

XXXI COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE



[Com/Con]tradições na História da Arte

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti
Maria de Fátima Morethy Couto
Marize Malta

Universidade Estadual de Campinas
Outubro 2011



A lacuna do objeto e/ou inter-relações no “habitar” o espaço da obra de arte

Angela Maria Grando Bezerra

Universidade Federal do Espírito Santo

Programa de Pós-Graduação em Artes

Resumo

Desde os anos 1960, as artes de vanguarda são marcadas por dois problemas ao mesmo tempo sociais e estéticos: o projeto ambiental no sentido plástico e a participação expandida do espectador. Este texto pretende cotejar alguns aspectos das relações e dos confrontos gerados pela construção da obra e pela obra em si, na relação que se estabelece a partir do confronto/encontro entre um novo tipo de espectador - chamado à enfrentar o processo de criação estética -, a obra de arte e o artista que escolhe propostas para espaços inconclusivos, abertos. Pretendo discutir sobre essas implicações, tomando como caso de estudo as análises do trabalho de Hélio Oiticica, uma vez que em seu processamento o espaço da obra é extremamente planejado e preparado para se retroalimentar com a ‘vivência’ do *outro*.

Palavras-chave: arte contemporânea. espectador/participador. arte e vida. Hélio Oiticica

Résumé

Depuis les années 1960, les arts d’avant-garde sont marqués par deux problèmes à la fois sociaux et esthétiques : la notion d’environnement au sens plastique et la participation accrue du spectateur. Ce texte s’attache à situer certains aspects des relations et des confrontes engendrés par la mise en situation de l’œuvre et par l’œuvre elle-même, dans la relation établie à partir de la confrontation/rencontre entre un nouveau type de spectateur - qui est appelé face au processus de la création esthétique-, l’œuvre d’art et l’artiste qui choisit de

propositions en misant des espaces ouverts, non concluants. J'ai l'intention de discuter de ces implicites, en prenant comme étude de cas l'analyse du travail de Helio Oiticica, puisque son œuvre énonce des propositions d'environnement non conclusives, ouvertes à la confrontation de l'autre.

Mots-clés: l'art contemporain. spectateur/participant. art et vie. Hélio Oiticica

Em “A crise da crítica e a crise da arte”, Giulio Argan traz observações significativas para a discussão de tendências artísticas que, nas décadas de 1960 e 70, tentam se diluir na vida e identificar-se com a experiência do mundo, rejeitando qualquer sistema de valores que não seja o ético e político, preconizando uma arte que se faça pelo seu valor social ou existencial. Aponta também para a dificuldade aguda de se fazer crítica da arte após a quebra de paradigmas em relação às linguagens do modernismo.

Entre outras questões, estão situações que abarcam o ponto comum de que a arte deveria ultrapassar a contemplação do objeto e explorar novos procedimentos de ações. Com efeito, dissolvem-se pretensas essências definitivas no alcance de uma rede de relações atuando no âmbito da dinâmica da obra. De maneira aparentemente inevitável, o artista, no ato de criar, delega ao “outro” a possibilidade de retroalimentar seu trabalho.

Tal constatação é o ponto de partida para a indagação sobre a problemática do universo de obras de

que o espectador é solicitado a participar, tornando-se parte da obra.¹ Para tanto, concentrar-me-ei na discussão de algumas implicações que o trabalho de Hélio Oiticica atribui à participação do espectador, transpassando questões decisivas sobre a conceituação da arte, sua prática, e sua resposta às tendências homogeneizantes.

