «la metà o più delle migliori novità artistiche degli ultimi anni non sono state né pittura né scultura»<sup>13</sup>.

Effettivamente, le opere neo-concrete potrebbero essere paragonate a opere di certi minimalisti americani, per il loro uso dei volumi geometrici e il loro focus sulla relazione tra spettatore e opera. Inoltre, sia il neo-concretismo brasiliano che il minimalismo americano assumono la fenomenologia come una delle principali basi teoriche. Sia le opere di Pape e Clark (ma anche quelle di Oiticica) che i lavori di

---

<sup>12</sup> R. Rodrigues da Silva, *Ferreira Gullar's non-object, or how neoconcrete poetry became one with the world*, in "World and Image", vol. 29, no. 3, 2013, pagg. 257-272.

<sup>13</sup> M. Asbury, "Neoconcretism and Minimalism: on Ferreira Gullar's Theory of Non-object", in Mercer Kobena (a cura di), *Cosmopolitan Modernisms*, MIT Press, 2005, pag. 177.



Donald Judd intendono instaurare un dialogo tra il soggetto e l'oggetto che risiede alla base dell'esperienza fenomenologica. Giocando con le relazioni tra il volume e il vuoto, tra l'oggetto e lo spazio in cui è situato, le opere dell'artista minimalista riprendono la questione della percezione descritta da Merleau-Ponty, di ispirazione anche per il neoconcretismo: la mobilitazione dei numerosi sensi sostituisce lo sguardo disincarnato; la relazione tra percezione e movimento e il suo privilegiare l'esperienza primordiale dell'incontro con gli oggetti nel mondo; l'importanza del senso di meraviglia che precede le distinzioni scientifiche tra tempo, spazio, forma, struttura e colore.

Come dimostrano le opere di Clark e Pape, c'è un nuovo approccio allo spazio: questo aspetto era già anticipato nel *Manifesto neoconcreto*, in cui Gullar affermava che «È inutile vedere Mondrian come il distruttore della superficie, del piano e della linea, se non percepiamo il nuovo spazio che quella distruzione ha costruito»<sup>14</sup>. L'opera d'arte non include lo spazio al suo interno, ma si proietta all'esterno, anzi crea uno spazio fuori di sé in cui lo spettatore è incluso ed è chiamato a reagire. In questo senso possiamo applicare al neoconcretismo quello che Hal Foster scriveva a proposito del minimalismo nel suo libro, *The return of the real*:

lo spettatore è riportato al qui e ora, non analizza più la superficie bidimensionale dell'opera per fare una mappa topografiche delle sue qualità estetiche, ma è incoraggiato a muoversi intorno all'opera e a “esplorare le conseguenze percettive di un particolare intervento in un dato luogo”<sup>15</sup>

Tuttavia, è necessario puntualizzare che in questa esplorazione della percezione fenomenologica le opere neoconcrete e quelle di Donald Judd stabiliscono relazioni molto diverse tra oggetto e spettatore: se il *Libro della creazione* di Pape ci invita a toccare e giocare con le pagine, tendiamo a sbirciare con timore nella scatole chiuse di Judd (fig. 6).

---

<sup>14</sup> F. Gullar, *Manifesto neoconcreto*, cit.

<sup>15</sup> H. Foster, *The return of the real: The avant-garde at the end of the century*, MIT Press, 1996, pag. 38.

Gullar e i neoconcretisti assumono quindi un atteggiamento anti-scientista, anti-positivista e anti-razionalista, ma non è anti-artistico, perlomeno non ancora. In *Teoria del non-oggetto* è evidente una tensione tra l'eredità fenomenologica del movimento neoconcreto («il non-oggetto è un oggetto speciale attraverso cui avviene una sintesi delle esperienze sensoriali e mentali. È un corpo trasparente in termini di conoscenza fenomenologica»<sup>16</sup>) e la filosofia trascendentale (Gullar attribuisce al non-oggetto una «condizione trascendentale permanente»<sup>17</sup> che si imprime sullo spazio della realtà in cui è inserito). Un anno dopo il primo saggio, Gullar pubblicò *Dialogo sul Non-oggetto* in cui definiva l'artista neoconcreto come colui che crea il non-oggetto, cioè qualcosa che non è definito dal nome o da una finalità, poiché rifiuta ogni comprensione concettuale e funzionale, riferendosi soltanto a se stesso. Il non-oggetto è definito come un evento libero da ogni significazione non legata al prendere forma dell'opera: una presentazione invece di una rappresentazione, non mediata e libera dalle convenzioni dell'uso e del linguaggio<sup>18</sup>. Il non-oggetto si distingue dall'oggetto in quanto quest'ultimo ha bisogno della mediazione del nome e dell'uso per essere comprensibile, mentre nel caso del primo il suo significato è immanente alla sua forma e non è condizionato da una causalità o da una finalità a priori. In quanto presentazione, il non-oggetto non rappresenta nulla, non ha alcun legame con il mondo esterno, in quanto a significazione, perché quest'ultima proviene da se stesso. Questa definizione del non-oggetto ricorda in parte la terza *Critica* di Immanuel Kant, il quale attribuiva la qualità di "bello" a quegli oggetti o rappresentazioni privi di ogni riferimento o interesse dei sensi o della ragione, o a un concetto che ne definisse i limiti e i confini del suo essere, o a uno scopo da raggiungere. Nella concezione kantiana, le opere artistiche possono accedere alla condizione di bellezza pura e libera solo nella misura in cui non appaiono come artefatto, con un contenuto o un concetto, il piacere per la contemplazione dell'opera non deve essere riconducibile a una conoscenza precedente o a un concetto esterno, ma deve nascere dalla forma stessa, dalla combinazione di linee e punti e dall'armonia che questa suscita sull'animo dell'osservatore. Kant caratterizza e facoltà che vengono chiamate in causa in quelle circostanze in cui

---

<sup>16</sup> Gullar, in M. Asbury, cit., pag. 170.

<sup>17</sup> Ivi, pag. 172.

<sup>18</sup> F. Gullar, *Dialogo sobre o não-objeto*, pubblicato originariamente in "Suplemento dominical do Jornal do Brasil", nel 1960, doc. 1858/60, projetoho.br [ultima consultazione 27/05/22].

proviamo piacere disinteressato, usando due termini: il gioco e la libertà, due aspetti che all'interno dell'arte neo-concreta acquisiscono molta importanza. Proprio attraverso queste due capacità, Gullar sembrava rispondere all'estetica di Greenberg, secondo il quale ogni genere artistico doveva emanciparsi dalla rappresentazione del mondo esterno, per concentrarsi sulle proprietà specifiche del medium impiegato: l'arte neo-concreta intendeva liberarsi da tali limiti concependo l'opera come direttamente inserita all'interno del mondo reale, senza alcun confine o limite a separarli. Il poeta brasiliano ribadisce che il non-oggetto rifiuta le nozioni accademiche di genere artistico, per cui non si identifica con le categorie di pittura, scultura, rilievo etc., ma è un'esperienza immediata del mondo esterno. L'ambiguità rimane, perché Gullar sembra non riuscire a scrollarsi completamente di dosso l'eredità del formalismo di Clive Bell, esempio, per il quale l'opera d'arte per essere tale doveva avere una "forma significante", cioè una combinazione di linee, forme e colori posti in certe relazioni tra loro che produce un'emozione estetica.

Sempre in *Dialogo sul non-oggetto*, è evidente l'ambiguità del rapporto con Kant, quando, a proposito del *não-objeto* e del rapporto che il neo-concretismo vuole instaurare con lo spettatore, Gullar afferma:

è una riscoperta del mondo: colori, spazio non appartengono a questo o quel linguaggio artistico, ma all'esperienza viva e indeterminata dell'uomo. Affrontare direttamente questi elementi, fuori dalla cornice istituzionale dell'arte, significa riformularli come per la prima volta [...] Lo Spettatore è sollecitato a usare il "non-oggetto". La mera contemplazione non è abbastanza per rivelare il senso dell'opera – lo spettatore passa dalla contemplazione all'azione. Ma ciò che la sua azione produce è l'opera stessa, perché quell'uso, previsto nella struttura dell'opera, è assorbito da essa, rivelato e incorporato nel suo significato.<sup>19</sup>

Da una parte, Gullar ribadiva il rifiuto della funzionalità dell'oggetto a favore dell'indeterminatezza del non-oggetto. Dall'altra il non-oggetto è situato in uno sfondo, quello del mondo reale e concreto, anzi è a diretto contatto con esso, senza alcuna mediazione e in virtù di questa posizione, esso è strettamente legato alla percezione dello spettatore. Il carattere trascendentale dell'opera, tuttavia, rimane e

---

<sup>19</sup> *Ibidem*.

anzi dal non-oggetto si estende al contesto circostante: esso rifonda e rielabora lo spazio, ne permette una visione nuova, soggettiva, indipendente dalla conoscenza oggettiva. Possiamo quindi affermare che c'è una tensione tra immanenza e trascendenza. Questo saggio è importante perché, come si evince dalla seconda parte della citazione, rispetto al primo testo, Gullar introduce una nuova questione, quella della partecipazione dell'osservatore non più come spettatore esterno e passivo, ma come co-protagonista del processo artistico, che dà un contributo fondamentale al completamento e alla determinazione dell'opera. Gullar attribuisce al non-oggetto un carattere aperto e non-finito, per cui la contemplazione dello spettatore, secondo il poeta brasiliano, non è più sufficiente, ma il non-oggetto esorta lo esorta a passare all'azione per completarlo e per arricchirlo. Gullar, infatti, sottolinea che l'azione dello spettatore non consuma l'opera, ma ne accresce il significato e induce a una nuova contemplazione. La definizione del non-oggetto si presenta alquanto complessa, e in certi momenti ambigua e contraddittoria, nonostante ciò, le opere degli artisti neoconcreti e in particolare di Lygia Pape, Lygia Clark ed Hélio Oiticica, dimostrano che la teoria di Gullar non fu arida, ma prolifica in campo artistico e offre spunti interessanti per leggere tali esperienze artistiche.

D'altronde, anche Francesca Menegoni afferma, riguardo la *Critica del giudizio*:

l'immaginazione libera, che gioca nel giudizio di gusto e nella produzione del bello artistico, è un segno della complessità di questo essere [l'uomo], la cui natura è un precario equilibrio e una complessa mistura di passività e attività, necessità e libertà, condizionatezza e incondizionatezza, finitezza e assolutezza<sup>20</sup>

In contraddizione con l'apertura al mondo delle opere viste finora e l'atteggiamento antiaccademico, è possibile individuare un legame con l'estetica kantiana, in particolare con il concetto di bellezza libera, Gullar non sembra farsi problemi a fondere questa eredità trascendentalista con altri input diversi, come quello della fenomenologia, dichiaratamente più importante per comprendere l'esperienza del

---

<sup>20</sup> F. Menegoni, *La critica del giudizio di Kant*, Carocci Editore, Roma, 2015, pag. 81.

neoconcretismo. D'altronde anche la fenomenologia di Edmund Husserl era trascendentale, ma non per questo la sua teoria era una riproposizione della filosofia di Kant. Il filosofo della scuola di Brentano resta saldamente ancorato alle teorie dell'empirismo a cui si rifà nel compito di una fondazione trascendentale del mondo a partire dall'esperienza che ne abbiamo, comprendere la natura del mondo e delle cose a partire dalla percezione delle stesse.

Questa eredità si coniuga, forse in modo contraddittorio, con l'idea per cui nel non-oggetto si svolge la sintesi delle esperienze sensoriali e mentali: il non-oggetto allora è «trasparente alla conoscenza fenomenologica, integralmente percepibile, che si dà alla percezione senza lasciare residui. Una pura apparizione»<sup>21</sup>. Il non-oggetto è autonomo e riferito solo a se stesso, supera le convenzioni della pittura e della scultura, e anzi la soppressione delle stesse è la condizione essenziale per l'apparizione del non-oggetto. Successivamente scrisse: «Il non-oggetto è concepito nel tempo: è un'immobilità aperta alla mobilità che è aperta a una immobilità aperta. La contemplazione porta all'azione, che in cambio porta a un'ulteriore contemplazione»<sup>22</sup>. In definitiva, pare che la rivoluzione proposta da Gullar intendesse rimanere all'interno dei confini dell'arte alta e infatti questo diventerà ancora più chiaro quando si distaccherà dal suo stesso movimento, considerando che ogni forma d'arte è borghese ed elitista.

Nel 1962 Gullar sciolse il gruppo da lui stesso fondato. Il poeta, infatti, fece un radicale passo indietro ritrattando le posizioni che aveva sostenuto fino a quel momento e che avevano costituito la base del movimento neoconcreto. Gullar si era avvicinato ai Centri Popolari di Cultura ispirati dalla pedagogia di Paulo Freire che rifiutavano qualsiasi forma di cultura alta, giudicata come borghese ed elitista, mentre promuovevano l'arte popolare brasiliana. Nel 1965 il poeta pubblicò *La cultura messa in discussione*, un saggio in cui criticava aspramente tutte le opere d'arte che valorizzavano i fattori formali e stilistici rispetto alle questioni di contenuto. Gullar invitava gli artisti a rendersi conto che la loro apparente neutralità era in realtà inserita nella posizione ideologica di una borghesia oppressiva che acclamava e comprava le

---

<sup>21</sup> Gullar, *Teoria del non-oggetto*, in Asbury, cit., pag. 170.

<sup>22</sup> Gullar, *Dialogo sul non-oggetto*, cit.

loro opere. invece, gli artisti dovrebbero assumere responsabilità come cittadini e comunicare con “il popolo” per affrontare i veri problemi che affliggevano il Brasile.

Questo cambio di posizione era legato alla situazione politica del Brasile: il 31 marzo del 1964 il governo del presidente Joao Goulart fu rovesciato da un golpe militare, sostenuto dai servizi segreti statunitensi. Iniziava così una nuova dittatura che sarebbe finita solo nel 1985 e che avrebbe portato a una repressione sociale e culturale sempre più dura. È probabile che, di fronte alla grave svolta totalitaria del suo Paese, Gullar si sia sentito in dovere di svolgere un ruolo politicamente più impegnato e socialmente attivo rispetto a quello che aveva incoraggiato fino a pochi anni prima. Anche Oiticica sentirà questa necessità di non tacere e di combattere, a modo suo, contro il clima oppressivo del regime militare, nonché la necessità di prendere una posizione antiartistica.

Nonostante la sua breve vita, il movimento neoconcreto ebbe un forte impatto sulla scena artistica e cultura brasiliana di quegli anni, dando vita a un ricco dibattito culturale in cui sono intervenuti importanti critici nazionali come Mario Pedrosa, Ronaldo Brito, Waldemar Cordeiro, Frederico Morais<sup>23</sup>.

### **Gli insegnamenti della fenomenologia**

Un punto di riferimento teorico particolarmente importante per gli artisti neoconcreti e per Oiticica fu il libro di Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, pubblicato nel 1945 a Parigi. In questo volume, il filosofo francese riprendeva le fila di Husserl e Heidegger con l’obiettivo di fare chiarezza sulla fenomenologia, una disciplina che secondo l’autore non era ancora pervenuta a una piena comprensione di sé. Merleau-Ponty definiva la fenomenologia in questi termini:

lo studio delle essenze, e per essa tutti i problemi consistono nel definire delle essenze: per esempio, l’essenza della percezione e quella della coscienza. Ma la fenomenologia è anche una filosofia che ricolloca le essenze nell’esistenza e

---

<sup>23</sup> I loro maggiori interventi a riguardo sono raccolti nel G. Ferreira (a cura di), *Critica de Arte no Brasil: Tematicas Contemporaneas*, Funarte, Rio de Janeiro, 2006.

pensa che non si possa comprendere l'uomo e il mondo se non nella base della loro fatticità<sup>24</sup>.

Merleau-Ponty elaborò questa definizione a partire da un concetto chiave della teoria di Husserl, la *Lebenswelt*, ovvero il “mondo-ambiente” costituito da cose e oggetti, in cui noi stessi siamo immersi. L'uomo è situato in una rete di relazioni indissolubili con gli altri elementi che fanno parte della sua *Lebenswelt* e attraverso la percezione comprende il suo coinvolgimento con essi. Per Husserl, e successivamente per Merleau-Ponty, non c'è agire quotidiano né conoscenza scientifica senza la presa d'atto dell'uomo del suo essere collocato nel mondo della vita e il punto di partenza di questo processo è la percezione.

Il soggetto, quindi, è considerato come protagonista del mondo e il suo coinvolgimento in esso è condizione che dà origine alla conoscenza e non viceversa. Il primo mezzo con cui l'uomo percepisce l'ambiente circostante è attraverso i sensi; perciò, il filosofo francese restaura il legame bilaterale tra mente e corpo che si era rotto con il dualismo di Cartesio tra *res cogitans* e *res extensa*, tra pensiero e materia. Per Merleau-Ponty non solo l'uomo possiede un corpo, ma è corpo, in quanto il secondo costituisce la modalità con cui il primo sta al mondo, cioè il suo modo di esperire i fenomeni esterni e di produrre conoscenza. Il corpo è il primo mezzo con cui instauriamo una relazione con il mondo, con noi stessi e con gli altri. Merleau-Ponty rivendica la centralità del corpo umano non solo come *Körper*, ovvero come oggetto delle leggi scientifiche, determinato dall'anatomia, dalla biologia e dalla fisiologia e dalla psicologia, ma anche come *Leib*, corpo proprio e vissuto, cioè come corpo soggettivo, che esprime volontà ed emozioni, un'individualità. Il corpo, quindi, è portatore di una dualità e di un'ambiguità per cui è oggetto e soggetto della percezione e della conoscenza. Produttore di conoscenza, esso non obbedisce alle leggi naturali, ma è condizione prima per la loro formulazione: Merleau-Ponty intende superare il rapporto di causalità per cui i fenomeni naturali – tra cui il corpo – sono definiti e determinati da leggi scientifiche:

---

<sup>24</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* (1945), tr. it. a cura di A. Bonomi, Il Saggiatore, Milano, 1965, pag. 15.

io sono non già un “essere vivente” o un “uomo” o una “coscienza”, con tutti i caratteri che la zoologia, l’anatomia sociale o la psicologia induttiva accordano a questi prodotti della natura o della storia – io sono la fonte assoluta, la mia esistenza non viene dai miei antecedenti, dal mio ambiente fisico e sociale, ma va verso di essi e li sostiene, giacché sono io che faccio essere per me [...] questa tradizione che scelgo di riprendere o questo orizzonte la cui distanza da me – non appartenendogli come proprietà – si eclisserebbe se io non fossi là a percorrerla con lo sguardo<sup>25</sup>

La fenomenologia non sostiene l’indipendenza del soggetto (come facevano Cartesio e Kant), il suo essere svincolato, ma considera il soggetto nel mondo che è già là, prima della conoscenza; la *Lebenswelt* non è un prodotto della coscienza. Parola chiave della filosofia e della fenomenologia è “descrivere”: il mondo della vita deve essere descritto, prima di procedere a qualsiasi costruzione scientifica della realtà.

Uno dei concetti fondamentali della teoria di Husserl e di Merleau-Ponty, che fu centrale anche nelle esperienze neoconcrete è quello di “riduzione fenomenologica”, cioè il processo attraverso cui il filosofo passa da un atteggiamento naturale, spontaneo nei confronti del mondo esterno, basato su certezze comuni, all’atteggiamento fenomenologico in cui egli diventa spettatore separato e osservatore distante dello stesso atteggiamento naturale e dei suoi oggetti. Questo passaggio consiste nel ricondurre l’esperienza alla coscienza dell’esperienza, separandola dal contesto abitudinario. Questa operazione, la riduzione fenomenologica, implica un effetto di estraniamento, di defamiliarizzazione, nonché stupore in colui che partecipa: il fenomenologo mette tra parentesi ciò che prima era perfettamente conosciuto, familiare, scontato, non perché il mondo quotidiano non sia importante, ma perché si vuole riscattarlo dalla sua ovvietà e riattivarlo.

Merleau-Ponty ribadiva le distanze tra fenomenologia e idealismo trascendentale, per il quale la realtà non era autonoma, ma era riflesso del pensiero e la coscienza dava significato al mondo. Se l’idealismo non prende in considerazione il problema dell’Altro e del mondo in quanto tutto partecipa a un’unità indivisa, la tarda fenomenologia husserliana e soprattutto la fenomenologia percettiva di Merleau-

---

<sup>25</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., pag. 17.



Ponty partono dall'assunto che l'uomo è immerso nel mondo e nella rete di relazione con gli altri oggetti che ne fanno parte, perciò si mantiene il contatto con l'alterità: l'uomo è soggetto che percepisce e allo stesso tempo oggetto percepito, pertanto è implicita la presenza di uno spettatore esterno e una intersoggettività. La riflessione filosofica descritta da Husserl e Merleau-Ponty prende le distanze dal mondo solo in un primo momento e non per ricondurre il tutto a una coscienza indivisa, ma rendere l'uomo consapevole del suo essere-nel-mondo.

Eugen Fink, l'assistente di Husserl, definiva la riduzione fenomenologica come «stupore di fronte al mondo»<sup>26</sup>. Per Merleau-Ponty, infatti, la filosofia era doppio stupore, doppia meraviglia: la prima è quella che si prova davanti ai fenomeni stessi; la seconda è lo stupore dello stupore, ovvero il sorprendersi del fatto che è possibile meravigliarsi di fronte al mondo quotidiano, che è possibile rompere la familiarità con il quotidiano, per riflettere su di esso e dare un valore nuovo ad aspetti che altrimenti passerebbero inosservati, come una specie di epifania. Il guadagno decisivo di Merleau-Ponty anche rispetto alle esitazioni di Husserl è la rivendicazione che la riduzione fenomenologica non è mai totale perché l'uomo è situato nel flusso di esperienze che cerca di cogliere, non esiste un pensiero capace di comprendere tutto il pensiero: nessun sapere è veramente acquisito perché il nostro sguardo è sempre interno alla realtà che vogliamo comprendere e quindi non possiamo vederla nella sua interezza.

Quello che proponeva Merleau-Ponty era una filosofia che riflettesse sul fenomeno nella sua apparenza, non più considerata negativamente come una maschera che nasconde il mondo delle essenze. Il sensibile non doveva costituire più un ostacolo all'accesso a una presunta realtà ulteriore e trascendentale: il fenomeno è, in se stesso ed esso stesso, il significato unico e ultimo della realtà.

---

<sup>26</sup> Ivi, pag. 22.

## L'influenza di Henri Bergson

Mari Carmen Ramírez individua in Henri Bergson l'altro punto di riferimento filosofico che orienta l'arte di Oiticica. Anche nel manifesto neoconcreto sono ravvisabili delle influenze di Bergson, ma è probabile che fossero indirette, dato che lo stesso Merleau-Ponty, che come abbiamo già visto fu fondamentale per il gruppo guidato da Ferreira Gullar, era influenzato da Henri Bergson. Quest'ultimo elaborò delle riflessioni innovative sul concetto di tempo, in particolare in risposta alla teoria della relatività di Einstein, andando controcorrente rispetto agli sviluppi intellettualistici e meccanicistici della filosofia e delle scienze. Oiticica cercò di combinare le sue intuizioni sul colore con l'approccio bergsoniano alla temporalità e la nozione neoconcretista di non-oggetto. Tuttavia, l'artista carioca lesse e interpretò autonomamente la teoria di Bergson sul tempo, arrivando alle proprie conclusioni che successivamente integrò nelle sue esperienze cromatiche. Le riflessioni di Oiticica sono espresse in due suoi testi, intitolati *Colore-tempo* e *Colore, tempo e struttura*, del 1959 e del 1960.

Sin dall'inizio della sua attività accademica, datata al 1889 con la pubblicazione di *Saggio sui dati immediati della coscienza*, Bergson si interessò alla questione del tempo e a come questa veniva affrontata in psicologia e in fisica. Fu in questa prima pubblicazione che il filosofo francese introdusse il concetto di *durée*, durata, che nasceva dall'esigenza di trovare nuovi termini per definire la peculiarità del vissuto, peculiarità che le scienze matematiche e fisiche non riuscivano a cogliere e a esprimere. Le scienze matematiche e meccaniche, nel tentativo di spiegare il reale e di cogliere la realtà analiticamente suddividevano in segmenti ciò che costituisce un'unità, in istanti immobili ciò che era in continuo mutamento, ma in questo modo perdevano la visione d'insieme, la quale per Bergson non si ricomponeva riunendone i frammenti parziali, in quanto era compenetrazione di elementi eterogenei.

Per Bergson la questione del tempo si legava indissolubilmente al tema della coscienza e della libertà: faceva risalire a Kant la confusione tra spazio e tempo che aveva prodotto una concezione dell'azione umana come determinata dalla causalità

naturale. Bergson contestava questa deriva della filosofia kantiana differenziando tempo e spazio e definendo i dati immediati della coscienza come temporali, cioè come la durata. Nella durata non c'è giustapposizione di eventi, quindi non c'è causalità meccanicistica ed è solo nella durata che si può parlare dell'esperienza della libertà. La coscienza è molteplicità qualitativa in cui si uniscono eterogeneità e continuità. Per Bergson la molteplicità numerica o quantitativa non poteva esprimere la vita psichica: in questo caso, la molteplicità corrisponde alle variazioni qualitative, alla compenetrazione di sensazioni, di idee, di sentimenti di pensieri, che è l'io stesso.

Per il filosofo francese, la durata era, quindi, autentica temporalità coscienziale che non poteva essere espressa dal concetto di tempo spazializzato, cioè costruito dalla scienza, che privilegiava figure come punti o linee, figure statiche per spiegare qualcosa che però è dinamico e mutevole. La scienza rendeva il tempo omogeneo, ma in realtà esso è anche durata interiore, il che implica la memoria come coscienza del cambiamento dell'io, e come tale è una molteplicità qualitativa che non può essere dispiegata nello spazio, ma può essere compresa solo nell'atto di mutare. Il vissuto umano, la durata può manifestarsi non con un atto intellettuale, ma attraverso l'intuizione: in questo modo Bergson propone il superamento del piano intellettualistico della conoscenza a favore di una durata interiore, soggettiva, che non risponde alle leggi della fisica e della scienza. Il tempo lineare e spazializzato, costruito, è sostituito dalla durata della coscienza, continua e irripetibile:

Al di fuori di me, nello spazio, c'è un'unica posizione della lancetta e del pendolo, perché delle posizioni passate non resta nulla. Dentro di me si svolge un processo di organizzazione o di mutua compenetrazione dei fatti di coscienza, che costituisce la vera durata. È perché io duro in questo modo che mi rappresento ciò che chiamo le oscillazioni passate del pendolo nello stesso tempo in cui percepisco l'oscillazione attuale.<sup>27</sup>

Non si può porre il tempo senza contemporaneamente ammettere la coscienza, memoria vivente del momento.

---

<sup>27</sup> Bergson, *Essai sur le données de la conscience* (1889), citato da A. Pessina, *Introduzione a Bergson*, Edizioni Laterza, Bari, 1994, pag. 11.

Sabeth Buchmann e Max J.H. Cruz affermano che Oiticica leggeva Bergson già dalla metà degli anni Cinquanta<sup>28</sup>, quindi ben prima di avvicinarsi al movimento neoconcreto. In linea con gli insegnamenti ricevuti da Serpa, l'artista carioca studiò accuratamente la filosofia bergsoniana mettendola in relazione con le altre letture affrontate. Nel 1959 giunse ad affermare infatti, che «il problema è il tempo, non lo spazio, e l'uno dipende dall'altro [...] la nozione di spazio è razionale per eccellenza e viene dall'intelligenza, non dall'intuizione»<sup>29</sup>. Questa conclusione portò Oiticica in una sua propria linea di ricerca, più autonoma da quella di Mondrian. Quest'ultimo infatti aveva fallito nell'incorporare il tempo nella sua opera e questo risultava in un grave limite: Mondrian è ancora rappresentazionale.

Dopo aver assimilato le riflessioni di Bergson sul tempo, Oiticica le rielaborò in modo personale e inedito alla luce del suo costante interesse per il colore, sia nelle sue opere d'arte che nei suoi scritti teorici: giunse così al concetto di “colore-tempo” (*côr-tempo*): il colore non è più subordinato al piano o alla rappresentazione, tende ad “incarnarsi”, diventa temporale, crea la sua propria struttura e l'opera diventa quindi il “corpo del colore”. Si distanziò, così, dalla dimensione spaziale per avvicinarsi a una temporalizzazione dell'arte e quindi al suo divenire azione, e il colore fu assunto come protagonista di questo processo. Oiticica prese da Bergson il concetto di durata per sottolineare il ruolo dell'intuizione nella sua proposta di una concezione metafisica della pittura.

Questa concezione più spirituale del colore fu elaborata per la prima volta nel dicembre del 1959, quando Oiticica rifletteva sul suo diario sul carattere metafisico dell'arte:

il colore metafisico (colore-tempo) è essenzialmente attivo dall'interno; è temporale per eccellenza [...] è radicale nel senso più ampio. È completamente spoglio di ogni precedente relazione, anche se non nel senso di un ritorno al colore-luce prismatico (un'astrazione del colore), ma nel senso di una riunione purificata delle sue qualità nel temporale colore-luce attivo.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> S. Buchmann e M. J. Hinderer Cruz, *Hélio Oiticica and Neville d'Almeida. Block- Experiments in Cosmococa*, Londra, 2013, pag. 89.

<sup>29</sup> Annotazione di Oiticica sul suo diario, in Ramírez (a cura di) *Hélio Oiticica*, pag. 190.

<sup>30</sup> Ibidem.

Nella sua interpretazione personale, Oiticica coniuga l'idea del tempo metafisico con l'idea di un tempo prodotto dalla materia, dalla concretezza delle cose. L'artista carioca vedeva una performatività materiale intrinseca ai pigmenti che porta una comprensione della temporalità come una dimensione della materia socialmente e politicamente situata e attiva. Nel 1960, Oiticica introduce il termine colore-azione, strettamente connesso al colore-tempo, con cui sottolineava il potenziale politico-esistenziale del colore e allo stesso tempo lo distingue e lo separava dal tempo omogeneo e universale, costringente. Per Oiticica, non c'era materia, non c'erano materiali, estetici o sociali, che non fossero profondamente legati all'esperienza di vita, alle questioni di classe, di identità nazionale e di genere, di orientamento sessuale, questioni che sono sempre connotate da un colore. Questa dimensione politica apparve chiara quando Oiticica presentò i *Parangolé*, i suoi famosi mantelli multicolore, al museo di arte moderna di Rio de Janeiro, facendoli indossare agli abitanti delle favelas di Mangueira, la maggior parte dei quali era afrobrasiliiana. Giunti al museo, il direttore e lo staff dell'istituzione vietarono l'entrata al corteo guidato da Oiticica, mossi da pregiudizi razzisti ed elitisti, che rivelavano le implicazioni politiche e sociali del colore, sia come corpo del colore sia come corpo *di* colore, e che alcuni colori sono percepiti dal potere come «eccessivamente, criminalmente, patologicamente colorato»<sup>31</sup>, come afferma Fred Moten. Ma le implicazioni sociali dei colori risalgono a molto prima: basti pensare al costo dei pigmenti naturali nell'epoca preindustriale, per cui determinati colori erano alla portata delle classi più agiate e dei pittori più quotati; alcuni pigmenti erano sinonimo di sfarzo e ricchezza, di nobiltà e di virtù.

Sulla scorta di una lunga tradizione di teorie artistiche e non che attribuivano ai colori determinati significati estetici, mistici, psicologici etc, non ultima quella di Klee e Kandinsky, anche Oiticica aveva elaborato una propria teoria del colore. Per esempio, il rosso era considerato un colore appropriato per esprimere il volume nello spazio, non a caso era uno dei colori più usati dall'artista; il giallo, altro colore molto importante nella palette di Oiticica, possiede una forte pulsazione ottica e tende verso lo spazio reale, svincolandosi dalla struttura materiale ed espandendosi: attraverso il

---

<sup>31</sup> F. Moten, *The case of blackness*, in "Criticism", vol. 50, no. 2, primavera 2008, pag. 213.

colore, Oiticica intende rendere dinamica l'opera, darle il potere di agire sullo spazio circostante e inter-agire con lo spettatore. In queste riflessioni era già presente l'equazione "tempo=azione=politica", ma verrà esacerbata negli anni successivi al 1964, quando Oiticica toccò con mano il divario sociale e la repressione militare.

Il concetto di colore-tempo per Oiticica è sinonimo di azione, di vita, di *agency*, sia da parte dell'artista che del pubblico, in quanto entrambi interagiscono con le complesse temporalità dei colori e delle materie in gioco nell'esperienza estetica. Questa permette di accedere al tempo interiore di cui parla Bergson, a un tempo non omogeneo, non reificato e non spazializzato, che attraverso le opere colorate di Oiticica può essere creato, trasformato, piegato e assemblato, incoraggiando nuove modalità di esistenza che rispondono alla soggettività di ognuno. L'azione non appartiene più solo agli esseri viventi perché Oiticica la trova anche in materie non-organiche; perciò, la scelta dei materiali e dei pigmenti non casuale, ma pensata accuratamente in funzione di processi creativi in cui la sperimentazione è la chiave. L'arte non è semplicemente messa in moto, performata; il tempo delle opere e delle azioni di Oiticica appartengono a un ordine totalmente differente.

## **La repressione politica in Brasile**

Come già anticipato, nel 1964 il Brasile vide l'avvento di un'altra dittatura militare, destinata a durare molto di più di quella del 1937 guidata da Getulio Vargas. Il regime militare tra il 1964 e il 1985 fu molto aspro e nella seconda metà degli anni Sessanta introdusse una serie di Atti istituzionali che modificarono profondamente la situazione sociopolitica brasiliana. Dal punto di vista politico, furono sciolti tutti i partiti politici, la Corte Suprema fu privata del potere di mettere in discussione le decisioni prese dai militari.

Dal punto di vista sociale, la popolazione brasiliana si vide gradualmente spogliata dei suoi diritti costituzionali. Il 1968 fu un anno particolarmente drammatico: in tutto il paese i movimenti studenteschi decisero di scendere in piazza e protestare contro il regime dittatoriale, ma la reazione della polizia fu brutale e sanguinosa, tanto da provocare la morte di uno studente sedicenne a Rio de Janeiro. In seguito all'evento

ci furono altre proteste popolari, in particolare la “Marcia dei Centomila”, in cui cittadini appartenenti a tutte le fasce sociali manifestarono contro la dittatura, a supporto degli studenti aggrediti. La risposta del governo fu la promulgazione del terribile Atto istituzionale no.5, con cui si chiudeva il congresso nazionale e si privava i cittadini del diritto all’habeas corpus. Il clima oppressivo pervase anche la scena culturale brasiliana: molti artisti e intellettuali, tra cui Caetano Veloso e Gilberto Gil, ai quali Oiticica era molto vicino, furono arrestati a Rio de Janeiro. L’anno seguente il direttore del Museo di Arte Moderna di Rio de Janeiro formò una giuria incaricata di selezionare gli artisti e le opere che avrebbero rappresentato il Brasile alla VII Biennale di Parigi. Il Museo organizzò una mostra con le opere selezionate, ma il regime giudicò l’esposizione come sovversiva e la chiuse poco prima della sua apertura. Inoltre, alla delegazione brasiliana fu proibito di partire per Parigi, dove il fatto suscitò l’indignazione della comunità artistica europea. Questo sentimento si formalizzò in una protesta di 321 artisti, tra cui lo stesso Oiticica, tesa a boicottare la X Biennale di San Paolo.

Nel frattempo, l’artista carioca aveva riscosso un discreto a livello nazionale e internazionale, viaggiando spesso all’estero, anche per periodi prolungati. Dopo la fine del movimento neoconcreto, Oiticica si era gradualmente avvicinato agli strati più bassi della popolazione carioca, in particolare al mondo di Mangueira, una delle favelas più importanti della città di Rio, e alla sua scuola di samba. Questa esperienza ha delle ripercussioni molto importanti sulla sua carriera artistica, ma anche sulla sua vita personale: infatti, in questo contesto riuscì ad esprimere liberamente il suo orientamento omosessuale. Questo avvicinamento alla cultura popolare brasiliana spinse Oiticica verso un atteggiamento più radicale e antiartistico, che lo portò a creare opere, come i famosi *Parangolé*, in cui si appropriava di oggetti e opere provenienti dalle strade di Rio. Con l’aggravarsi della tensione sociale e politica in Brasile, Oiticica rese più esplicita la sua posizione di artista socialmente impegnato con testi come *Programma ambientale* (1966), in cui ribadiva la funzione etica e sociale dell’artista del terzo mondo. Contemporaneamente, intensificò le sue visite all’estero, finché nel 1970 non ottenne una Fellowship presso la Fondazione Guggenheim che lo portò a trasferirsi a New York. Tornò in Brasile solo otto anni dopo. Il periodo negli Stati Uniti fu ambiguo e complesso per Oiticica, ma non improduttivo: l’esuberanza colorata dei

*Parangolé* entrò nella metropolitana newyorchese, il suo appartamento, rinominato *Loft 4*, diventò un punto di incontro con i suoi amici artisti brasiliani e sede delle sue sperimentazioni artistiche. A questo periodo risale la collaborazione con il filmmaker Neville D'Almeida che lo avvicinò al mondo del cinema e con il quale elaborò il progetto dei *Cosmococas*.

Nel 1980, mentre stava lavorando all'ultimo *Penetrabile*, intitolato *L'invenzione della luce*, Oiticica fu colpito da un ictus che ne causò la morte pochi giorni dopo a Rio de Janeiro. Cinque anni dopo il Brasile vide la fine della dittatura militare.



## CAPITOLO II

### Il corpo del colore

Il desiderio di rinnovare l'arte e di scardinare le categorie tradizionali che la limitavano, l'atteggiamento trasgressivo del movimento neoconcreto erano aspetti che si sposavano perfettamente con le caratteristiche di Oiticica. Quando si unì al gruppo di Gullar, l'artista aveva 22 anni: l'impronta anarchica trasmessa dal nonno; l'atteggiamento polemico e la libertà di interpretazione appresi da Serpa; l'inclinazione a mettere in discussione gli insegnamenti e le letture teoriche; l'impulso a sperimentare nuove forme di espressione, erano tutte caratteristiche che facevano del giovane artista un ricettore particolarmente fertile della nuova tendenza d'avanguardia promossa da Gullar. Infatti, l'incontro con il movimento neoconcreto fu fondamentale per lo sviluppo artistico di Oiticica: il 1959 e i due anni seguenti furono anni molto produttivi da un punto di vista quantitativo e cruciali per quanto riguarda la maturazione di Hélio, il quale assunse un atteggiamento sempre più radicale nel superamento della classica struttura della rappresentazione pittorica innescata dall'interesse del gruppo neoconcreto nella dimensione affettiva dell'opera d'arte verso lo spettatore. Come dimostrano le serie di opere di questi anni, questa nuova dimensione relazionale veniva creata attraverso vari rovesciamenti formali e spaziali, che abbandonavano la rappresentazione pittorica come fondamento della soggettività artistica. Obiettivo del movimento neo-concreto, che Oiticica fece suo, era creare nuovi spazi all'interno della ricerca estetica che minassero lo status imposto dell'opera d'arte e del soggetto della produzione e ricezione artistica.

Tuttavia, Oiticica mantenne l'abitudine a creare un percorso proprio e autonomo: oltre a Mondrian e Malevich, l'artista assunse come importante punto di riferimento Paul Klee, che era più trascurato dai neoconcretisti. Inoltre, da questo momento in poi, Hélio Oiticica inizia a scrivere in modo sistematico nel suo diario, facendo diverse riflessioni sull'arte e sull'estetica che permettono di capire il suo percorso. Proprio grazie alle annotazioni sul diario personale, possiamo comprendere uno dei fil rouge principali alla base della ricerca artistica di Oiticica negli anni

Sessanta: la sperimentazione con il colore. Un altro segno dell'autonomia di Oiticica è il fatto che all'interno dell'esperienza neoconcreta, e successivamente, condusse una personale e particolare indagine sul colore che voleva rendere indipendente dalla rappresentazione pittorica. Nel 1960 infatti scrive: «l'esperienza del colore, l'elemento esclusivo della pittura, è diventata per me il principale asse di ciò che faccio, il punto di partenza del mio lavoro»<sup>32</sup>.

A questo periodo risalgono le opere della *Serie Branca* (Serie Bianca), delle tele monocrome bianche che dimostrano l'assimilazione delle esperienze artistiche di Kandinsky e Malevich, in particolare la teoria dei colori elaborata dal primo e la dissoluzione del colore in luce operata dal secondo. L'influenza del secondo su Oiticica, ma anche sui neoconcretisti, è chiara quando consideriamo che già prima della Rivoluzione d'ottobre, Malevich decise di tornare al grado zero, il minimo essenziale della pittura, ovvero il suo essere bidimensionale e delimitata (che l'avanguardia brasiliana volle superare). Già nel 1915, il maestro considerava il colore ebbe un ruolo molto importante per la creazione di una pittura non rappresentativa, non figurativa, non verbale, ma prima il colore in primis doveva essere liberato da qualsiasi contenuto che non fosse se stesso. Malevich non era un positivista, mantenne sempre una posizione antirazionalista che si fece sempre più mistica dopo la Rivoluzione: egli era affascinato più dalla questione dell'intuizione piuttosto che della deduzione<sup>33</sup>. Inoltre, l'artista russo era di indirizzo anarchico, perciò è facile comprendere perché Oiticica sentisse una certa affinità con lui.

Come il padre del Suprematismo aveva fatto prima di lui, Oiticica decise di fare una tabula rasa in pittura, in modo da ricominciare dal grado zero, ma se per Malevich questo era la tela bidimensionale, per il suo allievo spirituale carioca era il bianco a costituire il punto di partenza, come assenza di colore e come origine, come ciò che precede la vita e come colore della luce, che quindi rivela la forma.

La *Serie Bianca* (fig. 7) di Oiticica ricorda molto *Pittura suprematista* di Malevich (fig. 8) in cui una forma bianco-avorio fluttua, quasi indiscernibile, sullo

---

<sup>32</sup> Annotazione di Oiticica sul suo diario, trascritta in Ramírez (a cura di) *Hélio Oiticica*, cit., pag. 202.

<sup>33</sup> Cfr. H. Foster, R. Krauss, Y. Bois., B. Buchloch, *Arte dal Novecento. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, Zanichelli Editore, Milano, 2006.

spazio bianco della tela. Se l'artista russo era rimasto fermo al quadrato, alla tela quadrata, e nei limiti della pittura, di cui aveva trovato il grado zero (molto prima di Greenberg), Oiticica decise di non fermarsi a essa, ma di superare la superficie bidimensionale, quadrilaterale delle convenzioni pittoriche, piegando, tagliando le tele, dandole forma nuova. Il bianco è anche il colore del silenzio e infatti questa serie induce lo spettatore ad assumere un atteggiamento di silenziosa contemplazione, densa di riflessione. Alla luce della produzione artistica oiticichiana successiva, la *Serie Bianca* assume l'aspetto di un preludio a esperienze artistiche nuove, di un momento di quiete prima della tempesta, dirompente di colore. Infatti, l'artista parlava del bianco come un punto di partenza di un processo in cui il colore diventava vivo, temporale, in cui diventa azione:

Bianco sopra, bianco sotto [...] il colore-luce è la sintesi del colore; è anche un punto di partenza. Il colore stesso deve vivere; solo allora costituirà un momento unico, carico del suo tempo – il tempo interiore – e del desiderio di una struttura interna a se stesso.<sup>34</sup>

Sempre nel 1959, Oiticica elaborò i *Bilaterali* che rappresentavano il tentativo, che anche Clark e Pape stavano perseguendo, di aprire l'opera d'arte allo spazio circostante. Come suggerisce il titolo della serie, si trattava di opere con due lati dipinti di due toni diversi, appesi al soffitto, invitando lo spettatore a camminare intorno ad essi per cogliere ogni aspetto. I *Bilaterali* erano una serie di opere che consistevano in superfici geometriche irregolari, dipinte in diverse gradazioni di bianco che pendevano dal soffitto, distribuendo pittura nello spazio reale. Composti di pannelli doppi e pensati per essere visti da più punti di vista, i *Bilaterali* innescavano un rapporto diverso con lo spettatore, in quanto cercavano di sovvertire la contemplazione passiva a cui era abituato il fruitore e stimolare un'esperienza multidimensionale.

