

"COSMOCOCA" - "APOCALIPOPOTESE" - "PARANGOLES": LE SUPRA-SENSORIEL DANS L'EXPERIENCE D'HELIO OITICICA

A partir de l'étude des propositions d'Helio Oiticica, nous nous rendons compte de la multiplicité des expériences, dans ces dernières décennies, qui proposent de lier l'art à la vie, et qui insistent sur l'importance de la participation du spectateur. Hélio Oiticica, artiste brésilien (1937-80) a travaillé à Rio de Janeiro, à Londres et à New York. Il a donc été contemporain de mouvements artistiques internationaux qui ont déclenché un changement d'attitude face à l'art depuis les années 60.

Le travail d'Helio Oiticica concentre une série d'antinomies tels l'ouvert et le fermé, le dedans et le dehors, le fini et l'inachevé, la limite et l'infini, le plan et le volume, la couleur et l'absence de couleur, l'objectivité et la subjectivité, qui permettent aussi de nouvelles lectures de son travail. Ayant privilégié le caractère d'expérimentation dans ses conceptions, l'artiste ouvre la possibilité de participation du public. De cette façon, l'oeuvre n'est jamais aboutie d'une façon univoque. Finalement, ce qu'Helio Oiticica met en question c'est le rapport entre l'art et l'anti-art. Il s'est toujours interrogé sur la place qu'occupe l'artiste dans le contexte social en général et dans la vie culturelle en particulier. Ses questions primordiales portaient sur les problèmes tels: qu'est qu'un artiste? Qu'est-ce qu'une création? Est-ce que la vie même peut être considérée comme un ensemble d'actes créatifs? Comment et pourquoi changer l'état actuel du système artistique?

Dans son programme d'expérimentation, Hélio Oiticica met sa propre vie à l'essai et se dirige vers la vie de l'autre, c'est-à-dire du spectateur, qui se voit créateur. Comme nous dit John Cage "l'art est une sorte de station expérimentale où l'on met sa vie à l'essai; on ne cesse pas de vivre quand on est occupé à faire de l'art, et quand on vit, c'est-à-dire, par exemple, maintenant, quand on lit un texte sur quelque chose et rien, on ne cesse pas de s'occuper à faire de l'art."(1)

"Cosmococa" - La participation du spectateur

A vrai dire, la participation du spectateur est un élément inhérent à toute oeuvre d'art, à toute manifestation artistique. Elle ne concerne pas seulement les travaux dans lesquels le spectateur pénètre ou appuie sur des boutons ou des pédales, prend les objets dans ses mains... Virtuel ou non, le spectateur existe dès le moment de la conception de l'oeuvre parce qu'il y a une "convention primordiale selon laquelle les tableaux sont faits pour être regardés"(2)

Les spectateurs participent de multiples façons à un travail artistique: cela s'étend du regard statique au mouvement du corps (Jesus-Rafael Soto, Carlos Cruz-Diez, par exemple), jusqu'à la pénétration dans les ambiances créées par l'artiste (Hélio Oiticica, David Morris, Cildo Meireles, Bruce Nauman entre autres). Dans certains cas, l'artiste met à la disposition du spectateur des matières pour qu'il participe et intervienne dans l'oeuvre. Cosmococa en est un exemple.

Cosmococa est un travail élaboré conjointement par Hélio Oiticica et Neville d'Almeida, cinéaste brésilien, ami d'Oiticica, qui a travaillé dans le sens d'une culture "underground" et a participé au mouvement du "Cinéma marginal" ou "Cinéma expérimental" au Brésil, dans les années 60/70. Cosmococa est un "program in progress", constitué d'une série de propositions appelées "Block Experiments", numérotées de 1 à 9. C'est un projet très complexe qui compte toujours sur la participation du public. Il faut rappeler ici que la majorité de ces expériences n'ont jamais été présentées puliquement.