A propósito, considerando a corrente de ideias que, na década de 1960, marcam suas diferenças e até mesmo suas oposições, mas dividem a intencionalidade da confrontação do espectador na elaboração da obra, convém notar, pelas reações suscitadas, a natureza do conceito de “teatralidade”, desenvolvido por Michael Fried, posicionando-se às tendências das formas unitárias do espaço minimalista em sua dialética elaborada que ordena as relações e demanda o olhar inteligente do espectador.² Fried nomearia com o conceito de *teatralidade* o efeito ou a qualidade teatral que exigiria do espectador uma redefinição constante “de sua percepção e de sua posição”, uma espécie de “presença de palco”, na constituição sensorial e perceptiva da obra.³ Para Fried, a obra de arte, ao ocupar um espaço comum com o espectador, perde a capacidade de *ensimesmamento* e enfraquece seu discurso aurático em favor de um

¹ Não nos propomos discorrer sobre as correntes participacionistas dos anos 1960 ou sobre outras tendências de ideias cujo objetivo era associar o espectador à obra e que, apesar de suas diferenças e até mesmo possíveis oposições, dividiam a mesma intenção de associar mais ou menos estreitamente o espectador na elaboração da obra e que atravessaram uma grande parte da arte da segunda metade do século XX.

² Vide a esse respeito: G. Didi-Huberman. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Éditions de Minuit, 1995, p. 75.

³ FRIED, Michael. *Arte e objetividade*. Trad. de Milton Machado. *Arte & Ensaios*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA-UFRJ, Rio de Janeiro, ano IX, n. 9, 2002.

processo paulatino de autoconsciência do espectador. Nesse processo, a ação do espectador é tomada como condição de existência da obra, considerando-se que o objeto ali exposto se configura como obra pela contaminação de um corpo que libera uma disposição participativa. Esse efeito de teatralização engendraria uma ação cujo caráter reflexivo se torna o novo centro de gravidade. Assim, conforme aponta Didi-Huberman, elabora-se um dilema que

[...] põe face a face dois tipos de evidência – a evidência “ótica”, de um lado, a evidência da “presença”, de outro: evidências que, pelo próprio jogo de seu conflito, e por serem dadas, reivindicadas como evidências, farão perder a cada termo sua verdadeira consistência conceitual.⁴

Essa afirmação nos leva a refletir que a eficácia do objeto minimalista se constitui em grande parte na sua deriva lógica, na sua dialética conceitualmente pensada em termos intersubjetivos, ou seja, na realidade fenomenológica ocasionada pela “reivindicação inicial de especificidade formal” que deve se expandir nas dimensões de espaço, tempo e movimento (corpo do espectador). Sob esse ângulo, a constituição do espaço imersivo que aponta para a inclusão do espectador na obra é desenvolvida por Brian O’Doherty, que utiliza dois termos para identificar o “visitante” do espaço de arte. O primeiro, denominado Olho, é essencialmente especializado e imbatível para visualizar um tipo particular de arte e a “[...] arte com que se relaciona

⁴ G. Didi-Huberman, cit., p. 73.

quase exclusivamente é aquela que preserva a superfície pictórica [...]”, o seu desejo é pelo plano. De modo esquemático, o que O’Doherty propõe é que a sensibilidade visual, linha dominante do modernismo, ativaria um tipo de público que é convocado somente em sua instância visual, não relativizando aí as noções de espaço e de corpo que se tornam problemáticas na segunda metade do século XX.⁵

O’Doherty descreve a noção de espectador associada ao estabelecimento de práticas que se constroem nas relações espaciais da obra. O transporte do plano do quadro para o espaço como, por exemplo, no Minimalismo, o acréscimo do fator tempo e deslocamento do visitante para apreensão da obra, e a literalidade dos materiais e obras exigiriam uma postura diferente da empreendida pelo observador, o Olho. Na arte minimalista a efetivação da proposta acontece na relação recíproca entre obra e lugar e entre obra e participação. Para O’Doherty, é nesse eixo de possibilidades de sensações despertadas durante o ato da percepção sensorial e experimental que se configurará o espectador.