*Bilateral Equali* (fig. 9) fu la prima e paradigmatica opera di questa serie. Consisteva in cinque tele quadrate, disposte ritmicamente nello spazio. I quadrati erano divisi in due aree di tonalità diverse di bianco che suggerivano cubi virtuali. L'idea era

---

<sup>34</sup> Annotazione di Oiticica, maggio 1960, in Ramírez (a cura di), *Hélio Oiticica*, cit., pag. 174.

quella di creare uno spazio, un ambiente; pertanto, la relazione tra questi componenti non era scultorea, ma architettonica. Il fruitore era invitato a camminare tra i quadrati per assorbire le sensazioni di colore come in uno spazio interattivo, un aspetto che fu ulteriormente approfondito con le opere successive. Nel resto dei *Bilaterali*, Oiticica tagliò i piani bilaterali in forme irregolari e dipinse ogni lato con due toni diversi di bianco, elevando la percezione del colore sia come forma espressiva che come estensione infinita nello spazio.

Tuttavia, anche se i *Bilaterali* invitavano al movimento, non raggiungevano la piena dimensione interattiva dei lavori successivi. Come nel caso della *Serie Bianca*, i *Bilaterali* ispiravano una silenziosa riflessione interna. Se in un primo momento le opere di questa serie apparivano paragonabili a sculture, in realtà Oiticica intendeva creare una nuova forma sospesa al confine tra pittura e architettura. Entrambe le serie segnarono le prime riflessioni di Oiticica su come rendere la pittura temporale e quindi trasformarla in azione: l'artista iniziò in questo momento a sovvertire l'idea dell'azione come esclusiva degli esseri viventi a favore della convinzione che anche la materia potesse essere attiva e in particolare il colore. Come dimostra Wynne Phelan, Oiticica sperimentò molto accuratamente con i pigmenti puri, indagando sugli effetti dei diversi toni di colore e sulle modalità di stesura dello stesso in modo da esprimerne la vitalità, la mutevolezza<sup>35</sup>. Guardando le opere della *Serie Bianca* e dei *Bilaterali*, ma anche delle serie successive, ci si rende conto di come l'artista carioca abbia sperimentato la capacità del colore di sortire diversi effetti di tonalità e di luce in base alla direzione delle pennellate. In altri casi, l'artista sperimentava con i contrasti generati dalla giustapposizione di diversi toni di bianco stesi con pennellate diverse. Questi passaggi erano necessari per arrivare a un "colore-luce" attivo, cioè il pigmento, di per sé opaco, reso vivo dai giochi di interazione con la luce<sup>36</sup>. La strategia delle pennellate multidirezionali voleva attivare la superficie dell'opera, nel tentativo di superare il problema dello spazio nel piano bidimensionale dell'opera non-oggettiva.

---

<sup>35</sup> W. Phelan, "To bestow a sense of light: Hélio Oiticica's experimental process", in Ramírez (a cura di), *Hélio Oiticica*, cit., pagg. 75-104.

<sup>36</sup> «Cerco di conferire un senso di luce al colore pigmentato, che è nella sua sostanza materiale e opaco», affermava Oiticica in *Colore, tempo e struttura* (1960), in Ramírez (a cura di), *The body of color*, pag. 205.

Il concetto di colore-tempo, cioè di colore non più come semplice pigmento, ma come entità che esprimeva un tempo interiore, quindi viva e mutevole, fu una vera svolta nella ricerca dell'artista poiché in esso possiamo rilevare le radici dell'elaborazione dei successivi *Parangolé*. I mantelli colorati furono il risultato dell'intuizione che una nuova esperienza dell'arte e una trasformazione dell'arte da puramente estetica a sociale e vitale dovessero fondarsi sulla critica e il rifiuto del tempo normativo e spazializzato, criticato anche da Bergson: in questo modo il colore e le azioni, adesso unite in una nuova entità estetica chiamata colore-tempo, erano in grado di accelerare una concezione della vita e dell'arte più ricca, complessa, una in cui era il tempo stesso a dover essere disfatto.

Il tentativo di rendere attivo il colore, iniziato attraverso la *Serie Bianca* e i *Bilaterali* portò Oiticica a creare una nuova serie di opere, i *Rilievi Spaziali* (1960), i quali gli permisero di continuare il processo di riconfigurazione del supporto pittorico e di superarne le convenzioni sulla fruizione. Anche in questa serie vediamo opere appese al soffitto, pannelli in compensato di varie forme, monocromi che si intersecano, si sovrappongono o si piegano l'uno sull'altro formando angoli obliqui, lasciando spazi vuoti, negativi attraverso i quali la luce può passare, seguendo una modalità che potrebbe ricordare la concezione non lineare del tempo in Bergson. L'esplorazione dello spettatore è richiesta, egli è obbligato a muoversi intorno ai pannelli, a entrare tra gli interstizi e guardarli da diverse prospettive per scoprirli, per coglierne le sfumature e in questo modo prendere coscienza della natura disgiuntiva del supporto pittorico tradizionale. L'artista realizza in queste installazioni strati e buchi che aprono la superficie come a rivelare la natura fittizia della pittura, adesso dispersa nello spazio reale. Oiticica decostruisce e rovescia i classici concetti di superficie pittorica e di pittura, in quanto queste opere esulano dalle classiche categorie artistiche e possono essere definite solo con la nozione di Gullar di *não-objeto*.

Se i *Bilaterali* sono connessi al concetto di colore-tempo, i *Rilievi Spaziali* (figg. 10 e 11) sono tesi a sviluppare il concetto di colore-struttura: nel saggio *Colore, tempo e struttura*, Oiticica affermava:

Dato che il colore è colore-tempo, non sarebbe coerente se anche la struttura non fosse, o meglio diventasse un tempo-struttura: il problema è l'inclusione del tempo nella genesi strutturale dell'opera<sup>37</sup>

L'artista descriveva poi come modificare la classica tela pittorica, rompendo lo spazio bidimensionale, allontanando il supporto dal muro e modificandone il classico assetto rettangolare attraverso una serie di torsioni e piegature, per creare una nuova forma che inglobasse il tempo in concordanza con il colore-tempo. In questo modo, la contemplazione passiva non era più sufficiente per comprendere l'opera, ma era necessario girare intorno ad essa, guardarla da più punti di vista per cogliere la totalità dell'oggetto artistico, che nel frattempo aveva acquisito una multidimensionalità sensoriale, costituita dalla compenetrazione tra il colore, la struttura, lo spazio e il tempo.

Questo testo è di rilievo anche perché l'artista carioca vi menzionava per la prima volta un altro concetto importante: quello della *vivência*, cioè un'esperienza vissuta, uno slancio vitale superiore alla classica esperienza estetica, che si avvicina al sublime. Lucilla Saccà dice a proposito di questo particolare tipo di percezione: «È da questa esperienza fondamentale di costruzione sensitiva dello spazio e di apertura sensibile verso l'elaborazione dei materiali che prende avvio, instaurando un vitale rinnovamento, grande parte della ricerca successiva<sup>38</sup>». Il termine, infatti, è utile per comprendere le opere successive, ed è importante sottolineare come questo tipo di esperienza fosse strettamente correlato a una percezione artistica nuova in cui il colore giocava un ruolo cruciale, non tanto come modulazione pittorica dei pigmenti, ma come elemento che prende corpo e che diventa un'entità autonoma.

Rispetto ai *Bilaterali*, i *Rilievi Spaziali* sono molto più complessi nella loro costruzione, sono dipinti con colori brillanti che creano un senso di concreta materialità in contrasto con lo spazio circostante. Questa serie potrebbe ricordare i *Contro-rilievi* di Tatlin, opere che si avvicinavano più alla scultura che alla pittura,

---

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> L. Saccà, "Vanguardia brasileira e itinerari italiani", in L. Saccà (a cura di), *Brasile: segni d'arte. Libri e video 1950-1993*, Banco de Brasil, pag. 10.

anticipando anche l'assemblaggio; tuttavia, Oiticica si poneva all'incrocio tra architettura e pittura.

Il desiderio di creare un'esperienza artistica totale, organica in cui la dicotomia tra soggetto e oggetto fosse superata, e in cui il colore si liberasse ulteriormente dai limiti della pittura rappresentazionale e bidimensionale per attivarsi in colore-luce e colore-tempo, spinse Oiticica a creare i *Nuclei*. In un testo del 1962, Oiticica legava l'elaborazione di questa nuova serie di opere a un cambiamento radicale nella sua concezione di pittura che già aveva iniziato a sviluppare con le opere precedenti:

non voglio più il *supporto del quadro*, un campo *a priori* dove si svolge *l'atto di dipingere*, bensì che la vera struttura di questo atto avvenga nello spazio e nel tempo. Il cambiamento non è solo dei mezzi ma del concetto stesso di pittura in quanto tale; è una posizione radicale rispetto alla percezione del quadro, all'atteggiamento contemplativo che lo motiva, verso una percezione di struttura-colore nello spazio e nel tempo, molto più attiva e completa nel suo coinvolgente significato<sup>39</sup>

I *Nuclei* consistevano in un insieme di numerosi pannelli di legno appesi al soffitto, dipinti su ogni lato, disposti in modo da formare un labirinto ortogonale. Espandendo la dimensione architettonica delle opere precedenti, Oiticica realizzò un vero e proprio ambiente che lo spettatore percorreva sperimentando il colore in modo diretto. Il prototipo della serie è *NC 1 Piccolo Nucleo no. 1* in cui posto orizzontalmente sul pavimento, al di sotto dei pannelli, l'artista carioca aveva posto uno specchio che permetteva di acquisire un ulteriore punto di vista sull'opera, dal basso; in questo modo, rendeva il *Piccolo Nucleo* più accessibile e trasparente, innescando nuovi giochi di luce sulle superfici, attraverso il riflesso che poteva includere lo spettatore nell'opera.

Oiticica intendeva creare un'esperienza in cui il fruitore potesse camminare immerso nel colore, sperimentando una percezione in cui sensorialità fisica e psichica si fondevano. La visione non era più solo ottica e statica, ma comprendeva tutto il

---

<sup>39</sup> H. Oiticica, "Il passaggio dal colore del quadro allo spazio e il senso di costruttività", 1962, in L. Saccà, *Hélio Oiticica. La sperimentazione della libertà*, Campanotto Editore, Udine, 1995, pagg. 31-33.

corpo, le emozioni, lo spirito, acquisendo un senso più trascendentale. Il fruitore, adesso dinamico, diventava protagonista di un percorso cromatico che si dispiegava in un susseguirsi di strati progressivi e ciclici di diverse tonalità di colore. Il primo strato costituisce il leitmotiv, mentre gli altri lo espandono attraverso una graduale trasformazione. In *Grande Nucleo* (fig.12), per esempio, Oiticica imposta un nucleo cromatico che consiste in pannelli sui toni del viola da cui emerge un ventaglio di gialli ricchi e luminosi. Man mano che ci si sposta alle estremità dell'opera, i gialli diventano progressivamente più densi e scuri.

La serie costituisce un nuovo passo avanti in quel processo intrapreso da Oiticica che mirava a dare al colore un corpo proprio, attivo, dinamico e instabile, con cui lo spettatore poteva instaurare un dialogo reciproco, multidimensionale e spirituale. Inoltre, con i *Nuclei* l'artista elabora una particolare classificazione delle sue opere: influenzato dalla formazione di entomologo del padre, Oiticica iniziò a catalogare le sue opere in "ordini", i quali furono ideati dall'artista come modalità di classificazione alternative alle tradizionali categorie di pittura e scultura. A questi assegnava dei nomi particolari, ispirati dalla logica della tassonomia scientifica di Linneo. Nel caso della sopracitata opera, per esempio, la prima parte del titolo *NC 1 Piccolo Nucleo no. 1* significa che l'oggetto è il primo dell'ordine dei *Nuclei* (NC1), mentre la seconda spiega che è il primo all'interno del sottogruppo dei *Piccoli nuclei*. Tuttavia, è bene ricordare che Oiticica sottolinea che gli ordini «non sono stabiliti *a priori*, ma si creano secondo la necessità creativa nascente»<sup>40</sup>.

Nonostante le critiche dei neoconcretisti al rigore delle scienze naturali e meccaniche, sulla scia dello scetticismo di Bergson e di Merleau-Ponty, Hélio Oiticica decise di rifarsi alla biologia per classificare le proprie opere d'arte. Non solo, Irene Small sottolinea come la biologia abbia influenzato la concezione artistica di Oiticica, in particolare il concetto di "speciazione", ovvero il processo evolutivo per cui le nuove specie nascono quelle esistenti, attraverso mutazioni progressive<sup>41</sup>. Nel percorso di Oiticica questo si traduceva in un percorso "emergentista" per cui da una categoria esistente di opere ne nasceva una nuova, simile per certi aspetti alla precedente, erede

---

<sup>40</sup> H. Oiticica, "Basi fondamentali per una definizione del Parangolé", Saccà, *Hélio Oiticica*, cit., pag. 67.

<sup>41</sup> Cfr. I. Small, *Hélio Oiticica. Folding the frame*, University of Chicago Press, 2016.



di certi caratteri, ma diversa, nuova nell'essenza. Ne deriva che le macro-serie di opere di Oiticica sono concatenate e si compenetrano, infatti, l'artista affermava che «[le mie opere] nascono e crescono le une nelle altre»<sup>42</sup> e allo stesso tempo, e opere dell'artista carioca sfidano la loro stessa classificazione, in quanto in più casi le distinzioni tra le opere non sono sempre nitide, ma anzi si rivelano fluide e permeabili. Proprio in virtù di questa compenetrazione delle opere di Oiticica, il suo percorso è caratterizzato da continui avanti e indietro per cui alla luce delle nuove intuizioni e riflessioni, l'artista torna sulle opere precedenti, perciò, vengono creati Bolidi che acquisiscono caratteri dei Parangolé o dei Penetrabili.

Mari Carmen Ramírez rileva un'altra contraddizione al centro della proposta di Oiticica, che la rende più complessa: anche se le sue opere appaiono concettualmente avanzate in quanto abbracciano la dimensione temporale, spaziale e strutturale del colore, molte di queste si fondano su processi manuali e una gestione sofisticata dei materiali per veicolare i loro effetti cromatici. Questo da una parte appare in contrasto con il concetto di non-oggetto di Gullar, ovvero un corpo che non è rappresentato, ma presentato, semplicemente dato alla percezione. Dall'altro se Oiticica è il primo a creare concretamente uno spazio dinamico per sperimentare il colore direttamente, attraverso i sensi, egli è anche in controtendenza rispetto ad artisti contemporanei che affrontano il colore attraverso la materiali più moderni come la plastica o la luce fluorescente. È il caso del venezuelano Carlos Cruz-Diez, pioniere dell'arte ottico-cinetica, il quale nel 1965 realizzò *Chromosaturation*, ovvero un ambiente artificiale composto da una successione di tre sale dalle pareti bianche, ciascuna illuminata da una luce rossa, verde o blu, creando un'esperienza assolutamente monocroma. L'intento era disturbare la normale percezione retinica del colore, il quale si presentava come corpo fisico e materiale, pur non avendo alcun supporto. *Chromosaturation* fu ideata anni dopo i *Penetrabili* di Oiticica (1961-1980), le installazioni cromatiche percorribili dal pubblico che si trovava immerso nel colore, di cui parleremo in modo più approfondito più avanti.

---

<sup>42</sup> H. Oiticica, in "Crelazer", in H. Oiticica, *Aspiro ao grande labirinto*, Editora Rocco, Rio de Janeiro, 1986, pag. 115.

C'è una tensione quindi tra il carattere avanguardista e anticipatorio delle elaborazioni concettuali e teoriche di Oiticica, e il suo approccio tradizionale alla tecnica artistica, ancorato ancora ai mezzi tradizionali, se lo confrontiamo con i suoi contemporanei. Forse possiamo spiegare questa tensione con il rifiuto dei neoconcretisti per l'atteggiamento positivista e scienziato, che quindi li portava a scostarsi dall'eccessiva fiducia nei confronti dei progressi della scienza e della tecnologia. Oiticica non ne sentiva semplicemente il bisogno in quanto il colore possedeva già in sé tutto il necessario per un'arte all'avanguardia, la quale non consisteva in un aggiornamento dei media, ma in un nuovo rapporto con il pubblico. Tuttavia, nonostante il disinteresse di Oiticica per la tecnologia, è stato rilevato da Simone Osthoff come le pratiche fruibili elaborate dall'artista, e dalla sua collega Lygia Clark, abbiano creato un vocabolario di strategie interattive che saranno importanti per la successiva ricerca artistica più direttamente coinvolta con le tecnologie digitali e comunicative<sup>43</sup>. D'altronde, pochi anni prima di Osthoff, anche Waly Salomão ragionava su questo aspetto dell'opera di Oiticica, apparentemente anacronistica rispetto agli sviluppi artistici più vicini alla tecnologia e al digitale:

Forse dovremmo considerare il mantello Parangolé come prototipo di un estetismo low-tech, il campione rappresentativo del regno della carenza, somigliante a un guscio fossilizzato o a un bozzolo abbandonato e sospeso immobile in un museo, reliquia di un sito archeologico di un passato sotterrato? Come competerà con l'era della fibra ottica e del surfing su internet? Classificato come tecnologicamente incorretto? Le risposte sono nei versi di Rumi, poeta mistico persiano del secolo XII: "quando i semi sono sotterrati nella tessa oscura, i loro segreti interni si trasformano in un giardino fiorito"<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> S. Osthoff, *Lygia Clark and Hélio Oiticica: a legacy of interactivity and participation for a telematic future*, in "Leonardo", vol. 30, no. 4, 1997, pagg. 279-289.

<sup>44</sup> W. Salomão, "¿Que es el Parangolé?", in T. Arijón e B. Belloc (a cura di) *Hélio Oiticica ¿Que es el Parangolé? Y otros escritos*, Fundación Municipal Bienal de Cuenca, 2015, pag. 27.

## ***Bolidi: il colore infiammato***

Quando nel 1962 Gullar sciolse il gruppo da lui stesso fondato, Hélio Oiticica stava lavorando a una nuova serie chiamata *Bólides*, la quale costituì un passaggio fondamentale nella ricerca artistica di Oiticica e in particolare nelle sue riflessioni sul rapporto con il pubblico. Questo nuovo “ordine” consisteva in oggetti di varia forma, scatole in legno, bottiglie di vetro, contenitori di vario genere di plastica; alcuni di questi erano creati dall’artista, altri erano oggetti trovati e assemblati. La serie comprendeva cinquanta strutture di diverso tipo che potevano essere aperte in modi diversi per scoprire gli oggetti al loro interno. Tra queste si possono distinguere due sottocategorie principali, i *Bólides caixa* (Bolidi scatola) che, come suggerisce il titolo, assomigliavano a scatole di legno vivacemente colorate in cui erano combinate superfici variegata in vetro, tessuto, plastica, specchi e altri materiali; e i *Bólides vidro* (Bolidi vetro), ovvero grandi barattoli in vetro o contenitori pieni di pigmenti, conchiglie, terra e altri elementi organici. Ma oltre a questi due sottogruppi Oiticica creò anche *Bolidi* che includevano contenitori in plastica, bottiglie, tessuto di nylon, pigmenti, acqua pigmentata e carta di giornale. L’artista iniziava a sperimentare con una varietà molto ampia di materiali, spingendosi al di là dei classici media artistici.

Un’altra novità era il nuovo ruolo assegnato al pubblico, il quale manipolava queste opere, strutturate come piccoli modelli labirintici con molteplici aperture, sportelli, finestre e scompartimenti. I cassetti erano riempiti con una varietà di materiali: specchi, conchiglie, rete, pigmenti che creavano sensazioni di stupore e di estraniamento nel pubblico, creando una nuova esperienza artistica. Nel 1963, Oiticica parla di questa serie in questi termini:

nel caso dei Bolidi mi sento come un bambino che inizia a sperimentare con gli oggetti per comprendere le loro qualità [materiche]. È il punto di partenza per percepire le qualità specifiche degli oggetti, solo che in questo caso è chiaramente una questione di spogliare oggetti esistenti delle loro qualità connotative per riportarli alla loro purezza primordiale.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Annotazione di Oiticica sul suo diario, in Ramírez (a cura di), *Hélio Oiticica*, pag. 262.

Il pubblico, quindi, non camminava più intorno all'opera, ma la prendeva in mano e la indagava concretamente, per questo Oiticica si riferiva a questi oggetti come strutture per l'ispezione, dato che potevano essere guardati dall'interno e dall'esterno. Anche se Oiticica utilizza materiali non appartenenti alla tradizione artistica, nei primi esempi di *Bolidi* egli non rinnega le ricerche sui pigmenti e sulla tecnica artistica degli anni precedenti: l'idea di ispezione, infatti, non si applicava solo agli oggetti nascosti e all'azione di indagine attiva del pubblico, ma anche alla complessità del trattamento cromatico e materico delle superfici dei *Bolidi scatola* operato dall'artista.

Le serie precedenti furono la base per la ricchezza cromatica e l'elaboratezza materica di queste costruzioni policrome. Oltre al giallo, l'artista introdusse una gamma più ampia e audace di colori: il rosso, il rosa e il blu. I *Bolidi* ereditarono dalle ricerche artistiche passate l'interesse a infondere al colore energia vitale e luminosità, facendolo apparire come posseduto o infiammato dalla luce, come suggerisce il titolo stesso dell'opera e la sua origine. L'ispirazione per il titolo, infatti, venne dal cinema, a cui l'artista si avvicinerà progressivamente:

Stavo cercando di dipingere strutture in cui il colore fosse una parte fisica dell'oggetto, in cui gli oggetti fossero posseduti o infiammati dal colore [...] Ecco perché ho usato la parola "bolide" [...] L'idea mi è venuta mentre stavo guardando *Ganga Bruta*, un film di Humberto Mauro in cui i personaggi vestono di bianco e i loro costumi bianchi catturano e riflettono la luce. Mauro ha acceso i suoi attori [...] e, mentre rotolavano su un prato, in questa scena, l'effetto era molto simile a quello delle palle di fuoco.<sup>46</sup>

Il colore acquisisce una connotazione diversa, da colore-luce, astratto, metafisico, trascendentale e spirituale, diventa più violento e travolgente. L'importanza della luce è evidente nel primo oggetto della serie, *B01 Bolide scatola 01 "Cartesiano"* (fig. 13), in cui l'artista pone un'apertura alla sommità dell'opera permettendo alla luce di penetrare all'interno e di generare l'effetto di un centro o nucleo luminoso: in questo modo una semplice scatola diventa contenitore per il colore e la luce, o centro che emana energia.

---

<sup>46</sup> I. Cardoso, "Intervista a Hélio Oiticica per il film *HO*", in S. Roesler, *Hélio Oiticica: Painting Beyond the Frame*, Rio de Janeiro 2008, p. 10.

Nel 1963, Oiticica sentì che il termine “non-oggetto” non era più sufficiente per definire le sue opere, così introdusse il concetto di “trans-oggetto” per definire una nuova serie di opere nate dall’assemblaggio di oggetti prefabbricati:

quello che faccio quando lo trasformo in un’opera non è una semplice operazione di ‘lirificazione’ dell’oggetto, né lo situo al di fuori del quotidiano, ma lo incorporo in un’idea, la rendo parte di una genesi dell’opera, facendole assumere un carattere trascendentale, poiché partecipa a un’idea universale senza perdere la sua struttura precedente. Da qui la designazione di tran-soggetto adeguata all’esperienza<sup>47</sup>

Per trans-oggetto Oiticica intendeva degli oggetti che non erano creati da zero da lui, ma erano il risultato del raggruppamento di elementi prefabbricati di cui si appropriava, astraendoli dalla vita e dall’uso quotidiano. Resi autonomi dalla loro funzione utilitaria, questi materiali si spogliavano del loro significato ordinario e ne acquisivano uno nuovo, che nasceva dalla loro fusione e compenetrazione con gli altri elementi che costituivano l’opera: gli oggetti appropriati nel processo di realizzazione dei *Bólides* diventano parte dell’opera complessiva e in quanto tali, non dovevano essere percepiti come singole parti, ma come un fenomeno integrato fatto di compenetrazioni.

I *Bólides*, in quanto trans-oggetti, sono significativi a vari livelli: come suggerisce il prefisso “trans” c’è un passaggio, un mutamento da una condizione all’altra, ed è su questo che si concentra l’interesse dell’artista nella realizzazione di queste opere. Ciò che conta per Oiticica sono le potenzialità non dei materiali e degli elementi appropriati in sé, ma delle combinazioni a cui questi possono dare vita, come questi possono tra-sformarsi al contatto con altri oggetti. Questo aveva come presupposto la convinzione di Oiticica che le cose esistenti sono conosciute e ordinarie solo in apparenza, ma in realtà possiedono un lato nascosto, misterioso che può essere rivelato nel momento della fondazione dell’opera, cioè quando gli oggetti prefabbricati convergono nella creazione di una totalità che è l’opera.

---

<sup>47</sup> H. Oiticica, *Aspiro ao grande labirinto*, cit., pag. 63.

Un aspetto importante dei trans-oggetti è che le loro configurazioni non sono statiche, ma mutevoli, sia nel senso fisico e concreto, sia nel senso significativo e interpretativo: gli accostamenti di oggetti ordinari, estraniati dal loro contesto abituale, possono cambiare in base a infiniti criteri, dettati dalla soggettività e dell'artista e del pubblico che li manipola. Al di là delle configurazioni finali, l'aspetto più interessante per l'artista carioca era il processo stesso, in una concezione dell'opera più vicina al gioco. Il trans-oggetto si propone di creare strutture effimere che servono da matrici per la produzione di altre versioni indefinite del gioco, sempre inconcluse, generatrici di altre combinazioni, come un rizoma aperto.

Questa nuova idea ludica dell'opera d'arte manifesta un cambio di prospettiva della ricerca artistica di Oiticica, espresso da un altro importante concetto legato ai *Bolidi*, ovvero il "colore-totalità":

Nel caso dei *Bolidi* il colore tende a esprimersi come un fenomeno puramente estetico nelle sue varie forme e come un sistema totale che sintetizza tutti gli elementi visivo-estetici. Questi ultimi non sono più fattori visivi espressivi, ma forme di espressione totale in cui il senso più importante (la vista) si unisce alla tattilità come fondamentale fonte di espressione<sup>48</sup>

Con i *Bolidi*, e in particolare con i *Bolides vidro* e i contenitori eterogenei di pigmenti colorati, Oiticica concretizza l'idea di un'opera d'arte che non privilegia più solo il senso della vista, ma che coinvolgeva tutti i sensi percettivi, tutto il corpo di colui o colei che interagiva con l'opera; in cui il pubblico toccava con mano il colore percependone il corpo, la consistenza, il peso. Questa intuizione porta l'artista a spostare la sua attenzione dall'indagine plastica e analitica del colore, alla ricerca di nuove strategie di coinvolgimento del pubblico per creare delle esperienze estetiche totali, corporee. Da qui l'utilizzo di materiali eterogenei, eterodossi rispetto ai canoni artistici per stimolare l'interesse del fruitore e i suoi sensi.

In questo modo egli invitava il partecipante a toccare, sentire i vari elementi, a giocare con l'opera e i suoi contenuti che in questa interazione acquisivano una nuova

---

<sup>48</sup> Annotazione di Oiticica sul suo diario, in Ramírez (a cura di), *Hélio Oiticica*, cit., pag. 262.

vita e un nuovo significato. Manipolandoli, infatti, il visitatore sospendeva la sua vita quotidiana e il suo comportamento ordinario per essere trasportato in una nuova dimensione spazio-temporale: attraverso il gioco che Oiticica proponeva (e che ricorda il *Libro della creazione* di Pape, in cui il pubblico creava la propria narrazione) il partecipante passa dalla imitazione alla trasformazione, conferendo alle sue azioni e agli oggetti nuovi significati. Oiticica rimodella l'idea di aprire un cassetto, azione perfettamente ordinaria nella vita quotidiana - e la trasforma in una scoperta. Lo spettatore acquisisce una nuova comprensione della sua fisicità e corporeità in relazione al *Bólido* attraverso un gioco guidato. In questo modo il partecipante diventa progressivamente più consapevole della relazione tra il suo corpo e l'opera d'arte grazie alla quale analizza ogni movimento che fa. Il concetto di gioco è importante anche nella successiva serie dei *Parangolé*. In particolare, nel giugno 1966, l'artista scrisse che l'avvento dei Bolidi aveva «reso possibile esperienze più libere»<sup>49</sup>, portando verso un nuovo percorso che gradualmente sarebbe diventato più complesso e che infine si sarebbe concretizzato nei *Parangolé* e nelle mostre *Tropicália* ed *Éden*.

Il cambio di prospettiva su ciò che nella vita quotidiana è scontato era, per Oiticica, fondamentale per produrre una nuova comprensione degli oggetti, lontani dalle logiche di serializzazione e omogeneizzazione, e in questo è evidente l'influenza di Bergson. In *L'evoluzione creatrice*, il filosofo, è la combinazione di fattori preesistenti nel mondo in una certa combinazione che fornisce le nuove conoscenze; vale a dire che la conoscenza è l'invenzione di nuove e libere combinazioni di elementi esistenti<sup>50</sup>. Nella serie riemerge anche l'influenza di Merleau-Ponty: oltre al fatto che la conoscenza era acquisita attraverso la percezione diretta e concreta dell'oggetto; Oiticica riprendeva il concetto di riduzione fenomenologica, creando un effetto di estraniamento, di defamiliarizzazione nonché stupore in colui che partecipa: ciò che prima era perfettamente conosciuto, familiare e scontato, dopo la relazione del fruitore con il progetto, diventa qualcosa di completamente nuovo.

L'opera d'arte si apriva, così, all'interpretazione e all'esplorazione del pubblico che può trovare soluzioni alternative a quelle preventivate dall'artista. Le

---

<sup>49</sup> Annotazione di Oiticica sul suo diario, doc no. 0247/66, projetoho.br.

<sup>50</sup> Cfr. Bergson, Henri, *L'evoluzione creatrice* (1907), tr. it. a cura di Fabio Polidori, Cortina, Milano, 2002.

nuove conoscenze non si esauriscono nelle articolazioni che generano un trans-oggetto, nella sua creazione, ma porta ad altre scoperte, oltre a quelle rivelate. La relazione del partecipante con tale proposta non si vincola a un apprendimento oggettivo dei materiali, bensì a una relazione oggettivo-inventiva in cui è la creatività del fruitore a creare senso e significato con i mezzi forniti dall'artista. Ronaldo Brito, infatti, scrisse a proposito «la proposta era attivare una circolazione intensa del desiderio dell'osservatore, attraverso una battaglia per rompere con le convenzioni dell'opera-spettatore»<sup>51</sup>.

Attraverso l'esplorazione dei *Bolidi*, Oiticica intendeva scardinare anche le convenzioni sociali che determinano i nostri comportamenti non solo in quanto membri di una società, ma anche in quanto fruitori d'arte. Nella nuova configurazione di elementi quotidiani disposta dai *Bolidi*, le istanze oggettive e soggettive si intersecano, stimolando una riflessione nuova sulle stesse: lo spettatore identifica l'oggetto preesistente (sfera individuale) e lo associa al contesto abituale da cui proviene (sfera sociale), con tutte le convenzioni che lo concernono. Oiticica consegna allo spettatore una bottiglia contenente acqua pigmentata, un barattolo di vetro pieno di terra, una bacinella di plastica riempita di pigmenti colorati (fig. 14) e questo si rende conto che suddette convenzioni sono state stravolte dall'opera - e possono essere ulteriormente sovvertite. Viene stimolata in questo modo una nuova riflessione sulla fruizione dell'arte: Oiticica, come Pape e Clark, rompe la distanza reverenziale tra opera d'arte e pubblico imposta dalle regole dei musei e dei luoghi istituzionali dell'arte; invita il pubblico a porsi delle domande, a mettere in discussione le regole, come lui stesso era sempre stato abituato a fare.

Dopo l'avvento della dittatura, nel 1964, i *Bolidi* rappresentarono per Oiticica anche un'occasione per esprimersi politicamente: un esempio di questo fu il *B33 Bólido caixa 18* (1965-66, fig. 15) in omaggio a Cara de Cavallo, soprannome di Manoel Moreira. Questi era un caro amico di Oiticica che era stato ucciso dalla polizia nel 1964 con più di cinquanta colpi di pistola. Oiticica denunciò l'assassinio

---

<sup>51</sup> Brito Ronaldo, *Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (1999), citato in Amor Monica, cit., pag. 31.



dell'amico con un *Bolide scatola* in cui le foto del corpo di crivellato dai colpi di pistola era esposto in tutta la sua cruda violenza. L'opera è costruita in modo abbastanza complesso: essa consiste in una scatola di legno, aperta alla sommità; le pareti sono foderate internamente con le fotografie del cadavere di Cara de Cavallo: in una posizione che ricorda un Cristo in croce, questi è disteso a terra, con le braccia aperte. Il corpo è coperto di sangue, circondato da un pubblico di cui si intravedono solo alcune parti (una testa, una spalla, un braccio). Per vedere meglio l'interno della scatola è possibile abbassare uno dei pannelli laterali – Cara de Cavallo ricorda adesso la Crocifissione di San Pietro - e quando questo si apre dispiega una rete fine, che ricorda il tessuto delle zanzariere. Alla base del *Bolide* c'è una borsa di plastica trasparente, che contiene del pigmento rosso di cadmio e sulla quale c'è una scritta che recita: *Aquí está, / e ficará! /Contemplai / o seu / silêncio / heroico* (Egli è qui/ e vi rimarrà!/ Contempla/ il suo/ silenzio/ eroico). Si tratta di un'opera eccezionale, nel senso di inedita, nella produzione di Oiticica perché è la prima volta che compare la figura umana ed è la prima volta che interviene in modo così diretto ed esplicito a proposito di un fatto di attualità e di cronaca<sup>52</sup>.

La scatola appare come un monumento funebre in miniatura o come la maquette di una cappella del commiato. A differenza dei precedenti *Bolidi*, non ci sono i colori sgargianti e gioiosi tipici delle opere di Oiticica, ma il nero luttuoso e il rosso che richiama ovviamente il sangue della violenza. C'è un elemento che però ci mette in difficoltà e a disagio: Cara de Cavallo non era una persona innocente, inspiegabilmente ucciso dalla polizia, ma era un bandito, un criminale che stava fuggendo dal suo arresto. L'artista ci presenta questo criminale, appartenente ai margini della società come un eroe contemporaneo, un martire in un clima di dittatura e oppressione sociale. E questo disturba il nostro perbenismo e il nostro rispetto per la legalità. Questo rispetto è quello che vuole mettere in discussione Oiticica, il quale intendeva rivendicare il fatto che l'illegalità delle azioni di Cara de Cavallo non fosse una giustificazione valida del suo assassinio, né tantomeno dell'accanimento delle autorità sul suo corpo, dimostrato dalle numerose ferite da arma da fuoco. Il sentimento

---

<sup>52</sup> Aguilar, Gonzalo, *La Ley Del Bandido, La Ley Del Arte. Bólido Caixa 18 Poema Caixa 2, Homenagem A Cara De Cavallo De Hélio Oiticica*, in "Revista Iberoamericana", Vol. LXXV, Núm. 227, Abril-Junio, pag. 539-550.

di lutto, la violenza macabra dell'immagine rompono radicalmente il sentimento di gioia e giocoso dei *Bolidi* visti finora, ma anche con l'astrazione metafisica delle opere precedenti. L'armonia è disturbata, è difficile per il pubblico medio e borghese immedesimarsi in questo tipo di opera, ma è proprio questa tensione l'aspetto più rilevante per Oiticica: la perturbazione, la provocazione che ci spinge a farci domande su ciò che è legale e su ciò che è lecito, sul significato di queste parole e di questi concetti. A proposito dell'opera, infatti, l'artista dichiarò:

Significò per me un problema etico più di qualsiasi altra cosa legata all'estetica. Volli omaggiare qui quella che considero la rivolta individuale sociale: quella dei cosiddetti emarginati. [...] Questo omaggio è una posizione anarchica contro tutti i tipi di forze armate: polizia, esercito ecc [...] questa [poesia-protesta] per Cara de Cavallo riflette un momento etico importante, per me decisivo, poiché esprime una rivolta individuale contro ogni tipo di condizionamento sociale. In altre parole: la violenza è giustificata come senso di rivolta, ma mai di oppressione<sup>53</sup>

Nel periodo in cui Oiticica elaborava i *Bolidi* e il concetto di trans-oggetto, la Pop art si era già affermata negli Stati Uniti e sulla scena artistica internazionale, con il suo mondo oggettivo fatto di appropriazioni di icone dell'immaginario popolare e oggetti di consumo comune. È impossibile non associare gli assemblaggi di Oiticica ai *combine paintings* di Robert Rauschenberg che probabilmente furono di ispirazione per l'artista carioca. Un altro riferimento importante, che influenzò anche i lavori successivi, è Kurt Schwitters e il suo concetto di Merz. Il concetto di trans-oggetto nasce dalla necessità di Oiticica di prendere le distanze e di distinguersi dall'idea di *objet trouvé* (termine legato ai Surrealisti con il quale si riferivano a oggetti ambigui e bizzarri trovati presso le bancarelle o nei mercatini delle pulci capaci di esprimere i loro desideri repressi) e di *readymade* (il prodotto industriale che Duchamp riproponeva così com'era come opera d'arte per mettere in discussione le concezioni basilari dell'arte e dell'artista)<sup>54</sup>. Nel trans-oggetto di Oiticica possiamo rilevare alcuni aspetti in comune con tali concetti, come per esempio l'ambiguità degli assemblamenti di oggetti eterogenei, astratti dal loro significato comune, per soddisfare l'impulso

---

<sup>53</sup> Salomão, Waly, cit. pag. 43-44.

<sup>54</sup> Cfr. H. Foster, R. Krauss, Y. A. Boius, B. Buchloch, *Arte dal Novecento. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, cit., pag. 686.

soffocato a toccare l'opera d'arte e l'elevazione di oggetti quotidiani a opere d'arte. Tuttavia, la differenza di fondo consiste innanzitutto nel rapporto diretto che si instaura con il pubblico e l'obiettivo di un'esperienza estetica totale, cioè capace di coinvolgere il corpo del fruitore per dare spazio alla sua creatività soggettiva. Inoltre, la manipolazione degli elementi e la trasformazione degli oggetti quotidiani era fondamentale.

Come segnala Ramírez, la serie dei *Bolidi* rappresenta l'inizio di una transizione di Oiticica dall'estetica modernista a una nuova sensibilità che Pedrosa chiamava "post-moderna" già nel 1966, introducendo questo termine ben prima di Lyotard e della critica occidentale. Pedrosa attribuiva al nuovo ciclo post-moderno un carattere anti-artistico in cui l'interesse per i valori propriamente plastici ed estetici passava in secondo piano rispetto alle strutture percettive e situazionali. Si instaura un rapporto diverso con le emozioni e gli stati affettivi: questi non vengono né rifuggiti, come facevano i modernisti, né esaltati come faceva l'espressionismo astratto. Non è l'espressività in sé che interessa alla nuova avanguardia, essa rifiuta il soggettivismo individuale chiuso in sé, solipsistico, a favore della volontà di raccontare, trasmettere un messaggio, mitico o collettivo<sup>55</sup>. Il tratto più interessante di questo ciclo è lo spostamento dell'enfasi dai puri valori artistici a quelli culturali. Perciò, mentre la preziosità cromatica dei *Bolidi* denota le loro origini moderniste, le componenti eterogenee indicano un nuovo periodo nell'arte<sup>56</sup>. I *Bolidi* sono situati all'incrocio con questo nuovo stadio nel percorso creativo di Oiticica e i successivi *Parangolé* ne costituiscono l'esempio più celebre.

---

<sup>55</sup> M. Pedrosa, "Arte Ambiental, Arte pós-moderna, Hélio Oiticica" (1966) in G. Ferreira (a cura di), *Critica de arte no Brasil*, cit., pag. 143-145.

<sup>56</sup> Cfr. Ramírez, "The embodiment of color – 'from the inside out'", cit., pag. 64.

## ***Parangolé* ovvero l'arte da indossare**

Nel novembre del 1964, Oiticica scrisse un testo molto importante, *Basi fondamentali per la definizione del Parangolé* in cui presentava la sua ultima serie di opere:

La scoperta di quello che chiamo *Parangolé* segna un punto cruciale e definisce una posizione specifica nello sviluppo teorico di tutta la mia esperienza di struttura-colore nello spazio, soprattutto per quanto concerne a una nuova definizione di ciò che può essere [...] l'oggetto plastico, ovvero l'opera. [...] non si tratta di una commistione del folklore con la mia esperienza, o di identificazioni di questo tipo, superate o no, del tutto superficiali e inutili. La parola qui assume lo stesso carattere che per Schwitters, ad esempio, assunse quella di Merz e dei suoi derivati [...] che rappresentavano per lui la definizione di una posizione sperimentale specifica, fondamentale per la comprensione teorica e pratica di tutta la sua opera<sup>57</sup>.

I *Parangolé* rappresentavano per Oiticica il passaggio finale dall'estetismo d'avanguardia dei *Rilievi Spaziali*, dei *Nuclei* e dei primi *Bolidi*, che privilegiavano l'aspetto visivo, verso la creazione di un'esperienza sensoriale totale, in cui tutto il corpo del fruitore era coinvolto, in cui l'azione era cruciale. Oiticica iniziò a lavorare alla serie nel 1964, in una ricerca che non era solo artistica, ma anche esistenziale, mossa da fatti che avevano stravolto la sua vita. Fatti esterni - come l'avvento della dittatura militare, nonché il radicale cambio di posizione di Gullar in una direzione antiartistica - ma anche personali - la morte del padre José Oiticica Filho che era stato una figura molto importante per l'artista.

Oiticica avvertì il bisogno di fare un cambiamento radicale, che il mondo raffinato e colto in cui era cresciuto e si era formato non gli forniva più abbastanza stimoli. Fu così che l'artista decise di lasciarsi alle spalle la società borghese carioca e il mondo dell'arte istituzionale per avvicinarsi a un luogo geograficamente e socialmente opposto a quello di origine, ovvero la favela di Mangueira, situata sulle montagne settentrionali della città di Rio. La società carioca, infatti, si caratterizzava per un importante divario sociale: da una parte l'élite della borghesia ricca che viveva

---

<sup>57</sup> Oiticica, Hélio, "Basi fondamentali per una definizione del *Parangolé*", in Saccà, L., *Hélio Oiticica* pag. 71.

nella baia, in una situazione urbana secondo tutti i crismi, con infrastrutture e servizi; dall'altra la popolazione sulle montagne circostanti di Rio, nelle baraccopoli, che erano originariamente popolate da gruppi impoveriti di ex-schiavi. Questi insediamenti non avevano i servizi moderni di acqua corrente, elettricità e sanitari, o strade asfaltate; le case erano capanne fatte di detriti urbani.

Questa divisione è tutt'oggi responsabile dei problemi più persistenti del Brasile, come la violenza urbana, la criminalità e il narcotraffico ed è fortemente radicata nella società e nella cultura brasiliana, alimentata da pregiudizi razziali e classisti. Per parlare delle discrepanze tra i due ambienti sociali, la popolazione carioca ha creato una speciale terminologia: esistono, infatti, espressioni colloquiali come "salire la collina" (*subir o morro*) o "scendere sull'asfalto" (*descer para o asfalto*) fanno riferimento diretto al divario politico, urbano e sociale tra le due parti della città<sup>58</sup>. Oiticica decise di attraversare questo divario, di varcare le porte dell'altra Rio de Janeiro, un passaggio assolutamente anticonvenzionale per la società carioca.

Secondo Pedrosa la discesa di Oiticica dalla torre d'avorio del suo studio era necessaria: se l'artista aristocratico avesse voluto liberarsi completamente del bagaglio dell'arte concreta, avrebbe dovuto entrare nella collina di Mangueira – nella realtà della materia<sup>59</sup>. Lo stesso Oiticica parla di un bisogno di «disintellettualizzazione, di disinibizione intellettuale»<sup>60</sup>, di allontanarsi dal mondo raffinato e colto dei musei e delle gallerie distruggendone i pregiudizi e i preconcetti, per avvicinarsi a un mondo più "reale", più "immediato" in cui potesse trovare un modo di «comunicare più liberamente»<sup>61</sup>. Nella favela, Oiticica voleva disintossicarsi dalla cultura alta, dai canoni che definivano le belle arti per risalire a una «struttura mitico-primordiale dell'arte»<sup>62</sup>.