Les "Block Experiments CC3 Maileryn" et "CC1 Trashscapes" ont été présentés par la première fois à l'occasion de l'exposition rétrospective Hélio Oiticica qui a parcouru quelques pays européens entre 1992 et 93, et s'est terminée aux Etats-Unis en 1994. Au Brésil, nous avons eu la présentation du "Block Experiments CC5 - Hendrix War" à la Galerie São Paulo, dans la ville de São Paulo, au mois de mai 1994.

"CC1 Trashscapes" se déroule dans une salle sombre et comporte une projection permanente de diapositives présentées simultanément sur tous les murs de la salle et même au plafond. Par terre, on a disposé plusieurs matelas et coussins pour que le spectateur soit confortablement installé. La projection est toujours accompagnée d'une musique composée de fragments musicaux, de bruits de rue, de sons quotidiens. Dans cette salle nous trouvons aussi une boîte replie de limes à ongles. Le public peut, donc, se servir de limes et pratiquer un geste quotidien, tout en participant à une oeuvre d'art.

"CC3 Maileryn" a le même principe que CC1, c'est-à-dire, qu'il se déroule dans une salle sombre avec une projection de diapositives sur chacun des murs et au plafond, accompagnée de musique. La différence est que le sol de la salle est recouvert d'un sable très fin et blanc protégé par une couche de plastique transparent. On y trouve également plusieurs sacs plastiques remplis de même type de sable, en guise de coussins. Chaque spectateur assiste à la projection dans la position qu'il désire, c'est-à-dire, qu'il choisit son point de vue. On entre pieds nus dans cette pièce.

Dans un coin de la salle il y a aussi une boîte, cette fois-ci de ballons gonflables blancs. Chaque participant peut décider de les gonfler ou non. Ces ballons blancs sont aussi un élément de jeu, de plaisir, et donnent à l'ambiance un aspect de rêve, d'irréalité.

Dans les deux installations, les diapositives présentent des reproductions et portraits des personnages célèbres, comme Marilyn Monroe, Jimi Hendrix et Luis Buñuel. Hélio Oiticica et Neville d'Almeida ont fait des interventions sur ces images avant de les photographier. Ils dessinent par exemple de lignes blanches de coaine. Ils laissent aussi apparaître quelques instruments comme une lame, un billet de banque, une fine couche plastique, etc. La projection de diapositives ne suit pas un ordre spécifique, ni ne raconte une histoire. C'est à chaque spectateur de construire, dans son imaginaire, un récit. C'est une des participations les plus importantes parce que c'est à ce moment-là que l'oeuvre se réalise entièrement.

Selon Frank Popper, c'est l'art cinématique qui a inauguré le changement du rapport entre l'artiste, l'oeuvre et le spectateur. L'oeuvre peut être un événement, qui perd sa matérialité; l'artiste devient un chercheur au lieu d'être un créateur et le spectateur prend part à la création artistique. (3)

Comme nous bien le rappelle Frank Popper, les précurseurs du principe de participation du spectateur sont Moholy Nagy (Manifeste des forces constructives dynamiques - 1922), Yaacov Agam, Roy Ascott et Lygia Clark, artiste brésilienne, dont le travail a été développé très proche à ce d'Helio Oiticica. On doit aussi remonter à l'apparition du happening au Japon (1955, avec le Groupe Gutai, fondé à Osaka). Et aux Etats-Unis, avec John Cage (1952) et Allan Krapow (1959). En ce qui concerne le happening, nous pouvons tracer quelques origines, à savoir: le pop art, Junk sculpture (sculpture-déchets), l'action painting, John Cage, le dadaïsme, le futurisme, le nouveau-réalisme. (4)

Dans le Manifeste de Karl Gerstner de 1964, nous trouvons certaines réflexions sur la participation spectateur qui rappelle beaucoup la démarche d'Oiticica pour configurer le "Cosmococa". Voici une petite transcription:

"Nouvelle tendance

Que veut de la nouvelle tendance?

Notre but est de faire de vous un partenaire.

Notre art est basé sur la réciprocité.