A atividade do espectador nesse âmbito de caráter interativo é discutida por vários teóricos e a crítica coreana Miwon Kwon traz uma reflexão em conjunto para essa experiência estética, que no dizer de O’Doherty, se constrói no enfrentamento da obra pelo espectador. Reafirmando que essa transposição se faz pela radical substituição do até então puro plano do quadro pelo

⁵ B. O’Doherty. *No interior do cubo branco. A ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

espaço-matéria impuro do cotidiano, Kwon assim conceitua o objeto de arte ou evento que passa a ser

[...] experienciado de forma singular no aqui – agora a partir da presença de cada participante, em uma imediatez sensorial da extensão espacial e duração temporal (o que Michael Fried chamou de *theatricality*), mais do que instantaneamente “percebido” em uma epifania visual por um olho sem corpo.⁶

Diluindo fronteiras: o habitar *Éden*

Se pensarmos na maneira como o Neoconcretismo problematiza a quebra do retângulo e a espacialidade da obra, esclarecemos um processo que resultaria na inclusão do espectador na obra. Por exemplo: a base de formação construtiva de Hélio Oiticica acelerou o elenco de questões que orientou sua força reflexiva e, em uma rápida linha de conexão de sua produção, podemos verificar que sua obra parte do plano bidimensional da pintura, por meio de geometrias e oposições cromáticas, diante do qual o espectador permanece imóvel; passa, então, a desconsiderar a neutralidade do suporte, explorando sua matéria, que se desenvolve e avança no espaço, convidando o corpo a circundar a obra ou/e nela entrar;⁷ num reposicionamento singular de sua energia experimental, cria seus *transobjetos*⁸ e *Parangolés* (1964), que se abrem ao ideário do outro, isto é, transformam-

⁶ M. Kwon. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge: MIT, 2002, p. 11.

⁷ Nos referimos essencialmente: *Bilaterais* (1959), *Relevos Espaciais* (1959), *Penetráveis* (1960)

⁸ Conceito para definir os *Bóides* (1963), como estruturas além do objeto, criado por Oiticica

se na mão ou no ritmo do corpo desse outro; e cria um campo experimental *Éden* (1969), proposição aberta para provocar "vivências", um além-da-arte.

Por um lado, os críticos Ferreira Gullar e Mario Pedrosa procuram processar com vertiginosa rapidez uma legitimidade teórica crítica da arte para a pluralidade de ações correspondentes ao fazer experimental em arte, entendido por Mário Pedrosa como "experimentalidade livre". Nessa linha, afirmou-se em importância para toda aquela geração de artistas o texto de Ferreira Gullar, "Teoria do não-objeto".⁹ O "objeto" é pensado em sua dimensão relacional, e existe aí a exigência da experiência humana, de ações que se desdobram, no sentido do enfretamento da obra. Por outro lado, na produção artística da vanguarda brasileira dos anos 1960, revela-se uma nova dimensão de discurso crítico pela tomada da palavra dos próprios artistas, problematizando o campo estético e se posicionando contra limitações sociais e políticas.

Hélio Oiticica traça uma atualidade intensa em relação aos seus pares de geração e sua obra, para além de questionar o diálogo "universalista" de herança moderna, contamina-o com a aventura tensional da conjunção entre arte e vida. Não se trata apenas do campo expandido, que Rosalind Krauss, em 1979, chamou de "condição *post-medium*" e que atesta a conexão entre as formas de arte, mas de ambientes artísticos acrescidos da participação do espectador que interage para a valorização

⁹ Originalmente publicado em dezembro de 1959. In D. V. M. Peccinini (org.). *Objeto na arte. Brasil anos 60*. São Paulo: FAAP, 1978, p. 47-52

da situação perceptiva, compreendendo aí a percepção como recriação. Uma das possíveis resultantes do processo é o cultivo de um novo tipo de espectador que reflete uma alteração no seu estatuto e é convocado a estabelecer um “enfrentamento da obra como condição para entrar em seu espaço de fruição”.¹⁰ Tudo isso envolve estabelecimentos de nexos que surgem no processo e nos levam a refletir sobre a noção de “rede”, que a crítica Anne Cauquelin considera um novo paradigma ligado a um pensamento das relações, o que se sobreporia ao pensamento das essências que entrecruza a trama da espacialidade moderna.¹¹