A Mangueira, Oiticica scoprì una nuova realtà che lo costrinse a rivalutare tutto ciò che fino a quel momento dava per scontato e sicuro, anche rispetto al mondo della favela. Qui elaborò la serie più famosa della sua ricerca, ovvero l'ordine dei *Parangolé*

---

<sup>58</sup> R. Rodrigues da Silva, Hélio Oiticica's *Parangolé or the art of transgression*, in "Third text", vol. 19, no. 3, 2005, pag. 230.

<sup>59</sup> M. Pedrosa, *Arte Ambiental, Arte pós-moderna, Hélio Oiticica*, cit., pag. 143-145.

<sup>60</sup> H. Oiticica, "La danza nella mia esperienza", in L. Saccà, cit., pag. 95.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> H. Oiticica, "Basi fondamentali per una definizione del *Parangolé*", in L. Saccà, cit., pag. 71.

che, come nel caso dei *Bolidi*, si dividevano in più sottogruppi: i mantelli, i più ricordati, ma anche stendardi, striscioni e tende ciascuno dei quali richiedeva l'interazione del pubblico. Ogni opera consisteva in più strati multicolore di tessuti dipinti e stampati, plastica, juta, cuscini, veli; ognuno di questi portatore di diverse consistenze e trasparenze e di un diverso effetto sensoriale, non solo specificamente visivo, ma anche tattile. Queste creazioni, infatti, dovevano essere indossate o manipolate dallo spettatore e animate dal suo movimento fisico. Il fruitore, ormai assunto come vero e proprio partecipante e co-creatore dell'opera, acquisiva il potere di giocare con i vari strati del *Parangolé*, rivelandone gli aspetti nascosti, mostrando i messaggi politici che occasionalmente vi erano inseriti, creando dinamici giochi di colore e di luce, facendo interagire i vari materiali che componevano l'opera tra loro, con il proprio corpo e con lo spazio esterno. Se nelle serie precedenti il nucleo vitale ed energetico dell'opera era sempre stato il colore, adesso questo ruolo centrale veniva assunto dal corpo del partecipante.

Ogni *Parangolé* prendeva vita in modo diverso dall'altro in base al suo peso, alla consistenza dei suoi materiali, e soprattutto in base ai movimenti della persona che lo indossava; lo stesso mantello, indossato da due persone diverse o in contesti diversi assume una forma e un significato completamente diversi. Molti anni dopo la realizzazione dei *Parangolé*, Anna Dezeuze ha indossato uno dei *Parangolé* di Oiticica, mostrando come cambiasse il loro effetto – e come lei stessa si sentisse diversa – indossando il mantello in uno studio fotografico e all'aperto<sup>63</sup>. Infatti, il corpo del partecipante modifica il mantello nello spazio e nel tempo, ma la trasformazione è reciproca: il *Parangolé* estende e trasfigura il corpo, permettendone una nuova esplorazione. Allo stesso tempo il mantello altera la percezione non solo del proprio corpo, ma anche dei sensi stessi e dello spazio circostante. Vediamo quindi come, esasperando la centralità del corpo e della percezione proposta da Merleau-Ponty, Oiticica porta all'apice gli esperimenti circa il coinvolgimento dello spettatore, che aveva sviluppato negli anni precedenti con i *Rilievi Spaziali*, i *Nuclei* e poi in modo più radicale con i *Bolidi*.

---

<sup>63</sup> A. Dezeuze, *Tactile Dematerialization, Sensory Politics: Hélio Oiticica's Parangolés*, in "Art Journal", vol. 63, no. 2, 2004.

Oltre agli importanti riferimenti alla fenomenologia, i *Parangolé* rivelano anche l'influenza di Bergson su Oiticica. Nel testo *Annotazioni sul Parangolé* (1964), l'artista scrisse:

la creazione del mantello [...] ha portato non solo a proporre un ciclo di partecipazione all'opera, cioè, un assistere e un indossare l'opera per la sua visione completa da parte dello spettatore, ma anche ad affrontare il problema dell'opera nello spazio e nel tempo – non più come se essa fosse posta in relazione con tali elementi, ma come un loro vissuto-magico [*vivência mágica*]<sup>64</sup>

Opera, spazio e tempo si fondono insieme, si compenetrano in un intero inscindibile che costituisce una esperienza totale dello spettatore-partecipante, il quale, indossando il *Parangolé*, può esprimere la propria durata interiore, il suo tempo coscienziale e soggettivo. L'opera non ha niente di assoluto o trascendentale, senza il corpo del partecipante essa non ha significato; solo in questa interazione essa si rivela e allo stesso tempo crea uno spazio intercorporale. Indossando e animando il mantello, il partecipante acquisisce una nuova percezione e quindi, secondo la fenomenologia, una nuova consapevolezza sul proprio corpo, sul contesto in cui è immerso, ma anche sulla relazione con l'altro. Oiticica, infatti, non considera solo il momento primario del *Parangolé*, ovvero il vestire il mantello, ma anche il significato secondario, ovvero l'assistere. Il rapporto con l'altro si configura così in un ciclo che Oiticica chiama indossare-assistere, ovvero il rapporto bidirezionale “vedere-essere visto”.

Durante questo processo si innesca una dinamica di scambio tra la dimensione interna e quella esterna molto importante: il partecipante è responsabile dell'azione che trasforma il *Parangolé*, e si percepisce come nucleo che anima il mantello, come centro motore e simbolico; i suoi movimenti proiettano l'azione del colore dall'interno verso lo spazio circostante e in questo scambio con l'esterno, il partecipante subisce una trasformazione, una violazione, una trasgressione per cui non è più individuo singolo, ma è collettivo, uno e centomila. Questo è ciò che Oiticica intendeva per *vivência*.

---

<sup>64</sup> H. Oiticica, “Annotazioni sul Parangolé”, in L. Saccà, cit., pag. 85-87.

Nell'assistere, invece, il corpo osserva il dispiegarsi dell'azione dall'esterno, in una dimensione spazio-temporale oggettiva. In mezzo a questi due momenti c'è un'altra fase, intermedia: quella in cui il partecipante indossa il mantello e simultaneamente vede il cambiamento, il movimento/mutamento degli altri partecipanti. Guardare un altro partecipante trasformato da un mantello completa e chiude il ciclo, in quanto gli spettatori riconoscono la loro trasmutazione esternalizzata nell'immagine dell'altro e in questo modo si crea «un'opera-ambiente totale; c'è il vissuto di una partecipazione collettiva Parangolé»<sup>65</sup>. In termini bergsoniani, la dualità spazio-temporale riappare sotto forma di uno spazio intercorporeo, prodotto dal dispiegarsi degli strati dell'opera attraverso la partecipazione.

L'influenza di Bergson rimane forte come è evidente dallo scambio continuo e reciproco tra mente e corpo, reale e virtuale, materia e spirito che si instaura nella proposta artistica di Oiticica. Centrati nell'azione corporea, i *Parangolé* rappresentano un tentativo di portare il partecipante a quel momento in cui la percezione cessa di essere soggettiva e fa il punto del mondo oggettivo circostante. Oiticica attribuisce un'importanza fondamentale agli atti di indossare e guardare il Parangolé poiché entrambi implicano lo spostamento avanti e indietro del colore dal reame soggettivo a quello oggettivo dell'esperienza. Attraverso l'azione-struttura l'idea del Parangolé dissolve la distinzione tra il soggetto che percepisce e la materia, tra mente e corpo. È il passaggio a un'arte ambientale in cui arti plastiche, architettura, politica e filosofia si fondono insieme al corpo

Il nuovo ordine era inseparabile dal contesto sociale e culturale delle *favelas*: la serie evocava tende, mantelli o striscioni senza essere dirette appropriazioni di oggetti esistenti, assemblaggi di materiali poveri e rozzamente cuciti insieme che richiamavano i rifugi precari e frettolosamente messi in piedi della favela di Mangueira. Quello che però attirava Oiticica non era la povertà dei materiali<sup>66</sup>, quanto piuttosto quella che chiamava la loro “organicità strutturale”. L'architettura si riafferma come un punto di riferimento importante per la ricerca artistica di Oiticica,

---

<sup>65</sup> Ibid.

<sup>66</sup> Lucilla Saccà e Mario Sartor hanno tracciato delle somiglianze tra le opere di Hélio Oiticica e l'esperienza dell'Arte povera italiana, legate in parte all'uso di materiali di scarto in L. Saccà, *Vanguardia brasileira e itinerari italiani*, in *Brasil. cit.*; M. Sartor, *Arte Latinoamericana Contemporanea: dal 1825 ai giorni nostri*, Jaca Book, Milano, 2003.



mosso dalla volontà di creare un'opera d'arte totale e l'aspetto centrale della baraccopoli carioca, che Oiticica cerca di trasferire nella serie dei *Parangolé*, sono le relazioni strutturali che si instaurano tra elementi eterogenei, in cui le proprietà di ogni parte creano un'esperienza sensoriale in cui l'intero non è semplicemente la somma delle singole parti:

Nell'architettura della *favela*, ad esempio, è implicito un carattere del *Parangolé*, tale è l'organicità strutturale degli elementi che lo costituiscono e la circolazione interna e la frammentazione esterna di queste costruzioni: non c'è un passaggio brusco dalla camera alla sala o alla cucina, ma questa essenzialità che lega con continuità ciascuna parte alle altre. [...] queste relazioni si potrebbero definire immaginativo-strutturali, super-elastiche nelle loro possibilità e nella relazione pluridimensionale che stabiliscono tra percezione e immaginazione creativa (Kant) ambedue inseparabili e che si alimentano a vicenda<sup>67</sup>

Ancora una volta Oiticica assimilava, digeriva e riformulava in modo inedito spunti provenienti dai contesti più diversi: la baraccopoli carioca diventava espressione di istanze colte come la filosofia kantiana e l'esperienza artistica totale del *Merzbau* di Schwitters. Nel *Parangolé*, Oiticica intendeva riassumere tutti questi aspetti, e questo rivela la complessità e il carattere polisemico della sua proposta.

Oltre all'architettura, il *Parangolé* assorbiva un altro aspetto culturale molto importante della comunità di Mangueira, ovvero la samba: nel progetto originale dell'artista carioca, gli spettatori-partecipanti che indossavano i mantelli dovevano ballare a ritmo di samba. Quando "salì alla collina" Oiticica aveva poco a che vedere con la comunità di Mangueira e una volta entrato nella favela dovette sentirsi come un estraneo, un alieno, un *outsider* rispetto a essa. Tuttavia, l'artista decise di trasgredire la sua identità, la sua provenienza sociale e culturale per integrarsi a pieno con la favela. Fu così che giunse alla *Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira*, ovvero il club di samba della baraccopoli, che rappresentava il quartiere nelle sfilate del carnevale di Rio de Janeiro. Il ballo, e in particolare la samba, sono indispensabili per comprendere non solo la serie dei *Parangolé*, ma anche il percorso identitario di Oiticica e l'inizio di una nuova esperienza molto più vicina alle questioni sociali. Già

---

<sup>67</sup>H. Oiticica, "Basi fondamentali per la definizione del *Parangolé*", in L. Saccà, cit., pag. 79.

in *Annotazioni sul Parangolé*, l'importanza della samba appare importante, quando, a proposito dei mantelli, Oiticica scrisse: «appare chiara la relazione della danza con lo sviluppo strutturale di queste opere di manifestazione del colore nello spazio circostante»<sup>68</sup>. Pochi mesi più tardi, in uno dei suoi testi più importanti, *La danza nella mia esperienza* (1965) l'artista approfondì le sue riflessioni su questa nuova esperienza arrivando ad avere importanti intuizioni di carattere estetico sociale: per Oiticica la danza non è intesa né come coreografia intellettualizzata e trascendentale, ma come «danza dionisiaca che nasce dal ritmo interiore collettivo, che si afferma come caratteristica di gruppi popolari, di nazioni etc.»<sup>69</sup>. Oiticica si ispirò all'antitesi apollineo/dionisiaco di Friedrich Nietzsche, di cui conosceva molto bene l'opera. Tuttavia, se per il filosofo tedesco dionisiaco era sinonimo di ebbrezza, per l'artista carioca esso era «lucidità espressiva dell'immanenza dell'atto»<sup>70</sup> totale, in cui corpo e intelletto, individuo e collettività, squilibrio ed equilibrio diventano un tutt'uno, inseparabili.

La danza, quindi, non è una via di fuga dal mondo, al contrario essa per Oiticica un modo di stare nel mondo, di vederlo e comprenderlo nella sua totalità e pienezza e questo è dimostrato dall'importanza attribuita allo spazio intercorporale in cui si svolge il ciclo indossare-assistere. La danza è la scoperta della nostra immanenza, l'identificazione dell'atto con il ritmo, che è allo stesso tempo interiore e collettivo. Per Oiticica la danza è uno stato di trance in cui le norme sociali e borghesi, le categorie prestabilite sono oscurate «da una forza mitica interna, individuale e collettiva»<sup>71</sup> e allo stesso tempo si rivelano a noi nella loro arbitrarietà. Come nel caso delle favelas, la danza offre un'opportunità di uscita dalle convenzioni e di liberazione dell'individuo nell'indeterminatezza e nell'instabilità e in questo contesto la creatività si potenzia, nuove possibilità creative e visive si presentano:

Questo atto, l'immersione nel ritmo, è puro atto creativo, un'arte – è la creazione dell'atto stesso, della continuità; è anche, come sono tutti gli atti della creatività, un produttore di immagini – fra l'altro, per me, fu come una riscoperta

---

<sup>68</sup> H. Oiticica, "Annotazioni sul *Parangolé*", in L. Saccà, cit., pag. 85.

<sup>69</sup> H. Oiticica, "La danza nella mia esperienza", in L. Saccà, cit., pag. 95.

<sup>70</sup> Ivi, pag. 99.

<sup>71</sup> Ivi, pag. 97.

dell'immagine, una ricreazione dell'immagine, che raggiunse, come era inevitabile, l'espressione plastica nella mia opera.<sup>72</sup>

In questa intuizione c'era un risvolto sociale: Oiticica considera l'atto di danzare chiarificatore perché in esso diventa possibile vedere le molte contraddizioni della società brasiliana, e di conseguenza diventa palese la necessità di rifiutare le barriere sociali e le classi tradizionali a favore di una totalità tra la collettività e l'espressione individuale:

è un processo nella società intesa come un tutto, nella vita pratica, nel mondo oggettivo dell'essere, nel vivere soggettivo – è una volontà di una posizione integra, sociale nella sua più nobile espressione, libera e completa. Quello che mi interessa è *l'atto totale di essere* che sperimento dentro di me – non atti parziali totali, ma *un atto totale di vita*, irreversibile, lo squilibrio per l'equilibrio dell'essere.<sup>73</sup>

Oiticica si era avvicinato alla samba per integrarsi e sentirsi parte della comunità di Mangueira, ma una volta entrato nella scuola della favela e una volta scoperta la danza, l'artista rivalutò la sua posizione di esterno: egli si sentiva estraneo sia alla classe borghese dell' "asfalto", sia alla classe povera del *morro*, ma questa marginalità era un vantaggio in quanto gli permetteva di vedere dall'alto, in modo lucido la struttura sociale brasiliana, i suoi strati. Oiticica rifiutava la divisione classista di Rio, ne considerava l'esistenza, l'aveva vista da vicino da entrambi i punti di vista; ma proprio grazie a questa sua visione d'insieme, comprese la natura arbitraria e artificiale di tale divario e pertanto la possibilità di scardinarle anche se nel proprio piccolo, rivendicando l'emarginazione come posizione di libertà soggettiva. Attraverso la danza, Oiticica abbandonava ogni posizione sociale, per riscoprirsi come uomo completo nel modo, come essere sociale nel suo significato totale e non incluso in un determinato strato sociale o élite<sup>74</sup> e i *Parangolé* incarnavano questa nuova concezione del sé, in cui l'identità era trasgredita. L'artista non era interessato né nella creazione di nuove identità né alla definizione di specifici tipi di spettatore e partecipante. La sua

---

<sup>72</sup> Ibidem.

<sup>73</sup> Ibidem.

<sup>74</sup> Ibidem.

proposta si era evoluta in mezzo a termini opposti, ma l'obiettivo non era determinare nuove categorie, fermare la soggettività mutevole: come evidenziavano anche i *Bolidi*, per Oiticica la trasformazione era più importante del risultato, e allo stesso modo della serie precedente, il *Parangolé* invitava liberamente a nuove forme di partecipazione.

La vera metamorfosi provocata dal *Parangolé* è centrata sulla commistione tra sguardo e movimento corporeo che porta il soggetto ad acquisire coscienza di sé e al tempo stesso a perdere la sua identità. Non appena Oiticica comprese quali erano le differenze sociali, culturali e psicologiche che lo separavano dalla comunità della favela, decise di trasgredire questo divario attraverso la costruzione di una nuova pratica. La proposta dei *Parangolé* mirava a eliminare la stessa identità, annullando la distanza psicologica tra Oiticica e i suoi nuovi amici: Oiticica performava il *Parangolé* per trasgredire la sua stessa posizione sociale e quella dei suoi amici.

Anche nel caso della danza e dei *Parangolé* è interessante notare il percorso di Oiticica si dispieghi su un binario, diverso ma parallelo a quello del minimalismo americano: sempre nel 1965, anche Robert Morris pubblica un testo sulla danza, *Notes on dance*. In questo saggio, l'artista cercava di ampliare il tradizionale concetto di danza e il tipo di movimento ad esso legato, ma rimaneva chiara la prevalenza della mente sul corpo, il controllo intellettuale sull'azione fisica. La danza rimaneva un sistema di regole, di compiti che l'artista assegna ai partecipanti le cui azioni sono strutturate. Leggendo *Notes on dance* è chiaro che per Morris la danza e la performance erano processi cognitivi a cui il corpo obbediva, tanto che l'artista parla di «'problem solving' come un processo di pensiero appropriato per progettare danze»<sup>75</sup>. Infatti, le performance di cui è ideatore e che sono menzionate nel testo (*Arizona, Waterman Switch, Check, Site*) sono attentamente pianificate, sequenze di azioni programmate e coreografate, in cui niente è lasciato al caso o all'improvvisazione. Quest'ultimo aspetto invece era centrale per Oiticica, il quale si poneva non più come autore/coreografo che controllava ogni aspetto e risultato della sua proposta, ma come stimolatore della creatività del partecipante, il quale era libero di fare dell'opera quello voleva: le possibilità erano infinite e imprevedibili, e per questo i *Parangolé* possono essere accostati agli happening.

---

<sup>75</sup> R. Morris, *Notes on dance*, in "The Tulane drama review", vol. 10, no. 2, 1965, pag. 186.

I *Parangolé* di Oiticica non devono essere visti come fenomeni isolati, ma come un pezzo importante del più grande puzzle della performance art: la fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta si caratterizzano per un rinnovato interesse per il corpo che riguardava gli Stati Uniti – con l’esperienza del Black Mountain College a fare da apripista –, l’Europa (con Piero Manzoni e Yves Klein), ma anche il Giappone (ricordiamo il gruppo Gutai). Tutte queste esperienze inauguravano la body art, una nuova tendenza artistica basata su azioni ed eventi dal vivo, in cui il corpo era il medium principale in aperta opposizione contro il mercato dell’arte e le tradizionali convenzioni della scultura e della pittura. Oiticica si inserisce all’interno di questo nuovo linguaggio artistico come un esponente precoce, se non anticipatore di molte tendenze future: i temi centrali della performance art – la questione dell’identità, una nuova concezione del corpo, il nuovo rapporto tra artista e pubblico, la questione dell’autorialità – sono già riassunte nei mantelli colorati dell’artista carioca. È possibile individuare delle somiglianze anche con John Cage: sempre a proposito della danza, Oiticica affermava «è importante sottolineare la presenza dei momenti azione e pausa nello svolgersi dell’azione, quali elementi di azione totale»<sup>76</sup>. Così come Cage considerava importanti i silenzi e i rumori quotidiani all’interno del processo creativo musicale, Oiticica riteneva che la sospensione del movimento facesse parte dell’opera totale. D’altro canto, il concetto del ciclo indossare-assistere ricorda in qualche modo *Theater Piece no. 1* (1952) in cui Cage aveva disposto i posti a sedere del pubblico in modo che questo non solo vedesse lo spettacolo, ma anche gli altri spettatori, acquisendo una autoconsapevolezza sull’atto di assistere e sulla loro identità collettiva.

In America Latina il carattere della performance e del concettualismo si fece molto più politico rispetto alle istanze artistiche coeve negli Stati Uniti e in Europa: durante gli anni Sessanta e Settanta tutto il continente fu scombussolato da colpi di stato e dittature militari che si protrassero per decenni in cui le società dei paesi coinvolti – tra cui il Brasile – subirono gravi soprusi da parte delle forze militari: qualsiasi tipo di opposizione politica, anche solo sospetta, era punita con il sequestro, la tortura e la morte. In questo clima di repressione delle libertà individuali e dei diritti civili, il tema del corpo acquisiva un’accezione politica particolare e una rilevanza ben

---

<sup>76</sup> H. Oiticica, *Annotazioni sul Parangolé*, Saccà, cit., pag. 89.

specifica. Questo aspetto è ravvisabile anche nei *Parangolé*, nonostante il fatto che il loro messaggio politico non sia esplicito né faccia riferimento a fatti politici o sociali determinati, com'è il caso di altre esperienze artistiche in America Latina di questo periodo. Il pensiero di Oiticica però si fece ben chiaro riguardo le tematiche sociali sia nei suoi testi - come abbiamo visto riflette sul divario iniquo tra la borghesia e la classe povera delle favelas - sia in alcuni *Parangolé* in cui inseriva messaggi politici di protesta, come "Io incarno la rivolta" (*P15 Parangolé Capa 11*, fig. 14), "Abbiamo fame!", "Di avversità viviamo" (di cui Salomão evidenzia il legame con la conferenza di Merleau-Ponty *L'uomo e l'avversità*<sup>77</sup>), "Mantello della libertà". Dezeuze ha commentato che il carattere politico della proposta di Oiticica è difficile da cogliere e definire<sup>78</sup>, ma quando li esaminiamo alla luce del contesto politico e sociale in cui si inserirono è evidente che in essi è la rivolta è implicita. Dietro l'apparente innocenza e festosità di un ballo multicolore al ritmo dei tamburi si celava un processo ribelle: nella samba i partecipanti acquisivano una nuova consapevolezza del proprio corpo e della propria identità; nel turbinio di colori e di corpi le differenze sociali si rivelavano artificiose e quindi sovvertibili; l'identità individuale stessa si mostrava costruita e il partecipante acquisiva il potere di liberarsene per fondersi con la collettività.

Branislav Jakovlievic ha fatto un'interessante osservazione sul rapporto tra performance e politica, a partire proprio da una concezione molteplice del tempo che, nel caso di Oiticica e del suo forte legame con la filosofia di Bergson, appare molto significativa:

la forza politica della performance deriva dal fatto che la politica si trova in un terreno caotico di molteplici scontri tra vari ordini temporali. Poiché la performance esprime questi vari ordini temporali conflittuali, che collidono tra loro, ogni evento di performance ha il potenziale di disturbare la stabilità cronologica e le certezze temporali, rivelando le molte e complesse temporalità in gioco in ogni istante e negando la linearità e l'omogeneità del tempo<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> W. Salomão, cit., pag. 34.

<sup>78</sup> A. Dezeuz, *Tactile Dematerialization, Sensory Politics: Hélio Oiticica's Parangolés*, cit., pag. 60.

<sup>79</sup> B. Jakovljević, *Now Then – Performance and Temporality: Not once, not twice ...*, in "Performance research", vol. 19, no. 3, pag. 6.

In un clima di oppressione della libertà d'opinione, della libertà d'essere, in una cornice di censura e di eliminazione di tutto ciò che è diverso dall'ordine costituito, il carattere politico e ribelle del *Parangolé* appare chiaro nella volontà del suo autore di violare le norme e le leggi sociali che lo aveva animato sin dalla tenera età. In questo senso è interessante accostare la proposta di Oiticica alle parole di Bakhtin sul carnevale, il quale:

illumina la libertà d'invenzione, permette di unificare elementi eterogenei e d'avvicinare ciò che è lontano, aiuta a liberarsi dal punto di vista dominante sul mondo, da tutte le convenzioni, da tutto ciò che è banale, abituale, comunemente ammesso; e permette di guardare il mondo in modo nuovo, di sentire la relatività di tutta l'esistenza e la possibilità di un ordine del mondo che sia completamente diverso<sup>80</sup>

I fatti che seguirono la prima presentazione ufficiale del *Parangolé* nel mondo dell'arte dimostrano come le opere di Oiticica fossero trasgressive non solo verso le convenzioni sociali, ma anche quelle istituzionali: nel 1965, il museo di arte moderna di Rio de Janeiro (MAM-RJ) ospitò la mostra di arte contemporanea *Opinião 65*. Questa si aprì con le parole della giornalista Ceres Franco: «la giovane pittura vuole essere indipendente, controversa, inventiva, denunciante, critica, sociale, morale. Attinge sia dalla natura urbana immediata che dalla vita stessa con il suo culto quotidiano dei miti»<sup>81</sup>. La mostra, curata dalla stessa Franco e da Jean Boghici, voleva instaurare un confronto tra l'arte contemporanea brasiliana e la produzione artistica internazionale, per valutare il livello di aggiornamento degli artisti brasiliani. Ma l'esposizione aveva anche un altro obiettivo: come suggeriscono il titolo – *opinião* in portoghese significa “opinione” – e la dichiarazione di Franco, la mostra era un'occasione per gli artisti brasiliani di levare la propria voce di protesta contro la dittatura che si era insediata pochi mesi prima, per denunciare il clima di oppressione e repressione sociale e culturale. Tra gli artisti invitati c'era anche Hélio Oiticica, il quale colse l'occasione per presentare al mondo dell'arte la sua ultima serie, i

---

<sup>80</sup> Bakhtin, Michail, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, (1965), tr. it. di Mili Romano, Einaudi, Torino, 1979, pag. 41.

<sup>81</sup> Enciclopédia Itaù-Cultural, <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento81812/opinioao-65>, [ultima consultazione 30/11/2021].

*Parangolé*, mantelli, standardi e striscioni multicolore. L'artista si presentò davanti al museo con al seguito un folto gruppo di persone che non venivano dal mondo colto dell'arte, né da quello borghese, ma appartenevano allo strato sociale più basso, quello delle favelas, delle baraccopoli di Rio. Alcuni indossavano i mantelli, altri reggevano gli standardi e gli striscioni, tutti ballavano e cantavano al suono della musica assordante e martellante dei tamburi: il carnevale di Rio de Janeiro sembrava voler invadere il silenzio e la sobrietà del museo, con un'irruenza tale che Waly Salomão paragonò ironicamente questa folla agli Unni di Attila<sup>82</sup>.

Eppure, agli occhi dei curatori della mostra, del direttore del museo e dell'élite culturale presente al vernissage, Oiticica e i partecipanti all'azione dovettero apparire proprio come un'orda di barbari pronti a distruggere e profanare un luogo sacro dell'arte. Così, fu ordinato allo staff del museo di vietare loro l'ingresso rivelando l'elitismo e razzismo della cultura artistica conservatrice brasiliana. Oiticica fu costretto a presentare il *Parangolé* all'esterno, in aperta sfida al tentativo di escluderli (fig. 16).

Nel 1994, quasi 30 anni dopo l'inaugurazione di *Opinião 65*, le opere di Oiticica furono esposte alla 22° edizione della Biennale di San Paolo, Luciano Figueiredo non contento della posizione marginale destinata alle opere dell'amico (si trovavano nel Padiglione Ibirapuera, vicino all'uscita di servizio) decise di rimediare e di dare più visibilità al lavoro di Oiticica. Così chiamò alcuni *passistas*, ovvero i ballerini della scuola di samba di San Paolo *Vai-Vai*, chiese loro di indossare alcuni *Parangolé* e di girare per le sale della mostra. In particolare, a Figueiredo premeva che i *passistas* entrassero nelle sale dedicate a Mondrian e Malevich per far dialogare i mantelli con le opere degli artisti che Oiticica aveva tanto ammirato. Quando il curatore olandese Wim Beeren vide dei ragazzi afrobrasiliani vestiti con i bizzarri mantelli multicolore entrare nelle sale bianche e decorose che aveva allestito, ebbe la stessa reazione dello staff del museo di arte moderna di Rio e cacciò i ballerini in malo modo, urlando loro di uscire<sup>83</sup>.

---

<sup>82</sup> Salomão era presente all'evento e lo descrive nel dettaglio in W. Salomão, cit., pag. 56.

<sup>83</sup> Il fatto è documentato da Waly Salomao in *Que es el Parangolé?*, pagg. 61-62, e dallo stesso Figueiredo in *The Other Malady*, in "Third text", vo. 8, no. 28-29, 1994.



A distanza di trent'anni dalla loro prima presentazione i *Parangolé* non avevano smesso di rappresentare una minaccia per il sistema dell'arte né avevano perso il loro carattere trasgressivo e provocatorio. A distanza di trent'anni dall'inaugurazione di *Opinião 65* il mondo dell'arte era ancora retrogrado, classista e razzista e i *Parangolé* di Oiticica riuscivano ancora a svelarlo come tale. Alla luce dei fatti della Biennale di San Paolo del 1994, Luciano Figueiredo trasse la seguente conclusione:

tra le altre cose, le opere di Oiticica dimostrano la trasformazione dell'idea europea di arte moderna' da parte della visione di individui che ancora sono considerati parti della cosiddetta 'periferia'. I curatori dei musei e gli storici dell'arte dovrebbero essere meno coinvolti nelle mode accademiche (che cominciano e finiscono nella retorica professionale dei simposi, conferenze, tavoli di discussione e dibattiti) e guardare con più attenzione le mappe della diversità, il colonialismo culturale, il multiculturalismo, il pluralismo come condizione eccentrica delle opere d'arte che non girano nella sfera dell'arte categorizzata<sup>84</sup>

### ***Tropicália ed Éden: il labirinto dell'esperienza estetica***

Nel 1967, presso il Museo de Arte Moderno di Rio de Janeiro, si tenne una mostra collettiva intitolata *Nuova Oggettività Brasiliana* organizzata da alcuni artisti e critici tra cui Lygia Clark, Rubens Gerchman, Lygia Pape, Mário Pedrosa, Waldemar Cordeiro, e lo stesso Hélio Oiticica. La mostra riuniva le maggiori linee di ricerca artistica nazionale – il concretismo, il neoconcretismo e la nuova figurazione – con l'obiettivo di definire lo stato dell'avanguardia artistica in Brasile e di evidenziarne i caratteri specifici, dimostrandone le differenze e le novità rispetto alle istanze artistiche coeve in Europa e negli Stati Uniti, che dominavano le istituzioni e il mercato dell'arte. Gli artisti partecipanti alla mostra non facevano parte di un unico movimento o un gruppo organizzato e pertanto non erano accomunati da un'unità di pensiero, semmai da una particolare tendenza a superare i supporti tradizionali della pittura e della scultura a favore della costruzione di strutture ambientali e oggetti. I vari linguaggi

---

<sup>84</sup> L. Figueiredo, *The other malady*, pag. 116.

artistici dell'avanguardia brasiliana si distinguevano per una tendenza a una “nuova oggettività”, come suggerisce il titolo stesso della mostra. Questo concetto fu elaborato Hélio Oiticica già un anno prima della mostra programmatica del 1967 al MAM-RJ, in occasione dell'evento *Propostas 66*, in cui l'artista si confrontò con i maggiori intellettuali del paese, tra cui Mario Pedrosa, per esaminare la situazione dell'arte in Brasile.

Fu nell'ambito di questi dibattiti che Oiticica propose “nuova oggettività” come concetto che esprimeva al meglio le esperienze artistiche del momento, e la sua in particolare. L'artista infatti scrisse: «tutta la mia evoluzione dal 1959 ad oggi è stata nella ricerca di quella che recentemente ho chiamato una nuova oggettività e credo che questa sia la tendenza specifica dell'attuale avanguardia brasiliana»<sup>85</sup>. Le esperienze artistiche contemporanee in Brasile, nonostante le differenze formali ed estetiche, condividevano, secondo Oiticica, un comune interesse a realizzare opere in cui non era solo la vista ad essere stimolata, ma in cui tutti i sensi erano coinvolti in un'esperienza percettiva totale. Il ruolo del pubblico era centrale, in quanto interlocutore attivo dell'opera d'arte – alla quale partecipava – e in quanto protagonista di un processo metacognitivo di ricerca «delle radici di un comportamento collettivo o semplicemente individuale ed esistenziale»<sup>86</sup>. In questo nuovo rapporto innescato dalla “nuova oggettività” brasiliana, il pubblico era incentivato a creare e quindi il ruolo centrale tradizionalmente attribuito all'artista/autore veniva delocalizzato e condiviso con altri soggetti. È in questo senso che Oiticica parla di “anti-arte”: la tradizionale opera d'Arte - finita, completa, veicolo di idee e strutture culturali definite che l'Artista consegna al pubblico - è abbandonata a favore di proposte di esperienze attivamente creative. Il pubblico partecipa ad attività sperimentali in cui mette in pratica e indaga la propria creatività e la propria identità – collettiva e individuale. In particolare, Oiticica evidenzia come l'avanguardia brasiliana sia inconfondibilmente caratterizzata da una forte volontà costruttiva, da una particolare inclinazione a costruire oggetti e strutture percettivi in cui ricerca estetica, tematiche politiche e situazioni-limite convergono.

---

<sup>85</sup> H. Oiticica, *Propostas-66: vanguardas no Brasil*, in “Correio na manha”, 29/12/1966, doc. 0656/66, projetoho.br.

<sup>86</sup> Ibid.

In concomitanza alla mostra del MAM-RJ, Oiticica scrisse un importante testo programmatico, *Schema generale della Nuova Oggettività Brasiliana*, in cui le idee esposte nell'articolo del 1966 venivano ulteriormente estese. L'artista cercò di definire e delineare i caratteri principali e specifici dell'avanguardia brasiliana in sei punti:

- 1- volontà costruttiva generale;
- 2- tendenza verso l'oggetto una volta negato e superato il quadro da cavalletto;
- 3- partecipazione dello spettatore (fisica, tattile, visiva, semantica etc.);
- 4- assunzione e presa di coscienza dei problemi politici, sociali ed etici;
- 5- tendenza verso proposte collettive e conseguente abolizione degli *ismi* caratteristici della prima metà del secolo nell'arte contemporanea [...];
- 6- rinascita e nuove formulazioni nel concetto di anti-arte.<sup>87</sup>

Alla mostra del 1967 Oiticica presentò una installazione ambientale che doveva incarnare tutti e sei i punti caratteristici dell'avanguardia brasiliana, ovvero *Tropicália* (figg. 21-22). Entrando nella sala che ospitava l'opera dell'artista carioca, il pubblico si ritrovava immerso nella riproduzione di un paradiso tropicale: nello spazio erano state disposte piante tipiche della vegetazione brasiliana, due grandi pappagalli colorati (fig. 25) erano tranquillamente appollaiati su delle pertiche, il pavimento era ricoperto di sabbia bianca e sassolini bianchi a ricordare le bellissime spiagge della baia di Rio; c'era anche un piccolo ruscello d'acqua che scorreva placido. Il pubblico era invitato a togliersi le scarpe e a camminare a piedi nudi in questo ambiente rilassante e piacevole, dimenticando l'etichetta e il decoro tradizionalmente imposti dai luoghi istituzionali. Nella sala Oiticica aveva allestito anche due *Penetráveis* (*Penetrabili*), ovvero strutture che nelle dimensioni potevano ricordare delle cabine armadio. Realizzate in pannelli di legno dipinti e oggetti trovati, queste opere – ancora una volta ispirate all'architettura improvvisata e organica delle favelas - erano pensate per essere *penetrate* come suggerisce il titolo, percorse e attraversate dal pubblico. L'idea di Oiticica era ancora una volta creare un'esperienza sensoriale totale, in cui lo spettatore riscopriva il mondo, sé stesso e il suo rapporto con l'altro guardando, toccando, manipolando, percorrendo l'opera d'arte.

---

<sup>87</sup> H. Oiticica, "Schema generale della Nuova Oggettività", in Saccà, *Hélio Oiticica*, cit., pag. 131.

In realtà, Oiticica aveva iniziato a lavorare ai *Penetrabili* già dall'inizio degli anni Sessanta, ben prima dell'ideazione dei *Bolidi* e dei *Parangolé*. Essi si situavano all'interno delle riflessioni estetiche dell'artista incentrate sul colore, in particolare i *Penetrabili* erano la culminazione del concetto di colore nucleare che Oiticica aveva elaborato per la prima volta con la serie dei *Nuclei*. *PN 1 Penetrabile* (fig. 23) fu il primo esempio della serie e consisteva in un ambiente di pannelli di legno dipinti in giallo, alcuni dei quali erano posizionati su ruote e quindi erano scorrevoli. Il pubblico si trovava così immerso in un'opera che poteva scoprire solo percorrendone lo spazio, modificandone la conformazione: i pannelli mobili erano un ulteriore passo di Oiticica verso un dislocamento totale della visione come metodo di percezione dell'opera (e del colore) statico e puramente ottico. Vediamo quindi come l'esperienza dei *Nuclei* fu ulteriormente sviluppata e amplificata nel caso dei *Penetrabili*: il pubblico si trovava completamente circondato dal colore che era sulle pareti, sul soffitto e persino sul pavimento, perciò ne aveva una percezione globale, a 360 gradi. In questo modo, non solo la visione era dinamica, ma era anche concentrata in un sistema totale che dipendeva dal movimento dell'osservatore partecipante. Mari Carmen Ramírez ha evidenziato ancora una volta l'eredità del modernismo nell'opera di Oiticica che non riguarda solo l'integrazione tra pittura e architettura ma anche la questione della proiezione del colore in termini che richiamano il lavoro di De Stijl: nel 1923 Vilmos Huszar e Gerrit Rietveld progettano il padiglione di Berlino in occasione di una mostra di design in Germania, il cui titolo, *Colore spaziale – composizione per una mostra*, ricorda molto il lessico di Oiticica di questi anni; nella stanza progettata dal pittore e dal designer il colore non si fermava sulle pareti, ma copriva anche il soffitto e gli angoli dei muri, in uno spazio cromatico che costringeva il visitatore a girare per la stanza e su se stesso per apprezzarne ogni aspetto. Un anno dopo, il collettivo olandese pubblicò il suo quinto manifesto che dichiarava: «abbiamo esaminato la relazione tra lo spazio e il tempo e scoperto che l'emergenza di questi due elementi attraverso il colore produce una nuova dimensione»<sup>88</sup>. È quasi certo che Oiticica abbia letto il testo di De Stijl, dato che fu ripubblicato nel 1960 in un'edizione speciale del *Suplemento dominical do Jornal do Brasil*, I *Penetrabili* di Oiticica, tuttavia,

---

<sup>88</sup> R. Padovan, *Towards universality: Le Corbusier, Mies and De Stijl*, Routledge, Londra, 2002, pag. 9.

differiscono da De Stijl: sin dall'inizio questi ambienti cromatici furono concepiti in termini di spazi utopici articolati intorno al nesso tra individuale e collettivo, mentre il gruppo De Stijl era interessato esclusivamente al rapporto tra pittura e architettura<sup>89</sup>.

Proprio a sottolineare il carattere quasi mistico attribuito ai *Penetrabili*, nel 1962 scriveva Oiticica:

l'invenzione del *Penetrabile* [...] apre il campo verso un'area completamente inesplorata dell'arte del colore, introducendovi un carattere collettivo e cosmico e rendendo più chiaro l'intento di tutta questa esperienza nel senso di trasformare quanto c'è di immediato nel vivere quotidiano in non-immediato; di eliminare ogni riferimento di simbolo o di convenzione che l'arte si sia eventualmente portata dietro<sup>90</sup>

È interessante notare come già in questo testo, che precede di qualche anno le riflessioni intorno all'avanguardia brasiliana, Oiticica evidenziava una tendenza costruttiva nell'arte contemporanea che definisce in questi termini:

considero costruttivi gli artisti che fondano nuove relazioni strutturali, nella pittura (colore) e nella scultura, e indagano nuovi significati di spazio e di tempo [...] quelli che aggiungono nuove visioni e modificano la maniera di vedere e sentire, quelli che pertanto aprono nuovi cammini alla sensibilità contemporanea [...] L'arte allora non è sintomo di una crisi o di un'epoca, ma si pone alle fondamenta del significato stesso dell'epoca, costruisce i suoi presupposti spirituali basandosi sugli elementi primari legati al mondo fisico, psichico e spirituale, la triade su cui si compone l'arte<sup>91</sup>

Un altro importante precedente della mostra del 1967 è *Projeto Caes de Caça* (Progetto Cani da Caccia, fig. 24), una grande installazione ambientale mai realizzata, ma di cui Oiticica creò la maquette nel 1961. Il titolo dell'opera era un riferimento alla costellazione scoperta dall'astronomo polacco Johannes Hevelius nel XVII secolo. Essa consisteva in un grande giardino pubblico - non perché ci fosse della vegetazione

---

<sup>89</sup> M. C. Ramírez, "The embodiment of color – 'from the inside out'", cit, pag. 57.

<sup>90</sup> H. Oiticica, "Il passaggio dal colore del quadro allo spazio e il senso di costruttività", in Saccà, cit., pag. 29.

<sup>91</sup> Ivi, pag. 35.

al suo interno, ma perché l'accesso alla costruzione era libero, un aspetto importante per Oiticica – composto da cinque grandi Penetrabili, le cui pareti e il pavimento erano dipinti di giallo, arancione e bianco. *Projeto Caes de Caça* appariva come una struttura polimorfa, labirintica che portava su scala pubblica il rapporto tra pittura e architettura, nella creazione di uno spazio per la vita collettiva e la contemplazione individuale.

Passaggi, gradini, muri scorrevoli, permettevano al pubblico di attraversare il colore, di camminare in esso e di calpestarlo, di spingerlo e in questi molteplici movimenti era possibile vivere il colore, vederlo cambiare in base ai riflessi della luce, in base agli spostamenti del fruitore, in base alle diverse angolazioni. Così Oiticica espandeva le possibilità spaziali e temporali del colore, il quale diventava energia mutevole, dotata di una propria durata, di vita, esso diventava: «puramente estetico e sperimentato intensamente (vivenciada) o puramente estetico nel senso di un'esperienza elevata»<sup>92</sup>. Come nel caso dei *Rilievi Spaziali* e dei *Nuclei*, la struttura del *Penetrabile* può essere colta solo in movimento dopo il completo svelamento di tutte le sue parti, ognuna delle quali è nascosta dalle altre, e sono impossibili da cogliere simultaneamente. Questo è ancora più vero nel caso di *Cani da Caccia*, date le sue grandi dimensioni che inglobavano, divoravano completamente il pubblico, portandolo in un nuovo spazio espressivo in cui c'erano sono il soggetto fruitore, il colore e la sua interiorità incontaminata. Il progetto richiama uno scavo archeologico, i resti di un'antica città riprodotta con la geometria modernista; è uno spazio magico e allo stesso tempo mitico. A proposito del progetto Oiticica afferma: «È come se il progetto fornisse una reintegrazione dello spazio e delle esperienze di tutti i giorni [vivencias] all'interno di quest'altro ordine spaziotemporale ed estetico, ma, cosa più importante, come sublimazione umana»<sup>93</sup>.

*Cani da caccia* è un'opera ancora fortemente legata al movimento neoconcreto e nasce dalla collaborazione con due artisti del gruppo carioca: all'interno del labirinto, infatti, erano incluse le opere di Reynaldo Jardim e di Ferreira Gullar, rispettivamente il *Teatro integrale* e *Poesia sotterrata*, che Oiticica percepiva come molto affini al suo progetto. Egli affermava infatti:

---

<sup>92</sup> H. Oiticica, "About the *Hunting dogs project*", in M. C. Ramírez (a cura di), cit., pag. 254.