Il n'aspire pas à la perfection.

Il n'est pas définitif, laissant constamment le champ libre entre l'oeuvre et vous. Plus précisément, notre art dépend de votre participation active.

Ce que nous cherchons c'est que votre joie devant une oeuvre artistique ne soit pas le fait d'un admirateur mais celle d'un partenaire.

L'art d'ailleurs, ne nous intéresse pas en tant que tel.

Il est pour nous un moyen de procurer des sensations visuelles, un matériel mettant en valeur vos dons. Tous le monde, étant doué, tout le monde peut devenir un partenaire." (5)

Ce manifeste a des points communs avec les écrits d'Helio Oiticica, surtout en ce que concerne les aspects de plaisir et de joie face à une "oeuvre d'art". On peut le rapprocher du texte Crelazer de Oiticica. Crelazer est un mot-valise inventé par Oiticica et qui rassemble deux mots: "crer" (croire) et "lazer" (loisir). Pour l'artiste, le "crelazer peut être "le croire dans le loisir" ou bien "le créer du loisir". Le mot création est donc inclu dans l'idée de croire. Hélio Oiticica propose, pour certains de ses espaces pénétrables l'expressin crelazer. En même temps, il pose la question suivante: "Qui est, ou qui peut devenir créateur?(6) Cette question évoque la forme labyrinthique comme expérience liée à la création primordiale: la création du monde. La notion de crelazer trouve son fondement dans la construction des espaces de "Eden" - titre d'un environnement qui réunissait plusieurs oeuvres d'Oiticica réalisées jusque la date de 1969 et présentées comme un jardin. Par rapport au manifeste de Karl Gerstner, la différence la plus marquante concerne les "sensations visuelles". Hélio Oiticica insiste sur le point, qu'une oeuvre n'est pas destinée qu'au regard. Il cherche sensibiliser tous les sens.

"Apocalipopotese" et la présentation de "Parangolés"

L'invitation au plaisir et à la sensibilisation sont chaque fois plus présentes dans les propositions d'Helio Oiticica. Le caractère d'expérimentation qui fait que le résultat n'est jamais connu d'avance, est le plus important. Une ambiance est créée, des matériaux sont proposés et le spectateur-participant est responsable de la suite du travail (l'événement). L'objet, l'objet d'art, cesse d'être la préoccupation centrale de l'artiste. Il n'est qu'un moment de passage, un instrument de l'expérimentation. Pour Hélio Oiticica, cette modification du statut de l'objet provoque une transformation dans le comportement du spectateur-participant. L'artiste attend de celui-ci, une disponibilité à l'expérience, une liberté, une improvisation capable de le conduire à la rencontre de lui-même. La recherche du "Supra-sensoriel" proposé par Hélio Oiticica vise au déconditionnement de chaque participant, pour que celui-ci redécouvre ses capacités à créer. Le "Supra-sensoriel" était constitué d'une série d'exercices de création, d'expériences ouvertes dont l'objet n'était qu'un prétexte, et où les cinq sens étaient éveillés.

Hélio Oiticica concevait le "supra-sensoriel" comme un "exercice de réalité-totale", et nous ne sommes pas loin des propositions d'artistes, comme Schwitters, pour qui l'oeuvre totale était une manière de relier l'art et la vie quotidienne. Voilà ce que disait Oiticica sur cette question: "Je sens que la vie même doit être la continuation de toute expérience esthétique, comme un tout, et que rien ne doit être rejeté de manière intellectuelle; toutes les idées que j'ai développé depuis un certain temps autour du 'retour au mythe', depuis la formulation du Parangolé (7), sont devenues maintenant nécessaires, urgentes et irréversibles. Je sens que cette idée s'oriente vers la nécessité d'une nouvelle communauté basée sur des affinités créatives, qui ne tiennent pas compte des différences intellectuelles, culturelles, sociales ou individuelles. Il ne s'agirait pas d'une communauté qui aurait pour but de créer des oeuvres d'art, mais quelque chose qui ressemblerait à l'expérience de la vie réelle - toutes sortes d'expériences qui pourraient aboutir à un nouveau sentiment de la vie et de société - une façon de construire un environnement pour la vie-même en partant du principe que chacun possède une énergie créatrice".(8)

Tout le développement du travail d'Oiticica est fortement lié à la situation politique brésilienne, et se révélait comme une manifestation de révolte. Une des présentations publiques - l'Apocalipopotese - confirme sa proposition de recherche du suprasensoriel.