Assinalemos a extensão do contexto filosófico que o trabalho de Oiticica engendrava, já que, nesse contexto, um exemplo vem imediatamente ao espírito. Trata-se, dentro de sua consistente produção textual, do *Esquema Geral da Nova Objetividade*, que, tanto pela força da apelação de seu propósito quanto pelo estabelecimento de nexos que suscita, constitui um pensar a obra de arte numa relação com o mundo, sem se distanciar da condição estética que permeia todo o seu trabalho. Está claro, diz Oiticica,

que a “ideação” anterior substitui a “fenomenação” de hoje. O artista não é então o que declancha os tipos acabados [...] mas sim propõe estruturas abertas diretamente ao comportamento, inclusive propõe propor, o que é mais importante como consequência.¹²

¹⁰ BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007, p. 105

¹¹ CAUQUELIN, Anne. *Concept pour um passage*, in *Quaderni*.N.3, Hiver 87/88, PP. 31-40.

¹² OITICICA, Hélio. *Esquema Geral da Nova Objetividade*. in L.Figueiredo; L. Pape; W.Salomão. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p 120.

Em suas práticas artísticas, Oiticica propõe vivências” que tendem ao “caráter coletivo”, tendem a ser “cada vez mais abertas no sentido dessa participação [...]”¹³ e, essencialmente, tendem a dar ao indivíduo a oportunidade de “criar” a sua obra”, diz Oiticica. A atenção aos escritos do artista mostra que suas investigações teóricas, direcionando-se para a questão sensorial da participação do espectador, se tornariam conciliáveis com o contexto social “da preocupação emergente com o ‘popular’ entre artistas e intelectuais” durante os anos 1960 no país. O grande diferencial de Oiticica foi locar sua abordagem estética/teórica num “mundo de recintos-experiências” e de intensificar sua posição vanguardista. A chegada de Hélio Oiticica no Morro da Mangueira pode ser apontada como ponto deflagrador de várias das questões referentes aos processos do artista como *deslocado/deslocador* dos conceitos que então regiam o campo da arte. Oiticica propõe-se erigir, em meio à desordenação urbana da favela, uma questão-base de suas propostas, em especial as que partem do *outro* para se efetivarem. Trata-se não somente de tornar a experiência válida para si e para os outros como também de ativar questões que alargam até mesmo o sentido de presença e pertencimento.

Com *Parangolé*, o artista criou um programa ambiental que, sem dúvida, reuniria as modalidades criativas – cor, palavra, dança, ação, corpo, fotografia, participação, etc. – e aquelas que a cada momento surgiriam “na ânsia inventiva do mesmo ou do próprio

¹³ Ibid., p. 91.

participador ao tomar contato com a obra”. Essa reflexão, feita pelo próprio Oiticica em *Bases Fundamentais para uma definição do Parangolé*,¹⁴ tanto reafirma a relação estabelecida entre comunidade e artista quanto aborda uma estrutura composta de indistinção de classes, valores e hierarquias. Oiticica oferece uma chave maior para a compreensão da noção relacional de seu trabalho:

Para mim a participação do espectador e a introdução de elementos sensoriais foram importantes para a introdução de uma nova forma de comportamento (que é muito mais dirigido à vida diária), e não a criar uma nova forma de arte. Isso para mim não interessa, acaba virando objeto. [...] uma vez que a participação seja estabelecida como categoria, a distância psíquica passa a existir outra vez.¹⁵

Há, nos textos de Oiticica, situações que afirmam sua consciência criadora de interconexão instável, essencialmente aberta à variabilidade da ação participativa e capaz de nos fazer entender que, ao desenvolver estruturas de pensamento, o elemento principal é a ação deflagradora de novas possibilidades em arte, para além de qualquer estabelecimento de procedimento como categoria. Em documento de 1965, Oiticica diz

A capa [...] é um núcleo construtivo, aberto à participação do espectador e que torna a coisa vital. Todos os detalhes são relativos. Cada obra é apenas um meio de busca de ambientes totais, os quais poderiam ser criados e explorados em todos os seus graus, do infinitamente pequeno, ao espaço arquitetônico urbano, etc.