<sup>93</sup> Ibidem.

credo che possiedano un'affinità spirituale con l'opera dato che anche essi incarnano (anche se su un altro livello) qualità magiche ed estetiche e, come i *Penetrabili*, anche esse possono essere penetrate, sono accessibili a uno spettatore alla volta. In un senso più alto, sono opere simboliche, derivate da vari campi di espressione che sono uniti qui in un altro ordine, nuovo e sublime<sup>94</sup>

L'opera di Gullar era un testo che avrebbe coinvolto tutto il corpo del lettore. All'interno del labirinto il pubblico trovava una botola che conduceva a una scala nel sottosuolo e a una stanza a pianta quadrata, tinta completamente di nero. Al centro della stanza vi era un cubo rosso, al cui interno c'era un cubo verde, contenente a sua volta un cubo bianco sul cui fondo era impressa la parola "ringiovanire". Oiticica vedeva questa opera come la fondazione di uno spazio architettonico per la parola, ma anche come il seppellimento della poesia tradizionale e la nascita di una nuova forma di espressione. Jardim invece era un regista teatrale d'avanguardia, creatore del *Teatro Integrale* in cui cinema e teatro si fondevano. Esso era creato per accogliere una persona alla volta, conteneva un solo posto a sedere al centro di uno spazio quadrato che lo spettatore poteva girare di 180 gradi, cogliendo interamente la scena circostante. Lo spettatore attivava elettronicamente l'esperienza che comprendeva linguaggio, luci, colore, suono e odori<sup>95</sup>.

*Progetto cani da caccia* poneva le basi per gran parte della sua opera più importante: uno spazio sociale, un luogo per la collaborazione e la contemplazione privata; è socialmente impegnato e allo stesso tempo concentrato individualmente, uno sforzo per immergere lo spettatore nell'atto creativo e in questo modo cambiare il mondo, una persona alla volta.

*Tropicália* ereditò molto da *Cani da caccia*, ma sono evidenti anche le differenze di posizione e approccio di Oiticica, il quale – nei sei anni che dividono le opere – aveva spostato il suo interesse dalle soluzioni prettamente cromatiche ed estetiche alla questione della partecipazione dello spettatore: l'installazione non era

---

<sup>94</sup> *Ibidem*.

<sup>95</sup> L. Zelevanszky, "Hélio Oiticica's ethical invention of place", in *Hélio Oiticica: to organize delirium*, catalogo della mostra tenutasi al Carnegie Museum of art di Pittsburgh, DelMonico Books/Prestel, 2016, pagg. 24-42.

solo uno spazio per la partecipazione dello spettatore, ma era anche un ritratto del Brasile e in particolare di Rio de Janeiro, di cui riprendeva i caratteri principali e i cliché: le piante e gli animali esotici simboli dell'Amazzonia, le spiagge celebri di Rio, la povertà delle favelas, rendevano l'installazione di Oiticica una Rio de Janeiro in miniatura.

Il primo *Penetrável*, *PN2* era costituito da cinque pannelli in legno, ognuno dipinto di un colore diverso, all'interno della porta c'era un grande sacco di plastica trasparente, pieno di sabbia ed erbe amazzoniche profumate, mentre sopra l'entrata era impressa una dichiarazione: «la purezza è un mito». Il secondo *Penetrável* invece, *PN3*, era pensato come un labirinto di pannelli coperti con teli in plastica con stampe floreali e colori brillanti. Man mano che il partecipante si addentrava nel cubicolo in legno, la luce dall'esterno trapelava sempre meno e l'ambiente si rabbuiava fino a giungere alla fine dell'installazione, dove c'era un tavolo e una televisione in bianco e nero che trasmetteva un canale locale. Ogni elemento dell'installazione è stato scelto per richiamare la cultura e il paesaggio tradizionale del Brasile e questo richiamo è rafforzato dal fatto che l'installazione è disseminata di poesie di Roberta Camila Salgado che esaltano l'Amazzonia, omaggiano gli architetti delle favelas e si schierano contro la repressione politica. Anche in *Tropicália*, come in *Cani da caccia* prima, Oiticica lascia ampio spazio alla poesia e alla collaborazione con artisti coevi.

Tuttavia, l'apparente *locus amoenus* celava alcuni aspetti disturbanti che rivelavano un forte spirito di denuncia sociale: le piante tropicali erano in vasi di plastica; la presenza della televisione improvvisa all'uscita di uno dei penetrabili labirintici risultava oppressiva, in contrasto con la quiete dell'installazione; i due pappagalli ara erano incatenati a una pertica. Il contrasto tra le piante lussureggianti e l'artificiosità dei vasi di plastica, tra il senso di libertà ispirato dai pappagalli e la prigionia delle catene, tra la multisensorialità del percorso espositivo e l'alienazione provocata dal televisore fa sì che l'opera attragga e repella il pubblico allo stesso tempo. In particolare, l'apparecchio televisivo che concludeva il percorso in *PN3* rivela una riflessione di Oiticica sul problema dell'immagine contro un'esperienza artistica dinamica, che abbraccia tutti i sensi della percezione, l'artista infatti afferma: «il problema dell'immagine è posto qui oggettivamente – ma, dato che è universale,



propongo questo problema anche in un contesto che è tipicamente nazionale, tropicale e brasiliano»<sup>96</sup>.

Alcuni mesi dopo la chiusura della mostra *Nuova oggettività* brasiliana, Oiticica definiva quest'opera *supra-sensorial* (sovra-sensoriale), cioè capace di espandere le capacità sensoriali del partecipante in un tentativo di aiutarlo a scoprire i suoi centri creativi. Nel suo testo *La comparsa del sovra-sensoriale nell'arte brasiliana*, Oiticica spiegava questo particolare stato poteva essere paragonato agli effetti degli allucinogeni, alla trance religiosa e al tipo di delirio raggiunto durante la danza della samba. Nelle sue opere il sovra-sensoriale è:

dilatazione delle sue normali capacità sensoriali [dell'individuo], verso la scoperta del suo centro creativo interiore, della sua spontaneità espressiva dormiente, condizionata dal quotidiano. [...] nelle mie proposte cerco di aprire il partecipante a se stesso – avviene un processo di dilatazione interiore, un immergersi in sé necessario alla scoperta dell'impulso creativo – l'azione sarebbe il completamento di questo processo<sup>97</sup>

Ma il contrasto tra il percorso attivo nell'installazione e l'atteggiamento passivo imposto dalla passione può essere visto anche come allusioni alla situazione della società brasiliana, oppressa dalla dittatura e dalla censura. *Tropicália* era anche un modo per l'artista di muovere una critica al Brasile per i brasiliani denunciando il divario sociale tra la classe borghese e le comunità delle favelas, incarnato dalla sabbia e dai materiali dei Penetrabili, che ricordano le bellissime spiagge di Rio da un lato e le squallide favelas dall'altro. Sergio Martins vede *Tropicália* come una mappa delle mitologie conflittuali al suo interno che rappresentano la Rio progressista degli anni Cinquanta, alimentata da ideali modernisti e di sviluppo, e la Rio degli anni Sessanta, finanziariamente sofferente e oppressa dalla dittatura<sup>98</sup>.

La dichiarazione “la purezza è un mito” può essere intesa sia come una ribellione contro l'estetismo puro, sia come una rivendicazione delle posizioni

---

<sup>96</sup> H. Oiticica, “Tropicália”, in *Hélio Oiticica: the great labyrinth*, catalogo della mostra tenutasi al MMK di Francoforte, Hatje Cantz, 2013-2014, pag. 228-229.

<sup>97</sup>H. Oiticica, “La comparsa del sovra-sensoriale nell'arte brasiliana”, in Saccà, cit., pag. 173.

<sup>98</sup> L. Zelevansky, “Hélio Oiticica's ethical invention of place”, cit., pag. 30.

espresse da Oswald de Andrade riguardo l'identità culturale brasiliana. Oiticica, infatti, scriverà un anno dopo la mostra al MAM/RJ:

In realtà, con *Tropicália* volevo creare il mito dell'incrocio di razze – noi siamo neri, indiani, bianchi, tutto allo stesso tempo – la nostra cultura non ha niente a che vedere con quella europea, nonostante sia tutt'oggi sottomessa ad essa [...] per la creazione di una vera cultura brasiliana, caratteristica e forte, espressiva almeno, questa odiosa influenza americana ed europea dovrà essere assorbita, antropofagicamente<sup>99</sup>

Oiticica aveva rivendicato l'eredità di Andrade e del *Manifesto antropofago* in modo forte e chiaro già nel sopracitato testo *Schema generale della Nuova oggettività brasiliana*, in cui sosteneva che la “volontà costruttiva generale” che caratterizzava l'avanguardia brasiliana fosse già presente nel movimento del 1922 e che non riguardasse solo l'ambito artistico e culturale, ma anche quello architettonico e, soprattutto, la questione dell'identità nazionale brasiliana che si configurava come una ricerca e quindi come un desiderio di costruire, in cui influenze esterne erano assimilate e fuse con quelle autoctone per formare un'identità e un linguaggio nazionali, capace di confrontarsi con le culture delle potenze coloniali. La volontà costruttiva e l'antropofagia che caratterizzano l'avanguardia e la cultura brasiliana non sono solo strategie artistiche ed estetiche ma appaiono come «punto cardinale, suo impulso spirituale»<sup>100</sup>.

L'opera di Oiticica e la sua volontà di creare un linguaggio artistico che fosse propriamente brasiliano, senza scadere nel nazionalismo, ebbe impatto anche al di fuori dei confini delle arti visive: nello stesso periodo della mostra, il musicista Caetano Veloso scrisse una canzone che voleva rivelare la «tragicommedia chiamata Brasile, l'avventura frustrante e al tempo stesso sfolgorante di essere brasiliano»<sup>101</sup>. Veloso intitolò la canzone *Tropicália* proprio ispirandosi a Oiticica, e divenne una sorta di inno contro la dittatura brasiliana. I due divennero amici e da questo legame tra arte e musica nacque un movimento musicale, il Tropicalismo, che aveva una chiara

---

<sup>99</sup> H. Oiticica, “Tropicália”, in *The great labyrinth*, pag. 229.

<sup>100</sup> H. Oiticica, “Schema generale della nuova oggettività brasiliana”, in Saccà, cit., pag. 135.

<sup>101</sup> C. Veloso, *Verità tropicale: musica e rivoluzione nel mio Brasile*, Feltrinelli, Milano, 2003, pag. 142.

posizione politica non solo contro il conservatorismo di destra, ma anche contro il nazionalismo della sinistra, che rifiutava le influenze straniere come oppressione postcoloniale. Un anno dopo la chiusura di *Nuova oggettività brasiliana*, Oiticica partecipò al Festival delle bandiere di Rio de Janeiro, occasione in cui presentò una bandiera rossa che raffigurava il cadavere di Cara de Cavalo e la frase *Seja marginal, seja heroi* (Sii marginale, sii eroe<sup>102</sup>). La bandiera era molto provocatoria e veicolava un messaggio dichiaratamente politico, anche se poco politicamente corretto: la raffigurazione cruda di un corpo morto, l’empatia per un fuorilegge elevato a eroe, o meglio antieroe, esprimevano a pieno il carattere ribelle e contestatore della bandiera. Inoltre, il termine “marginale” aveva un significato particolare a Rio in quel tempo<sup>102</sup>: in una conversazione con Lynn Zelevanszky, Cesar Oiticica lo associa appunto ai criminali, e in particolare ai trafficanti di droga<sup>103</sup>. La bandiera esprimeva anche un concetto anarchico: l’eroe è sovversivo, qualcuno che reagisce contro la società. Nello stesso anno Caetano Veloso e Gilberto Gil, un altro importante esponente del movimento musicale tropicalista, si esibirono in un club di Rio e durante il concerto decisero di esporre la bandiera di Oiticica. Poco dopo, la polizia irruppe nel bel mezzo dell’evento, sospendendolo e arrestando i due cantanti. La bandiera fu sequestrata.

È interessante notare la rilevanza che l’immagine mitica del labirinto assume per Oiticica in queste installazioni, considerando che è ricorrente in alcuni esempi celebri della letteratura latinoamericana: il labirinto è la cornice in cui si svolge il celebre racconto di Jorge Luis Borges, *La casa di Asterione*, pubblicato per la prima volta nel 1947; Octavio Paz usa l’immagine del labirinto per affrontare la questione dell’identità messicana ne *Il labirinto della solitudine* (1950). Sono solo alcuni degli esempi della fortuna che il labirinto di Minosse ha avuto nelle arti letterarie e visive in America Latina. La riprova della fascinazione di Oiticica per il labirinto di Cnosso è un appunto sul suo diario, concomitante alla creazione di *Cani da Caccia*, che recita

---

<sup>102</sup>L’opera di Oiticica è caposaldo di un movimento culturale underground che converge con il Tropicalismo, ovvero Marginalia, che abbracciava cinema, stampa, musica popolare e letteratura. Questo movimento culturale marginale criticava il conservatorismo della società brasiliana incorporando nelle sue istanze elementi e rappresentazioni della violenza quotidiana. Marisa Alvares de Lima fu la prima a parlare del movimento nel suo articolo *Marginália – arte e cultura na idade da pedrada*, in “O cruzeiro”, 14/12/1968, doc. 0799/68, projetoho.br.

<sup>103</sup> L. Zelevansky, cit., pag. 40.

in modo misterioso ed estatico: «ASPIRO AL GRANDE LABIRINTO»<sup>104</sup>. Borges aveva molto a cuore il mito del labirinto, il quale è uno dei temi ricorrenti nella sua produzione letteraria, perché questo era una struttura finita che racchiudeva in sé l'infinito, una struttura razionale, delimitata e che tuttavia conteneva il mondo. Asterione, il minotauro, dichiarava «la casa [il labirinto] è grande come il mondo; o meglio è il mondo»<sup>105</sup> e in questa dialettica tra finito e infinito si gioca un'altra dicotomia fondamentale per Borges, cioè quella tra razionalità e irrazionalità: il mondo, l'universo sono infiniti e in quanto tali non possono essere decodificati e racchiusi entro i confini della razionalità, anche perché noi vi siamo immersi, è la nostra casa e quindi non possiamo averne una visione totale. In *Cani da caccia* non potremo mai avere una visione globale, simultanea di tutte le parti che lo compongono. Il rapporto innescato e simboleggiato dal labirinto è infinitamente dialettico: l'infinito è irrisolvibile e non potrà mai conciliarsi con la razionalità; ogni tentativo di comprendere l'infinito attraverso metodi tradizionali è destinato a fallire perché ci sarà sempre qualcosa che sfugge.

Visto in questo modo il labirinto può essere considerato anche come un'allegoria della tematica dell'identità culturale latinoamericana, la quale è un problema che affligge autori e artisti del subcontinente dalla fine della colonizzazione spagnola e portoghese e che ancora non è risolto. Proprio la figura del labirinto, per come lo concepisce Borges, ci aiuta a comprendere che questo problema è irrisolvibile. D'altronde, come è possibile definire e determinare qualcosa di infinito, mutevole, dinamico? Secondo Carlos Basualdo, gli artisti volevano pensare l'identità nazionale brasiliana come un processo aperto in continuo sviluppo<sup>106</sup>. D'altro canto, i modelli culturali usati fino a quel momento per comprendere l'identità latinoamericana erano stati fallaci: quelli stranieri dei paesi colonizzatori, abbracciati dalla destra conservatrice, erano troppo razionali; dall'altro lato la posizione della sinistra, ovvero l'infinita ricerca delle origini primitive, non poteva comprendere una realtà profondamente cambiata e diversa rispetto a quella delle civiltà indigene. L'Antropofagia culturale abbracciava la specificità locale che comunica risonanza

---

<sup>104</sup> H. Oiticica, *Aspiro ao Grande Labirinto*, cit. pag. 26.

<sup>105</sup> J. L. Borges, *La casa di Asterione*, in J. L. Borges, *L'Aleph*(1949), ed. it. a cura di Adelphi, Milano, 2019, pag. 59.

<sup>106</sup> L. Zelevansky, Lynn, cit., pag. 32.

estetica ed emotiva, permette così all'artista di parlare in un linguaggio cosmopolita che poteva essere avvincente a livello internazionale senza essere derivativo. I labirinti costruiti da Oiticica possono essere visti come portavoce di queste complesse dialettiche, della contrapposizione sempre irrisolta tra infinito e finito, tra irrazionale e razionale. E infatti un altro carattere del labirinto che sicuramente attraeva l'artista era il fatto che all'interno di tale struttura le tradizionali regole dello spazio e del tempo sono sovvertite.

Nonostante l'entusiasmo iniziale per l'installazione, nel 1968 Oiticica esprimeva la sua delusione per l'assimilazione di *Tropicália* da parte della cultura di massa:

e ora cosa vediamo? Borghesi, pseudointellettuali, cretini di ogni tipo che predicano il Tropicalismo; Tropicália (è diventata alla moda!) – in breve, trasformando in un oggetto di consumo qualcosa che non possono identificare [...] coloro che facevano stelle e strisce adesso stanno facendo pappagalli, alberi di banane etc., o sono interessati ai bassifondi, alle scuole di Samba, agli antieroi fuorilegge [...] Coloro che parlano di “tropicalismo” colgono solo l'immagine di consumo, ultra-superficialmente, ma l'esperienza esistenziale sfugge loro, perché non la comprendono<sup>107</sup>

Il 24 febbraio del 1969 Oiticica inaugurò la sua prima mostra retrospettiva all'estero, presso la Whitechapel Gallery di Londra. La prima e l'ultima nel corso della sua vita. L'esposizione ebbe diversi nomi *Éden Project*, *The Whitechapel Experiment*, *The Whitechapel Experience*, ma Oiticica fu sempre molto attento a non usare mai il termine “mostra” per riferirsi a questo ambizioso progetto curatoriale. *Éden* fu un'occasione per Oiticica per estendere l'installazione *Tropicália* e in qualche modo risarcire la delusione provocata dal suo assorbimento da parte della borghesia culturale. L'artista voleva trovare una soluzione artistica, o anti-artistica, che sfuggisse alle logiche del sistema dell'arte, ribadendo con i fatti ciò che affermava a parole nel 1968 e cioè che per quanto la cultura di massa potesse appropriarsi delle immagini in modo superficiale, non avrebbe potuto coglierne la vera *vivência*. Nel contesto di *Éden*, Oiticica accentuò ulteriormente la sua diffidenza nei confronti delle immagini

---

<sup>107</sup> H. Oiticica, “Tropicália”, in *The great labyrinth*, pag. 230.

che già caratterizzava *Tropicália*: le immagini potevano essere strumenti di oppressione ed erano troppo facili da decontestualizzare con una conseguente distorsione del significato. Il concetto di sovra-sensoriale era per l'artista la soluzione a questo problema, in quanto abbandonava l'immagine ed *Éden* ne era la prova finale. Oiticica abbandonò qualsiasi tipo di rappresentazione per creare un'opera che fosse più esclusivamente uno strumento di riflessione e una proposta di comportamento.

Oiticica partì per Londra alla fine del 1968, poco prima della promulgazione dell'Atto Istituzionale no. 5. L'idea per il progetto espositivo era nato anni prima, già nel 1965, quando Oiticica aveva ricevuto l'invito a esporre presso la galleria Signals di Londra, fondata da Paul Keeler e David Medalla. L'invito era nato dall'incontro dell'artista carioca con Guy Brett, critico e collaboratore della galleria, e con Keeler in occasione della VIII Biennale di San Paolo, in cui Oiticica esponeva i *Bolidi*. Signals chiuse l'anno seguente, ma l'idea di esporre a Londra fu solo posposta, mai cancellata. Guy Brett, con il quale Oiticica strinse un forte legame, fu un ottimo intermediatore in questo senso, egli propose il progetto al direttore della Whitechapel Gallery, Brian Robertson, il quale accettò di accogliere l'esposizione di Oiticica fedele allo spirito sperimentale che animava la galleria dalla sua nascita<sup>108</sup>.

Negli anni tra il loro primo incontro e la mostra alla Whitechapel Gallery, Oiticica e Brett si scambiarono una fitta corrispondenza epistolare in cui non mancarono i riferimenti e le riflessioni sul progetto. Già nel 1967, Oiticica aveva le idee abbastanza chiare circa l'essenza della mostra, essa infatti doveva essere «un campo sperimentale [...] una specie di *taba* [accampamento indigeno], dove tutte le esperienze umane sono permesse [...] una specie di luogo mitico per le sensazioni, per le azioni, per fare cose e costruire cosmi interiori»<sup>109</sup>. E poi «per me tutta l'arte si riduce a questo: la necessità di un significato sovra-sensoriale della vita, in trasformare i processi dell'arte in sensazioni di vita»<sup>110</sup>.

---

<sup>108</sup> M. Morethy Couto, *The Whitechapel experiment", the Éden project and the search for a total affective experience*, in "Ars", vol. 15, no. 30, pagg. 111-131.

<sup>109</sup> Lettera di Oiticica a Guy Brett del 27/10/1967, archivio della Whitechapel Gallery, rif. WAG/EXH 2/122.

<sup>110</sup> *Ibidem*.

L'intenzione di Oiticica era creare un nuovo ambiente con alcuni dei suoi *Nuclei*, *Penetrabili* (tra cui *Tropicália*), *Bolidi* e *Parangolé*. Questo si configurava come un particolare recinto, in forte contrasto con lo spazio bianco e spoglio della galleria, in cui il pavimento era coperto di sabbia, di nuovo c'erano le piante, il ruscello d'acqua e al suo interno erano disseminate le opere di Oiticica (figg. 26-31). Lo spazio doveva rimandare alle esperienze della vita quotidiana, ma anche permettere allo spettatore di elaborare, in modo libero, sensazioni erano risvegliate dall'esperienza vissuta nello spazio, facendosi sempre più forte: ad esempio, la mostra conteneva *PN5 Penetrabile Caetano-Gil Tenda*, con un registratore e un paio di cuffie. Oltre alle opere già conosciute, Oiticica intendeva proporre i *Ninhos* (Nidi, fig. 27), cellule che dovevano essere abitate dal partecipante, in una esperienza introspettiva, propizia per una partecipazione creativa e oziosa, che egli definì inseguito come *Crelazer*. I *Nidi* potrebbero essere considerati come espansioni dei *Bolidi*: un esempio è *B58 Bolide nido 1*, ovvero dei nidi-cellule che consistevano in spazi rettangolari bassi, divisi da tende trasparenti e foderati di diversi materiali: paglia, libri, gommapiuma. Attraverso queste opere Oiticica pensava a come stimolare il relax e la creatività, a come avvicinare il pubblico e coinvolgerlo in esercizi che stimolassero la creatività. La serie dei *Nidi* fu sviluppata dall'artista soprattutto nel suo periodo statunitense, un anno dopo la mostra a Londra, Oiticica espose i *Ninhos* alla mostra *Infomation*, presso il MoMA di New York, occasione in cui l'opera fu vista da Vito Acconci che decenni dopo in una conversazione con Paula Braga ricordò così: «in un momento in cui nessuno pensava di farlo, di fare spazio alle persone per stare, un'interessante nozione di spazio pubblico, puoi essere nella privacy e avere una relazione con altre persone»<sup>111</sup>. *Éden* era uno spazio in cui dimensione individuale e collettiva si combinavano, si fondevano. Le persone erano incoraggiate a partecipare come volevano, per esempio il poeta Edward Pope lasciò alcune poesie in uno dei *Nidi* perché i visitatori le leggessero.

Se prima era l'elemento quotidiano ad essere astratto ed elevato a opera d'arte, adesso il processo era inverso: per Oiticica, l'artista doveva uscire dalla sua torre d'avorio e riavvicinarsi alle esperienze quotidiane, in cui l'individuo era libero di

---

<sup>111</sup> P. Braga, *Oiticica Singularidade multiplicidade*, Perspectiva, San Paolo, 2013, pag. 193.

manifestare la propria creatività, svincolato dai limiti imposti dalle Belle Arti. Già nel 1966, nel suo *Programma ambientale*, Oiticica affermava: «Museo è il mondo; è l'esperienza quotidiana»<sup>112</sup>. Nello stesso testo, Oiticica descriveva il suo progetto per un'opera che fu poi presentata a Londra tre anni dopo, ovvero la ricreazione di una sala da biliardo, con la quale riproduceva e si appropriava del dipinto di Van Gogh, *Il caffè di notte* (1888), ma anche di uno spazio quotidiano per il piacere e il divertimento. L'opera faceva parte di un programma di appropriazioni ambientali, cioè:

luoghi e opere trasformabili per le strade, come, ad esempio, l'opera-lavoro (appropriazione di un lavoro di manutenzione pubblica nelle strade di Rio [...] poiché sono importanti come manifestazioni di ambienti [...] Chi arriva trova un'enorme disponibilità; nessuno si sente in imbarazzo di fronte all'arte – l'antiarte è il legame ultimo fra la manifestazione creativa e la collettività – avviene una sorta di esplorazione di qualcosa di sconosciuto: si trovano cose che si vedono tutti i giorni, ma che non si aveva mai pensato di cercare. È la ricerca di se stesso nella cosa – una specie di comunione con l'ambiente<sup>113</sup>

Alla luce dell'esperienza a Londra Oiticica rielaborò il concetto aristoteliano di “*otium*” che riformulò nel neologismo, “*crelazer*” (creozio). Il termine nasceva dall'unione delle parole “*criar*” (creare) e “*lazer*” (ozio) - ma poteva essere interpretato anche come una fusione delle parole “*creer*” (credere) e “*lazer*” – per evocare il piacere del riposo e dell'ozio, non inteso come una forma capitalista di ricreazione, meramente funzionale al sostenimento e alla perpetuazione del lavoro; ma come attività in sé e indipendente, che stimolava la creatività e la trasformazione personale. Il concetto di *Crelazer* si basava sulla gioia, sulla sperimentazione sensoriale, sulla conoscenza fenomenologica attraverso il corpo e i sensi, su una ribellione ai costumi sociali imposti dal capitalismo borghese. Diversamente da altre proposte artistiche interattive fino ad allora in voga, che si servivano di risorse ottiche e cinetiche con l'obiettivo di promuovere la partecipazione dello spettatore, *Crelazer* aveva come proposito non solo ritirare l'arte dal campo dello spettacolo e del consumo, ma anche rendere possibile un nuovo modo di stare nel mondo, in cui il riposo si trasforma in «cibo creativo, un ritorno alla fantasia profonda, al sogno, al sonno-svago o al tempo libero

---

<sup>112</sup> H. Oiticica, “Programma ambientale”, in L. Saccà, cit., pag. 115.

<sup>113</sup> Ibidem.



disinteressato»<sup>114</sup>. *Éden* non era una forma finita e statica, ma piuttosto una proposta permanente di “creozio” e come *Tropicália e Parangolé*, era in continuo mutamento sollecitato dall’interazione dello spettatore. Da questo momento Oiticica non si impegnava più nella realizzazione di opere d’arte isolate, ma nel piacere non repressivo, non rappresentativo, creativo, «che non si lascia imprigionare da valori borghesi, non si sottomette alla mera diversione, ma cerca di liberare le aspirazioni umane di alienazione da un mondo oppressivo»<sup>115</sup>.

Secondo Celso Favaretto il progetto di Oiticica doveva essere compreso come una pratica rivoluzionaria, che ribaltava il classico rapporto tra Arte e vita:

l’obiettivo era la trasformazione dell’arte in un’altra cosa, un oltre-l’arte ancora indeterminato – una proposta in sviluppo da ogni lato e che, in qualche modo, implicava mutamenti nei riferimenti alla vita in progetti diversi di rinnovazione della sensibilità contemporanea che esplora la provvisorietà dell’estetico e risignifica la creazione collettiva e il politico dell’arte. La tendenza di base del programma di Oiticica era la trasformazione dell’arte in altra cosa; in esercizi per un comportamento operati dalla partecipazione<sup>116</sup>

Durante i mesi di preparazione della mostra Robertson ebbe dei ripensamenti e dei dubbi circa la mostra, in quanto il progetto gli appariva troppo ambizioso e caro. Alla richiesta del direttore di negoziare riguardo le dimensioni della mostra, Oiticica rispose impuntandosi sulle sue decisioni curatoriali e alla fine la ebbe vinta, ma poco prima del suo arrivo a Londra, nel dicembre del 1968, Robertson diede le dimissioni dalla carica di direttore della galleria. Alla fine di febbraio dell’anno seguente *Éden* aprì le sue porte al pubblico.

Nonostante il grande entusiasmo di Oiticica e di Brett, la mostra ricevette molte critiche da parte della stampa inglese, specializzata e non: se *The Listener* e il *Queen* lodarono *Éden*, *The Observer* e il *Sunday Telegraph* criticarono il progetto come qualcosa di infantile e poco interessante, e anche altri quotidiani si mostrarono poco

---

<sup>114</sup> H. Oiticica, *Aspiro ao grande labirinto*, pagg. 120-121.

<sup>115</sup> T. Rivera, *O reviramento do sujeito e da cultura em Hélio Oiticica*, in “Arte & Ensaios”, Rio de Janeiro, v. 16, n. 19, 2009, p. 114.

<sup>116</sup> C. Favaretto, *Deslocamentos: entre a arte e a vida*, in “Ars”, vol. 8, no. 18, 2011, pag. 100-101.

convinti dalla mostra. In particolare, veniva criticato il fatto che *Éden* non apparisse né come una mostra d'arte, in quanto da un punto di vista estetico aveva ben poco valore, né come parco di divertimenti. Insomma, secondo alcuni critici inglesi la mostra di Oiticica era carente proprio nel suo intento di rivoluzionare il rapporto tra arte e vita quotidiana<sup>117</sup>. Tuttavia, Maria de Fatima Morethy Couto ha fatto notare che se la ricezione della critica londinese nel 1969 fu piuttosto tiepida, quando *Éden* fu riproposta alla Whitechapel Gallery, quarant'anni dopo la sua prima presentazione al pubblico, la critica si rivelò molto più entusiasta di fronte alle scelte curatoriali di Oiticica. Adam Szymczyk scrisse a proposito di *Éden*:

Oiticica optò per spazi semichiusi con diversi gradi di trasparenza e una penetrabilità variabile tra le sezioni [...]. [Così creò] una narrativa circolare e organica con molteplici scelte di direzione. Il movimento degli spettatori era guidato dalla dinamica di alternanza tra momenti individuali più contemplativi e allo stesso tempo meditativi e altri in cui si poteva immaginare situazioni collettive effimere – i visitatori parlavano delle loro esperienze e condividevano varie attività<sup>118</sup>

Nonostante la ricezione alquanto tiepida da parte della critica inglese, in una lettera a Lygia Clark, Oiticica affermava di essere soddisfatto che «le persone vengono da lontano solo per sentire le cose, indossare i Parangolé, togliersi le scarpe in *Éden* etc., con una insperata passione e interesse»<sup>119</sup> e al suo ritorno in Brasile, in un'intervista raccontava così la sua esperienza a Londra:

Fu un'esperienza simpatica vedere uomini d'affari entrare nel recinto e obbedire all'invito di togliersi le scarpe per poter sentire le sensazioni tattili che il mio lavoro voleva trasmettere. Qui nel museo nessuno si toglie le scarpe, dato che al brasiliano costa così tanto avere delle scarpe che l'atto di togliersi le equivale ad abbandonare uno status<sup>120</sup>

---

<sup>117</sup> Un'antologia della critica inglese a *Eden* è raccolta in Morethy Couto. M. F., cit., 121-125.

<sup>118</sup> A. Szymczyk, "From the 'best kind of hanging' to the Eden plan", in S. Sharmacharja (a cura di), *A manual for the 21<sup>st</sup> century art institution*, Londra, 2009, pagg. 56-67.

<sup>119</sup> Lettera di Oiticica a Lygia Clark del 03/03/1969, projetoho.br.

<sup>120</sup> N. Rego, *Mangueira e Londra na rota, Hélio propoe uma arte efetiva*, 31/01/1970, projetoho.br.

Dal punto di vista dei visitatori, infatti, la mostra destò molto interesse da parte del pubblico inglese, non solo da parte della popolazione adulta, come documentò Oiticica, ma anche da quella giovane: nelle foto che documentano la mostra si vedono molti bambini e adolescenti giocare con i *Bolidi*, che indossano i *Parangolé*, che si stendono sulla paglia e leggono nei *Ninhos* (figg. 27, 30 e 31). L'*East London advertiser* notò con stupore e piacere la forte presenza di giovani a una mostra d'arte, intrigati dall'invito a toccare, manipolare, indossare le opere e dall'ambiente radicalmente diverso rispetto alle tradizionali istituzioni d'arte.

A differenza di molti artisti latinoamericani che partirono per l'Europa con l'obiettivo di formarsi, Oiticica era sbarcato a Londra con l'idea di mettere in pratica un solido programma di lavoro che era stato preparato nel corso degli anni e che era fortemente legato alle sue esperienze in Brasile, a Rio, a Mangueira. Era partito alla volta dell'Europa sì per avere riconoscimento a livello internazionale, ma aveva anche la speranza di lasciare un segno nella storia dell'arte occidentale. Sicuramente la mostra ebbe una discreta visibilità: la BBC fece un piccolo documentario sulla mostra trasmesso nel programma *Late Night Line-up*, della BBC 2 e la rivista *Studio International* pubblicò un'intervista rilasciata da Oiticica a Guy Brett. Tuttavia, l'artista ricevette anche dele delusioni: nonostante l'accordo con *Art&Artists* per la pubblicazione del suo testo, *Sulla scoperta del creozio*, questa non avvenne mai.

In un mondo frenetico, iperproduttivo, dominato dalla logica capitalista del profitto e del successo a scapito dell'Altro, *Éden* fu un luogo di riparo, di riposo, di creazione e di contemplazione, in cui il partecipante era esposto a esperienze, alla produzione di nuovi significati. Così egli costruiva il suo mondo, con gli elementi della sua soggettività, a partire dalle sensazioni risvegliate dalle diverse opere esposte. D'altronde per Oiticica, «l'artista è colui che propone strutture aperte direttamente al comportamento»<sup>121</sup>. La creatività è inerente a tutti, l'artista deve solo accenderla, dare fuoco alla miccia, liberare le persone dai loro condizionamenti: «il vecchio modo di guardare all'artista come qualcuno di intangibile è morto»<sup>122</sup>. Il concetto di *crelazer* era una strategia di ribellione, anche se all'apparenza più placida e pacata, che

---

<sup>121</sup> H. Oiticica, *Aspiro ao grande labirinto*, cit., pag. 120.

<sup>122</sup> Lettera Hélio Oiticica a Guy Brett, 02/04/1968, projetoho.br.

manteneva il carattere pungente e anarchico tipico di Oiticica e fu ulteriormente sviluppato nelle opere successive.

### ***Cosmococas: quasi-cinema***

Nel 1970, Oiticica si trasferì a New York per partecipare a una Fellowship con il Guggenheim museum della durata di due anni. Tuttavia, alla scadenza del programma con il museo, nel 1972 Oiticica decise di rimanere negli Stati Uniti illegalmente, pur di non tornare in Brasile dove, a causa della repressione e della censura culturale sempre più pressanti, non avrebbe potuto lavorare liberamente. Poco prima di partire per la Grande Mela, Oiticica scrisse un testo molto duro, *Brasil diarrhea*, in cui denunciava apertamente l'oppressione della dittatura sulla scena artistica culturale brasiliana: «oggi, in Brasile, si coltiva la repressione istituzionale-culturale»<sup>123</sup>

Rispetto all'ambiente da cui Oiticica fuggiva, New York appariva molto più eccitante, il cuore della scena dell'arte contemporanea di quel momento, ricco di possibilità per il suo sviluppo artistico. All'inizio del suo soggiorno statunitense, infatti, l'artista scriveva «New York è l'unico posto al mondo che mi interessa»<sup>124</sup>. Tuttavia, le aspettative di Oiticica furono presto deluse, poco dopo il suo trasferimento scrisse in una lettera a Guy Brett: «non so cosa stia succedendo qui, ma c'è una scena artistica talmente borghese, conformista e reazionaria, incredibile»<sup>125</sup>. Pauline Bachmann, Susanne Neubauer, Andreas Valentin affermano che era difficile convincere i musei a incorporare nuove forme d'arte e influenze<sup>126</sup>. Negli anni Settanta, gli artisti attivi a New York avevano di fronte due opzioni: rientrare nel circuito ufficiale dell'arte o ritirarsi da esso, con il rischio di dover abbandonare non

---

<sup>123</sup> H. Oiticica, "Brasil diarrhea", in D. Ortega (a cura di), *Hélio Oiticica*, Alias, Città del Messico, 2009, pag. 14.

<sup>124</sup> Oiticica citato da Buchmann, S., *Hélio Oiticica and Neville d'Almeida. Block- Experiments in Cosmococa*, MIT Press, Londra, 2013, pag. 31.

<sup>125</sup> Lettera di Hélio Oiticica a Guy Brett, 16/03/1971, doc. no. 1102/71, projetoho.br.

<sup>126</sup> Bachmann, P., Neubauer, S., Valentin, A., *Hélio Oiticica in New York*, Spree Druck Berlin GmbH, Berlino, 2017 pag. 8.

solo la carriera artistica, ma anche la città, a causa della crescente gentrificazione. Quest'ultima fu un'altra causa della delusione di Oiticica nei confronti di New York. Negli anni Settanta la città attraversò una grave crisi sociale: dove da un lato c'era forte aumento del numero di persone senza dimora, tra cui molti artisti, con un conseguente aumento della criminalità; dall'altra si registrò una crescente speculazione immobiliare, soprattutto nella Lower Manhattan<sup>127</sup>. Così, per ironia della sorte Oiticica ritrovò a New York le stesse disuguaglianze sociali che aveva criticato in Brasile, il paese da cui si era auto-esiliato. A questo proposito è esemplificativa una lettera a Lygia Clark, in cui Oiticica descrisse New York come un dipinto di Bosch: «mille corpi nelle strade, piscio, sangue, persone ferite, spazzatura, mucchi di bottiglie vuote e mendicanti che si avvicinano per chiedere soldi»<sup>128</sup>, un luogo infernale in cui tutto era divorato dal consumismo e dall'industria culturale che aveva assorbito anche la scena culturale alternativa.

La delusione per l'ambiente culturale ufficiale e mainstream di New York e il suo stato di clandestino furono i motivi per cui Oiticica si avvicinò alla scena artistica underground e queer, in cui se non altro fu libero di esprimere la propria omosessualità. Inoltre, l'artista ebbe pochi contatti con artisti newyorchesi, frequentando, con poche e rare eccezioni, solo amici brasiliani che si trovavano a Manhattan in quegli anni o che venivano a trovarlo. L'artista si situò ai margini della scena artistica ufficiale e non espose nessun progetto, per questo, rispetto alle opere degli anni Sessanta, la produzione di Oiticica degli anni newyorchesi è stata considerata molto meno dai critici, e gode di una fama molto minore. Tuttavia, questo non significa che Oiticica non fu produttivo, tutt'altro, egli continuò a realizzare opere d'arte, continuò a lavorare sui *Ninhos*, sul concetto di *crelazer* e su *Tropicália* e iniziò nuove serie di opere, solo che tutto il suo lavoro rimase “sotterraneo”, nell'ambito della contro-cultura underground, clandestina, illegale, marginale.

Tra le opere più importanti del periodo newyorchese vi è la serie *Block-experiments in Cosmococa – program in progress* una serie di quasi dieci opere al limite tra fotografia, video-arte, cinema e *installation art*, realizzate in collaborazione

---

<sup>127</sup> Ibidem.

<sup>128</sup> Lettera di Oiticica a Lygia Clark del 02/08/1970, in L. Figueiredo (a cura di), *Hélio Oiticica e Lygia Clark: Cartas 1964-1974*, UFRJ, Rio de Janeiro, 1998, pp. 160–161.

con il filmmaker Neville D'Almeida. L'incontro con il regista indipendente era avvenuto nel 1968, a Rio de Janeiro, durante la presentazione del primo film del regista, *Jardim de Guerra*. Già in quell'occasione Oiticica fu molto colpito dal lavoro di D'Almeida, per la sua particolare tecnica di montaggio della pellicola: questa includeva molte riprese di poster e manifesti sparsi nello spazio urbano, che raffiguravano Che Guevara, Twiggy, Trotsky, Mao Tse Tung e Jimi Hendrix. L'appropriazione di manifesti pubblici usati per creare una non-narrazione con una intrinseca carica politica affascinarono molto Oiticica che si sentì affine alla metodologia di D'Almeida.

La collaborazione tra i due artisti, però, avvenne solo nel 1973, quando tra marzo e agosto realizzarono *CC1 Trashiscapes* (fig. 32), *CC2 Onobject* (figg. 33-34), *CC3 Mayileryn* (fig. 35), *CC4 Nocagions* (fig. 36) e *CC5 Hendrix-War* (fig. 37), ovvero le prime cinque opere della serie *Block-experiments in Cosmococa – program in progress* e le uniche che possono dirsi complete. Si trattava di installazioni multimediali, multisensoriali e psichedeliche che includevano dei proiettori che trasmettevano una sequenza non-narrativa di circa trenta diapositive, accompagnate da una colonna sonora. Ogni installazione includeva un ambiente disegnato appositamente, costituito, a seconda del caso, da amache, sedute e materassi, addirittura una piscina; il tutto era corredato da una serie di istruzioni per performance che potevano essere svolte dai partecipanti individualmente o collettivamente. Oiticica e D'Almeida si lasciavano alle spalle la posizione seduta, statica e frontale del classico pubblico del cinema per coinvolgere il partecipante in una nuova esperienza sensoriale e sensibile. Le immagini erano osservate dal dondolio di una amaca, in mezzo al fluttuare di palloncini o tra gli schizzi d'acqua di una piscina. In questi lavori Oiticica riprendeva indistintamente elementi della cultura alta e bassa del tempo: riferimenti agli scritti di Martin Heidegger e alle composizioni di John Cage si alternavano alle foto di copertina di Marilyn Monroe, ai dischi di Jimi Hendrix e Yoko Ono, ma c'erano anche riferimenti a Luis Buñuel, a Mick Jagger e a Charles Manson. Riferimenti filosofici, musica rock, icone pop e della cronaca nera, arte d'avanguardia si fondevano in un mix trasgressivo che voleva sovvertire il tradizionale linguaggio cinematografico.

L'unico aspetto che legava visivamente le installazioni era l'abbondante uso di cocaina, impiegata come elemento grafico per ricalcare o delineare alcuni tratti sulle immagini delle diapositive. La polvere di cocaina divenne un pigmento come tanti. Due anni prima la creazione della serie, Richard Nixon, allora presidente degli Stati Uniti, aveva dichiarato aperta la "guerra alle droghe": la dimensione privata dell'uso personale di droghe divenne una questione politica, anzi bio-politica. Lo Stato entrava nelle vite delle persone e stabiliva cosa era giusto e cosa era sbagliato, cosa era permesso e cosa era proibito. In questo contesto l'abbondante uso di cocaina nelle opere di Oiticica e D'Almeida non era un invito al consumo di droghe (nonostante il primo ne facesse ampio uso) o un'esaltazione della tossicodipendenza, ma era una aperta sfida al controllo da parte dello Stato dei comportamenti individuali, un aspetto che Oiticica, con la sua educazione anarchica, non poteva tollerare. L'illegalità dell'elemento principale dei *Cosmococas* fu probabilmente uno dei motivi per cui Oiticica e D'Almeida non esibirono mai le opere in pubblico, ma solo a un gruppo ristretto di amici. Waly Salomão, poeta della controcultura brasiliana e amico intimo dell'artista, fu uno dei pochi a vedere una delle installazioni della serie. Il suo racconto delle circostanze in cui la serie di opere gli fu mostrata rappresenta molto bene la clandestinità del progetto:

vidi l'installazione nell'ottobre del '74, a New York, quando stavo per andarmene Hélio fece un segnale del suo vasto codice non verbale per indicarmi di aspettare, aspettò che la maggior parte delle persone uscisse dal suo loft e mi fece giurare che mantenessi il segreto; solo allora iniziò il rituale clandestino di esposizione. Hélio non esagerava né fingeva quando affermò, circa la più segreta *Cosmococa*, nascosta sotto sette chiavi: 'sento di essere seduto su un barile di polvere da sparo, ricoperto di dinamite' [...] E aveva ragione: *Cosmococa* è nitroglicerina pura. È un ambiente olistico, è cosmo<sup>129</sup>

Solo nel 1992, dodici anni dopo la morte dell'artista, uno dei *Cosmococa* fu esposto al Witte de With Center di Rotterdam, in occasione della prima mostra retrospettiva postuma su Oiticica. Furono necessari altri tredici anni perché la serie al completo fosse esposta a Rio de Janeiro. Tuttavia, non possiamo sapere quanto l'allestimento del 1992 e quello del 2005 siano fedeli all'originale previsto da Oiticica

---

<sup>129</sup> W. Salomão, "¿Que es el Parangolé?", cit., pag. 92.

perché non c'è nessuna testimonianza fotografica di come apparissero i *Cosmococas* nell'appartamento dell'artista. Anche se non abbiamo alcun documento visivo ad aiutarci, è vero però che Oiticica ha lasciato molte tracce scritte che descrivono come concepiva le installazioni, arrivando a lasciare una vera e propria serie di istruzioni sugli oggetti e le azioni che dovevano costituirle.