Apocalipopotese est une des manifestations primordiales dans ce sens, dans laquelle nous pouvons reconnaître les éléments de ce qu'Oiticica appelle le supra-sensoriel. Le nom a été inventé par Rogério Duarte, un autre intellectuel brésilien, lors d'une conversation avec Hélio Oiticica. Rogério Duarte l'a utilisé pour dénommer un projet qui consistait en une manifestation collective dans un espace public près du Musée d'art moderne de Rio de Janeiro, au bord de la mer. Cet espace, connu par "Aterro do Flamengo", avait déjà servi par d'autres manifestations artistiques, principalement celles coordonnées par le critique d'art Frederico Morais. (9)

Apocalipopotese a réuni plusieurs artistes dont le travail visait à une expérience collective avec la participation du public. Il est important de souligner la date de réalisation de cet événement, le 18/8/1968. C'est-à-dire, pendant l'année du durcissement de la dictature militaire au Brésil. A ce moment là, manifester une opinion ou une sensation sur l'état des choses, était synonyme de subversion, et par conséquent, présentait un danger, susceptible de répression. Pour cette manifestation, l'artiste António Manuel a présenté une série de boîtes intitulée Urnas Quentes (Urnes Chaudes). Ces boîtes contenaient des éléments comme des images, messages, poèmes de protestation. Les boîtes étaient des sortes d'enveloppes inviolables d'un message. Elles étaient bien fermées et pour les ouvrir il fallait un acte, disons, de violence. Seule la destruction des boîtes permettait d'en dévoiler le contenu. C'est pourquoi Antonio Manuel met de marteaux à la disposition du public. Outre les marteaux, les participants pouvaient inventer des moyens pour ouvrir ces boîtes, comme par exemple, les jeter à terre. L'action dans son ensemble donnait l'impression d'une catharsis collective. (10)

Lygia Pape a présenté un travail intitulé "Ovos" (Oeufs). Un ensemble de structures cubiques recouvertes de papiers ou de plastique permettant d'accueillir une personne. Une fois à l'intérieur, le participant ne pouvait sortir, qu'en rompant la fine pellicule qui recouvrait le cube. Ce travail faisait état de métaphore de la naissance. Lygia Pape a également présenté une cape parangolé en hommage à Hélio Oiticica qui s'intitulait Capélio.

Rogério Duarte, pour sa part, a présenté une sorte de spectacle avec des chiens dressés, sous la conduite d'un instructeur. Métaphore de la condition maître-esclave? Stratégie pour montrer jusqu'à quel point on peut être dominé par un autre et voir nos gestes et notre pensée contrôlés? Plusieurs critiques d'art de l'époque ont noté l'aspect prémonitoire de ce travail, car quelques jours après la réalisation de Apocalipopotese la police commençait à utiliser des chiens dressés pour la persécution politique.

D'autres artistes y ont participé, mais nous voulons nous concentrer sur la proposition d'Helio Oiticica, qui a invité ses amis du groupe de carnaval Mangueira pour porter ses "parangolés" et participer à l'Apocalipopotese. Il voulait montrer la série de "parangolés" qui partaient à Londres, pour l'exposition-expérience à la Whitecapel Galerie. C'était donc une expérimentation. Il a, certes, fabriqué lui-même les drapeaux, capes et tentes. Il met en valeur dans cette pratique artisanale le plaisir qui y est concentré, insistant sur le temps employé à la confection de l'objet différent de celui de la machine. Mais les capes, les drapeaux, les tentes ne sont rien si elles sont exposées comme des oeuvres traditionnelles. Elles ont besoin du public pour être un "spectacle". Il y aura toujours les porteurs de parangolés et ceux qui vont assister au spectacle, qui est aussi une manière d'y participer. Les tentes doivent être habitées, peut-être même réaménagées selon la fréquentation du public. Les capes et les drapeaux ont besoin de mouvement, celui du corps qui les habillera.