A obra pode ter a forma de estandarte mas não representa um estandarte, ou a transferência de um objeto já existente para um outro plano. Ele teve esta natureza quando tomou forma, quando

¹⁴ H.Oiticica. “Bases fundamentais para definição do Parangolé”. Documento 0035/64. *Catalogue Raisonné*

¹⁵ H. Oiticica. Documento 0867-70. *Catalogue Raisonné*.

moldou-se ao contato com o espectador. A tenda toma sua forma a partir do próprio caminhar do espectador em redor dela, sua estrutura é desvendada através do contacto corporal do espectador.¹⁶

Provocar “vivências” é, portanto, um fator construtivo na obra. Em 1967, como parte de seu Programa Ambiental, Hélio Oiticica cria a *Tropicália* e organiza uma mostra ambiental, intensificando experiências e convidando o participante a percorrê-las em seu intenso campo. Além disso, evidencia que um elemento fundamental para se vencer a possível distância psíquica entre o espectador e a obra é a inocência diante dela. Melhor dizendo, é necessário estar aberto à “ânsia inventiva” no enfrentamento da obra. *Tropicália* cria um campo tropical com jardim, plantas, chão de pedras e areia, pássaros, e por meio de um caminho onde se encontra um *Penetrável*, construído como um labirinto de sensações, o participante chega a um dispositivo de imagens televisivas. Vê-se aí que Oiticica hibridiza os espaços, estamos ao mesmo tempo dentro e fora do espaço tropical, imersos no eixo interativo de presenças do real e do virtual. Nessa liberdade de meios, cria tanto a expectativa do encontro como a do “não achar”, maleabilidade que insinua a oportunidade da escolha ou da experimentação de uma fruição ativa.

O acontecimento *Éden*, realizado na *Whitechapel Gallery*,¹⁷ em Londres, entre fevereiro e abril de 1969, propõe o devaneio de criar, de fazer fundir relações pela criação de “vivências”. Com frequência diagnostica-se a

¹⁶ H. Oiticica. *Documento* 0365.69. Ibid., p. 6.

¹⁷ Vide a esse respeito: G. Brett. L. Figueiredo. *Oiticica in London*. London: Tate, 2007.

relação entre *Parangolés* e *Éden* com a experiência do artista na Mangueira. Recuperamos essa relação a partir do embate organizacional então ocorrido na obra na aproximação do caos “urbano” peculiar ao agrupamento de residências na favela.¹⁸ Desse lado, Oiticica lançou-se na questão vital de uma consciência intimamente ligada a situações que convergem para o campo “da simultaneidade, da justaposição” em que, nas palavras de Foucault, “[...] o mundo se faz sentir [...] menos como uma grande vida que se desenvolve através do tempo do que como uma rede, que liga pontos e que entrecruza sua trama”.¹⁹

Oiticica fala de conjugar e intensificar relações mais simples, orgânicas, espontâneas, de “volta ao mito”²⁰ e nota-se o valor de sua voz ao propor interatividade lúdica (jogos, ambientações, apropriações). Chega-se a *Éden*, com a proposição de participação coletiva, de vivenciar um

‘campus’ experimental, um tipo de taba, onde todos os experimentos humanos são permitidos – humanos, considerando as possibilidades da espécie humana. É um tipo de lugar mítico para sentimentos, para ações, para fazer coisas e construir em seu próprio cosmos interior – então, por isso proposições ‘abertas’ são dadas, e mesmo materiais crus para o ‘fazer das coisas’, que o participante estará apto a realizar.