Il titolo della serie racchiudeva in sé gli aspetti principali che la caratterizzavano: il termine *block-experiments*, “esperimenti-blocchi” sottolineava innanzitutto il carattere sperimentale e di ricerca delle installazioni di Oiticica e D'Almeida, i quali ripresero il linguaggio della fotografia e quello del cinema per sovvertirli e aprirne i confini a nuove possibilità. Si esploravano nuove potenzialità del medium che erano escluse dal regime audiovisivo vigente. La seconda parte del termine, “blocchi”, definiva come erano concepite le installazioni, cioè come capitoli completi in sé che facevano parte di un programma più ampio, ma allo stesso tempo indipendenti e a sé stanti. Tuttavia, i “blocchi” non seguivano un ordine o una sequenza, non c'era alcun filo narrativo o temporale a legarli, nessuna logica predeterminata: Oiticica e D'Almeida incoraggiavano il loro accostamento casuale e simultaneo. In questo modo le installazioni avrebbero creato significati sempre nuovi in un continuum di rimandi, parallelismi prolifici e inesauribili, una catena di intersezioni infinita. Così i *Cosmococas* acquisivano una dimensione olistica a cui lo stesso nome allude: la crasi poteva essere letta come una fusione delle parole “cosmo”, “cocaina”, il fil rouge visivo della serie, che giocava su vari livelli semantici, ma anche “cosmetico”, in quanto la sostanza stupefacente era utilizzata per “truccare” i volti proiettati sui muri. Infine, la designazione “programma in corso” significava che la serie si poteva espandere all'infinito, includendo altre collaborazioni e di altre forme. Nel 1980, pochi mesi prima della sua morte, Oiticica si riferiva ancora alla serie di installazioni multimediali come un programma in divenire, non finito, indefinito, in elaborazione<sup>130</sup>. Il carattere aperto e potenzialmente infinito della serie era implicito nel suo carattere sperimentale, suggerito dal primo termine del titolo, Oiticica infatti definiva così le sue installazioni:

---

<sup>130</sup> Buchmann, S., Hinderer Cruz, M. J., cit., pag. 11.



*COSMOCOCA* come programma ha nelle sue origini un carattere sperimentale aperto: spostamenti e mutamenti sono parte della sua struttura inventiva e anche (principalmente!) situazioni casuali che accadono come passi decisivi per i suoi diversi risultati – il programma come tale è un programma aperto in evoluzione ed è impossibile determinare l'interezza della sua possibile portata [...] il punto principale nel considerare un'attività sperimentale non è limitarla alle sue origini, ma creare molteplici possibilità per la partecipazione collettiva e individuale come un esercizio sperimentale della libertà (Mario Pedrosa)<sup>131</sup>

*Block-experiments in Cosmococa – program in progress* è una serie che ancora una volta riflette sul problema dell'immagine e del rapporto tra opera e osservatore, tra spettacolo e spettatore, dato che il linguaggio a cui Oiticica si rifaceva e che tentava di decostruire, era quello del cinema. L'artista si era avvicinato a questa istanza non solo tramite Neville D'Almeida, il quale già prima di conoscere Oiticica aveva riflettuto su una narrativa frammentata e non-rappresentativa nel cinema; ma anche grazie a uno dei suoi pochi contatti newyorchesi, ovvero, il regista e performer Jack Smith, il quale fu un'altra figura centrale per la creazione della serie *Cosmococas*. Oiticica lo ammirava come l'unica figura ad aver resistito alla commercializzazione della cultura underground, a differenza di Paul Morrissey per esempio. Nel 1971, l'artista carioca assistette alla performance di Smith intitolata, *Claptailism of Palmola Economic Spectacle* in cui l'artista proiettava delle immagini in una sequenza apparentemente incoerente, di solito nel suo appartamento, ma la visione era frammentata e dinamica in quanto Smith si muoveva di fronte al proiettore oppure spostava l'apparecchio stesso, sovvertendo la staticità e la frontalità della visione, tipici del cinema tradizionale. La proiezione era accompagnata da una colonna sonora di brani casuali. In una lettera a Clark, Oiticica esprimeva la sua ammirazione per Smith:

i suoi film sono incredibili [...] c'era una proiezione di diapositive con una colonna sonora, una specie di quasi-cinema, che era incredibile; Warhol ha imparato molto da lui quando ha iniziato e ne ha ripreso certe cose che ha portato su un altro livello, questo è chiaro; Jack Smith è una specie di Artaud del cinema; questo è il modo più oggettivo per descriverlo<sup>132</sup>

---

<sup>131</sup> Ibidem.

<sup>132</sup> Lettera di Oiticica a Lygia Clark del 14/05/1971, in L. Figueiredo (a cura di), op. cit., p. 204.

Il termine quasi-cinema indicava la posizione liminale dell'opera di Smith, lo scardinamento del tradizionale medium cinematografico, un termine che l'artista utilizzò per definire anche la serie realizzata in collaborazione con D'Almeida. Oiticica dichiarò in modo esplicito il ruolo di Smith come precursore della serie *Cosmococas* proprio in virtù della frammentazione della narrazione lineare attuata dalle sue performance e la rottura della durata temporale<sup>133</sup>.

Tuttavia, c'è una differenza fondamentale tra le opere-performance di Smith e *Cosmococas* che è importante sottolineare: il concetto di Smith di film dal vivo dipendeva dalla presenza dell'artista come maestro della cerimonia, come direttore dell'azione, cosa che invece non avveniva nelle installazioni di Oiticica e D'Almeida in cui la figura centrale era quella del partecipante e non quella dell'autore; i blocchi erano modulari e ripetibili in base alla preferenza del partecipante. Da una parte il film dal vivo spontaneo, dall'altra non-stop cinema. Nel caso di Oiticica e D'Almeida la durata, la particolare composizione e la progressione del film erano lasciati alla volontà del partecipante. L'idea dei due artisti era che ogni installazione fosse acquistabile singolarmente, corredata dalle istruzioni per eseguire performance individuali o collettive: l'obiettivo era la disseminazione e la circolazione dei *Cosmococas*, diffondere un nuovo tipo di esperienza che sovvertisse il classico genere cinematografico della durata standardizzata di novanta minuti e della classica relazione unidirezionale tra spettatore e spettacolo. Questa messa in discussione delle convenzioni comportamentali nella fruizione delle immagini cinematografiche aveva un risvolto politico e sociale, come affermano Buchmann e Hinderer Cruz: «la serie mirava alla dissoluzione dei poteri dell'ordine rappresentato dal prevalente regime del tempo e dello spazio, promettendo di stabilire una solidarietà più stretta in una comunità internazionale dispersa»<sup>134</sup>.

La questione della gestione del tempo e della durata, che accompagnava Oiticica sin dall'inizio della sua carriera artistica, si legava alla sua insoddisfazione per il linguaggio cinematografico e in particolare per il rapporto tra spettatore e spettacolo, all'interno di una più ampia dimensione politica che riguardava la libertà

---

<sup>133</sup> H. Oiticica, "Block experiments in Cosmococa – program in progress", in *Hélio Oiticica*, catalogo della mostra presso il Witte de With center for contemporary art, 1992, pag. 180.

<sup>134</sup> S. Buchmann, M. J. Hinderer Cruz, cit., pag. 33.

di agire e di essere dell'individuo. In modo piuttosto radicale, l'artista affermava: «l'accettazione cieca dell'immutabilità di tale relazione, l'ipnosi dello spettatore e la sottomissione alla superdefinizione visiva e assoluta dello schermo mi sono sempre sembrati troppo prolungati»<sup>135</sup>. In questo senso possiamo quindi comprendere la proiezione delle diapositive come la condensazione – o la frammentazione – del tempo opposta alla sua classica esperienza lineare e razionale nelle strutture narrative del cinema mainstream. *Cosmococas* sfidavano lo spettacolo creando forme divergenti di temporalità. Ma la decostruzione del linguaggio del cinema e della posizione passiva dello spettatore avveniva anche in senso spaziale e fisico attraverso nuove forme di partecipazione e di coinvolgimento, moltiplicando le proiezioni e spargendole nella stanza. Questa nuova percezione del tempo, che riprendeva le fila di quello che Oiticica voleva fare con il concetto di *crelazer*, fu ben descritta da Salomão, il quale partecipò all'installazione di *CCI Trashiscapes* in cui il partecipante era invitato a stendersi su un materasso e aveva una lima per unghie a disposizione per rifarsi le mani mentre guardava la proiezione di slide:

c'è una relazione erotica light, gustosa, una certa pigrizia, una ricreazione, un godimento del tempo senza immediatezza, un tempo terno, un tempo senza obiettivi, un tempo piacevole, senza orari che -premono, senza obblighi. [...] Il visitatore rimane a guardare non so quante diapositive che si susseguono una dopo l'altra, ascoltando la colonna sonora e rimane lì a limarsi le unghie, una per una [...] Per il solo fatto di limarsi le unghie, uno inizia a percepire il tempo in un altro modo; un altro modo di passare il tempo, diverso dal tempo del capitalismo protestante, per esempio, il tempo è denaro. Questo è diverso. Il tempo non è denaro; il tempo è piacere. È il regno del principio del piacere e la sospensione del principio della realtà<sup>136</sup>

All'interno della decostruzione del tempo cinematografico, operata da Oiticica e D'Almeida, è possibile individuare un ulteriore livello semantico dell'uso di cocaina: in quanto sostanza psicotropa, può essere compresa come un mezzo per raggiungere una diversa percezione del tempo, che permette di accedere a un diverso tipo di durata. Gli effetti prodotti dalle droghe ci riportano alle riflessioni di Oiticica sul sovra-

---

<sup>135</sup> H. Oiticica, "Block-Experiments in Cosmococa — program in progress", in C. Basualdo, (a cura di), *Hélio Oiticica: Quasi-Cinemas*, catalogo della mostra, Hatje Cantz, 2001, p.101.

<sup>136</sup> W. Salomão, "¿Que es el Parangolé?", cit., pag. 93.

sensoriale, come momento centrale nella sua ricerca artistica. L'obiettivo era portare il partecipante a uno stato sensoriale più ampio che stimolasse la creatività interiore al di fuori dei limiti imposti e dalle convenzioni sociale e da quelle artistiche.

Ancora una volta è interessante notare come, rispetto ad altre opere del tempo, le installazioni di Oiticica siano alquanto antiquate da un punto di vista tecnologico. Tuttavia, questo non significa che Oiticica e Almeida non riflettano sul medium, i cui confini e le convenzioni vengono messi in discussione sotto l'influenza di Marshall McLuhan, Jean-Luc Godard e John Cage. Il riferimento a quest'ultimo è esplicito in *CC4 Nocagions*, che potrebbe essere visto come un omaggio al musicista, il quale inseriva il silenzio e i rumori della vita quotidiana all'interno delle sue composizioni per sovvertire la tradizionale struttura temporale della musica classica. Ancora una volta la droga, con i suoi effetti sinestetici, giocava un ruolo importante nel ribaltamento delle convenzioni dei media e nel cancellare i confini tra i media e i generi. Il titolo dell'installazione è un gioco di parole, una crasi che unisce il cognome di Cage con il titolo del suo libro *Notations* (1969), una collezione di manoscritti musicali sperimentali, la cui copertina è al centro delle sequenze di slide. La colonna sonora era un collage di effetti audio prodotti da un registratore, il suono di una macchina da scrivere, lo sgocciolio di un liquido e altri rumori non identificabili, forse estratti da alcuni pezzi di Cage. Oiticica accennava anche alla possibilità di includere tra i suoni il rumore amplificato di qualcuno che sniffa cocaina. L'installazione è una delle più complesse dato che includeva una piscina rettangolare in cui i partecipanti avrebbero dovuto nuotare mentre sul due pareti opposte venivano proiettate le diapositive della sequenza di pari passo, ma una leggermente in ritardo rispetto all'altra. In questo modo i partecipanti rallentati dall'acqua, avevano tempo di girarsi per guardare le slide speculari. Questo tipo di fruizioni aveva delle ripercussioni anche sulla sfera sonora: il rumore dell'acqua, degli schizzi provocati dai movimenti dei partecipanti si fondevano con quelli previsti dei rumori registrati, aggiungendo all'installazione un elemento di imprevedibilità, casualità e spontaneità. Con un movimento involontario, il partecipante contribuisce all'accompagnamento sonoro dell'installazione.

Sulla copertina del libro di Cage, completamente bianca, sono disposte strisce bianche di cocaina che producono disegni astratti, linee parallele che diventano visibili o invisibili in base alla direzione della luce e della prospettiva delle singole foto. I due livelli, monocromatici, si confondono. Nella descrizione dell'opera Oiticica annota delle osservazioni, tra cui una interessante:

ogni diapositiva IMMAGINE-ata [...] con riferimento (OMAGGIO) a BIANCO SU BIANCO di MALEVICH (cocaina bianca su copertina bianca) e allo spazio SUPREMATISTA: non come un revival SUPREMATISTA – piuttosto come un'asserzione della sua stessa esistenza effettuata in un modo ludico-casuale e candido (PURAMENTE-BIANCO)<sup>137</sup>

*CC4 Nocagions* era quindi una stratificazione di significati, riferimenti culturali, livelli di partecipazione e di linguaggi, visivi e non. Elementi contemporanei, *Notations* di Cage, elementi storici, *Pittura suprematista* di Malevich ed elementi immediati, il corpo del partecipante, si fondono e convivono sullo stesso piano spazio-temporale. In questo senso, aveva ragione Salomão quando descriveva *Cosmococas* come totalità, ambienti olistici e cosmici: *CC4 Nocagions* è un susseguirsi di rimandi, scambi e dialoghi che vanno avanti e indietro, in un movimento inesauribile in cui il rapporto tra il medium e la percezione sensibile del partecipante è sempre al centro della riflessione di Oiticica.

Come già accennato, la teoria di McLuhan fu un riferimento importante per la ricerca di Oiticica e D'Almeida sul medium del cinema. Salomão sottolineò l'affinità che l'artista carioca sentiva nei confronti del teorico canadese, il quale:

recuperò lo spazio acustico della nostra totalità sensoriale non localmente, nazionalmente o culturalmente, ma come evocazione di un umano supercivilizzato e subprimitivo. Il tatto come gioco tra i sensi, l'udito onnipresente e l'occhio dinamico<sup>138</sup>

---

<sup>137</sup> Oiticica, Hélio, "Cosmococa Instructions", in C. Basualdo (a cura di), *Hélio Oiticica: Quasi-Cinemas*, cit., pag. 114.

<sup>138</sup> W. Salomão, cit., pagg. 28-29.

Come era stato abituato a fare sin dalla giovinezza, Oiticica studiò attentamente la celebre teoria dei media di McLuhan, la sua distinzione tra media caldi e media freddi e la rielaborò in modo personale. Per lo studioso canadese i media “caldi” erano ad alta definizione e in quanto tali fissavano i loro contenuti e costituivano una forma di comunicazione stabile, in cui i fruitori non avevano alcun ruolo nel completamento del messaggio, ma dovevano solo riceverlo. A questa categoria appartenevano la fotografia e il cinema. I media “freddi”, invece, erano quei mezzi di comunicazione a bassa definizione il cui messaggio doveva essere completato dal pubblico, il quale quindi era più coinvolto e impegnato nella veicolazione del contenuto. A questo gruppo appartenevano la radio, la televisione, il telefono<sup>139</sup>. Le installazioni dei due artisti brasiliani mescolano entrambi i tipi di medium, anche sovvertendo l’ordine stabilito da McLuhan: *Cosmococas* fanno ampio uso di fotografie, ma non possiamo dire che esse siano ad alta risoluzione o che il loro messaggio sia chiaro e stabile, innanzitutto perché la visione dell’immagine è disturbata dai disegni e dalle linee fatte con la cocaina che distorcono i tratti delle persone raffigurate o si confondono con gli oggetti rappresentati; in secondo luogo, il fatto che le proiezioni non siano frontali, ma sparse sulle pareti delle sale rende la visione più “difficoltosa” e quindi più dinamica, la partecipazione fisica e cognitiva del pubblico è fondamentale per cogliere il contenuto delle immagini. Inoltre, i tratti realizzati con la cocaina, per esempio nel caso di *CC3 Maileryn*, potrebbero ricordare gli scarabocchi di un bambino sulle fotografie di giornale oppure le immagini caricaturali di un cartone animato, medium che per McLuhan apparteneva alla categoria dei mezzi di comunicazione “freddi”. Questa trasformazione delle singole fotografie rientrava nel più ampio progetto “quasi-cinematografico” che quindi appariva come un tentativo di trasformare il cinema in un medium “freddo”. Oiticica e D’Almeida giocavano con la teoria del canadese, non obbedivano ad essa, ma prendendone atto cercavano un modo per superarne le problematiche esposte: come rendere “freddo” un medium “caldo”?

---

<sup>139</sup> M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Edizioni Net, Milano, 2002, pagg. 31-42.

## CAPITOLO III

### Arte partecipativa tra pratica e teoria

Le riflessioni di Hélio Oiticica sul rapporto tra opera d'arte e spettatore, la ridefinizione del ruolo di quest'ultimo proposta dai suoi lavori avevano delle forti implicazioni sociali, culturali, identitarie e politiche: il pubblico non era più ricettore passivo, ma protagonista dell'azione, padrone delle configurazioni formali e semantiche dell'opera attraverso cui riprendeva possesso della propria libertà e della propria creatività. Tuttavia, le esperienze partecipative di Oiticica non sono un caso isolato, ma si inseriscono in una storia più ampia, storicamente e geograficamente, di teorie e pratiche sulla posizione del pubblico rispetto all'opera d'arte. Gli anni di attività di Oiticica, infatti, sono stati anche gli anni centrali dello sviluppo delle pratiche performative che hanno rivoluzionato la concezione di artista, di opera, di pubblico e più in generale di arte stessa. Negli anni Sessanta si sviluppano le esperienze degli gruppo Fluxus negli Stati Uniti e del gruppo Gutai in Giappone che inaugurano una nuova stagione artistica in cui l'oggetto artistico è sostituito dal corpo dell'artista e del pubblico. La performance art spinge i linguaggi artistici verso un profondo ripensamento dei loro strumenti, dei processi creativi, si interroga sull'ontologia stessa di un'opera d'arte. Spinge anche gli spettatori a stabilire un nuovo rapporto con l'opera, trasformata in evento e con l'idea stessa di arte. Le performance hanno un forte impatto sulla società, perché esprimono protesta, sfida, riflessioni più o meno forti ed esplicite rispetto all'attualità, rispetto al ruolo delle persone e delle loro identità. La performance art è di per sé un atto politico, per come il corpo occupa lo spazio, un determinato contesto sociale. C'è qualcosa di intrinsecamente anarchico nella performance in quanto sfida ogni definizione, ogni categorizzazione precisa. L'intento di destabilizzare e sfumare i confini dell'arte, espandendoli per includere altri linguaggi artistici e non-artistici, era sicuramente centrale nell'opera di Oiticica, come dimostrano i concetti di costruzione, di anti-arte, di programma ambientale, centrali nel suo programma estetico. Ma un altro posto privilegiato era riservato alla questione della partecipazione dello spettatore e alle relazioni che questo instaura con

l'opera, con sé stesso e con il contesto circostante.

Dieci anni dopo la morte di Oiticica, a partire dall'inizio degli anni Novanta si registra un crescente interesse degli artisti per la partecipazione e il coinvolgimento attivo del pubblico nel processo creativo, in controtendenza alle esperienze postmoderne degli anni Ottanta della Nuova Pittura e della Transavanguardia vengono ripresi i linguaggi rivoluzionari e utopici dell'arte concettuale e minimalista, della performance art, una tendenza che proseguirà nel nuovo millennio e all'arte contemporanea, che Catherine Wood descrive come uno «spazio di relazioni attive»<sup>140</sup>. Nell'ultimo decennio del XX secolo la pratica performativa assume una marcata declinazione politica e sociale: l'interesse per il pubblico cresce a tal punto che l'artista sente di doversi mettere da parte, di condividere l'autorialità con gli spettatori e di renderli partecipanti. Si inizia non solo ad abbandonare la sfera individuale, ma anzi questa viene vista con sospetto dagli artisti: l'arte contemporanea vuole attivare il pubblico, renderlo protagonista e co-creatore dell'opera, scrollandolo dal torpore indotto dalla contemplazione passiva. L'arte si afferma come medium di intervento sociale, anziché processo fine a se stesso. Se negli anni Sessanta e Settanta approccio del genere alla creazione artistica presupponeva un allontanamento dai circuiti ufficiali dell'arte delle gallerie, dei musei, delle aste; dalla fine del XX secolo in poi tale interesse per l'inter-azione e la partecipazione del pubblico è diventato un fenomeno globale pienamente assimilato dalle istituzioni culturali, come dimostrano le esperienze newyorchesi del MoMA di New York e del Whitney Museum of American Art, o l'esperimento Tate Exchange all'interno della Tate Modern, il Palais de Tokyo a Parigi, luoghi che hanno lasciato ampio spazio a pratiche e performance partecipative. L'arte sociale e incentrata sulla comunità ha guadagnato un posto centrale all'interno di mostre internazionali, biennali e istituzioni pubbliche, due premi le sono dedicati e programmi di finanziamenti a fondo perduto disposti dai ministeri della cultura dei vari paesi mondiali. Da dove nasce questa fortuna e questo successo? Cosa ha spinto sempre più artisti a spostare la loro attenzione dall'opera d'arte ai processi collettivi e sociali? Alla fine degli anni Novanta, Nicolas Bourriaud registra questo cambio di approccio da parte degli artisti contemporanei e il bisogno di

---

<sup>140</sup> C. Wood, *Performance in contemporary art*, Tate publishing, Londra, 2018, pag. 8.



inquadrare le loro ricerche in una cornice teorica.

## **Nicolas Bourriaud e l'arte come incontro**

Nel 1998 il curatore francese Nicolas Bourriaud pubblicò il saggio *Estetica relazionale* con l'intento di definire e fornire una base teorica e concettuale alle pratiche artistiche che si erano sviluppate negli anni Novanta e che avevano ricevuto molta attenzione di critica e pubblico. La teoria del critico francese intendeva sopperire alla mancanza di criteri estetici adatti a definire e valutare l'arte contemporanea, la cui originalità non poteva essere colta attraverso i parametri usati per giudicare le tendenze artistiche precedenti, come ad esempio il criterio della novità<sup>141</sup>. Le ricerche artistiche degli anni Novanta, infatti, non avevano in comune uno stile, una tematica o un'iconografia, ma condividevano lo stesso orizzonte pratico e teorico, ovvero la sfera delle relazioni intersoggettive. L'aspetto caratterizzante di questa nuova tendenza non era il medium impiegato (che variava tra fotografia, installazione site-specific, performance, design), o lo stile formale, o un modello rappresentativo, bensì il fatto di mettere in scena delle modalità di scambio sul piano sociale, oltre che l'interazione e il dialogo con lo spettatore come elementi costitutivi della proposta artistica.

Gli anni Novanta furono teatro di grandi cambiamenti storici, sociali, economici e politici che possono essere ricondotti a due eventi principali che trasformarono profondamente la società occidentale: la caduta del muro di Berlino, nel 1989, e l'introduzione del World Wide Web. Il primo evento smosse profondamente gli equilibri europei e mondiali: dopo quasi trent'anni dalla sua costruzione, crollava il simbolo della Guerra fredda, l'ultimo baluardo del blocco est, decretando il fallimento del comunismo e presagendo l'imminente dissoluzione dell'URSS. La barriera tra i due blocchi continentali veniva fatta letteralmente a pezzi dai cittadini di Berlino Est, in una protesta per la libertà e per un futuro democratico. La caduta del

---

<sup>141</sup> N. Bourriaud, *Estetica relazionale* (1998), tr. it. a cura di Marco Enrico Giacomelli, Postmedia Books, Milano, 2010, pag. 11.

muro di Berlino, insieme ad altri mutamenti tecnologici e sociali, portò con sé ottimismo e fiducia nella costruzione di un mondo nuovo e di un ordine sociale pacifico<sup>142</sup>.

Il lancio del World Wide Web, una nuova infrastruttura digitale permise a persone di diverse parti del mondo di comunicare in tempo reale, azzerando quindi le distanze tra gli utenti e attuando così una rivoluzione nella dimensione spazio-temporale della (tele)comunicazione. Grazie a Internet, lo scambio di informazioni diventava rapido, immediato, semplice, gratuito, illimitato e libero, offrendo la possibilità di un rinnovamento dei modelli culturali, i livelli sociali finalmente si appianavano o si fondevano in un mix eclettico di culture e razze<sup>143</sup>. I più ottimisti guardarono a questa novità come a un'opportunità per rendere più democratico l'accesso alla cultura e all'informazione, di ogni tipo, ma anche un incentivo e una garanzia alla libertà di espressione.

Il Web contribuì infine alla tendenza che era iniziata pochi anni prima di globalizzazione dei rapporti sociali, culturali ed economici iniziata già alla fine degli anni Ottanta, quando l'economia globale aveva conosciuto una progressiva liberalizzazione dei rapporti commerciali, creando un nuovo modello di mercato fondato sulla libera circolazione di denaro e di merci<sup>144</sup>.

In seguito alla rivoluzione di internet, la comunicazione quindi diventò più rapida, facile, immediata, le possibilità di incontrarsi e di interagire, con parenti, amici e anche sconosciuti, si moltiplicarono: si profilavano nuove possibilità di relazionarsi con gli altri, di scambiare opinioni, idee, informazioni e non solo. La flessibilità, la fluidità e la dinamicità della dimensione digitale si impressero anche sulle dinamiche sociali, economiche, tanto che Bauman Zygmunt definì questa nuova condizione come «modernità liquida»<sup>145</sup>. Con questo termine il sociologo alludeva alla fluidità delle relazioni interpersonali in questo periodo, al fatto che la contemporaneità non fosse mai del tutto definita e stabile e, proprio per questo, capace di offrire mille possibilità

---

<sup>142</sup> P. Schweizer, *The fall of the Berlin Wall: reassessing the causes and consequences of the end of the Cold War*, Hoover institution press, 2000.

<sup>143</sup> F. Giordana, *Tecnologie, media & società mediatica*, FrancoAngeli, Milano, 2005.

<sup>144</sup> Z. Bauman, *Dentro la globalizzazione* (1999), tr. it. di O. Pesce, Editori Laterza, Roma, 2000.

<sup>145</sup> Z. Bauman, *Modernità liquida* (1999), tr. it. S. Minucci, Editori Laterza, Roma, 2011.

diverse all'individuo. I concetti di comunità e di collettività si dissolvevano a causa della mancanza di punti di riferimento stabili per l'affermazione di un'identità di gruppo stabile. Nell'era del digitale e del libero mercato, le relazioni sociali erano segnate da caratteristiche e strutture instabili, che si decomponivano e ricomponivano continuamente, ma mai in modo definitivo, piuttosto in modo vacillante e incerto, fluido e volatile. Si delineava così una nuova epoca a cui corrispondeva una nuova società, detta "postmoderna"<sup>146</sup>, in cui gli importanti punti di riferimento in cui il singolo si era sempre identificato, come la nazione, il partito, la religione, che fino a quel momento erano stati garanti del sapere e portatori di verità legittime, stavano perdendo autorità. I nuovi sviluppi tecnologici, invece, rendevano più autonomi gli individui, che non avevano più bisogno di un mediatore per accedere alle informazioni: mutavano, così, i modelli del sapere, la società e il rapporto degli individui con essa.

Nonostante il generale entusiasmo per le nuove possibilità offerte dalla globalizzazione e da Internet<sup>147</sup>, una parte della comunità artistica e intellettuale guardava a queste novità con sospetto e diffidenza. Nicolas Bourriaud vedeva nelle innumerevoli possibilità di scambio e nella riduzione delle distanze offerte da internet un pericolo in quanto favorivano l'appiannamento delle differenze e di conseguenza la standardizzazione delle identità individuali e la tendenza a creare forme di collettività omogenee. Non solo, le nuove occasioni di incontro e di interazione offerte dalle rete e dalla libera circolazione di persone e merci erano considerate da Bourriaud - e da molti degli artisti che sosteneva - come un'illusione di relazione vera e libera: l'immediatezza della comunicazione era solo apparente, in quanto non era diretta e personale, lo scambio avveniva comunque tramite un medium con una forte incidenza che quindi standardizzava le opinioni e i comportamenti. Si configurava, così, uno strano paradosso per cui Internet offriva la possibilità di una comunicazione più semplice e rapida, oltre che molto più efficiente di quella *vis-à-vis*, ma proprio in virtù di questo le interazioni sociali si spostavano sempre più online, inaridendo i rapporti di vicinato. Tuttavia, il senso di vicinanza era solo illusorio, ma non saziava completamente tale desiderio, aumentando il senso di solitudine e la percezione

---

<sup>146</sup> In questo caso il termine è ripreso non da Mario Pedrosa, ma dal saggio di Francois Lyotard, *La condizione postmoderna*, Les éditions de minuit, Parigi, 1979.

<sup>147</sup> P. Lévy, *Cybercultura. Gli usi sociali delle nuove tecnologie*, Feltrinelli, Milano, 1999.

dell'assenza dell'altro. Nonostante l'aumento dei luoghi e dei momenti del divertimento e della convivialità, questi furono percepiti come precostituiti, spesso legati a logiche di mercato, perciò l'incontro sociale si configurava come un momento standardizzato.

In questo contesto, alle soglie del nuovo millennio, nacque una tendenza artistica, secondo Bourriaud nuova rispetto alle precedenti, a cui il curatore diede il nome di "arte relazionale". Questa si distingueva per l'importanza riservata ai rapporti interpersonali e agli affetti per ricreare micro-collettività e micro-comunità in una società sempre più individualista e solitaria, in cui i luoghi di aggregazione spontanea e indipendente erano sempre meno. Qualche anno dopo la pubblicazione del suo saggio, Bourriaud affermò: «gli artisti sono determinati nel produrre modelli sociali, nel collocarsi all'interno della sfera interumana»<sup>148</sup>. Le pratiche artistiche relazionali si definivano quindi per la volontà di preservare l'esistenza dell'osservatore dall'omogeneizzazione dei comportamenti, creando uno spazio protetto per una interazione sociale libera e soprattutto per riportare le persone a interagire tra loro e non attraverso incontri virtuali in rete. Per tornare a interfacciarsi con individui e non con macchine.

Gli artisti degli anni Novanta si trovarono di fronte a una società delusa dalle grandi promesse delle utopie di ricostruzione globale dello spazio abitato dall'umanità; una società smembrata, fatta di individui che non si riconoscevano più nelle grandi narrazioni collettive della politica, della religione, della patria, perciò l'arte relazionale effettuò un cambio di strategia a favore di azioni che miravano a creare momenti di socialità temporanei, portando avanti micro-utopie che mostravano all'osservatore partecipante modalità alternative di interagire con la società e con il suo contesto, a partire dalla dimensione individuale e quotidiana: «le opere non si danno più come finalità quella di formare realtà immaginarie o utopiche, ma di costituire modi d'esistenza o modelli d'azione all'interno del reale esistente, quale che sia la scala scelta dall'artista»<sup>149</sup>.

---

<sup>148</sup> Bourriaud, Nicolas. *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo* (2000), tr. it. a cura di Gianni Romano Postmedia Books, Milano, 2004, pag. 5.

<sup>149</sup> Bourriaud, *Estetica relazionale*, pag. 14.

L'arte relazionale sostituiva la radicalità delle grandi utopie rivoluzionarie delle avanguardie degli anni Sessanta e Settanta, la loro lotta contro la realtà sociale esistente, con manifestazioni temporanee ed effimere in cui la collettività sperimentava modelli di cultura civica ideale, testando su piccola scala progetti politici di comunità, valori trasponibili nella vita quotidiana. Attraverso le micro-utopie non solo la comunità coinvolta era incoraggiata a immaginare comportamenti alternativi all'interno del contesto sociale esistente, ma questi erano percepiti come possibili, attualizzabili grazie al forte carattere partecipativo e collaborativo delle esperienze artistiche relazionali. Rispetto alle avanguardie degli anni Sessanta e Settanta, di Fluxus, la tendenza relazionale attuava uno spostamento di interesse sulle relazioni intersoggettive in quanto tali: «l'artista si concentra sui rapporti che il suo lavoro creerà nel pubblico, o sull'invenzione di modelli di partecipazione sociale»<sup>150</sup>. Bourriaud identificava un movimento progressivo nella creazione di relazioni esterne da parte dell'arte, per cui il punto di partenza era l'antichità (in cui l'opera d'arte serviva da interfaccia tra l'uomo e la dimensione divina); seguita dal Rinascimento, in cui l'arte ambiva a esplorare il rapporto tra l'uomo e il mondo; e dal Cubismo (che riportava l'attenzione sugli oggetti quotidiani), fino ad arrivare all'arte degli anni Novanta (che approfondiva le relazioni interpersonali). Precisò in merito:

la storia dell'arte può essere letta come la storia dei successivi campi relazionali esterni, ritrasmessi da pratiche che sono determinate dall'evoluzione interna di quegli stessi campi: è la storia della produzione dei rapporti col mondo, per come sono resi pubblici da una classe di oggetti e di pratiche specifiche<sup>151</sup>

Messa in questi termini, la concezione di Bourriaud della storia dell'arte appariva alquanto problematica poiché presentava la ricerca artistica come se tendesse verso un fine, uno scopo ultimo e, soprattutto, come se fosse un processo progressivo, sviluppato in blocchi e capitoli, che legittimava l'artista, una volta esaurito e concluso un passaggio, a lasciarselo alle spalle e a passare a un nuovo campo di interesse.

---

<sup>150</sup> Ivi, pag 32.

<sup>151</sup> Ibidem.

Se è vero che la partecipazione dello spettatore fu introdotta e teorizzata dagli happening e dalla performance art, è necessario puntualizzare che negli anni Sessanta e Settanta la dimensione relazionale era tesa ad ampliare i confini dell'arte, a sovvertire le regole e le convenzioni del sistema dell'arte, mentre nel caso dell'arte relazionale veniva meno la preoccupazione di ridefinire i limiti del campo artistico, in quanto agiva all'interno di esso e del campo sociale. Gli eventi creati dagli artisti in questo periodo storico erano sia un'occasione di fuga dalla realtà della comunicazione di massa, sia un modello alternativo per stare insieme e che alla fine dell'azione il partecipante portava con sé nel mondo esterno. Gli artisti decidevano di partire dal basso, dalla relazione con il proprio vicino. Pertanto, Fluxus e l'arte minimalista e concettuale servirono solo come base lessicale, come vocabolario a cui attingere per veicolare una modalità di pensiero nuova, una riflessione sul presente e sul futuro delle pratiche sociali strettamente legata al contesto sociale, economico e politico degli anni Novanta, ma è la strategia del condividere qualcosa con il pubblico l'aspetto che più interessa a Bourriaud e che è così importante per la sua formulazione teorica in *Estetica Relazionale*:

Questa problematica dell'offerta conviviale, della disponibilità dell'opera d'arte [...] si rivela oggi piena di significato: non solo si ritrova al cuore dell'estetica contemporanea, ma porta ben più lontano, all'essenza dei nostri rapporti con le cose<sup>152</sup>

Indipendentemente dal loro diverso grado di materialità, i diversi tipi di media erano impiegati per creare non un oggetto, ma un evento, una durata, un'azione collettiva in cui erano i partecipanti a generare sensi e significati. Una volta terminata, completata, consumata l'azione, non ne rimaneva nulla di tangibile, di concreto: le relazioni interpersonali sono il nucleo centrale dell'arte contemporanea, non gli oggetti. Nelle parole dello stesso Bourriaud l'arte relazionale è «un'arte che assuma come orizzonte teorico la sfera delle interazioni umane e il suo contesto sociale, piuttosto che l'affermazione di uno spazio simbolico autonomo e privato»<sup>153</sup>.

---

<sup>152</sup> Nicolas Bourriaud, *Estetica Relazionale*, cit., pag. 51.

<sup>153</sup> Ivi, pag. 14.

L'intersoggettività e la convivialità sono la base di partenza per le riflessioni dell'arte degli anni Novanta, ma non solo: queste non attingono più i loro simboli all'archivio visivo della religione o delle scienze naturali, il nuovo modello visivo di riferimento è la sfera delle relazioni interpersonali e quindi i momenti di incontro della quotidianità – cene, ritrovi, feste, riunioni, manifestazioni – diventano oggetti estetici. Molti artisti offrono occasioni di incontri puramente casuali, puntando a facilitare l'intreccio di relazioni tra persone sconosciute.

Rifacendosi al materialismo aleatorio di Althusser, per il quale una società può essere definita come tale quando c'è uno stato di incontro durevole tra i singoli individui, imposto da una forza esterna<sup>154</sup>, Bourriaud definiva l'arte relazionale come un esempio di tale "stato di incontro", in cui la dimensione intersoggettiva era sia il fondamento e la condizione d'esistenza dell'opera, che l'obiettivo finale: stimolare la convivialità e la creazione di legami tra le persone, innescare e attivare scambi e dialoghi. Alla luce del materialismo dell'incontro althusseriano, Bourriaud riprendeva il concetto di "forma" come prodotto del *clinamen* epicureo, cioè la deviazione casuale della traiettoria degli atomi nel corso della loro caduta nel vuoto che porta a scontri e aggregazioni, a incontri, e lo applicava all'opera d'arte. Quest'ultima si definiva così come una struttura nata dall'incontro durevole tra due oggetti diversi e distinti, il cui significato nasceva da questa unificazione. La forma era l'incontro tra atomi, componenti singolari che si univano in modo durevole attraverso un legante dipendente dal contesto storico. In questo modo Bourriaud situava la forma artistica tra i fatti sociali, evidenziandone il carattere instabile e immateriale, cosa ancora più vera nell'ambito dell'arte contemporanea, legata ad eventi, situazioni e performance che quindi non hanno una componente materiale e tangibile determinante. In questo senso quindi il legante delle forme relazionali, il loro punto d'origine, diventava lo sguardo, l'incontro con l'Altro, con l'osservatore, la negoziazione con una soggettività esterna: le relazioni interpersonali sono l'essenza della forma, ciò che ne tiene insieme le componenti. Per questo Bourriaud scriveva:

---

<sup>154</sup> Cfr. L. Althusser, *Le courant souterrain du matérialisme de la rencontre*, in Althusser, Louis, *Sul materialismo aleatorio*, Unicopli, Milano, 2000, pag. 87-88.

è nostra convinzione, invece, che la forma non prenda consistenza (non acquisisca una vera esistenza) se non quando mette in gioco delle interazioni umane. La forma di un'opera d'arte nasce dalla negoziazione con l'intelligibile che abbiamo ereditato. Attraverso di essa, l'artista avvia un dialogo. L'essenza della pratica artistica risiede così nell'invenzione di relazioni fra soggetti<sup>155</sup>

Attraverso il concetto di “interstizio”, il curatore francese specificava la singolarità dell'arte relazionale come stato di incontro. Bourriaud riprendeva tale termine da Marx, con il quale erano definite quelle pratiche, quelle relazioni umane che pur sviluppandosi all'interno dell'ordine sociale capitalista, si sottraevano alle sue leggi economiche in quanto non perseguivano l'obiettivo del profitto: nella teoria di Marx esempi di queste realtà interstiziali sono il baratto, la vendita in perdita, le produzioni autarchiche<sup>156</sup>. Allo stesso modo le pratiche degli artisti relazionali erano esempi di “interstizi” sociali, cioè «spazi di relazioni umane che suggeriscono altre possibilità di scambio rispetto a quelle in vigore nel sistema»<sup>157</sup>, pur inserendosi al suo interno. Gli artisti, quindi, elaboravano delle opere che favorivano momenti di socialità in cui si creavano micro-comunità temporanee che duravano giusto il tempo dell'azione o della mostra. Si trattava di un'occasione per il partecipante di riflettere anche sul suo ruolo sociale e sul suo rapporto con l'altro, per sperimentare nuovi modi di convivialità alternativi a quelli precostituiti, nuovi modi di vivere insieme.

Il carattere “interstiziale” dell'arte relazionale era per Bourriaud un'ottima giustificazione al fatto che le azioni degli artisti che supportava non si situassero al di fuori del sistema e del mercato dell'arte, ma che anzi ci fosse un'ampia partecipazione a mostre e fiere dell'arte internazionali. Le micro-utopie proposte dagli artisti relazionali erano mirate a creare all'interno dei musei e delle gallerie degli spazi di comunicazione alternativi, liberi, indipendenti da quelli imposti. Per questo, un altro carattere fondamentale dell'arte relazionale era la centralità del momento della mostra, che Bourriaud definì come «luogo privilegiato in cui si instaurano tali collettività

---

<sup>155</sup> N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, cit., pag. 25.

<sup>156</sup> Bourriaud non specifica la fonte di questa definizione di Marx. È probabile che alla base ci sia un errore filologico: fu Althusser, a partire dal primo capitolo del primo libro de *Il Capitale*, a parlare di interstizi all'interno della società in cui le leggi del mercato erano sospese. Cfr. C. Lo Iacono, *interstitiality: towards a post-althusserian theory of transition*, in Stanković Pejnović, Vesna (a cura di), *Beyond Capitalism and Neoliberalism*, Institute for Political Studies, Belgrado, 2021, pag. 332.

<sup>157</sup> N. Bourriaud, *Estetica Relazionale*, cit., pag. 17.



istantanee, rette da principi diversi»<sup>158</sup>: questa coincideva con il momento di creazione di opere, di azioni, che portavano alla formazione di collettività istantanee. Il Palais de Tokyo, di cui Bourriaud fu direttore per molti anni, era uno spazio di affermazione ed espansione di questa tendenza, un luogo di creazione collettiva, in cui studiare e analizzare la contemporaneità grazie alla collaborazione, all'interazione e all'osservazione della realtà sociale. Un luogo in cui decostruire e rimodellare il concetto di istituzione-museo, luogo sperimentale in cui si cerca una riconciliazione tra le istanze istituzionali (il Palais de Tokyo rimane un'istituzione pubblica) e gli spazi alternativi (il porsi come spazio collettivo, spogliato di ogni forma architettonica e dedicato a eventi e persone, più che a oggetti).

Nel glossario che chiude *Estetica relazionale*, quest'ultima è definita da Bourriaud come «teoria estetica che consiste nel giudicare le opere d'arte in funzione delle relazioni interpersonali che raffigurano, producono o suscitano»<sup>159</sup>, la sfera intersoggettiva quindi non era solo base teorica e archivio visivo per le pratiche artistiche degli anni Novanta, ma era anche il criterio per la loro valutazione. Bourriaud introduceva così il “criterio di coesistenza” con cui definiva il grado democratico di un'opera, quanto era autorizzato il dialogo e l'intervento dello spettatore. L'opera d'arte era valutata da Bourriaud in base a quanto margine d'azione e d'esistenza era lasciato al pubblico:

Mi piace l'arte che permette al suo pubblico di esistere nello spazio in cui essa stessa esiste. Per me, l'arte è lo spazio delle immagini, degli oggetti, e degli esseri umani. L'estetica relazionale è un modo di considerare l'esistenza produttiva dello spettatore dell'arte, lo spazio di partecipazione che l'arte propone<sup>160</sup>

In questo modo Bourriaud mischiava giudizio estetico e giudizio etico: la qualità di un'opera d'arte dipendeva anche dal livello di partecipazione che permetteva allo spettatore e dal tipo di rapporto che instaurava con esso. La centralità del rapporto con l'Altro, delle relazioni interpersonali implicava per il curatore una responsabilità

---

<sup>158</sup> Ivi, pag. 19.

<sup>159</sup> Ivi, pag. 134.

<sup>160</sup> B. Simpson, *Public Relations. An Interview with Nicolas Bourriaud*, in “ArtForum”, aprile 2001, pag. 48.

etica, il dovere di rispettare la soggettività dell'interlocutore, di non ferirlo. Secondo Bourriaud questo non escludeva le possibilità di dialogo e di scambio: l'artista veicolava il suo desiderio, la sua proposta di incontri possibili attraverso la forma dell'immagine e la sua ricezione da parte del pubblico avviava una discussione e possibili sviluppi, per cui l'opera manteneva la sua dinamicità semantica. Solo attraverso l'incontro tra due piani diversi, eterogenei poteva nascere la forma, tuttavia, Bourriaud ribadiva: «l'essenza della partecipazione sociale è il bisogno di riconoscimento più che la competizione o la violenza»<sup>161</sup>.