L'oeuvre est un événement, une expérience qui crée des intersections entre le matériau conçu par l'artiste et le mouvement de ce matériau perçu par le public; mais aussi entre le "parangolé" au repos et le "parangolé" en mouvement; entre le "parangolé" en tant que peau et la peau du spectateur; entre le corps qui s'habille et le corps qui regarde; entre les espaces externes du "parangolé" et ses espaces internes. L'expérience est le degré de liberté nécessaire pour franchir un autre type de jouissance. Un plaisir qui n'est plus seulement esthétique, ni seulement visuel. Le spectateur qui participe à l'oeuvre peut lui aussi l'éprouver.

La construction du "parangolé" nous suggère l'intersection entre l'objectif et le subjectif, le rationnel et l'émotionnel. Même dans l'expérience vive, la détente la plus complète, quand la musique et la danse provoquent plusieurs types de sensations, même dans ce désordre apparent donc, il semble que l'artiste ait établi un ordre. Et c'est peut-être cela l'élément le plus important de son travail. Hélio Oiticica croit en une connaissance construite à partir de l'expérience sensorielle. Le "supra-sensoriel", par exemple, éveille une conscience du corps, une capacité de création et de réflexion. L'expérience, même collective, permet la formation d'une pensée individuelle. L'individu est le noyau de l'expérience. La conception de l'oeuvre est étroitement liée à quelques concepts théoriques, qu'Oiticica a toujours eu le soin d'écrire. Ce qui explique donc la grande quantité de textes écrits par l'artiste à propos du "parangolé".

Qu'est-ce que propose vraiment Hélio Oiticica quand il parle du "supra-sensoriel"? La notion de sensation n'est pas tout claire et immédiate. Maurice Merleau-Ponty en arrive même à dire qu' "elle est la plus confuse qui soit"(11). Mais la notion de sensation est toujours présente dans les analyses critiques sur l'expérience face à une "oeuvre". La perception se fait à partir de nos sens.

Le "supra-sensoriel" proposé par Hélio Oiticica est une stratégie pour échapper à la hiérarchie du regard dans les arts plastiques. Ses prémices vont dans la même direction qu'Allan Kaprow quand il essaie de percer les frontières entre les différentes catégories de l'art. Dans le "parangolé", par exemple, nous avons les éléments correspondant à la danse, au théâtre, aux arts plastiques, la musique, le cinéma, entre autres. Nous avons des formes et des couleurs à regarder, des sons à entendre, des herbes parfumées à sentir, des matières à toucher.

Merleau-Ponty considère chose de quelque part. Le regard a un rapport direct avec l'espace: le point de vue. Merleau-Ponty considère le corps humain, le corps propre, "comme le point de vue sur le monde, comme l'un des objets de ce monde". Il dit encore: "Nous n'avons pas d'autre manière de savoir ce que c'est qu'un tableau ou une autre chose que de les regarder et leur signification ne se révèle que si nous les regardons d'un certain point de vue, d'une certaine distance et dans un certain sens, en un mot si nous mettons au service du spectacle notre connivence avec le monde".(12) Hélio Oiticica laisse place pour que le regard puisse se construire d'une autre manière "face à la chose". Le corps peut être à l'intérieur de la chose, la cape, par exemple, ou une tente. Et aussi être la chose à regarder (à être regardée par un autre corps. Peut-on affirmer que le corps habillé des capes "parangolés" devient objets d'art? Il nous est difficile de classer l'expérience du "parangolé" en tant qu'objet. La cape et le corps forment un seul élément pendant l'expérimentation et c'est ce qui est le plus important. Plutôt que de parler d'un objet d'art, il est préférable de considérer l'ensemble en tant qu'événement artistique.