¹⁸ Tal discussão pode ser encontrada de maneira ampliada in P. B. Jacques. *Estética da ginga*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

¹⁹ M. Foucault. “Des espaces autres”, Conferência proferida no Círculo de Estudos Arquiteturais, em 14 de março de 1967. *Architecture, Mouvement, Continuité*, n. 5, octobre 1984, p. 46-47.

²⁰ A discussão que Hélio Oiticica põe em cena com a proposição de uma “volta ao mito”, é estreitamente ligada ao sentido que nasceu com *Parangolé* e convém notar o valor de sua voz: “[...] participação coletiva (vestir capas e dançar) [...] participação lúdica (jogos, ambientações, apropriações).

Este processo de 'acordar' é supra sensorial: o participante é alternado de seu campo habitual para um estranho que acorda seus campos internos de sentimentos e dá-lhe consciência de alguma área de seu Ego, onde valores verdadeiros são afirmados. Se isso não ocorre, então a participação não toma lugar".²¹

Aqui, a partir deste parágrafo, encontramos elementos que convergem para a própria definição da ação do espectador no enfrentamento da obra. A via utilizada por Oiticica é aberta à vivência, uma espécie de utopia em comunidade, e apresenta-se como performance do espaço pelo outro. Uma expectativa, talvez, de que as relações estabelecidas por ele possam interagir e captar "sinais vitais", numa espécie de troca solidária entre uma imaginação particular (espectador) e energias mais universais. Ainda que em *Éden* a disposição da maneira de ocupar o espaço compartilhado entre espectador e obra se conduza pelo projeto de Oiticica, concordamos com Guy Brett:

Éden não é uma manifestação das escolhas pessoais do artista. Não há nada para ser decifrado. O valor destes trabalhos não é *provado* por referência a interpretações extensas. Tal como em jogos ou em rituais, nós os fazemos acontecer e existir, envolvendo-nos neles. Eles só são eficazes quando nós verdadeiramente tomamos parte neles.²²

Nesse sentido, pensamos na reflexão de Frank Popper: "O essencial não é mais o objeto em si, mas a confrontação dramática do espectador a uma

²¹ H. Oiticica. *Éden. Catalogue Raisonné*, Centro Cultural Hélio Oiticica. Rio de Janeiro, 2000. Documento 0365.69, p. 1-2.

²² G. Brett. *Londres, 1969*. in L.Figueiredo; L. Pape; W.Salomão. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, s/n.

situação perceptiva”.²³ Sem dúvida, Oiticica condiciona a efetivação da participação a um processo de “acordar” do sujeito, em que o *ser* relacional antecede e assegura relações efetivamente estabelecidas. Contudo, existe a possibilidade invertida, aquela do não querer do “outro”. Por exemplo: o crítico do *The Sunday Telegraph*, Edwin Mullins – em artigo publicado em 9/3/1969, alguns dias após a abertura da exposição de Oiticica na *Whitechapel* – ressalta que nesse “outro Éden desnecessário”,

[...] o espectador é chamado a “recobrar” algo presumidamente perdido, nomeadamente a “experiência de estar no mundo”. Agora, pare por um momento e reflita sobre essa proposição, e sobre a massiva suposição que faz sobre *nós* (porque, lembre-se, esta exposição é sobre *nós*, não sobre arte).

A suposição é que nossos sentidos estão tão entorpecidos pelo excesso de civilização, ou o que seja, que nos tornamos zumbis capazes talvez de pensamentos racionais mas que mesmo assim erram através do mundo material, inertes e indiferentes às suas recompensas sensoriais, e portanto aos seus significados.²⁴

Observe-se que na fala de Mullins a prática de Oiticica porta tanto uma condição aparentemente terapêutica quanto uma crítica à sociedade através de suas relações sistêmicas. Isso refuta e faz fracassar a possível atuação de Mullins na proposta *a priori* oferecida por Oiticica para a interação do sujeito com a obra. Com efeito, a via utilizada para “acordar” o espectador é defrontá-lo e levá-lo ao contato com materiais elementares que produzem uma espécie de estado não

²³ “L’essentiel n’est plus l’objet lui-même, mais la confrontation dramatique du spectateur à une situation perceptive.” Popper, F. *Art, action et participation*. Klincksieck, 1980, p. 13.