La dimensione intersoggettiva e relazionale al centro delle ricerche artistiche degli anni Novanta era per Bourriaud l'attualizzazione della teoria dello psicanalista e filosofo francese, Félix Guattari, di cui il curatore analizzò *Caosmosi: un nuovo paradigma etico-estetico* (1992). Questo libro fu un importante riferimento teorico per Bourriaud e ad esso dedica l'ultimo capitolo del suo saggio. Stretto collaboratore di Gilles Deleuze, Guattari fu un esponente dell'anti-psicologia e anti-psichiatria. Un concetto particolarmente centrale nelle sue riflessioni fu quello di "soggettività", che lo psicanalista definiva come «l'insieme di condizioni che rendono possibile a delle istanze individuali e/o collettive di essere in posizione per emergere come Territori esistenziali auto-referenziali, in adiacenza o in rapporto di delimitazione con un'alterità, essa stessa soggettiva»<sup>162</sup>. In questo modo Guattari svincolava la soggettività dal campo naturale e biologico per ricondurla alle strutture culturali e sociali in cui si situava l'individuo: non c'era niente di più costruito della soggettività e questa costruzione si caratterizzava per la sua relatività, in quanto la soggettività si formava solo a contatto e in contrasto con altre soggettività. Sulla scorta di Guattari, Bourriaud scriveva:

La soggettività individuale si forma così a partire dal trattamento dei prodotti delle macchine informazionali: frutto di *dissensus*, di scarti, di operazioni di presa

---

<sup>161</sup> Bourriaud, *Estetica relazionale*, pag. 27.

<sup>162</sup> F. Guattari, *Caosmosi*, (1992), tr. it. a cura di Massimiliano Guareschi, Mimesis, Milano, 2020, pag. 26.

di distanza, è inseparabile dai rapporti sociali, proprio come i problemi ambientali lo sono dall'insieme dei rapporti di produzione<sup>163</sup>

La dialettica tra dimensione individuale e collettiva era superata a favore di una nuova concezione più fluida e trasversale di scambio reciproco tra i due termini e in questo quadro mutava anche la figura dell'artista, che da genio diventava un operatore di senso, profondamente immerso nel flusso degli scambi sociali. Bourriaud vedeva nell'arte degli anni Novanta un perfetto esempio di questa nuova dinamica in cui l'arte si apriva alla polifonia di voci della collettività, che arricchiva e rendeva più complessa l'opera: gli esperimenti dell'arte relazionale rispettavano l'idea di Guattari per cui la soggettività «non conosce alcuna istanza dominante di determinazione che giudichi le altre istanze secondo una causalità univoca»<sup>164</sup>. Per produrre la soggettività individuale era necessario innescare processi di eterogenesi, che coltivassero la differenza e che articolassero forme di vita singolari.

Il campo estetico permetteva a Guattari di articolare la sua “ecosofia” (ovvero un'articolazione etico-politica fra i tre registri ecologici, quello dell'ambiente, quello dei rapporti sociali e quello della soggettività), di attuare un cambiamento nella pratica psichiatrica e psicanalitica in quanto permetteva un approccio più fluido e flessibile, libero dai limiti rigidi imposti dalle teorie del passato che non vedevano le singolarità di ogni caso, di ogni soggetto e di affrontarle come tali, ma le riducevano a formule sterili. Guattari, invece, si poneva a favore di un work in progress continuo in cui ogni passo concreto del passato non era un limite per quelli successivi, una regola da seguire ciecamente, ma una base a cui ogni pratica attingeva liberamente per evolvere e innovare, per elaborare nuove prospettive. Nell'arte Guattari individuava un modello da seguire per questa nuova mentalità: «come un artista trae da predecessori e contemporanei i tratti a lui congeniali, io invito i miei lettori a prendere e a rigettare liberamente i miei concetti»<sup>165</sup>

Il paradigma etico-estetico, contrapposto a quello scienziato, presupponeva sia una responsabilità morale, sia un aspetto estetico, creativo. Questo nuovo paradigma

---

<sup>163</sup> Bourriaud, *cit.*, pagg. 113.

<sup>164</sup> Guattari, *cit.*, pag. 19.

<sup>165</sup> Ivi, pag 29.

affrontava l'emergenza di nuove prassi invitando a rispettare le singolarità, cioè un impegno verso l'eterogeneità e la mutevolezza. L'aspirazione clinica di Guattari consisteva nel permettere l'espressione e la coabitazione di maniere singolari di vivere, una tendenza a favore della complessità di esperienza e del dissenso creatore, contro le forme di omogeneizzazione e semplificazione<sup>166</sup>. Nella critica di Bourriaud, l'arte da sempre aperta alle ibridazioni e alla riformulazione dei suoi confini concettuali era vista da Guattari come un modello molto più adatto ad accogliere e comprendere l'eterogeneità e la diversità della soggettività.

Nonostante la popolarità e il successo della teoria relazionale all'interno del circuito istituzionale ed economico dell'arte, l'estetica di Bourriaud ricevette dure critiche da parte della comunità critica: Éric Alliez critica l'uso distorto proprio della filosofia guattariana da parte del curatore francese<sup>167</sup>; Hal Foster si dimostrò scettico nei confronti dell'efficacia critica dell'arte relazionale nei confronti del sistema capitalista<sup>168</sup>; Stewart Martin ne rilevò la precarietà storica e teorica<sup>169</sup>. Tra i contributi più interessanti vi fu quello di Claire Bishop, che, a partire da una messa in discussione del carattere conviviale e la dimensione interattiva dell'arte relazionale, sviluppò una riflessione interessante sulla questione partecipativa dell'arte contemporanea.

### **Claire Bishop e Gabriella Giannachi: due prospettive teoriche sulla partecipazione**

Nel 2004 Claire Bishop pubblicò *Antagonism and relational aesthetics*, in cui la storica dell'arte si dimostrava scettica nei confronti della interattività e della indeterminatezza fluida delle opere d'arte relazionali nei termini in cui sono presentate da Bourriaud: «ci sono molti problemi con questa idea, non ultima la difficoltà di

---

<sup>166</sup> J-S. Laberge, *L'arrivo di una primavera ecosofica. Considerazioni su Un cambio di paradigma di Félix Guattari*, in "La Deleuziana", no. 9/2019, pag. 13.

<sup>167</sup> E. Alliez, "Capitalism and Schizophrenia and Consensus: Of the Relational Aesthetic", in Zepke, S. e O'Sullivan, S. (a cura di), *Deleuze and contemporary art*, Edinburgh University Press, Edinburgo, 2010, pagg. 85-99.

<sup>168</sup> H. Foster, *Arty Party*, in "London Review of Books", vol.23, no. 25, 2003, pagg. 21-22.

<sup>169</sup> S. Martin, *Critique of Relational Aesthetics*, in "Third Text", vol. 21, no. 4, 2007, pagg. 369-386.

discernere un'opera la cui identità è volontariamente instabile». E aggiunge «un altro problema è la facilità con cui il 'laboratorio' diventa commerciabile come uno spazio di piacere e divertimento»<sup>170</sup>. In altre parole, la preoccupazione di Bishop è che l'arte relazionale, per come la descrive il curatore francese, sia, da un lato, troppo indefinita e inconsistente da un punto di vista teorico e concettuale da un lato, e, dall'altro, che questa indeterminatezza la renda suscettibile di essere assimilata dalle logiche di mercato, rovesciando, in un ironico contrappasso, le intenzioni proclamate dell'arte relazionale in una: «strategia di marketing che cerca di sostituire merci e servizi con esperienze personali messe in scena»<sup>171</sup>.

Proprio nel 1998, lo stesso anno di uscita di *Estetica relazionale*, B. Joseph Pine e James H. Gilmore pubblicarono un manuale di marketing in cui facevano notare che non era più il prezzo a determinare l'appetibilità o la competitività di un prodotto o di un servizio, anzi questi non erano più il bene in vendita, ma erano rimpiazzati da un altro tipo di merce: l'esperienza orientata al cliente, coinvolgente e affascinante<sup>172</sup>. La partecipazione del pubblico e la personalizzazione in questo senso si affermano come una vera e propria strategia di marketing, in cui lo stesso linguaggio della performance viene assorbito, come dimostra la dichiarazione che: «ogni impresa è un palcoscenico e perciò il lavoro è teatro»<sup>173</sup>. La dimensione performativa si è trasferita nel campo delle relazioni commerciali e del consumo e il rischio, secondo Bishop, è che l'erosione del confine tra arte e vita quotidiana, tanto propugnato da Bourriaud, azzeri le differenze tra l'opera d'arte e le logiche del mercato capitalistico. Per questo è necessario che l'arte mantenga la sua capacità di negazione e di critica autoriflessiva. D'altronde già nel 1967, Oiticica aveva vissuto sulla sua pelle la facilità con cui l'industria culturale e borghese assimilava opere d'arte che nascevano come critiche dello status quo, con *Tropicália*. La partecipazione si pone quindi come forma di consumo economico, riprendendo altre esperienze di partecipazione dal basso, al di fuori del contesto artistico, Gabriella Giannachi afferma: «la partecipazione è una forma di economia che privilegia la connessione sociale rispetto al consumo – o,

---

<sup>170</sup> C. Bishop, *Antagonism and relational aesthetics*, in "October", autunno 2004, pag. 52.

<sup>171</sup> Ibidem.

<sup>172</sup> Pine, B. Joseph e Gilmore, James H., *Oltre il servizio: l'economia delle esperienze*, Rizzoli Etas, 2013.

<sup>173</sup> Ivi pag. XIX.

piuttosto, che trasforma la connessione sociale in una nuova forma di consumo»<sup>174</sup>. Tuttavia, Giannachi non prende negativamente questo dato, non a prescindere perlomeno: la partecipazione come esperienza ha anche dei benefici per la salute emotiva e fisica, per il capitale sociale, la coesione e il senso di comunità, ma anche per la formazione dell'identità, individuale e collettiva. Partecipazione come sinonimo di autoproduzione e autodeterminazione.

Alcuni anni dopo, Bishop pubblicò *Inferni artificiali: la politica della spettatorialità nell'arte partecipativa* (2013), in cui approfondiva questa tesi, che potremmo vedere come un retaggio di Theodor Adorno e Max Horkheimer e del loro libro *L'industria culturale rivisitata* (1937). Bishop parte da una posizione molto polemica nei confronti dell'arte partecipativa che nasce dall'ambiguità dietro l'incentivazione pubblica alle pratiche artistiche sociali: per la critica d'arte queste sono state strumentalizzate per distogliere l'attenzione e allo stesso tempo far accettare in modo passivo il progressivo smantellamento dello stato sociale. I finanziamenti pubblici incoraggiavano le arti a essere più inclusive non per la sperimentazione e la ricerca artistica, ma per tappare i buchi e le falle dello stato, provocati dai processi di deregolamentazione e privatizzazione che esso stesso permetteva e favoriva, e per mascherare il carattere strutturale della disuguaglianza sociale, riducendola a un fenomeno minoritario e marginale. Le pratiche artistiche inclusive erano quindi una soluzione per “riportare le pecore all'ovile”, per ricondurre gli individui di disturbo e a carico dello stato sociale al modello maggioritario di consumismo autosufficiente e impiego a tempo pieno. In questo senso è significativa la relazione di François Matarasso sugli effetti sociali positivi dell'arte socialmente impegnata, tra questi essa «aiuta a trasformare l'immagine degli enti pubblici»<sup>175</sup>. Bishop guarda con molto sospetto a questa affermazione perché implicava le pratiche artistiche sociali non come strumenti di emancipazione e autodeterminazione degli individui, che attraverso le azioni collettive acquisivano una nuova consapevolezza sulle loro condizioni strutturali di esistenza, ma come strategia per fare accettare ai cittadini lo *status quo*,

---

<sup>174</sup> G. Giannachi, *Chi decide chi partecipa? Ripensare l'epistemologia della partecipazione* (2017), tr. it. Vincenzo Sansone in “Connessioni remote”, no. 2, 2021, pag. 58.

<sup>175</sup> C. Bishop, *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa* (2012), tr. it. a cura di Cecilia Guida, Luca Sossella editore, 2015, pag. 26.

l'autorità del governo e la responsabilità individuale di successo a fronte della riduzione dell'assistenza dello stato:

il programma di inclusione sociale, quindi, più che un modo per riparare il legame sociale, è una missione per far sì che tutti i membri della società di amministrino autonomamente, siano consumatori a pieno titolo che non fanno affidamento sullo stato sociale e possano cavarsela in un mondo deregolamentato e privatizzato<sup>176</sup>

Paradossalmente, alla base degli incentivi alle pratiche artistiche collettive c'è una spinta verso l'individualismo e all'accettazione passiva dello smantellamento dello stato sociale, del precariato, della riduzione di diritti e tutele dei lavoratori. Perciò è fondamentale che l'arte rivendichi il valore della negazione critica e della autonomia, come forma di resistenza all'ordine vigente.

L'intento di Bishop è riformulare il vocabolario critico dell'arte partecipativa in cui vige una falsa e inutile polarità tra spettatore passivo e partecipante attivo, in cui il primo termine è negativo, legato al capitalismo, al consumo di immagini dello spettacolo, al senso di alienazione che questo produce; mentre il secondo scardina questo sistema, emancipando lo spettatore. A questa polarità corrisponde la dicotomia "cattiva" autorialità individuale "buona" autorialità collettiva: la dimensione individuale è sinonimo dei valori del liberalismo e della sua trasformazione in neoliberismo, cioè del modello economico basato sulla proprietà privata, sul libero mercato e sul libero commercio, in cui vige la regola della flessibilità e della capacità di adattamento il cui rovescio della medaglia è il precariato. A questa si oppone la cooperazione sociale e la pratica collettiva per un nuovo modello di unità sociale; il riferimento alla comunità diventa importante per prendere le distanze dal modello neoliberista e dal sistema artistico-commerciale. Tuttavia, si tratta di criteri di giudizio fuorvianti e riduzionistici: l'effetto è che ogni pratica partecipativa volta all'azione sociale è assunta automaticamente come operazione artistica di uguale importanza, il

---

<sup>176</sup> Ibidem.

giudizio estetico e formale è messo da parte perché l'unica cosa che conta è l'intento sociale.

Tuttavia, queste pratiche si inseriscono nel campo istituzionale dell'arte pertanto devono essere giudicate come opere d'arte, più che come pratiche sociali. In questo senso Bishop rileva una contraddizione nella critica dell'arte partecipativa: se da una parte le azioni collettive sono promosse e diffuse nel campo dell'arte, i criteri estetici e formali vengono ignorati e dismessi come superflui a favore invece dell'obiettivo comunitario e sociale, che viene visto come più nobile e di maggior valore. Allo stesso tempo però, c'è molta attenzione a distinguere tali pratiche collettive come pratiche artistiche rispetto a quelle di intervento sociale, il metro di paragone rimane l'ambito artistico, nonostante il merito dell'arte partecipativa sia il suo aspetto non-artistico. Questo non significa che Bishop non riconoscesse il carattere multidisciplinare dell'arte contemporanea: la critica rivendica la necessità di un linguaggio e una metodologia multidisciplinare per analizzare le azioni partecipative che sfiorano sempre più nel campo dell'antropologia, della pedagogia, della filosofia politica, della psicanalisi e della sociologia. Tuttavia, il giudizio formale deve rimanere rilevante in quanto le azioni partecipative si posizionano comunque nella cornice dell'arte ed è fondamentale «per comprendere e chiarire i nostri valori condivisi in un determinato momento storico»<sup>177</sup>. In controtendenza rispetto a Bourriaud, Bishop intende riportare l'attenzione sul prodotto, più che sul processo, per quanto immateriale e negoziabile esso possa essere, perché il risultato dell'azione partecipativa è il collegamento con il pubblico secondario. Bishop rivendica il valore del giudizio estetico e qualitativo, la necessità di decostruire e lasciarsi alle spalle lo stigma elitista e conservatore attribuito ad esso che ha assunto la forma di «un'ortodossia critica»<sup>178</sup>.

Se da una parte Bourriaud preferiva il consenso e l'identificazione tra il pubblico e l'opera, dall'altra Bishop rivendica il valore del dissidio, dell'inquietudine, del perturbante e dell'ambiguità politica permanente, della tensione provocata dalla differenza che non si risolve mai, ma rimane sempre prolificamente viva in una

---

<sup>177</sup> Ivi pag. 20.

<sup>178</sup> Ivi, pag. 30.



continua ridefinizione dei confini che delimitano l'identità, la politica, la morale, la cultura e l'arte. In virtù della sua posizione liminale, per cui è separata e allo stesso tempo dentro il mondo, l'arte, o meglio l'esperienza estetica, permette di interrogarsi sull'organizzazione del mondo e allo stesso tempo di avanzare proposte radicali che trasgrediscono i confini della morale e della conoscenza, pertanto il giudizio estetico è intrinsecamente politico, o meglio meta-politico (un'idea che Bishop riprende da Rancière che a sua volta si rifà a Schiller), e questa ambivalenza crea una contraddizione feconda, che però è minacciata dal consenso e dall'etica. D'altronde, non sempre partecipazione e consenso sono sinonimo di autodeterminazione e di emancipazione, come è dimostrato dalle pratiche partecipative del Futurismo italiano, che coinvolgevano il pubblico come massa all'interno della cornice del fascismo. Per questo è importante considerare ogni pratica artistica all'interno del suo specifico contesto storico e politico: l'arte è sempre in dialogo dialettico con esso. Lo spazio pubblico resta democratico nella misura in cui le sue esclusioni naturalizzate sono prese in considerazione e aperte alla contestazione: il conflitto, la divisione e l'instabilità sono condizioni d'esistenza della sfera pubblica democratica.

Per Bishop è sbagliato giudicare un progetto artistico in base all'«ingiunzione superegoica di migliorare la società»<sup>179</sup>, per cui l'arte si sostituisce ai programmi di intervento sociale per tappare le falle del sistema anche se solo temporaneamente, piuttosto che rivelare verità controverse. Bishop critica il fatto che quando si tratta di pratiche artistiche socialmente impegnate, la questione etica, pratica e politica assume maggior valore rispetto alla qualità artistica dell'opera e guarda a questo atteggiamento da parte della critica come una strategia per distogliere l'attenzione dalle eventuali lacune estetiche. Bishop trova fallace questo metro di giudizio, per cui «i risultati visivi, concettuali ed esperienziali dei rispettivi progetti sono messi da parte in favore di un giudizio sulla relazione degli artisti con i loro collaboratori»<sup>180</sup> che non è altro che un nuovo tipo di formalismo, imputato anche a Bourriaud nell'articolo del 2004, per cui tutto ciò che potrebbe essere interessante come arte è minimizzato rispetto al giudizio etico circa le intenzioni dell'artista o circa l'efficacia sociale, ma in modo molto superficiale che fallisce nel cogliere le sfumature e le particolarità di ogni caso,

---

<sup>179</sup> C. Bishop, *Inferni artificiali*, cit., pag. 278.

<sup>180</sup> Ivi, pag. 34.

per cui c'è un solo modello etico accettabile, quello del mutuo rispetto e dell'empatia per l'Altro<sup>181</sup>. Rispetto a questo approccio, Bishop assume un'altra posizione:

se c'è una cornice etica su cui si basa questo libro, dunque, essa ha a che fare con una certa fedeltà lacaniana alla singolarità di ogni progetto, al rivolgere attenzione alle rotture simboliche, alle idee e alle emozioni che esso genera su chi partecipa e su chi guarda, più che rimandare alla pressione sociale di un giudizio preventivamente pattuito<sup>182</sup>

In *Mapping the terrain* (1995), Suzanne Lacy parla di *new genre public art*, cioè opere che usano una varietà di media e soprattutto che comunicano con una varietà di pubblici su questioni direttamente rilevanti per la loro vita. Questo nuovo genere di arte si basa sul coinvolgimento, pertanto, è fondamentale capire «in che misura la partecipazione del pubblico forma e informa l'opera – come funziona come parte integrante della struttura dell'opera»<sup>183</sup>. Nel 2017, Gabriella Giannachi riprende questa istanza proponendo un approccio epistemologico alla partecipazione, in quanto questa è stata assunta, nell'arte e in altri campi, come strategia per comprendere qualcosa, l'acquisizione di una capacità, di una conoscenza o prendere coscienza di un processo. È importante definire cosa significa comprendere e diventare consapevoli nell'ambito dell'arte partecipativa e soprattutto come questa produce conoscenza.

La partecipazione riguarda la presa di coscienza non tanto nell'arte o nel teatro, quanto nella società: lo spettatore deve subire una trasformazione che lo porta all'azione non nel campo artistico, ma nel campo sociale. Ma come si attua questa presa di potere trasformativa? In ogni momento storico l'arte partecipativa assume una forma diversa, perché cerca di negare diversi oggetti artistici e sociopolitici. Quando prendiamo in considerazione le pratiche partecipative di Oiticica, ma anche di altri artisti latinoamericani, è fondamentale situarle nel contesto dei brutali colpi di stato guidati dalle forze dell'esercito, con il supporto della CIA statunitense, che rovesciarono i governi eletti di indirizzo socialista a favore di dittature militari in tutta l'America Latina (la famigerata Operación Cóndor), le quali limitarono sempre più le

---

<sup>181</sup> C. Bishop, *Antagonism and relational aesthetics*, cit., pag. 64.

<sup>182</sup> C. Bishop, *Inferni artificiali*, pag. 38.

<sup>183</sup> S. Lacy, *Mapping the terrain: new genre public art*, Bay Press, Seattle, 1995, pag. 178.

libertà individuali, in particolar modo quella di espressione, sfociando in una dura repressione di ogni tipo di opposizione e dissidenza politica: arresti, sequestri, torture, assassini politici. È in questo clima di terrore che nascono le pratiche artistiche sociali e collettive, come tattiche per risanare la frattura sociale e per ribellarsi contro la censura e la repressione<sup>184</sup>.

Per quanto sia debitrice della teoria elaborata da Claire Bishop, Giannachi cerca anche di andare oltre il suo scetticismo:

Non è solo l'arte ad avere un valore estetico. Penso che la posta in gioco qui sia proprio questo termine "valore estetico". Pertanto, quelli che Bishop descrive come 'documenti fotografici dall'aspetto spesso informe di arte partecipativa [...] fenomeni antiestetici' sono per me i documenti che mostrano, appunto, l'estetica, così come il valore sociale, politico e persino economico di tali opere. La disaggregazione dalla politica e dall'arte, la riduzione di tutto a un problema estetico o sociale è inutile o forse addirittura pericoloso, non avere forma è davvero una potente affermazione estetica (artivista)<sup>185</sup>

Giannachi si interroga sulla partecipazione in particolare sul ruolo reale dei soggetti coinvolti e sulle conseguenze di tali ruoli: è importante analizzare il ruolo e l'epistemologia della partecipazione perché «non tutte le forme di partecipazione sono ugualmente buone per noi»<sup>186</sup>. Perciò Giannachi propone di rivisitare la partecipazione in modo più radicale e intenderla come un diritto alla cultura, che quindi include tutte le forme di accesso alla cultura. Costruire relazioni è necessario per acquisire potere e in questo modo cambiare il mondo. Propone una cartografia, un processo di mappatura che consentirebbe di creare una ricca storia del fenomeno della partecipazione e una connessione tra progetti e professionisti. È importante tenere a mente le relazioni di potere sociopolitico che hanno influenzato questa pratica. È importante chiedersi "chi decide chi partecipa?", domanda in cui è implicita l'autonomia di azione del pubblico rispetto alle proposte artistiche, perché è importante interrogarsi sui ruoli prefigurati

---

<sup>184</sup> M. C. Ramírez, "Tactics for thriving on adversity: Conceptualisms in Latin America 1960-1980", in *Global conceptualisms: points of origin, 1950s-1980s*, catalogo della mostra tenutasi presso il Queens Museum of Art, New York, 1999, pagg. 53-71.

<sup>185</sup> G. Giannachi, *Chi decide chi partecipa?*, cit., pag. 49.

<sup>186</sup> *Ibidem*.

dalle pratiche partecipative per comprenderne le dinamiche profonde e intrinseche, nonché le conseguenze.

## **Arte e partecipazione secondo Hélio Oiticica**

Come dimostrano le sue opere, la riflessione sul rapporto tra opera e spettatore è sempre stata un tema centrale nel percorso artistico di Hélio Oiticica: dagli anni Sessanta il lavoro di Oiticica si caratterizza per una disintegrazione dei concetti dell'arte formale, a partire da quelli della pittura, negando la figura dell'artista come creatore di oggetti e cercando una forma di contatto non solo contemplativo attraverso la partecipazione dello spettatore che è invitato a toccare, indossare e penetrare l'opera. Questo interesse è visibile non solo nelle sue creazioni, ma anche nei suoi numerosi testi, che includono annotazioni di diario, saggi, lettere e articoli in cui la questione del rapporto con il pubblico è uno degli argomenti più ricorrenti, che assume sempre più importanza nel percorso dell'artista. Secondo Claire Bishop è impossibile parlare di arte partecipativa senza menzionare il lavoro e lo studio di Oiticica<sup>187</sup>, per i numerosi spunti che le sue opere e la sua produzione scritta offrono sulla questione del ruolo del pubblico, assunto come protagonista attivo e dinamico, che si muove intorno all'opera, che la manipola e la indossa. Questo interesse nasce dall'esperienza neoconcreta e dagli scambi con Lygia Pape e Lygia Clark da cui nacquero interessanti riflessioni anche sul rapporto tra dimensione individuale e collettiva, intrinseca nella questione della partecipazione. Nel caso di Oiticica non esiste una dicotomia, una separazione netta tra i due poli, ma sono profondamente intrecciati e questo è ben visibile nelle sue riflessioni teoriche e artistiche: c'è un flusso continuo di interazioni dalla dimensione individuale a quella collettiva, e poi di nuovo verso la sfera individuale. La contemplazione porta alla partecipazione attiva e a una nuova contemplazione, come scriveva Gullar nel 1960. Questo dimostra che il percorso di Oiticica non è lineare e soprattutto non procede per contrapposizioni: per l'artista carioca non ci sono passi indietro o passi avanti, ma la produzione artistica ha un carattere olistico e cosmico, come suggerisce anche attraverso la serie *Cosmococas*.

---

<sup>187</sup> C. Bishop, *Participation*, MIT Press, Cambridge, 2006, pag. 105

Sin dai suoi primi esperimenti Oiticica ha sempre previsto un pubblico attivo dall'altra parte, anche se in uno stato contemplativo o comunque non direttamente coinvolto nella configurazione dell'opera. Il colore era vettore di una nuova consapevolezza di sé, del proprio rapporto con lo spazio e il tempo, attraverso il colore Oiticica stimola la percezione attiva dello spettatore, lo invita a muoversi intorno all'opera, a scoprirla: il colore è un corpo con cui il pubblico interagisce. Il ruolo del colore era ridefinito all'interno di una nuova concezione dell'arte in cui il confine con la vita diventava sempre più labile. Attraverso il colore, e in particolare il concetto di *côr-tempo*, Oiticica inizia a sperimentare nuovi modi di trasformare lo spazio esterno, nuovi modi di coinvolgere lo spettatore. Approfondisce la teoria sul tempo di Bergson, sulla durata interiore, sul tempo soggettivo in cui non vigono le regole del tempo cronologico e spazializzato. Il concetto di durata e di tempo soggettivo rimane importante nelle proposte di Oiticica nel corso di tutto il suo percorso artistico. In *Durata e simultaneità* (1922), Bergson definiva il tempo come «azione stessa»<sup>188</sup> e Oiticica riprese questa equazione, ampliandola: rendere il colore, e l'opera, temporali significava renderli attivi e di conseguenza liberi. In *Colore, tempo e struttura* (1960) l'artista affermava: «era necessario che [colore e struttura] divenissero indipendenti che avessero le proprie leggi. Questo porta il concetto del tempo come il fattore primordiale dell'opera. Ma il tempo, qui, è un elemento attivo – durata»<sup>189</sup>. Bergson si riferiva a un'azione interiore, tuttavia, per Oiticica non esisteva alcuna separazione tra dimensione interiore e dimensione esterna: l'una non escludeva l'altra, ma interagivano reciprocamente. Per questo la temporalità e l'azione del colore si trasmettevano al pubblico: nel caso dei *Bolidi* o del *Parangolé* il corpo del colore e quello del partecipante sono un tutt'uno, le loro azioni si fondono in una totalità indivisibile e libera da ogni costrizione.

Infatti, nella seconda metà degli anni Sessanta la posizione di Oiticica circa la partecipazione dello spettatore si fece più radicale, giungendo a proporre una «fusione creatore-spettatore attraverso la partecipazione dello spettatore all'opera, nel senso che

---

<sup>188</sup> H. Bergson, *Durata e simultaneità*, (1922), tr. it. a cura di Fabio Polidori, Cortina, Milano, 2004, pag. 194.

<sup>189</sup> H. Oiticica, "Color, time and structure", cit., pag. 206.

lo spettatore crea il significato dell'opera»<sup>190</sup> all'interno di una concezione anti-artistica e anti-autoriale del processo creativo: dopo la creazione dei *Parangolé* Oiticica si pone nettamente a favore di azioni artistiche collettive, connesse a questioni politiche e sociali. Tuttavia, già nel 1959, a proposito della sua serie *Penetrabili*, Oiticica sosteneva che introducevano un «carattere collettivo e cosmico»<sup>191</sup> inedito nel campo dell'arte: la sua opera *Progetto Cani da Caccia* era progettata per essere un giardino pubblico, liberamente accessibile in cui le persone potevano fruire di opere d'arte musicali, teatrali e poetiche.

La concezione di Oiticica di partecipazione del pubblico ha l'impronta della fenomenologia di Merleau-Ponty: secondo il filosofo francese il *cogito* doveva essere incarnato, fuso con il mondo e questo implicava conoscere i fenomeni attraverso i sensi e la percezione per arrivare a una comprensione dell'assoluto. La fenomenologia di Merleau-Ponty rifiutava ogni principio o dettame preliminare, a priori, ma costruiva verità e conoscenze, a tal proposito è significativa l'affermazione del filosofo: «la filosofia non è il rispecchiamento di una verità preliminare ma, come l'arte, la realizzazione di una verità»<sup>192</sup>. Alla fine degli anni Cinquanta, gli artisti neoconcreti faranno loro questa affermazione: l'opera d'arte, il non-oggetto, non è rappresentazione, ma presentazione, creazione di un nuovo modo di vedere, percepire e conoscere il mondo, in cui il corpo dell'opera e il corpo del pubblico sono fondamentali. È un'idea che rimane centrale nell'opera e negli scritti di Oiticica anche dopo lo scioglimento del gruppo: a partire dai *Bolidi* fino ad arrivare ai *Nidi*, al concetto di *crelazer* e ai *Cosmococas*, l'artista carioca crea delle situazioni di gioco in cui le conoscenze oggettive e preliminari sono sospese a favore della libera creatività e dell'immaginazione del pubblico partecipante:

nel caso dei Bolidi mi sento come un bambino che inizia a sperimentare con gli oggetti per comprendere le loro qualità [materiche]. È il punto di partenza per percepire le qualità specifiche degli oggetti, solo che in questo caso è chiaramente

---

<sup>190</sup> Intervista di Oiticica a Marisa Alvarez de Lima, 1966, in Arijón Teresa e Belloc Bárbara (a cura di), *Materialismos: Hélio Oiticica*, Ediciones Manantial, Buenos Aires, 2013, pag. 34.

<sup>191</sup> Saccà, L., *Hélio Oiticica*, cit., pag. 37.

<sup>192</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologia della percezione*, cit., pag. 30.

una questione di spogliare oggetti esistenti delle loro qualità connotative per riportarli alla loro purezza primordiale.<sup>193</sup>

Quella di Merleau-Ponty è stata successivamente definita una filosofia dell'ambiguità, in quanto questa è tessuto costitutivo dell'essere e che ne tesse la trama di reversibilità: l'essere è corpo, *Leib* e *Korper* sono un tutt'uno, pensiero e corpo fisico sono uniti, fusi, l'uno si esprime attraverso l'altro. Questa concezione del corpo e dell'essere viene ripresa da Oiticica e da Clark nelle loro opere sin dai primi anni Sessanta, in cui la sensorialità è stimolata attraverso diverse strategie per spingere il pubblico ad acquisire una nuova percezione di sé. Non solo, il filosofo francese paragona il corpo all'opera d'arte, in quanto entrambi sono «individui, cioè esseri in cui non si può distinguere l'espressione dall'espresso, il cui senso è accessibile solo per contatto diretto e che irradiano il loro significato senza abbandonare il proprio posto temporale e spaziale»<sup>194</sup>. Quindi la partecipazione ha una connotazione più individuale in questo momento, volta ad approfondire stati psicologici interiori: la contemplazione non è rifiutata, ma, in quanto ricerca interiore e riflessione, anch'essa fa parte del processo di partecipazione del pubblico. Non esiste un confine netto tra dentro e fuori, tra agire interiore e agire esteriore.

Se Clark si rivolge alla dimensione individuale e soggettiva, proponendo azioni terapeutiche vicine alla psicanalisi, dall'altra, durante il suo percorso artistico, Oiticica darà una connotazione più politica e sociale a questo nuovo modo di conoscere e prendere consapevolezza attraverso i sensi e la percezione fenomenologica. Nel suo testo programmatico *Schema generale della Nuova Oggettività* (1967), la partecipazione dello spettatore è presente nell'elenco delle caratteristiche principali dell'avanguardia brasiliana degli anni Sessanta. Tuttavia, Oiticica specifica tra parentesi che tale coinvolgimento del pubblico può essere non solo fisico e tattile, ma anche visivo e semantico<sup>195</sup>: per l'artista carioca la partecipazione non riguarda solo il corpo, l'agire fisico e la stimolazione percettiva, ma implica anche una componente semantica, comunicativa, che si lega all'impegno politico e sociale. Si evince, quindi,

---

<sup>193</sup> Annotazione di Oiticica sul suo diario, in Ramírez (a cura di), *Hélio Oiticica*, pag. 262.

<sup>194</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., pag. 216.

<sup>195</sup> L. Saccà, *Hélio Oiticica*, cit., pag. 151.

che anche per Oiticica la questione della partecipazione non è fine a se stessa, ma è un veicolo di nuovi significati, di nuove comprensioni, in quanto attraverso l'azione il pubblico crea significati. Il carattere epistemologico che Giannachi attribuisce alla partecipazione nell'arte è riconosciuto anche da Oiticica, ed è un passaggio fondamentale per il raggiungimento di una partecipazione totale.

L'artista carioca sembra quindi porsi il problema della partecipazione come un processo che porta conoscenza e che implica le facoltà cognitive, non solo quelle fisiche e percettive. D'altronde, anche Merleau-Ponty parlava unità originaria tra l'io e l'Altro, per cui l'io è un campo intersoggettivo: corpo tra i corpi, oggetto tra gli oggetti, situato e mai completamente definito e trasparente. Il soggetto e l'oggetto si implicano reciprocamente, non sono due entità separate ma fanno parte di una totalità in cui l'io percepisce e allo stesso tempo è percepito. A partire dalla creazione dei *Parangolé* le azioni proposte dall'artista mirano a sospendere le regole e le convenzioni sociali e morali per spingere i partecipanti a riflettere oltre gli schemi di comportamento imposti che alimentavano le ingiustizie sociali, la disuguaglianza tra i gruppi, i pregiudizi. In questo processo, il pubblico si abbandonava al ritmo, alla danza e diventava uno degli elementi costituenti dell'arte ambientale dell'artista carioca cioè un'arte totale in cui un nuovo spazio e un nuovo tempo sono costruiti. I mantelli, gli standardi, le tende e i diversi partecipanti diventano un unico corpo che trasformano lo spazio e se stessi, come individui e come gruppo: è il centro del ciclo indossare-assistere. Il partecipante che indossa un mantello è soggetto e oggetto di una trasformazione che presuppone una fusione tra la dimensione interna ed esterna, soggettiva e oggettiva, individuale e collettiva, ma egli è anche spettatore in quanto vede tale trasformazione negli altri partecipanti, creando un sistema ambientale in cui collettività e spazio circostante si compenetrano. Il *Parangolé* è per Oiticica l'aspirazione a un nuovo mito collettivo, al recupero di quell'aspetto mitico e primordiale, immanente e misterioso dell'arte, ma è anche un modo nuovo di conoscere e percepire il mondo.

Come è già stato illustrato nel capitolo precedente la creazione dei *Parangolé* fu per Oiticica uno spartiacque nel suo percorso artistico, sia per quanto riguarda lo sviluppo della sua estetica, sia dal punto di vista della partecipazione del pubblico: assimilato al *Merzbau* di Schwitters, il *Parangolé* era la ricerca di un'opera totale, in



cui lo spettatore diventava un tutt'uno con l'oggetto artistico, in quella che Oiticica chiamava "partecipazione ambientale"<sup>196</sup>. La serie dei *Parangolé* era intimamente legata alla cultura popolare brasiliana, anche se non deve essere letta come un tentativo di rappresentazione della stessa, quanto piuttosto di incarnarne lo spirito e l'essenza. Nel 1964 Oiticica era entrato a far parte della scuola di samba di Mangueira, molto celebre a Rio, e questo avvicinamento alla danza ebbe una forte influenza sul percorso dell'artista: il *Parangolé* viene creato sotto questa influenza e nella sua prima presentazione era previsto che i mantelli, gli stendardi e le tende fossero portati e indossati dai ballerini di samba di Mangueira. La concezione di Oiticica di danza aiuta a comprendere cosa significava per l'artista la partecipazione del pubblico nei suoi eventi collettivi.

Nel suo testo *La danza nella mia esperienza* l'artista carioca pone l'accento sulla fusione dell'individuo con il ritmo, in un puro atto creativo e immanente che acquisisce un risvolto sociale: i confini della soggettività si aprono al corpo collettivo, diventando un tutt'uno, superando i pregiudizi di classe, le divisioni sociali. La danza collettiva abbatte le barriere tra i diversi gruppi rivelandone l'artificialità e l'assurdità; in altre parole, essa offre una nuova visione sulle condizioni che delimitano e definiscono la propria esistenza, permettendo di acquisire una nuova consapevolezza di sé e della propria posizione nel mondo che rifiuta le logiche di appartenenza a una classe o a uno strato sociale. Nella danza, il pubblico recupera una visione in cui la società appare come un tutto, un corpo integrale, in cui non ci sono separazioni o confini. Considerando che i *Parangolé* furono originariamente indossati dagli abitanti delle *favelas*, quindi, provenienti dalle parti più svantaggiate di Rio, la presa di coscienza circa la divisione sociale in classi come artificiosa e quindi sovvertibile, aveva un potenziale rivoluzionario e insurrezionale al suo centro. Il *Parangolé* permette di assumere una posizione liminale in cui le leggi e le regole che determinano la nostra esistenza sono sospese, ma sono presenti per negazione: è un essere fuori e allo stesso tempo dentro il mondo in cui il partecipante perde i propri connotati sociali e identitari, il che può provocare anche un senso di estraneità e di disagio.

---

<sup>196</sup> H. Oiticica, *Basi fondamentali per la definizione del Parangolé*, in Saccà, cit., pag. 77.

Descrivendo la propria esperienza, Anna Dezeuze afferma di essersi sentita a disagio nell'indossare il *Parangolé*, sensazione provocata dalla distanza tra le sue origini di studiosa appartenente alla classe media e la cultura popolare brasiliana a cui la serie di Oiticica si rifà<sup>197</sup>. L'annullamento delle divisioni tra cultura alta e cultura bassa, tra borghesia e classe povera, nonostante la giocosità dell'azione, non avviene all'insegna del consenso e della comunione pacifica, ma attraverso una tensione irrisolta provocata dal sovvertimento di ogni schema e modello di identificazione certo e sicuro. Tale tensione è visibile sia nel senso di spaesamento e di estraneità provato da Dezeuze, sia nell'esclusione dei partecipanti all'azione di Oiticica nel 1965 dal Museo di arte moderna di Rio e nel 1994 dalla Biennale di San Paolo. Il *Parangolé* spinge ad uscire da sé, dai preconcetti culturali e sociali che definiscono l'identità per contemplarli come costruzioni, abbandonare tale sicurezza provoca il disagio da una parte di non appartenere più alle categorie familiari e dall'altra di non riconoscersi in quelle estranee. In questo senso l'esperienza di Dezeuze ricorda quella di Bishop di fronte all'azione di Santiago Sierra, il quale diede il suo spazio dedicato all'interno della Biennale di Venezia a un gruppo di venditori che lo usarono per vendere le loro borse contraffatte. Bishop descrive il suo incontro con i venditori come "disarmante" e rivelatorio delle sue «ansie riguardo il sentirsi 'inclusa' nella Biennale»<sup>198</sup>. Lo stesso senso di estraniamento e non-identificazione provocato dall'opera di Oiticica in Dezeuze si ritrova nell'incontro tra i venditori e i visitatori della Biennale: i primi non appartenevano a quel contesto e questo minacciava il senso identitario del pubblico gettando luce sulle esclusioni legali e sociali che lacerano le interazioni.

La partecipazione per Oiticica si inseriva all'interno di un processo trasformativo: la danza era elemento strutturale del *Parangolé* e il corpo del partecipante, che ne animava i diversi tessuti colorati, era fondamentale per la sua manifestazione espressiva, ma il contatto, come sosteneva Merleau-Ponty, era reciproco: il partecipante agiva sul *Parangolé* e il *Parangolé* agiva sul partecipante. Come affermava Oiticica: «lo stesso atto di indossare l'opera implica di per sé una

---

<sup>197</sup> A. Dezeuze *Tactile dematerialization*, cit., pag. 65.

<sup>198</sup> C. Bishop, *Antagonism and relational aesthetics*, cit., pag. 73.

trasformazione espressivo-corporale dello spettatore, caratteristica primordiale della danza, la sua prima condizione»<sup>199</sup> e un momento fondamentale di questa metamorfosi è il passaggio del pubblico da spettatore a centro simbolico dell'opera.

È in questo senso che Oiticica parla di *vivência*, cioè un'esperienza, un vissuto totale in cui le sensazioni tattili e stato psichico si fondono in una relazione intercorporale con l'opera; in cui il partecipante acquisiva conoscenza tramite il contatto immediato e immanente, il suo potenziale creativo incentivato. È difficile tradurre il termine *vivência* cogliendone la complessità, ma è interessante la traduzione proposta da Emma Sidgwick di "pensiero vissuto", proprio per sottolineare il carattere epistemologico dell'esperienza multisensoriale proposta da Oiticica e dagli artisti neoconcreti<sup>200</sup>. Il nastro di Moebius è un'immagine adatta, molto usata nell'avanguardia brasiliana, per descrivere il concetto di *vivência*: si tratta di una figura geometrica in cui interno ed esterno si confondono in una continuità ininterrotta che per Oiticica, Clark, Pape e gli altri artisti neoconcreti esprimeva non solo la continuità tra espressione artistica e vita quotidiana, ma anche il continuo divenire dell'essere che si sviluppa nell'agire. La partecipazione assumeva un potere trasformativo che affondava le sue radici nella teoria della fenomenologia, ma anche nel rituale collettivo.

Per Oiticica la danza non riguardava solo il movimento del corpo, ma era interferenza nel comportamento dello spettatore, «una interferenza continua e di grande portata, che potrebbe condurci al campo della psicologia, dell'antropologia, della sociologia e della storia»<sup>201</sup>. Lo stretto legame dei *Parangolé* con la cultura popolare di Rio, e in particolare con la samba, le favelas e il carnevale, ci riporta a quanto scriveva Bakhtin a proposito del carnevale medievale, il quale è:

uno stato particolare del mondo intero, è la sua rinascita e il suo rinnovamento a cui tutti partecipano [...] durante il carnevale è la vita stessa che recita,

---

<sup>199</sup> H. Oiticica, "Annotazioni sul *Parangolé*", cit., pag. 85.

<sup>200</sup> E. Sidgwick, *Vivência: From disciplined to remade lived experience in the Brazilian avant-garde of the 1960s*, in "Subjectivity", vol. 3, no. 2, pag. 195.