Avec la danse, le "parangolé" peut proposer un jeu de miroir. On peut se reconnaître dans l'autre. On peut s'habiller et danser un jeu que l'autre puisse nous regarder, voire se reconnaître en nous-mêmes. C'est un acte collectif. C'est un jeu qui a ses propres règles, toujours établies au cours de l'expérience, lesquelles forment un système propre de pensée. Encore une fois, la rédaction des textes par l'artiste s'explique par la complexité de ses idées. C'est pourquoi nous considérons les textes écrits et les "oeuvres" comme une seule proposition.

L'art peut créer des lieux, des demeures. "Cosmococa", les propositions du "supra-sensoriel" dans l'art, avec la créations des "parangolés", exigent la présence du corps pour que l'oeuvre existe. Pour connaître l'art, il faut aussi vivre l'art. Il faut vivre entièrement l'expérience. Face à l'art, le corps est toujours traversé par un drame. Chaque chose est donné à voir, à sentir, à toucher, à entendre, à percevoir. A partir d'un premier mouvement, l'art et le corps peuvent se confondre. N'est-ce pas à travers l'art, une façon de parler de l'antinomie vier-mort? "Imposer au spectateur divers degrés de présence de la mort, organiser, en quelque sorte, nos rencontres avec notre mort à venir: telle est sans doute l'une des fonctions de l'art".(13) L'expérimentation proposée par Hélio Oiticica peut être une des façons de faire valoir la vie comme expérience. Voilà son caractère utopique, même à nos jours, dans ce fin de siècle plein de nouvelles ambiances.

Notes

1 CAGE, John. Silence - Discours et écrits. Paris, Les Lettres Nouvelles, 1970. P.92

2 FRIED, Michel. La place du spectateur - esthétique et origines de la peinture moderne. Paris, Gallimard, 1990, p.157.

3 POPPER, Frank. Art, action, participation, I - Le déclin de l'objet. Paris, Chêne, 1975. P.12

4 POPPER, Frank. Art, action, participation, I - Le déclin de l'objet. Paris, Chêne, 1975.p.33

5 POPPER, Frank. Art, action, participation, I - Le déclin de l'objet. Paris, Chêne, 1975 p. 26.

6 Hélio Oiticica, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, 1992. P.132

7 Le nom PARANGOLÉ provient de l'argot des habitants de Rio de Janeiro, Brésil, por dire "bavardage". Le mot PARANGOLÉ est le titre d'un programme d'Helio Oiticica constitué d'un ensemble de capes, drapeaux, tentes et étendards fabriqués de divers façons avec plusieurs types de matériaux... Cette proposition, réalisée à partir de 1964, correspond à la aspiration majeure de Oiticica: l'interaction totale entre l'oeuvre et le public et par là, la liaison entre l'art et la vie quotidienne.

8 Extrait d'une lettre adressée à Guy Brett, 2/4/1968. Hélio Oiticica, Galerie Nationale du Jeu de Paume, op.cit. p.135.

9 Frederico Morais a organisé plusieurs manifestations sous le nom "Arte no Aterro".

10 Nous avons eu l'opportunité de voir le film qui a été réalisé sur la manifestation Apocalipopotese lors de l'Exposition Hélio Oiticica à Paris, à la Galerie du Jeu de Paume, juin 1992. Ce film a été réalisé par Raimundo Amado, Rio de Janeiro, 1968, 16 mm.

11 MERLEAU-PONTY, Maurice. Phénoménologie de la perception, Paris, Gallimard, 1976. p.10

12 MERLEAU-PONTY, Maurice. Op.cit. p. 491

13 LASCAULT, Gilbert. "Corps - Le corps dans l'art contemporain", Encyclopaedia Universalis, Paris, Vol 6, 1989, p.604