²⁴ E. Mullins. *The other – and unnecessary – Eden*. In *The Sunday Telegraph*, 09 março 1969. *Catalogue Raisonné*, H. Oiticica, n° 0807. 69 - p. 1.

processado e transformam-se em inegável sincronia com a interação sensorial do participante. Já em sua fala, Oiticica punha em jogo uma questão fundamental sobre o modo de “exibir” esse espaço “ambiental” em galerias/museus, e escreve:

tive um vislumbre definitivo disso no experimento *Whitechapel* [...] Para mim, aquilo foi mais experimento do que uma exposição (eu propus coisas ao invés de expô-las). Mas toda a evolução que apresentei leva a essa condição: a impossibilidade de experimentos em galerias ou museus – os ao ar-livre ainda poderiam valer, dependendo de suas relações e razões.

Dai, o problema de um *teatralismo psicológico* utilizado por Fried – para os minimalistas – pode ser retomado na obra de Oiticica. Contudo, enquanto para os primeiros, o “objeto”, como defende Didi-Huberman, é “pensado como específico, abrupto, forte, incontrolável e desconcertante – na medida mesmo em que se tornava insensivelmente, face a seu espectador, uma espécie de sujeito”, o suporte principal do trabalho de Oiticica se faz inversamente e se dá no fluxo conceitual que não força uma relação, mas propõe, convida, no sentido de mover o “outro” para o papel ativo e singular de “ser o sujeito de sua própria experiência”. É algo como um processo de reiteração, de permanente atualização de extensões sensoriais, uma estratégia relacional de contato, de encontro, de construção e reflexão de novos modos de ver/ser. Partindo-se da individualidade dos sujeitos que compõem o espaço, quiçá novas experiências possam se reproduzir e, estas sim, reverberem nos sujeitos que operam na sociedade. Em carta a Mario Barata, o

artista aproxima seu espaço “ambiental” de um “fundo de chácara”:

[...] havia a sensação de que se estaria de novo pisando a terra. Esta sensação, senti-a eu, anteriormente, ao caminhar pelos morros, pela favela, e mesmo o percurso de entrar, sair, dobrar ‘pelas quebradas’ da Tropicália lembram muito as caminhadas pelo morro.²⁵

Que tipo de transformação a compreensão oiticianiana de que “museu é o mundo”, segundo a qual o mundo/cotidiano é encarado com toda a potência de ser e receber a arte, poderia promover? Melhor do que predizer resultados é considerar que no processo de liberar e expandir o corpo-mente, Oiticica criou *Éden* como obra ambiental, que propõe um estado de *Crelazer*, uma condição de lazer e criação, de “acordar” o sujeito, por meio da autoconstrução e experimentação, o que pode também ser visto em termo de diáspora às limitações sociais, políticas e culturais que marcaram *l’esprit de l’époque*. Estratégia, talvez, do trabalho de operar um tipo de evocação desreprimida ou, como escreve Oiticica, “uma ideia aberta baseada em um estado comportamental”, [...] ligada à percepção criativa do lazer não repressivo”.

Ao dirigir um sopro de utopia ao participante, Oiticica tanto preconiza o conceito de espaços híbridos característicos da arte contemporânea como esgarça o conceito de teatralidade – o que promove, na sua arte, a possibilidade de um espaço compartilhável

²⁵ H. OITICICA, *Projeto HO*, 0112/67.

nas possibilidades de ações e na vontade do *outro*. O processo transformacional da obra se apreende pela "vivência" e pela implosão por completo de fronteiras que apartavam arte e cultura, arte e instituição. Nesses termos, a maioria das coisas é concebida para pensar e habitar um espaço de retroalimentação, situações se ampliam e burlam barreiras para reconduzir os fluxos da vida como elementos da arte.