<sup>201</sup> H. Oiticica, "Basi fondamentali per la definizione del *Parangolé*", cit., pag. 79.

rappresentando [...] un'altra forma libera (e piena) di realizzazione, la propria rinascita e il proprio rinnovamento su principi migliori<sup>202</sup>

Il carnevale si situa al confine tra arte e vita, mette in scena la vita come gioco a cui tutti partecipano: non ci sono attori e spettatori nel carnevale perché questo è fatto dall'insieme del popolo, allo stesso tempo nel ciclo indossare-assistere non c'è separazione netta tra chi indossa il *Parangolé* e chi guarda il *Parangolé*, fanno tutti parte di un'unica azione e un unico processo creativo e trasformativo, in cui le differenze sociali, economiche, culturali, religiose vengono superate, in cui le gerarchie di potere sono sovvertite. Per Oiticica il *Parangolé* era un'opera ambientale, totale che ricreava il regno utopico dell'universalità, della libertà, dell'uguaglianza e dell'abbondanza del carnevale, in cui il regime esistente, le regole e i tabù erano aboliti, in un continuo divenire e rinnovamento, in una incompiutezza perpetua. L'artista carioca non intendeva sovvertire un ordine per sostituirlo con un altro, il *Parangolé* era l'apertura alle possibilità, all'indeterminatezza, alla ridefinizione continua dei limiti di ciò che è arte, dell'individuo e della società.

Riguardo l'epistemologia dell'arte partecipativa, l'antropologo Victor Turner nel suo famoso *Antropologia della performance*, indagava già nel 1986 sul ruolo della performance culturale (riti, feste religiose, danze, individuali o collettive) all'interno dei processi socioculturali della vita quotidiana. Turner riconosce le performance come costitutive della cultura e in quanto tali strategici punti di partenza per l'osservazione della stessa non solo come espressione e superficie riflettente della cultura e dei suoi cambiamenti, ma vi riconosce anche un ruolo attivo e riflessivo, secondo Turner infatti:

un gruppo socioculturale, o i suoi membri più percettivi [...], si riflettono su se stessi, sulle relazioni, le azioni, i simboli, i significati, i codici, i ruoli, le condizioni, le strutture sociali, le regole etiche e legali e le altre componenti socioculturali che concorrono a formare i loro 'io' pubblici. La riflessività

---

<sup>202</sup> M. Bakhtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., pag. 10.

performativa [...] è altamente elaborata, artificiale, culturale e non naturale, un'opera d'arte meditata e volontaria<sup>203</sup>

Uno degli esempi di performance collettive che Turner analizza è proprio il carnevale di Rio de Janeiro in cui individua un'importante componente ludica. Il gioco era centrale anche nelle esperienze neoconcrete in quanto permetteva di sospendere le regole del mondo reale per immaginare nuove possibilità, nuovi mondi, nuovi modi di interagire e di essere.

La partecipazione nel *Parangolé* si situa in un ridimensionamento dei confini dell'arte e della concezione di opera d'arte, attingendo alla specificità della performance culturale del carnevale di Rio, ma questo avvicinamento tra cultura alta e cultura popolare rifletteva anche un impegno di Oiticica a superare il divario sociale tra il *morro* e l'*asfalto*, tra le colline su cui si sviluppavano le favelas e i quartieri borghesi sulla costa. Il *Parangolé* proponeva nuove relazioni e nuovi comportamenti che si scrollavano di dosso gli schemi imposti dall'etica del museo, delle istituzioni, che limitavano la libertà creativa dell'individuo e della collettività.

Dopo l'avvento della dittatura militare tali schemi diventeranno più repressivi e oppressivi delle libertà individuali, così l'arte diventerà per Oiticica un mezzo non tanto di denuncia politica, quanto piuttosto una strategia per ripensare la realtà, per creare nuovi modelli di vita liberi dalle imposizioni non solo della dittatura, ma anche della società borghese e capitalista, nonché dall'eredità colonialista. Tra le caratteristiche principali della Nuova Oggettività brasiliana, Oiticica elenca anche la «presa di coscienza dei problemi politici, sociali ed etici»<sup>204</sup>, evidentemente influenzato da Ferreira Gullar. Nel suo libro *La cultura messa in discussione*, il poeta esortava gli artisti a porsi come cittadini attivi nei confronti della loro comunità e di parlare alle persone, invece che alle élites, per affrontare i veri problemi che colpivano il Brasile. Così nel 1967 Oiticica si schierava apertamente a favore di una partecipazione del pubblico nell'arte che avesse un risvolto politico e sociale, una posizione che può essere ricondotta sia al colpo di stato, sia alla volontà di fondare una

---

<sup>203</sup> V. Turner, *Antropologia della performance* (1986), tr. it. a cura di Stefano de Matteis, Edizioni Il Mulino, Bologna, 1993, pag. 79.

<sup>204</sup> H. Oiticica, "Schema generale della Nuova Oggettività", cit., pag. 131.

cultura propriamente brasiliana, libera dalla prospettiva coloniale. In questo quadro la partecipazione assume la duplice valenza di impegno sociale e politico da parte dell'artista e dell'intellettuale contro i problemi della sua comunità; e di coinvolgimento attivo del pubblico alla totalità culturale e alla rivolta stimulate dagli stessi. Oiticica parla di trasformare le condizioni etiche, politiche e sociali del contesto in cui l'artista è inserito che si lega anche a una nuova concezione anti-elitista e anti-intellettuale dell'arte, ripensata come anti-arte. Il processo creativo non era più individuale e autoriale, ma era condiviso con il pubblico e i confini tra i vari generi artistici erano definitivamente abbattuti in un'azione totale.

La questione della partecipazione è strettamente legata al concetto di *sovra-sensoriale* con cui Oiticica si riferiva al tipo di esperienza che suscitavano le sue opere, intese non più come momento finale dell'espressione estetica, ma come proposta di un nuovo comportamento percettivo, in cui il pubblico è libero da ogni condizionamento. Le opere di Oiticica vogliono lasciare spazio alla sperimentazione aperta di nuovi modi di percepire, di fruire l'opera, di conoscere, di comportarsi senza imporre nuove categorie o canoni estetici. Attraverso le esperienze sovra-sensoriali l'intento è ancora quello di stimolare la creatività e l'immaginazione del pubblico per emanciparlo dai limiti etico-sociali imposti prima dal colonialismo, poi dalla società conservatrice e infine dalla dittatura militare. Ma tale emancipazione si situa anche nel discorso estetico, infatti Oiticica propone di: «superare lo strutturalismo creato dalle proposte dell'arte astratta, [...] fino a raggiungere un'idea incentrata sulla libertà dell'individuo»<sup>205</sup>. L'opera diventa un oggetto ibrido, in cui non contano più le etichette di pittura, poesia, scultura etc., il focus sono le percezioni sensoriali che vengono dilatate portando il pubblico a indagare la sfera interiore, il suo modo di percepire e di percepirsi come un'entità organica, totale di corpo-spirito. L'esperienza percettiva-emotiva immediata e diretta da parte dello spettatore è una ribellione contro il monopolio dell'arte sotto una ristretta cerchia di intellettuali e cultori della materia, ma soprattutto contro i pregiudizi che condizionano gli individui, in quanto come afferma Oiticica in una intervista: gli abitanti di Mangueira sono più adatti [a

---

<sup>205</sup> H. Oiticica, *La comparsa del sovra-sensoriale nell'arte brasiliana*, cit., pag. 173.

comprendere l'arte] che non i visitatori dei *vernissages*, hanno opinioni più interessanti. L'unica cosa necessaria è un ingresso graduale all'opera, un'iniziazione<sup>206</sup>, pertanto per l'artista la dis-intellettualizzazione dell'arte è tesa non a privare l'esperienza artistica di significati, o a semplificarne la struttura, ma riguarda un cambio di approccio all'arte che sia più intuitivo piuttosto che guidato e sottoposto a preconcetti e principi a priori, di stampo intellettuale e accademico. In questa apertura dei confini dell'arte a un pubblico non specializzato e alle suggestioni della cultura popolare è evidente l'influenza dell'approccio anti-scientista di Bergson e della sua critica all'intellettualismo occidentale:

l'arte non è più strumento di dominio intellettuale, non potrà più essere usata come qualcosa di supremo, inarrivabile [...] dell'arte passata resterà solo quello che potrà essere percepito come *emozione* diretta, quello che riuscirà a scuotere l'individuo dal suo condizionamento oppressivo, dandogli una nuova dimensione che trovi risposta nel suo comportamento. Il resto cadrà, poiché era strumento di dominio<sup>207</sup>

Come Bergson intendeva scardinare la convinzione delle scienze meccaniche e matematiche di poter comprendere a fondo la realtà affidandosi a criteri che rendevano statico ciò che è originariamente in continuo divenire e scomponendo l'atto unitario del mutare in stati contigui; allo stesso modo Oiticica vedeva nelle teorie estetiche e accademiche un limite a una comprensione dell'arte libera dai concetti di bello o brutto, giusto o sbagliato e che rispondesse alla necessità creativa di ognuno, da qui l'importanza della sperimentazione. Inoltre, la cultura alta e ufficiale delle istituzioni artistiche era in quel momento sinonimo dell'autorità oppressiva della dittatura: porsi contro l'arte colta e intellettuale della classe conservatrice significava porsi contro il regime.

Lo spostamento di Oiticica verso un atteggiamento anti-artistico è sicuramente legato al suo interesse per le questioni politiche e sociali del contesto brasiliano, ma era anche radicato nel suo avvicinamento alla cultura popolare carioca, nonché a una tendenza artistica internazionale: negli stessi anni in cui Oiticica scrive i suoi testi più

---

<sup>206</sup> Intervista di Oiticica a Marisa Alvarez de Lima, cit., pag. 36.

<sup>207</sup> H. Oiticica, H., *La comparsa del sovra-sensoriale nell'arte brasiliana*, cit., pag. 175.

importanti sulla partecipazione attiva del pubblico e sull'espansione dei confini dell'arte alla vita quotidiana, Allan Kaprow faceva lo stesso, sulla scorta dell'esperienza degli *happening* e del Black Mountain College. Tuttavia, l'artista non smetterà mai di rivendicare la sua discendenza da artisti come Schwitters o Mondrian, anche nei testi più tardi; e come dimostrano le opere degli anni Settanta, come *Cosmococas* i riferimenti alla cultura alta non smetteranno di essere influenti sulla sua estetica. Inoltre, anche se in certi casi è meno evidente, perché lo stesso artista si sforza di negarlo, le opere di Oiticica hanno sempre una struttura estetica autonoma. Proprio nel caso dei *Cosmococas* è stato evidenziato come le proiezioni, la scelta delle immagini, i disegni di cocaina e l'ambiente fossero attentamente programmati da Oiticica e D'Almeida, come queste installazioni portavano una densa stratificazione di significati. Non solo, ogni *Cosmococa* prevedeva una serie di istruzioni per performance individuali e collettive che venivano proposte allo spettatore, perciò la volontà e il ruolo autoriale degli artisti era molto presente nella definizione di una struttura.

Tuttavia, questa struttura acquisisce senso e significato solo nell'interazione con il pubblico: un *Parangolé* ha una propria logica estetica data dagli accostamenti cromatici e tattili dei materiali che lo compongono, e non è privo di una ricerca da parte dell'artista che ha scelto determinati colori per creare degli specifici effetti visivi; gli slogan inseriti all'interno dei mantelli non sono certo casuali; l'accostamento dei materiali è pensato in base alla loro interazione con un corpo, sia esso statico o dinamico; ma quando è appeso a una gruccia il *Parangolé* è poco più di un ammasso di stracci colorati: necessita una presenza fisica. L'artista è quindi proponente, ma è lo spettatore a decidere come reagire, come interagire con l'opera e soprattutto *se* partecipare portando a un risultato sempre diverso e mai prevedibile.

Nonostante Oiticica parli di impegno etico, oltre che politico e sociale, la sua posizione etica è ben diversa da quella di Bourriaud, ed è chiaramente debitrice della sua formazione anarchica: come scrive nel 1966, attraverso le sue opere l'artista carioca non intende imporre una nuova etica, ma rifiuta ogni tipo di etica in quanto limite alla creatività e alla libertà di espressione. Per Oiticica etica è sinonimo di conformismo. Si dichiara a favore della libertà di perseguire i propri desideri personali anche quando sono trasgressivi delle regole e possono provocare sofferenze, ma solo



così si può essere fedeli a se stessi: è in virtù di questa antimorale che Oiticica giustifica qualsiasi manifestazione di protesta e di violazione dell'ordine prestabilito, dalle forme più organizzate di lotta rivoluzionaria a quelle spontanee e individuali di criminalità, l'unico scopo è raggiungere una felicità utopica, anche a costo di morire. In questa ottica, il *Parangolé* che recita "Sesso e violenza, ecco cosa mi piace" (*P11 Parangolé Capa P7*) e le opere in onore di delinquenti come Cara de Cavalo non si pongono come tentativi di scandalizzare, ma come espressioni del desiderio personale. L'imperativo di seguire le proprie volontà era un modo di opporsi a ciò che è canonicamente giusto e sbagliato, un modo di opporsi allo status quo e ai modelli di vita accettabile e felice: un lavoro stabile, famiglia, il modello di vita che il neoliberalismo avrebbe imposto come socialmente accettabile anche negli anni Novanta e a cui voleva condurre tutti i soggetti "scomodi". Il *Parangolé* si pone come un modo di ribellione e di trasgressione contro questo modello morale, e personaggi come Cara de Cavalo sono eroi di cui l'antiarte di Oiticica cerca di incarnare lo spirito, di creare «una nuova vitalità nell'esperienza umana creativa»<sup>208</sup>. Tuttavia, sembra anche capire che cambiare lo status quo non è così semplice in un paese in cui vige la dittatura militare, perché la repressione violenta annienterà ogni sforzo di rivoluzione: lo dimostra l'assassinio dell'amico delinquente di Oiticica.

Dare alle persone un nuovo ruolo attivo e indipendente all'interno del processo creativo, in cui ognuno esprime liberamente la propria creatività è un punto cruciale all'interno di questa rivoluzione-distruzione della morale coercitiva. Libertà espressiva e creativa che è sia individuale sia collettiva è l'inizio di un processo di liberazione sociale, morale e politica, in cui l'arte è solo un passaggio.

La vitalità individuale e collettiva si solleverà in forme concrete e reali, nonostante il sottosviluppo e caos – è da questa mischia vietnamita che nascerà il futuro, non dal conformismo e dalla stupidità. Solo distruggendo furiosamente potremo erigere qualcosa di valido e concreto: la nostra realtà<sup>209</sup>

---

<sup>208</sup> L. Saccà, *Hélio Oiticica*, cit., pag. 125.

<sup>209</sup> Ivi, pag. 127.

La concezione di “etica” di Oiticica ricorda molto quella di Lacan, il cui libro *Etica della psicoanalisi* fu pubblicato nel 1959. Per lo psicanalista era più giusto moralmente assecondare i desideri del proprio inconscio rispetto alle regole della società, della famiglia, legge etc., un’idea ripresa anche da Bishop che sostiene che le pratiche artistiche più interessanti mettono in scena questa tensione tra la dimensione individuale e quella collettiva, per cui il desiderio personale va in controtendenza e corrode il consenso sociale.

Come Giannachi, anche Oiticica riflette sul ruolo dello spettatore e in particolare sul suo margine di libertà rispetto alle proposte artistiche in cui è coinvolto. L’artista elabora la sua proposta e la sottopone al pubblico che decide cosa farne che proietta su di essa la propria carica psicologica, e l’autore non può prevederla né valutarla. Già nel 1965, Oiticica riconosceva l’autonomia del partecipante in quanto interprete dell’opera: «oggi l’interprete può assumere un’importanza tale da superare la canzone stessa (o qualunque cosa) che interpreta»<sup>210</sup>.

Nel 1968, Oiticica partecipò a una manifestazione artistica a Rio, *Arte no aterra* che indagava la relazione tra arte, educazione e politica e che il suo organizzatore, il critico Frederico Morais, definì come «eventi simultanei generati da vari artisti, senza alcuna logica esplicita se non la partecipazione generale del pubblico»<sup>211</sup>. In quel periodo la casa di Oiticica era punto di ritrovo per molti artisti e intellettuali di Rio che discutevano e si preparavano per la manifestazione, tra questi vi era anche Rogério Duarte, il quale coniò il termine *apolicapopotese* (apolicapopotesi) per opporsi a tale imperativo di partecipazione, ponendolo come una ipotesi, come una scelta, come un gioco. La posizione di Duarte ebbe sicuramente un certo impatto su Oiticica, che esplora il tema della partecipazione anche in uno scambio di lettere con Lygia Clark, in cui è evidente che tale relazione non è sempre pacifica o consensuale, ma anzi viene presentata come un rapporto radicalmente conflittuale e anche logorante: come nel racconto *Las Menades* di Julio Cortázar (1956) in cui il pubblico adorante divora l’orchestra che si esibisce sul palco, l’artista è come deflorato, fatto a pezzi e consumato dallo spettatore che assimila e rielabora l’opera come vuole, andando oltre

---

<sup>210</sup> H. Oiticica, *La danza nella mia esperienza*, cit., pag. 101.

<sup>211</sup> W. Salomão, cit., pag. 69.

il messaggio e l'intento dell'autore. Oiticica dichiara riguardo il suo rapporto con il pubblico:

ho sentito il bisogno uccidere lo spettatore o partecipante, il che è una cosa buona dato che crea una dinamica interiore riguardo questa relazione. Questo dimostra che non c'è estetizzazione della partecipazione: la maggioranza crea un accademismo della relazione o dell'idea della partecipazione dello spettatore a un tale livello che mi ha instillato dubbi riguardo l'idea stessa<sup>212</sup>

Il conflitto con lo spettatore e con il pubblico è benaccetto, perché è dal dissenso che nascono nuovi significati, solo la tensione tra la volontà dell'autore e quella del partecipante può essere produttiva, per questo le differenze non sono appianate, ma rimane vivo il valore dell'eterogeneità. Non solo, diventa evidente anche che per Oiticica e Clark non è importante *quanto* partecipano gli spettatori, *quanto* sono attivi, ma piuttosto *come* interagiscono con l'opera, con l'artista, con gli altri spettatori.

La dimensione intersoggettiva e collettiva della poetica di Oiticica porta a cercare dei parallelismi con l'estetica relazionale di Bourriaud, Oiticica rifugge l'idea di un significato assoluto, a priori. Per la percezione dell'opera quello che interessa è il fenomeno totale di cui l'oggetto è solo una parte: l'opera è definita non più solo come un oggetto, ma come una relazione che trasforma quello che era conosciuto in una nuova conoscenza. Lo spazio inter-corporale dell'opera è percepito solo nel momento in cui lo spettatore interagisce con essa. Trent'anni dopo anche Nicolas Bourriaud, ponendo la sua estetica relazionale come erede del materialismo aleatorio, rivendica come punto di partenza la contingenza del mondo e il rifiuto di un senso a priori all'origine dell'esistenza e dell'arte: le forme e i significati nascono da incontri tra elementi che formano insieme che non hanno una causa preesistente, il senso non è racchiuso nei singoli elementi, ma nella relazione tra questi.

---

<sup>212</sup> L. Figueiredo, *Cartas*, cit., pag. 70.

L'affinità tra l'opera di Oiticica e la teoria di Bourriaud è stata percepita dal mondo istituzionale dell'arte. Sono due i casi che meritano di essere menzionati: il primo è il fatto che immagine di copertina nell'edizione italiana di *Esthétique relationnelle*, tradotto dal francese da Marco Enrico Giacomelli, sia l'azione di Lygia Pape, *Divisor* che consisteva in un grande telo bianco con dei fori attraverso cui i partecipanti dovevano far passare la testa, per indossare il grande mantello che cambiava forma in base al loro movimento collettivo. I corpi dei partecipanti si fondevano in uno solo, pur mantenendo una certa distanza tra loro e quindi una certa autonomia di movimento: l'entità finale era una e molteplice, un unico corpo, tante teste. L'azione, che tra l'altro potrebbe ricordare i *Parangolé* di Oiticica, si svolgeva per strada, in un tentativo di appropriarsi dello spazio pubblico e di portare la creazione artistica nella vita urbana. Il carattere partecipativo e collettivo dell'opera che riuniva insieme spettatori fino ad allora sconosciuti, portando a nuovi modi di interazione, rende molto evidente, quindi, come l'azione di Pape, insieme alle opere di Oiticica siano precursori dei punti fondamentali dell'estetica relazionale. Tuttavia, il curatore non menziona mai Lygia Pape, Oiticica o altri artisti brasiliani degli anni Sessanta e Settanta, sceglie invece di concentrarsi solo sull'arte europea e nord-americana.

Il secondo caso è la 27° Biennale di San Paolo del 2006, *Como viver junto*. La mostra intendeva evidenziare il legame tra le istanze più interessanti dell'arte contemporanea con le ricerche iniziate dallo stesso Oiticica negli anni Sessanta, il quale costituiva il punto di partenza. Non a caso, l'altro importante punto di partenza per la curatela dell'edizione erano le tesi di Bourriaud in *Estetica relazionale*. La mostra, curata da Lisette Lagnado, permette un confronto tra il concetto di arte relazionale e le pratiche artistiche portate avanti in Brasile tra gli anni Sessanta e Settanta che si concentrarono molto sulla ricerca di modalità per stabilire nuovi dialoghi tra l'arte contemporanea e il pubblico, collocandosi come parte attiva nelle discussioni sui nuovi ruoli che gli spettatori potevano assumere nell'arte contemporanea e nelle istituzioni.

Proprio nell'ambito della Biennale non passò inosservata la mancanza di Bourriaud nell'includere nel suo saggio l'importante contributo, teorico e pratico, di Oiticica, nonostante già in quegli anni il nome di Oiticica fosse ampiamente rinomato e riconosciuto a livello internazionale. Lagnado puntualizzò come il programma

ambientale di Oiticica e il suo senso etico-sociale avessero maggiori ripercussioni sulle pratiche artistiche contemporanee nel 2006 di quando furono elaborati<sup>213</sup>. Alcune idee come il passaggio dal museo al mondo riflettono il modo in cui le persone si organizzerebbero quotidianamente nella sfera sociale. I punti di convergenza tra Oiticica, la Biennale di San Paolo e Nicolas Bourriaud si rivelano attraverso le negoziazioni, vincoli, coesistenze, relazioni possibili tra unità distinte di costruzione di alleanze tra diversi partner, dove l'arte esiste attraverso questi scambi. È a partire da questa posizione di confronto che nuove relazioni sono proposte e l'arte inizia a creare nuovi mondi, facendo sì che le riflessioni di questo periodo non conducano a uno studio solo estetico, ma a una riflessione con un'istituzione d'arte, la quale non è più una totalità in sé, ma è parte di un processo più ampio. L'istituzione non è più limitata ai musei e alle gallerie, agli spazi fisici, ma diventa un territorio esperienziale, definito dagli spazi densi di significato, dove lo psichico e il sociale si fondono con le tracce della memoria collettiva e individuale. Lagnado traccia così una linea di collegamento tra l'attività di Oiticica, la teoria di Bourriaud e la Biennale di San Paolo per il loro contributo importante nella ridefinizione del museo come luogo di sperimentazione, anche se dopo l'esperienza alla Whitechapel Gallery l'artista carioca sviluppò una certa sfiducia nei confronti delle gallerie e più in generale delle esposizioni d'arte nei musei.

Tuttavia, Oiticica sembra anche anticipare alcune problematiche della teoria relazionale evidenziate da Bishop. e di quanto solitamente si creda quando si parla di Oiticica, l'artista brasiliano lavora sì nella direzione di una sempre crescente partecipazione e coinvolgimento del fruitore nella creazione di senso dell'opera, ma non per questo la contemplazione è completamente esclusa dall'equazione e non per forza questa deve essere passiva. Il sistema etico/estetico – basato sull'esperienza dello sperimentale – mirava a creare una sorta di legame tra la realtà interna e quella esterna per permettere un'interazione tra la creazione di consapevolezza e la creazione di realtà, in modo tale che il contatto con l'opera d'arte ponesse lo spettatore all'interno

---

<sup>213</sup> A. L., Fialho, *Relato da palestra de Nicolas Bourriaud*, Seminário Internacional “Trocas”, 10 de outubro de 2006, <https://urly.it/3h5dw> [ultima consultazione 30/12/2021]

di questo flusso di conoscenza che in virtù della sua natura rivelatoria, era anche liberatorio.

Oiticica parlava di un bisogno di sviluppare qualcosa che fosse sempre più esterno all'opera, che fosse più di un oggetto partecipativo, un contesto per il comportamento e per la vita. *Éden*, la mostra già citata nel capitolo precedente, è un esempio perfetto: Oiticica rifiuta ogni tipo di narrazione e mette in discussione la situazione comportamentale imposta dal museo. Materassi, amache e altri oggetti erano impiegati per far sentire il pubblico a casa e stimolare un'atmosfera di gioco. Questa congiunzione, una riflessione sull'arte e una dimensione comportamentale, è uno dei contributi più significativi dei progetti di Oiticica. La durata e l'azione del gioco sono gli elementi della manifestazione ambientale. La mostra alla Whitechapel Gallery e queste ultime proposte di Oiticica creano delle situazioni di incontro e di collettività simili a quelle che negli anni Novanta saranno proposte dall'arte relazionale, tuttavia, il dissidio e la non-identificazione tra il pubblico e l'artista erano variabili riconosciute e accettate dall'artista carioca, a differenza delle proposte empatiche e di unità di cui parla Bourriaud. A proposito della pace, Oiticica disse: «la trovo inutile e fredda»<sup>214</sup>, un'ipocrisia che copre le ingiustizie sociali. L'Atto Istituzionale no. 5 di fatto istituzionalizzava la tortura per preservare «l'ordine, la sicurezza, la tranquillità, lo sviluppo economico e culturale e l'armonia politica e sociale del paese»<sup>215</sup>. Nel nome della pace e dell'armonia venivano soffocate con la violenza le voci dissidenti in Brasile, nel nome dell'armonia e della convivialità le proposte dell'arte relazionale degli anni Novanta rimanevano chiuse nella cerchia degli esperti e dei conoscitori d'arte.

Come già anticipato, uno dei concetti più importanti elaborato da Oiticica è quello di “crelazer”, che nasce dalla duplice fusione dei termini “criar” (creare) e “creer” (credere) con “lazer” (tempo libero, ozio); quindi il concetto rimanda alla creazione di ozio o credere nel tempo libero. Oiticica progetta *Éden* come uno spazio per una soggettività legata alla dimensione immanente, libera da concetti a priori: il piacere, il tempo libero, gli stati di alterazione sensoriale sgombrano l'esperienza

---

<sup>214</sup> H. Oiticica, *Posizione etica*, in L. Saccà, cit., pag. 125.

<sup>215</sup> Testo ufficiale dell'Atto Istituzionale no. 5, [planalto.gov.br](http://planalto.gov.br), [ultima consultazione 09/06/2022].

artistica dagli estetismi e dagli intellettualismi, che Oiticica vede come limiti. Stando a quanto scrive l'artista brasiliano, la preoccupazione strutturale si dissolve nel disinteresse delle forme che diventano ricettacoli aperti ai significati che produrranno i partecipanti. «L'intera concezione di *Éden* inizia con questo: nella trasformazione di una sintesi immaginativa. [...] il mondo che si crea nel nostro tempo libero, intorno ad esso, non è una fuga ma il vertice dei desideri umani»<sup>216</sup>.

Oiticica parte dalle esperienze di Mondrian e di Schwitters per proporre un'opera-ambiente il cui significato si costruisce a partire dalle esperienze di partecipazione. Si verifica quindi uno spostamento di attenzione dalla creazione di un mondo estetico, un mondo-arte, che sovrappone la sua struttura al quotidiano; verso la posizione di scoprire gli elementi di tale quotidiano e del comportamento umano, per trasformarlo secondo le sue proprie leggi, con proposte aperte, non condizionate. L'artista propone strutture direttamente aperte al comportamento, e lascia spazio al partecipante di ideare proposte alternative anche a quelle dell'artista, il che è l'effetto più desiderato. Per raggiungere questo obiettivo l'opera antica, pezzo unico, microcosmo chiuso in sé stesso, diventa una proposta di comportamento, mediata dal concetto di oggetto: strutture palpabili esistono per proporre non una singola visione di mondo, ma una proposta per costruire il proprio mondo, con gli elementi della propria soggettività, che trovano lì ragione di manifestarsi, anzi, sono stimolati a manifestarsi. L'ozio, il gioco, il tempo libero sono attivatori della creatività del partecipante, libera da condizionamenti o oppressioni, in cui però Oiticica legge anche un fondo etico

un'idea basata su uno stato del comportamento che implica una presa di posizione rispetto ai problemi umani più profondi, mitici, dei quali si alimenta (e sempre si è alimentata) l'arte e con cui si identifica ogni volta di più, come se questo "ritorno alle origini" si concretizzasse in un crescendo, nella volontà di essere reale come un blocco di pietra, di non accettare la repressione come condizione del progresso, di essere e rimanere vivo<sup>217</sup>.

---

<sup>216</sup> H. Oiticica, *Aspiro ao grande labirinto*, cit., pag. 116.

<sup>217</sup> T. Arijón e B. Belloc (a cura di), *Materialismos: Hélio Oiticica*, Ediciones Manantial, Buenos Aires, 2013 pag. 152.

L'arte di Hélio Oiticica e dei suoi colleghi brasiliani degli anni Sessanta quindi si caratterizza per un forte desiderio di libertà di espressione e di esistere al di fuori delle categorie estetiche, sociali imposte. Queste vengono rifiutate nel tentativo di creare un'arte fluida, viva, aperta al cambiamento, alla differenza, alla sperimentazione di nuovi modi di vivere e nuovi modi di esprimere la propria creatività. È questo è legato sicuramente anche alla situazione storica che stava vivendo il Brasile, a cui abbiamo già accennato. Il contesto dittatoriale e la formazione anarchica di Oiticica lo portano a rivendicare l'aspetto anti-culturale e anti-artistico del suo lavoro che demolisce tutto ciò che è oppressivo a favore di un carattere universale delle sue strutture. Ecco perché, nonostante le sue opere più significative nascono dalla cultura brasiliana e da materiali tipici del folklore, Oiticica rifiuta qualsiasi forma di primitivismo o di folclorizzazione in quanto sono visti anch'essi come oppressivi, probabilmente in un rifiuto di qualsiasi tipo di nazionalismo. Attraverso il suo approccio costruttivista, Oiticica stabilisce una relazione "immaginario-strutturale" tra le costruzioni e le appropriazioni fatte nell'ambiente delle favelas e la sua opera nella relazione pluridimensionale che da esse corre tra percezione e immaginazione produttiva, entrambe inseparabili, alimentandosi a vicenda, relazionando le questioni formali dell'opera come spazio-tempo.

L'enfasi di Oiticica sul valore dell'ozio e del tempo libero anticipa la linea che unisce le opere d'arte contemporanea più significative del periodo post-moderno: la ricerca di convivialità, la creazione di momenti di scambio e di socialità attraverso opere in cui la materialità e l'oggettualità passano in secondo piano, a favore di una dimensione processuale, basata sui comportamenti e sulle relazioni. Ciononostante, come abbiamo visto Oiticica rifiuta ogni dicotomia tra dimensione individuale e dimensione collettiva, per cui l'una non esclude l'altra e, più importante, Oiticica considera i rapporti intersoggettivi non come fini a se stessi, ma all'interno di un programma utopico più ampio di trasformazione dei singoli e della società, a differenza della dimensione micro-utopica e consensuale delle esperienze relazionali, in cui era importante l'identificazione tra i soggetti, lo stare bene insieme.

Luke Skrebowski ha messo in evidenza come il concetto di *crelazer* facesse parte di una più ampia rivoluzione nella rivoluzione estetica. Nel periodo immediatamente precedente alla mostra alla Whitechapel Gallery, Oiticica si era avvicinato alla teoria di Herbert Marcuse e in particolare ne aveva letto *Saggio sulla liberazione*, in cui il



filosofo tedesco sviluppava l'idea di un'arte capace di costruire una nuova razionalità per una nuova società una società liberata dagli imperativi capitalistici, un'etica estetica. La riconquista di uno spazio ludico, in cui il calmo, il bello, l'arte, l'eros diventavano le strutture portanti di una forma di vita sganciata dal consumismo e dall'idea di lavoro come funzionale all'acquisto di beni superflui. Oiticica percepì questa posizione come molto affine alla sua proposta di espandere i confini estetici dell'opera d'arte, ampliata a proposta di vita quotidiana. Proprio nel 1970, Marcuse pubblicò un saggio intitolato *Arte come forma della realtà*, in cui riconosceva gli ultimi sviluppi dell'arte contemporanea come affini alle idee esposte nel 1968:

Lo sviluppo dell'arte verso l'arte non oggettiva è stata una via verso la liberazione del soggetto, capace di creare un nuovo mondo-oggetto, invece di accettare e sublimare, abbellire quello esistente, liberare mente e corpo per un'esperienza completamente nuova, un nuova sensibilità e sensorialità, che non può più tollerare un'esperienza mutilata e una sensibilità mutilata<sup>218</sup>

Il concetto di *crelazer*, espresso dall'esperienza alla Whitechapel Gallery, sviluppava l'intuizione di Marcuse riguardo una forma d'arte più vicina alla vita quotidiana non nel senso di un'estetizzazione del dato, ma come «la costruzione di una realtà opposta e differente»<sup>219</sup>, uno stile di vita e dei comportamenti alternativi a quelli imposti dal capitalismo.

Tuttavia, dopo la delusione per il fallimento dei processi rivoluzionari del 1968, Marcuse giunse a credere che solo l'arte estetica potesse mantenere viva la promessa di libertà, mentre il confine tra arte e vita quotidiana andasse eliminato solo in presenza di una più ampia rivoluzione sociale. Nel 1972, Marcuse fece qualche passo indietro verso una posizione più tradizionalista, proponendo una ri-emergenza della forma, dopo la caduta dell'antiarte che, a suo dire, poteva essere solo temporanea. Per Marcuse, infatti, il momento contro-culturale dell'antiarte era pensabile solo come parte di un più ampio processo rivoluzionario che avrebbe sostituito l'arte come

---

<sup>218</sup> H. Marcuse, *Art as a form of reality*, in E. Fry (a cura di), *On the future of art*, The viking press, New York, 1970, pag. 130.

<sup>219</sup> Ivi, pag. 133.

categoria. Oiticica, invece, insisteva sull'antiarte come una necessità permanente, anche dopo il fallimento della rivoluzione culturale del 1968.

Attraverso il concetto di *crelazer*, Oiticica teorizzava una «forma estetica di antiarte piuttosto che una forma antiestetica di antiarte»<sup>220</sup> attraverso cui voleva superare non solo la logica dell'industria culturale, ma anche il problema al centro del tradizionalismo estetico di Marcuse, ovvero la sua percezione senza una rivoluzione sociale nessuna rivoluzione estetica fosse possibile.

Ma il concetto di *crelazer* era fortemente ribelle anche perché era una risposta culturale di Oiticica alla guerriglia rivoluzionaria di Carlos Marighella, il quale guidò il movimento di lotta contro la dittatura militare in Brasile tra il 1968 e il 1969, quando il suo assassinio sancì il fallimento dell'operazione rivoluzionaria. Marighella sosteneva l'idea di una lotta puramente armata, che partisse dai centri urbani, piuttosto che dai centri rurali, strategia che aveva perseguito Che Guevara; Oiticica vedeva la causa del fallimento della lotta rivoluzionaria nella mancanza di una strategia di resistenza culturale, a supporto di quella armata. La rivoluzione estetica messa in atto alla Whitechapel Gallery era la risposta dell'artista carioca a questa mancanza: una guerriglia artistica e culturale basata sul modello del *foquismo* di Che Guevara, per cui la lotta rivoluzionaria doveva organizzarsi in piccole cellule o focolai che gradualmente si sarebbero moltiplicati e propagati, facendo fronte comune contro il regime. Allo stesso modo Édén sembrava voler cambiare una persona per volta, ogni visitatore acquisiva una nuova percezione riguardo se stesso, i suoi comportamenti e il suo ruolo nella società. Inoltre, le cellule che compongono i *Ninhos*, sembrano richiamare i focolai della strategia *foquista*: le cellule individuali, i nidi, di *creozio* erano incubatori del sovvertimento del regime vigente nel sistema dell'arte e nella società, oltre che nella situazione politica del Brasile.

La radicalità del concetto di *crelazer* è pienamente espressa nel testo di Oiticica, *The senses pointing to a new transformation*:

per me, il classico conflitto ozio-alienazione generatore di idee alienate di svago rappresentate nel mondo occidentale moderno è attaccato come diretta

---

<sup>220</sup> L. Skrebowski, *Revolution in the aesthetic revolution*, in "Third text", vol. 26, no. 1, 2012, pag. 72.

conseguenza di questa assimilazione dei processi dell'arte in processi della vita. Il *crelazer* è svago non-repressivo, contrapposto al pensiero del tempo libero oppresso e deviato: un nuovo modo non condizionato di combattere stili di vita sistematici e oppressivi<sup>221</sup>

Un ulteriore riferimento per comprendere a fondo il concetto di *crelazer* e il suo carattere politico è la teoria di Friedrich Schiller. Secondo Skrebowski, infatti, il *creozio* di Oiticica è paragonabile all'utopia di "stato estetico" del filosofo tedesco<sup>222</sup>.

Nel 1795, Schiller pubblicò il suo importante testo *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* in cui proponeva l'educazione estetica, educazione alla bellezza, come strumento per realizzare un ideale di umanità per cui tutte le facoltà dell'uomo fossero sviluppate in maniera armonica, senza che nessuna prevalesse sulle altre. L'opera di Schiller si situava in piena epoca del Terrore, che aveva seguito la Rivoluzione francese. Il filosofo era uno degli intellettuali tedeschi che avevano sostenuto fortemente negli ideali illuministici che avevano guidato la Rivoluzione Francese, ma il suo fallimento provocò in Schiller una specie di crisi esistenziale. Gli ideali di libertà, uguaglianza e fratellanza in cui il filosofo aveva così tanto creduto si erano rovesciati nel loro contrario, degenerando in un totalitarismo spietato e violento. Di fronte a questa delusione, Schiller si ritirò dall'azione per individuare soluzioni alternative.

La lettera XX sviluppava il concetto di "stato estetico", ovvero uno stato in cui sensibilità e ragione sono entrambe attive e perciò annullano reciprocamente la loro forza determinante. Lo stato estetico è quindi uno stadio di indeterminazione, in cui le conseguenze opposte a cui portano la sensibilità e la ragione, vengono sospese. L'arte ci porta in un mondo di apparenza, di finzione che in quanto tale neutralizza i possibili effetti delle varie determinazioni e proprio per questo è fonte di una nuova libertà: si aprono infinite possibilità di essere e d'agire. il presupposto fondamentale di questa teoria era la concezione di Kant della libertà del soggetto nella risposta estetica diventava per Schiller un modello di libertà politica del soggetto. La possibilità di libertà del soggetto individuale nello stato estetico suggeriva la possibilità storica, e la necessità morale, di generare la libertà a livello sociale, producendo uno stato estetico

---

<sup>221</sup> H. Oiticica, *The senses pointing to a new transformation*, doc. no. 0486/69, projetoho.br.

<sup>222</sup> L. Skrebowski, cit., pag. 77.

nel senso politico di una comunità libera<sup>223</sup>. Il concetto di *crelazer* collegava questa visione della libertà alla *durée* di Bergson, la cui influenza torna in modo evidente sia negli esperimenti di *Éden* che in quelli di *Cosmococa*. Nelle installazioni di Oiticica il tempo cronologico è sospeso a favore di un tempo interiore e *sovra-sensoriale*, che consente allo spettatore di sperimentare nuovi comportamenti e nuovi modi di sentire.

Oiticica cercò di superare l'impasse in cui si trovarono Schiller e Marcuse utilizzando la strategia del *foquismo*: le opere realizzate all'insegna del *crelazer* realizzavano la rivoluzione estetica e sociale a un livello germinale, aggirando la necessità di una rieducazione estetica come condizione preliminare rispetto alla rivoluzione sociale vera e propria.

I punti di contatto tra le proposte partecipative di Oiticica e le riflessioni teoriche della fine del XX secolo, elaborate molto dopo la morte dell'artista, rivelano un percorso artistico ricco di spunti e inesauribile, nonostante (o forse proprio grazie a) le ambiguità e le ambivalenze insite in esso. Le riflessioni di Oiticica sul rapporto tra opera e pubblico sono ancora oggetto di studio e ampiamente citate in molte pubblicazioni sulla partecipazione facendo luce sulla svolta sociale di cui parlava Bishop, sulla popolarità che le pratiche artistiche collettive hanno guadagnato negli ultimi decenni. Tuttavia, questo rinnovato interesse per la produzione di Oiticica non è senza problematiche: come evidenzia, Sônia Salzstein, le intuizioni dell'artista sulla partecipazione attiva del pubblico, il suo proclamato impegno sociale non devono distrarre dalla complessità del percorso artistico di Oiticica.

Come è stato evidenziato, nonostante l'artista si ponga contro l'arte elitista, borghese, coloniale, contro l'arte ufficiale e più in generale contro la cultura alta, intesa come separata dalla vita quotidiana e dalle questioni sociali, permane una precisa ricerca artistica, densa di significati stratificati e di riferimenti che vengono dalle sue prime esperienze artistiche della giovinezza. Oiticica, da solo o in collaborazione con altri artisti, crea una proposta estetica con una identità per quanto aperta all'appropriazione del pubblico. Le opere e i testi di Oiticica testimoniano una

---

<sup>223</sup> F. Schiller, *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, (1795), tr. it. a cura di Antimo Negri, Editore Armando, Roma, 1971 pagg. 195-197.

concezione dell'arte come aperta al cambiamento, mai definita e stabile, ma liminale, uno stato di infinita potenzialità. Le contraddizioni e le ambiguità sono accettate perché le logiche razionali di causa-effetto, del tempo lineare e del principio di non contraddizione sono sovvertite a favore di un approccio intuitivo all'arte, libero dai limiti imposti a priori dalla disciplina della critica d'arte. Questo si traduce in una libertà di scelta del pubblico, il quale decide se interagire o meno con l'opera secondo la propria volontà creando nuovi significati impreveduti dall'autore. L'oggetto artistico è impulso e stimolo a una ricerca interiore e a un potenziamento della propria creatività che si traduce in nuovi comportamenti nel contesto sociale e collettivo, nel rapporto con l'Altro. Se da una parte la connotazione relazionale della teoria e della pratica oiticiana potrebbe ricordare la critica di Bourriaud, dall'altro sono evidenti le differenze. L'artista carioca assume un atteggiamento molto più radicale rispetto al critico francese, in quanto la partecipazione del pubblico si situa all'interno di un'utopia anarchica che intendeva rivoluzionare e sovvertire ogni tipo di regime etico, sociale, politico o artistico. Allo stesso tempo Oiticica sperimenta e affronta le problematiche dell'arte partecipativa, riconoscendo il rischio che l'intenzione dell'autore venga fraintesa e distorta nonché il rapporto ambiguo con il pubblico. In questo, l'artista anticipa le preoccupazioni di Claire Bishop sui limiti e le contraddizioni delle pratiche artistiche partecipative e allo stesso tempo le supera proponendo un'estetica che include al suo interno la precarietà, l'imprevedibile, in cui intento dell'autore e risposta dello spettatore si fondono in un sincretismo instabile.

Le riflessioni dell'artista carioca sulla partecipazione abbracciano e anticipano i temi su cui si interrogano gli studi più recenti, come quello di Giannachi sulle modalità con cui l'arte partecipativa produce forme di conoscenza. Per Oiticica la partecipazione è un processo trasformativo, radicato nella cultura popolare brasiliana in cui ogni dicotomia è superata e allo stesso tempo accettata: individuo e collettività, spirito e corpo, dimensione interiore e dimensione esteriore convivono in una totalità organica in cui la tensione e gli scambi reciproci tra gli elementi eterogenei sono alimentati e producono significati sempre nuovi.

## Immagini



Figura 1 Visitatori nella Sala Speciale dedicata a Piet Mondrian, II Biennale di San Paolo, 1953

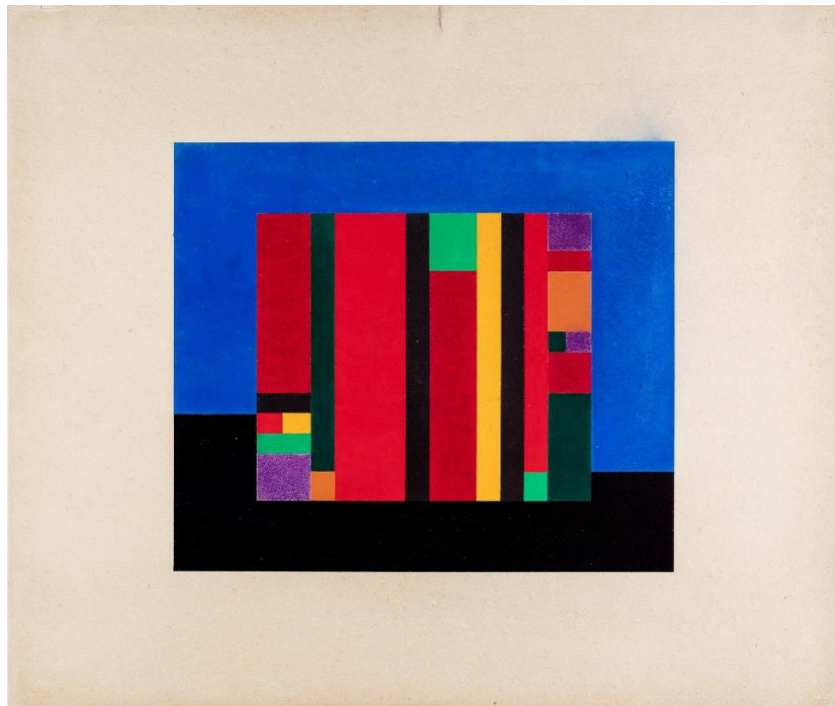


Figura 2 Hélio Oiticica, *Senza titolo*, 1956



Figura 3 Tarsila do Amaral, *Abaporu*, 1928

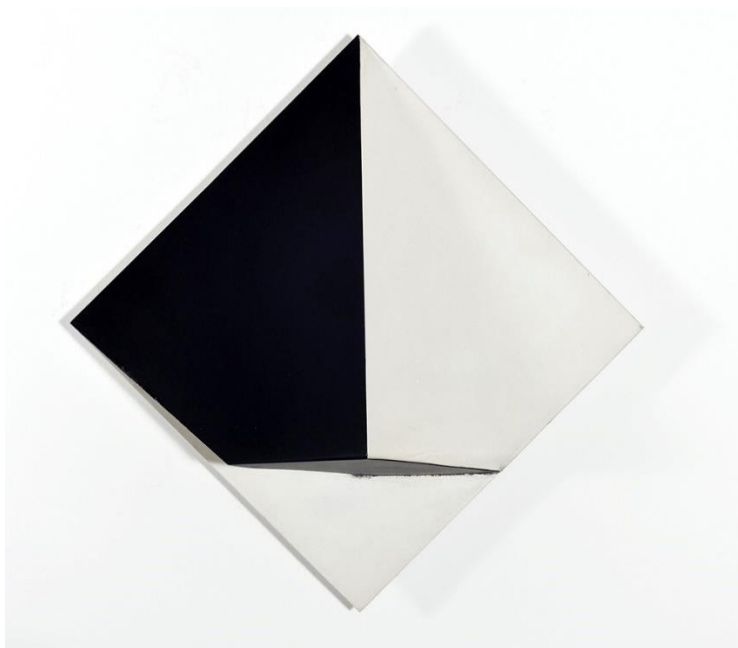


Figura 4 Lygia Clark, *Casulo no.2*, 1959





Figura 5 Una replica del *Libro della creazione* manipolato dai visitatori della mostra “*Lygia Pape: A multitude of forms*”, The Met Breuer, New York, 2017

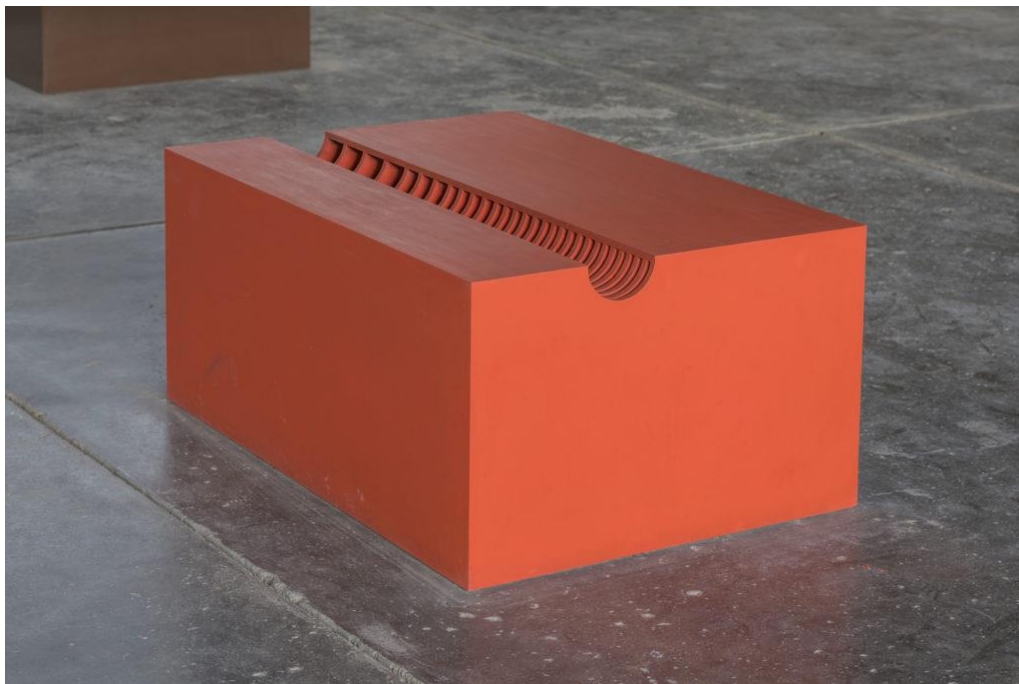


Figura 6 Donald Judd, *Senza titolo (Scatola con solco)*, 1963



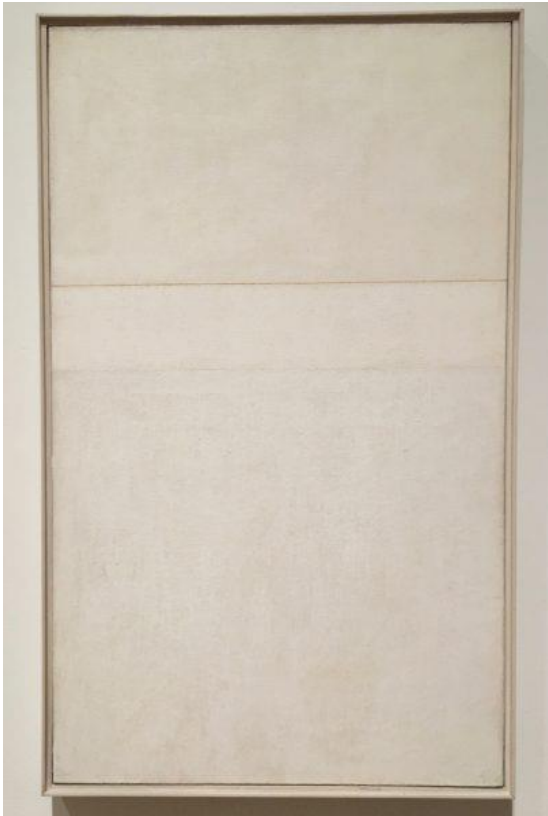


Figura 7 Hélio Oiticica, *Sem titulo, Serie Branca* (Senza titolo, Serie bianca), 1959

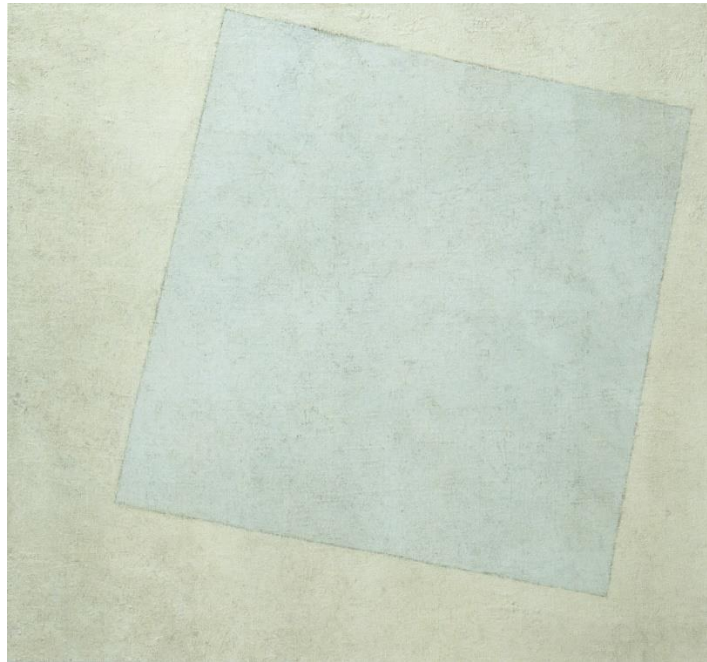


Figura 8 Kazimir Malevich, *Pittura suprematista (Bianco su bianco)*, 1918



Figura 9 Hélio Oiticica, *Bilateral Equali*, 1959



Figura 10 Hélio Oiticica, *Rilievo Spaziale (rosso) REL 036*, 1960



Figura 11 Hélio Oiticica, *Rilievo Spaziale (rosso) REL 036*, 1960

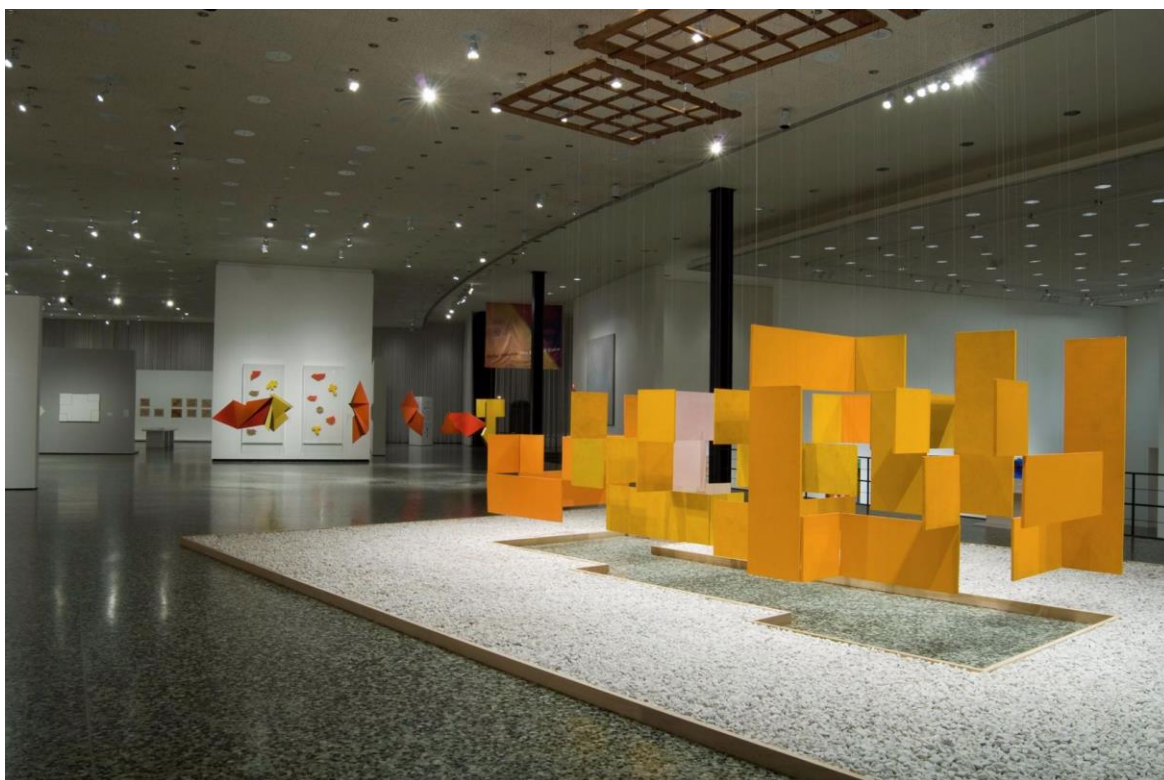


Figura 12 Hélio Oiticica, *Grande Nucleo*, 1960-66, vista della mostra “*Hélio Oiticica: Body of color*”, Museum of Fine Arts of Boston, 2007

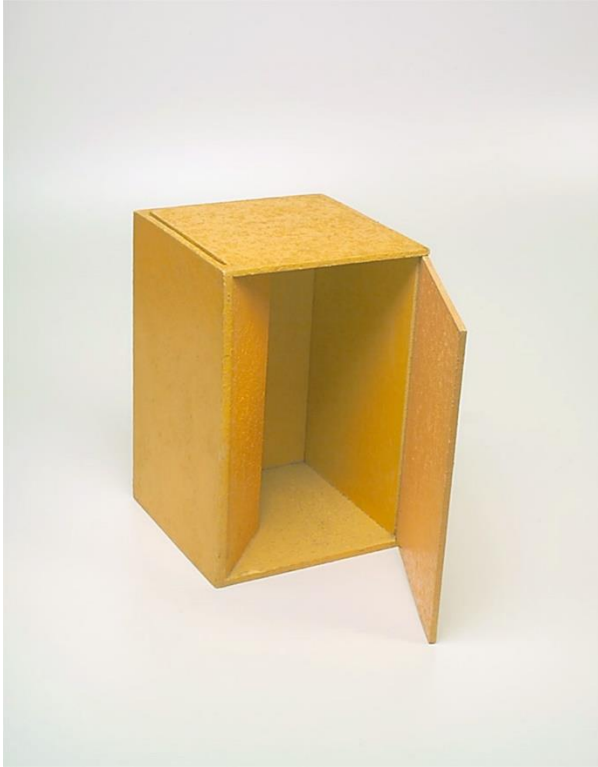


Figura 13 Hélio Oiticica, *B1 Bólide caixa 1 "Cartesiano"*, 1963



Figura 14 Hélio Oiticica con *B11 Bólide caixa 09*, 1964





Figura 15 Hélio Oiticica, *B34 Bólide Bacia 1*, 1965-1966



Figura 16 Hélio Oiticica con *B33 Bólide caixa 18 "Homenagem a Cara de Cavalo"*  
(Omaggio a Faccia di Cavallo), 1966



Figura 17 Inaugurazione dei *Parangolé* di fronte al Museo di arte moderna di Rio de Janeiro, 1965



Figura 18 Tineca indossa *P4 Parangolé Capa 1*, 1964-65



Figura 19 Nildo da Mangueira indossa *P15 Parangolé Capa 12, Encorporo a Revolta*, 1967



Figura 20 Mosquito da Mangueira con *P10 Parangolé Capa 6*, 1964-65





Figura 21 Hélio Oiticica, *Tropicália*, 1967, foto dell'installazione al Museo de arte moderno de Rio de Janeiro



Figura 22 *Tropicália*, 1967, foto dell'installazione al Museo de arte moderno de Rio de Janeiro





Figura 23 Hélio Oiticica, *PNI Penetrabile 1*, 1961

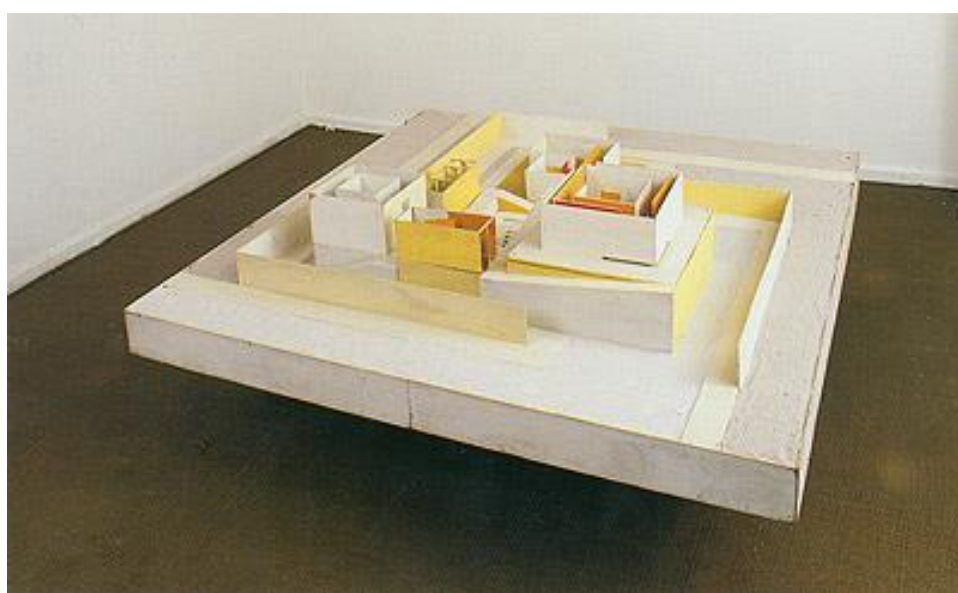


Figura 24 Hélio Oiticica, maquette per *Progetto cani da caccia*, 1961



Figura 25 Hélio Oiticica, *Tropicália* al MAM/RJ, 1967



Figura 26 Hélio Oiticica, *Éden*, 1969, Whitechapel Gallery, Londra



Figura 27 Hélio Oiticica, *B58 Bolide nido 1*, 1969, Whitechapel Gallery, Londra



Figura 28 Hélio Oiticica, *Éden*, 1969, Whitechapel Gallery





Figura 29 Hélio Oiticica, *Éden*, 1969, Whitechapel Gallery



Figura 30 Hélio Oiticica, *Éden*, 1969, Whitechapel Gallery



Figura 31 Hélio Oiticica, *Éden*, 1969, Whitechapel Gallery



Figura 32 Hélio Oiticica e Neville D'Almeida, *CCI Trashiscapes*, 1973, Instituto Inhotim





Figura 33 Hélio Oiticica e Neville D'Almeida, *CC2 Onobject*, 1973, Instituto Inhotim



Figura 34 Hélio Oiticica e Neville D'Almeida, *CC2 Onobject*, 1973, Instituto Inhotim



Figura 35 Hélio Oiticica e Neville D'Almeida, *CC3 Maileryn*, 1973, MACBA Foundation



Figura 36 Hélio Oiticica e Neville D'Almeida, *CC4 Nocagions*, 1973, Instituto Inhotim



Figura 37 Hélio Oiticica e Neville D'Almeida, *CC5 Hendrix-War*, 1973



## Lista delle immagini

Fig. 1: Foto di visitatori nella Sala Speciale dedicata a Piet Mondrian, II Biennale di San Paolo, 1953, autore sconosciuto, [bienal.org.br](http://bienal.org.br) [ultima consultazione 21/06/2022].

Fig. 2: Hélio Oiticica, *Senza titolo*, 1956, gouache su cartone, 49.9 x 57.9 cm, Collezione César e Claudio Oiticica, Rio de Janeiro, [projetooho.br](http://projetooho.br) [ultima consultazione 21/06/2022].

Fig. 3: 38 Tarsila do Amaral, *Abaporu*, 1928, olio su tela, 85 cm × 73 cm, collezione privata di Eduardo Costantini, Buenos Aires, in *Tarsila do Amaral*, catalogo della mostra (dal 6/02 al 3/05 2009), Fundación Juan March, Madrid, 2009, pag. 30.

Fig. 4: Lygia Clark, *Casulo no.2*, 1959, nitrato di cellulosa su foglio di metallo, 30 × 30 × 11 cm, MoMA, NY, [moma.org](http://moma.org) [ultima consultazione 21/06/2022].

Fig. 5: Visitatori con una replica del *Libro della creazione* alla mostra “Lygia Pape: A multitude of forms”, The Met Breuer, New York, 2017, libro d'artista con sedici pagine non rilegate, alcune con gouache su cartone, carta e spago, ogni pagina 30.5 x 30.5 cm, foto di Michael Nagle per il “New York Times”, [nytimes.com](http://nytimes.com) [ultima consultazione 21/06/2022].

Fig. 6: Donald Judd, *Senza titolo (Scatola con solco)*, 1963, pittura a olio su legno, 49.5 × 114.3 × 77.5 cm, [juddfoundation.org](http://juddfoundation.org) [ultima consultazione 21/06/2022].

Fig. 7: Hélio Oiticica, *Sem titulo, Serie Branca* (Senza titolo, Serie bianca), 1959, emulsione oleo-caseina su tela, 100 x 60.3 cm, Ramírez, Mari Carmen (a cura di), *Hélio Oiticica: The Body of color*, Museum of Fine Arts, Houston, 2007, pag. 177.

Fig. 8: Kazimir Malevich, *Pittura suprematista (Bianco su bianco)*, 1918, olio su tela, 79.4 x 79.4 cm, [moma.org](http://moma.org) [ultima consultazione 21/06/2022].

Fig. 9: Hélio Oiticica, *Bilateral Equali*, 1959, emulsione olio-caseina su compensato, 56.6 x 53.6 x 1.5 cm, Ramírez, Mari Carmen (a cura di), *Hélio Oiticica: The Body of color*, Museum of Fine Arts, Houston, 2007, pag. 197.

Fig. 10: Hélio Oiticica, *Rilievo Spaziale (rosso) REL 036*, 1960, resina di acetato di polivinile su compensato, 625 × 1480 × 153 mm, 15 kg, Tate Gallery, Londra, [tate.org.uk](http://tate.org.uk) [ultima consultazione 21/06/2022].

Fig. 11: Hélio Oiticica, *Rilievo Spaziale (rosso) REL 036*, 1960, resina di acetato di polivinile su compensato, 625 × 1480 × 153 mm, 15 kg, Tate Gallery, Londra, [tate.org.uk](http://tate.org.uk) [ultima consultazione 21/06/2022].

Fig. 12: Hélio Oiticica, *Grande Nucleo*, 1960-66, olio e resina su cartone in fibra di legno, dimensioni complessive: 6.70 x 9.75 m, fotografia della mostra “Hélio Oiticica: Body of color”, Museum of Fine Arts of Boston, 2007, [mfah.org](http://mfah.org) [ultima consultazione 21/06/2022].

Fig. 13: Hélio Oiticica, *B1 Bólide caixa 1 "Cartesiano"*, 1963, tempera con emulsione di acetato di polivinile su compensato, 32 x 21.5 x 20.6 cm, [projeto.ho.br](http://projeto.ho.br) [ultima consultazione 21/06/2022].

Fig. 14: Hélio Oiticica con *B11 Bólide caixa 09*, 1964, foto di Claudio Oiticica, [projeto.ho.br](http://projeto.ho.br) [ultima consultazione 21/06/2022].

Fig. 15: Hélio Oiticica, *B34 Bólide Bacia 1*, 1965-1966, plastica, terra, guanti di gomma, [projeto.ho.br](http://projeto.ho.br) [ultima consultazione 21/06/2022].

Fig. 16: Hélio Oiticica con *B33 Bólide caixa 18 "Homenagem a Cara de Cavallo"* (Omaggio a Faccia di Cavallo), 1966, foto di Claudio Oiticica, doc. 2316/66, [projeto.ho.br](http://projeto.ho.br) [ultima consultazione 21/06/2022].

Fig. 17: Inaugurazione dei *Parangolé* di fronte al Museo di arte moderna di Rio de Janeiro, 1965, fotografia di Desdémone Bardin, doc. 2016/65, [projeto.ho.br](http://projeto.ho.br) [ultima consultazione 21/06/2022].

Fig. 18: Tineca indossa *P4 Parangolé Capa 1*, 1964-65, foto di Desdémone Bardin, doc. 2005/sd, [projeto.ho.br](http://projeto.ho.br) [ultima consultazione 21/06/2022].

Fig. 19: Nildo da Mangueira indossa *P15 Parangolé Capa 12, "Encorporo a Revolta"*, 1967, foto di Claudio Oiticica, doc. 1980/sd, [projeto.ho.br](http://projeto.ho.br) [ultima consultazione 21/06/2022].

Fig. 20: Mosquito da Mangueira con *P10 Parangolé Capa 6*, 1964-65, doc. 2319/sd, projetoho.br [ultima consultazione 21/06/2022].

Fig. 21: Hélio Oiticica, *Tropicália*, foto dell'installazione al Museo de arte moderno de Rio de Janeiro, 1967, autore sconosciuto, doc. 2230/67, projetoho.br [ultima consultazione 21/06/2022].

Fig. 22: Hélio Oiticica, *Tropicália*, Museo de arte moderno de Rio de Janeiro, 1967, foto di Cesar Oiticica Filho, enciclopedia.itaucultural.org.br [ultima consultazione 21/06/2022].

Fig. 23: Hélio Oiticica, *PNI Penetrabile 1*, 1961, olio e resina su compensato, dimensioni variabili, The Whitney Museum of American Art, whitney.org [ultima consultazione 21/06/2022].

Fig. 24: Hélio Oiticica, maquette per *Progetto cani da caccia*, 1961, emulsione oleo-caseina su compensato, sabbia; 161,5 x 161 x 29.5 cm, fotografia di Andreas Valentin, enciclopedia.itaucultural.org.br [ultima consultazione 21/06/2022].

Fig. 25: Hélio Oiticica, *Tropicália*, MAM/RJ, 1967, foto dell'installazione che mostra i pappagalli vivi, autore sconosciuto, doc. 2230/67, projetoho.br [ultima consultazione 21/06/2022].

Fig. 26: Hélio Oiticica, *Éden*, Whitechapel Gallery, Londra, 1969, foto di Ana Oswaldo Cruz Lehner, enciclopedia.itaucultural.org.br [ultima consultazione 21/06/2022].

Fig. 27: Hélio Oiticica, *B58 Bolide nido 1*, doc. 2119/69, foto di Guy Brett, Whitechapel Gallery, 1969, projetoho.br [ultima consultazione 21/06/2022].

Fig. 28: Hélio Oiticica, *Éden*, Whitechapel Gallery, 1969, doc. 2196/69, foto di Hélio Oiticica, projetoho.br [ultima consultazione 21/06/2022].

Fig. 29: Hélio Oiticica, *Éden*, Whitechapel Gallery, 1969, doc. 2238/69, foto di Hélio Oiticica, projetoho.br [ultima consultazione 21/06/2022].

Fig. 30: Hélio Oiticica, *Éden*, Whitechapel Gallery, 1969, doc. 2112/69, projetoho.br [ultima consultazione 21/06/2022].

Fig. 31: Hélio Oiticica, *Éden*, Whitechapel Gallery, 1969, gentile concessione dell'archivio della Whitechapel Gallery.

Fig. 32: Hélio Oiticica e Neville D'Almeida, *CC1 Trashiscapes*, 1973, due proiettori, diapositive, materassi, lime per unghie, colonna sonora (Dominginhos e Luiz Gonzaga, Pífanos de Caruaru, Stockhausen, Jimi Hendrix, rumori della strada) e apparecchiature audio. Foto dell'installazione presso Instituto Inhotim, foto di Daniela Paoliello, inhotim.org.br [ultima consultazione 21/06/2022].

Fig. 33: Hélio Oiticica e Neville D'Almeida, *CC2 Onobject*, 1973, quattro proiettori, diapositive, cuscini in schiuma ricoperti di tessuto, palline, cubi, coni, cilindri in schiuma ricoperti di tessuto, colonna sonora (Yoko Ono, squillo del telefono) e apparecchiature audio. Foto dell'installazione presso Instituto Inhotim, foto di William Gomes, inhotim.org.br [ultima consultazione 21/06/2022].

Fig. 34: Hélio Oiticica e Neville D'Almeida, *CC2 Onobject*, 1973, quattro proiettori, diapositive, cuscini in schiuma ricoperti di tessuto, palline, cubi, coni, cilindri in schiuma ricoperti di tessuto, colonna sonora (Yoko Ono, squillo del telefono) e apparecchiature audio. Foto dell'installazione presso Instituto Inhotim, autore Iwan Baan, inhotim.org.br [ultima consultazione 21/06/2022].

Fig. 35: Hélio Oiticica e Neville D'Almeida, *CC3 Maileryn*, 1973, cinque proiettori, diapositive, sabbia ricoperta di vinile trasparente, palloncini, colonna sonora (Yma Sumac) e apparecchiature audio, dimensioni variabili. Foto dell'installazione presso MACBA Foundation, macba.cat [ultima consultazione 21/06/2022].

Fig. 36: Hélio Oiticica e Neville D'Almeida, *CC4 Nocagions*, 1973, due proiettori, diapositive, piscina illuminata, colonna sonora (John Cage) e apparecchiature audio. Foto dell'installazione presso Instituto Inhotim, foto di Iwan Baan, inhotim.org.br [ultima consultazione 21/06/2022].

Fig. 37: Hélio Oiticica e Neville D'Almeida, *CC5 Hendrix-War*, 1973, cinque proiettori, diapositive, amache, colonna sonora (Jimi Hendrix) e apparecchiature audio. Foto dell'installazione concessa dall'archivio della Whitechapel Gallery.

## Bibliografia

Aguilar, Gonzalo, *La Ley Del Bandido, La Ley Del Arte. Bólido Caixa 18 Poema Caixa 2, Homenagem A Cara De Cavalo De Hélio Oiticica*, in “Revista Iberoamericana”, Vol. LXXV, Núm. 227, Abril-Junio, pag. 539-550.

Alambert Francisco, *1001 Words for Mario Pedrosa*, in “Art Journal”, no. 64, 2005.

Alliez, Éric, “Capitalism and Schizophrenia and Consensus: Of the Relational Aesthetic”, in Zepke, S. e O’Sullivan, S. (a cura di), *Deleuze and contemporary art*, Edinburgh University Press, Edinburgo, 2010, pagg. 85-99.

Althusser, Louis, “Le courant souterrain du matérialisme de la rencontre”, in Althusser, Louis, *Sul materialismo aleatorio*, Unicopli, Milano, 2000, pagg. 55-115.

Amor Monica, *From work to frame, in between, and beyond: Lygia Clark and Hélio Oiticica, 1959-1964*, in “Grey Room”, no. 38.

Antonelli, Mauro, *Il tempo come soggetto. Il soggetto come tempo. La temporalità nell’orizzonte fenomenologico*, CLUEB, Bologna, 2003.

Arijón, T. e Belloc, B. (a cura di) *Hélio Oiticica ¿Que es el Parangolé? Y otros escritos*, Fundación Municipal Bienal de Cuenca, 2015.

Asbury, Michael, “Neoconcretism and Minimalism: on Ferreira Gular’s Theory of Non-object”, in Mercer Kobena (a cura di), *Cosmopolitan Modernisms*, MIT Press, 2005.

Bachmann, P., Neubauer, S., Valentin, A., *Hélio Oiticica in New York*, Spree Druck Berlin GmbH, Berlino, 2017.

Bakhtin, Michail, *L’opera di Rabelais e la cultura popolare* (1965), tr. it. di Mili Romano, Einaudi, Torino, 1979.

Basualdo Carlos, *Quelques annotations supplémentaires sur le Parangolé*, in “L’Art ou corps”, Musée d’art contemporain, Marseilles, 1996.

Basualdo, Carlos (a cura di), *Hélio Oiticica: Quasi-Cinemas*, catalogo della mostra, Hatje Cantz, 2001.

- Bauman, Zygmunt, *Dentro la globalizzazione* (1999), tr. it. a cura di O. Pesce, Editori Laterza, Roma-Bari, 2000.
- Bauman, Zygmunt, *Modernità liquida* (1999), tr. it. a cura di S. Minucci, Editori Laterza, Roma, 2011.
- Bergson, Henri, *Durata e simultaneità* (1922), tr. it. a cura di Fabio Polidori, Cortina, Milano, 2004.
- Bergson, Henri, *L'evoluzione creatrice* (1907), tr. it. a cura di Fabio Polidori, Cortina, Milano, 2002.
- Bernardelli, Francesco, (a cura di), *Arte Contemporanea. Anni Novanta vol. 5*, Mondadori, Milano, 2008.
- Bianchini S. e Verhagen E. (a cura di), *Practicable: from participation to interaction in contemporary art*, The MIT press, 2016.
- Birringer Johannes, *Bodies of Colour*, in "Performing Art Journal", no. 87, 2007.
- Bishop, Claire, *Antagonism and relational aesthetics*, in "October", autunno 2004, pagg. 51-79.
- Bishop, Claire, *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa* (2012), tr. it. a cura di Cecilia Guida, Luca Sossella editore, 2015.
- Bishop, Claire (a cura di), *Participation*, MIT Press, Cambridge, 2006.
- Borges, J. L., *La casa di Asterione*, in Borges, J. L., *L'Aleph* (1949), ed. it. a cura di Adelphi, Milano, 2019.
- Bourriaud, Nicolas, *Estetica relazionale* (1998), tr. it. a cura di Marco Enrico Giacomelli Postmedia Books, Milano, 2010.
- Bourriaud, Nicolas, *Postproduction*, Postmedia Books, Milano (2000), tr. it. a cura di Gianni Romano Postmedia Books, Milano, 2004.
- Braga, P., *Oitica Singularidade multiplicidade*, Perspectiva, San Paolo, 2013.
- Brasile: segni d'arte. Libri e video 1950-1993*, catalogo della mostra, Fondazione Querini Stampalia, Venezia, 1993.

- Brett, G., David, C., et al., *Hélio Oiticica*, catalogo della mostra a Rotterdam e Minneapolis presso il Witte de With e il Walker Art Center, 1992.
- Buchmann Sabeth e Hinderer Cruz, Max J., *Hélio Oiticica and Neville d'Almeida. Block- Experiments in Cosmococa*, MIT Press, Londra, 2013.
- Canejo, Cynthia, *The resurgence of Anthropophagy*, in "Third text", vol. 18, no. 1, 2004, pagg. 61-68.
- Costa, V., Franzini, E., Spinicci, P., *La fenomenologia*, Einaudi, Torino, 2002.
- Dezeuze Anna, *Tactile Dematerialization, Sensory Politics: Hélio Oiticica's Parangolés*, in "Art Journal", vol. 63, no. 2, 2004.
- Di Eugenio, Alessia, *La cultura della divorazione: Antropofagia culturale, miti interpretativi ed eredità nel Brasile contemporaneo*, Edizioni Mimesis, 2021.
- Favaretto, Celso, *Deslocamentos: entre a arte e a vida*, in "Ars", vol. 8, no. 18, 2011.
- Ferreira, Gloria (a cura di), *Critica de arte no Brasil: tématicas contemporâneas*, FUNARTE, Rio de Janeiro, 2006.
- Figueiredo, Luciano, *Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas 1964-1974*, Ediciones UFRJ, Rio de Janeiro, 1998.
- Flynn, Alex e Tinius, Jonas (a cura di), *Anthropology, theatre, and development: the transformative potential of performance*, Palgrave Macmillan, Londra, 2015.
- Figueiredo, Luciano, *The other malady*, in "Third text", vol. 8, no. 28-29, 1994, pagg. 105-116.
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y. A., Buchloch, B., *Arte dal Novecento. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, Zanichelli Editore, Milano, 2006.
- Foster, Hal, *Arty Party*, in "London Review of Books", vol.23, no. 25, 2003, pagg. 21-22.
- Foster, Hal, *The return of the real: The avant-guarde at the end of the century*, MIT Press, 1996.
- George, Pierre, *Popoli e società verso il Duemila*, Editori Riuniti, Roma, 1983.

Giannachi, Gabriella, *Chi decide chi partecipa? Ripensare l'epistemologia della partecipazione* (2017), tr. it. a cura di Vincenzo Sansone, in "Connessioni remote", no. 2, 2021, pagg. 38-66.

Giordana, Francesco, *Tecnologie, media & società mediatica*, FrancoAngeli, Milano, 2005.

Goldberg, Roselee, *Performance: live art since 1909 to the present*, Thames & Hudson, New York, 1979.

Goldberg, Roselee, *Performance: live art since the 60s*, Thames & Hudson, New York, 2004.

Guattari Félix, *Caosmosi* (1992), tr. it. a cura di Massimiliano Guareschi, Mimesis, Milano, 2020.

Guattari, Félix, *Molecular revolution*, Penguin Books, Regno Unito, 1984.

*Hélio Oiticica: the great labyrinth*, catalogo della mostra tenutasi al MMK di Francoforte, Hatje Cantz, 2013-2014.

*Hélio Oiticica: to organize delirium*, catalogo della mostra tenutasi al Carnegie museum of art di Pittsburgh, DelMonico Books/Prestel, 2016.

Hinterwaldner, Inge, *Sensorial, Supra-sensorial, Hélio-sensorial. Analyzing Oiticica in Action*, in "Anales del instituto de investigaciones estéticas", vol. 38, no. 108, 2016, pagg. 87-122.

Jakovljević, Branislav, *Now Then – Performance and Temporality: Not once, not twice ...*, in "Performance research", vol. 19, no. 3.

Juarranz Sorano A., *Tropicalismo, Antropofagia y otros recursos*, in "Consideraciones", no. 8, 2020.

Lacan, Jacques, *Il seminario: libro VII: l'etica della psicoanalisi*, Einaudi, Torino, 1994.

Lacy, Suzanne, *Mapping the terrain: new genre public art*, Bay Press, Seattle, 1995.

Laberge, Jean-Sébastien, *L'arrivo di una primavera ecosofica. Considerazioni su Un cambio di paradigma di Félix Guattari*, in "La Deleuziana", no. 9/2019, pagg. 10-16.



- Lepecki, André, *The non-time of lived experience*, in “Representations”, no.136, 2016, pp. 77-95.
- Lévy, Pierre, *Cybercultura. Gli usi sociali delle nuove tecnologie*, Feltrinelli, Milano, 1999.
- LHL: Clark, Oiticica, Pape*, catalogo della mostra tenutasi a Brasilia presso la Galeria da Caixa Econômica Federal, 1999.
- Lo Iacono, Cristian, “Interstitiality: towards a post-althusserian theory of transition”, in Stanković Pejnović, Vesna (a cura di), *Beyond Capitalism and Neoliberalism*, Institute for Political Studies, Belgrado, 2021, pagg. 320-336.
- Liotard, Jean-François, *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano, 1985.
- Maaiké, B., Kear, A., Kelleher, J. e Roms, H. (a cura di), *Thinking through theatre and performance*, Bloomsbury, Londra, 2019.
- Marcuse, Herbert, “Art as a form of reality”, in Fry, Edward (a cura di), *On the future of art*, The Viking Press, New York, 1970.
- Martin, Stewart, *Critique of Relational Aesthetics*, in “Third Text”, vol. 21, no. 4, 2007, pagg. 369-386.
- McLuhan, Marshall, *Gli strumenti del comunicare*, (1964), tr. it. a cura di Ettore Capriolo, Edizioni Net, Milano, 2002.
- Menegoni, Francesca, *La critica del giudizio di Kant*, Carocci Editore, Roma, 2015.
- Mercer Kobena (a cura di), *Cosmopolitan Modernisms*, MIT Press, 2005.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologia della percezione* (1945), tr. it. a cura di A. Bonomi, Il Saggiatore, Milano, 1965
- Morethy Couto, Maria de Fatima, *The Whitechapel experiment”, the Eden project and the search for a total affective experience*, in “Ars”, vol. 15, no. 30, pagg. 111-131.
- Morris, Robert, *Notes on dance*, in “The Tulane drama review”, vol. 10, no. 2, 1965.
- Moten, Fred, *The case of blackness*, in “Criticism”, vol. 50, no. 2, primavera 2008, pagg. 177-218.

Mu, Chiara e Martore, Paolo (a cura di), *Performance art. Traiettorie ed esperienze internazionali*, Castelvechi Editore, 2018.

O'Sullivan, Simon, *Guattari's Aesthetic Paradigm: From the Folding of the Finite/Infinite Relation to Schizoanalytic Metamodelisation*, in "Deleuze Studies", vol. 4, no. 2, 2010.

Oiticica, Hélio, *Aspiro ao grande labirinto*, Rocco, Rio de Janeiro, 1986.

Ortega, Damian (a cura di), *Hélio Oiticica*, Alias, Città del Messico, 2009.

Osthoff, Simone, *Lygia Clark and Hélio Oiticica: a legacy of interactivity and participation for a telematic future*, in "Leonardo", vol. 30, no. 4, 1997, pagg. 279-289.

Padovan, Richard, *Towards universality: Le Corbusier, Mies and De Stijl*, Routledge, Londra, 2002.

Pessina, Adriano, *Introduzione a Bergson*, Edizioni Laterza, Bari, 1994.

Pine, B. Joseph e Gilmore, James H., *Oltre il servizio: l'economia delle esperienze*, Rizzoli Etas, 2013.

Posso Karl, *An Ethics of Displaying Affection: Hélio Oiticica's Expressions of Joy and Togetherness*, in "Portuguese Studies", Vol. 29, No. 1 (2013), pp. 44-77.

Price Rachel, *Object, Non-Object, Transobject, Relational Object: From "Poesia Concreta" to "A Nova Objetividade"*, in "Revista de Letras", Vol. 47, No. 1, 2007, pp. 31-50.

Ramírez, Hernán, *El golpe de Estado de 1964 en Brasil desde una perspectiva socio-política*, in "Polhis", no.5, 2012.

Ramírez, Mari Carmen, "Tactics for thriving on adversity: Conceptualisms in Latin America 1960-1980", in *Global conceptualisms: points of origin, 1950s-1980s*, catalogo della mostra tenutasi presso il Queens Museum of Art, New York, 1999, pagg. 53-71.

Ramírez, Mari Carmen (a cura di), *Hélio Oiticica: The Body of color*, catalogo della mostra presso il Museum of Fine Arts, Houston, 2007.

Rivera, Tania, *O reviramento do sujeito e da cultura em Hélio Oiticica*, in “Arte & Ensaios”, Rio de Janeiro, v. 16, n. 19, 2009.

Rodrigues Da Silva, Renato, *Ferreira Gullar’s non-object, or how neoconcrete poetry became one with the world*, in “World & Image”, vol. 29, no. 3, 2013, pp. 257-272.

Rodrigues da Silva, Renato, *Hélio Oiticica’s Parangolé or the art of transgression*, in “Third text”, vol. 19, no. 3, 2005.

Roesler Silvia, *Hélio Oiticica: Painting Beyond the Frame*, Rio de Janeiro 2008.

Rolnik, Suely, “Anthropophagic subjectivity”, in *Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outros*, catalogo della XXVI Biennale di San Paolo, Fundação Bienal de São Paulo, 1998, pagg. 129-145.

Saccà Lucilla, *Hélio Oiticica. La sperimentazione della libertà*, Campanotto Editore, Udine, 1995.

Sartor Mario, *Arte Latinoamericana Contemporanea: dal 1825 ai giorni nostri*, Jaca Book, Milano, 2003.

Schiller, Friedrich, *Lettere sull’educazione estetica dell’uomo* (1795), tr. it. a cura di Antimo Negri, Editore Armando, Roma, 1971.

Schwarcz, Lisa, Starling, Heloisa Murgel, *Brasil: uma biografia*, Companhia das Letras, San Paolo, 2018.

Sidgwick, Emma, *Vivência: From disciplined to remade lived experience in the Brazilian avant-garde of the 1960s*, in “Subjectivity”, vol. 3, no. 2, pagg. 193-208.

Simpson, Bennett, *Public Relations. An Interview with Nicolas Bourriaud*, in “ArtForum”, aprile 2001.

Skrebowski, Luke, *Revolution in the aesthetic revolution*, in “Third text”, vol. 26, no. 1, 2012, pagg. 65-78.

Small Irene, *Hélio Oiticica. Folding the frame*, University of Chicago Press, 2016.

Szymczyk, Adam, “From the ‘best kind of hanging’ to the Éden plan”, in Sharmacharja, Shamita (a cura di), *A manual for the 21<sup>st</sup> century art institution*, Londra, 2009.

*Tarsila do Amaral*, catalogo della mostra (dal 6/02 al 3/05 2009) Fundación Juan March, Madrid, 2009.

Turner, Victor, *Antropologia della performance* (1986), tr. it. a cura di Stefano de Matteis, Edizioni Il Mulino, Bologna, 1993.

Varela Loeb, Angela, *Os Bólides do Programa Ambiental de Hélio Oiticica*, in “Ars”, vol. 9, no. 17, 2010, pagg. 48-77.

Veloso, Caetano, *Verità tropicale: musica e rivoluzione nel mio Brasile*, Feltrinelli, Milano, 2003.

Wood, Catherine, *Performance in contemporary art*, Tate publishing, Londra, 2018.

## Sitografia

[enciclopedia.itaucultural.org.br](http://enciclopedia.itaucultural.org.br)

[forumpermanente.org](http://forumpermanente.org)

[inhotim.org.br](http://inhotim.org.br)

[macba.cat](http://macba.cat)

[moma.org](http://moma.org)

[museoreinasofia.es](http://museoreinasofia.es)

[planalto.gov.br](http://planalto.gov.br)

[plato.stanford.edu](http://plato.stanford.edu)

[projetofo.com.br](http://projetofo.com.br)

[tate.org.uk](http://tate.org.uk)