

Environmental Program

The position with regard to an 'environment-action', and the consequent toppling of all the old modalities of expression: painting-picture, sculpture, etc., proposes a total, integral manifestation by the artist, in his/her creations, which could be proposals for the spectator's participation. 'Environmental' means, for me, the indivisible reunion of all modalities in the artist's possession when creating – those already known such as colour, word, light, action, construction, etc., and those which at any moment arise out of his/her creative energy, or from the participator's, when coming into contact with the work. In this program, *Nucléi*, *Penetrables*, *Bólides* and *Parangolés* were born, each with a defined environmental characteristic, but related in scale to form an organic whole. There is such a freedom of means that the very act of not creating already counts as a creative manifestation. An ethical necessity of another kind comes into being here, which I would also include in the environmental, since its means are realized through the word, written or spoken, and in a more complex way through discourse: This is the social manifestation, incorporating an ethical (as well as political) position which come together as manifestations of individual behaviour. I should make it a bit clearer, first of all, that such a position can only be a totally anarchic position, such is the degree of liberty implicit in it. It is against everything that is oppressive, socially and individually, – all the fixed and decadent forms of government, or reigning social structures. The 'socio-environmental' position is the starting point for all social and political changes, or the fermenting of them at least – it is incompatible with any law which is not determined by a defined interior need, laws being constantly remade – it is the retaking of confidence by the individual in his or her intuitions and most precious aspirations.

Politically, this position is that of all of the genuine lefts of this world – not of course the oppressive lefts (of which Stalinism is an example). It could not possibly be otherwise.

For me, the most complete expression of this entire concept of 'environmentation' was the formulation of what I called *Parangolé*. This is much more than a term which defines a series of typical works: the capes, banners and tent. *Parangolé* is the definitive formulation of what environmental anti-art is, precisely because, in these works, I was given the opportunity, the idea, of fusing together colour, structures, poetic sense, dance, words, photography – it was the definitive pact with what I define as totality-work, if one may speak of pacts in this regard. I will therefore, from now on, call *Parangolé*, all the definitive principles formulated here, including that of the non-formulation of concepts, which is the most important. I do not want or intend to create, as it were, 'new anti-art aesthetic', since this would already be an outdated and conformist position. *Parangolé* is anti-art par excellence; and I intend to extend the practice of appropriation to things of the world which I come across in the streets, vacant lots, fields, the ambient world, things which would not be transportable, but which I would invite the public to participate in. This would be a fatal blow to the concept of the museum, art gallery, etc., and to the very concept of 'exhibi-

Programa ambiental

A posição com referência a uma «ambientação» e a conseqüente derrubada de todas as antigas modalidades de expressão: pintura-quadro, escultura, etc., propõe uma manifestação total, íntegra, do artista, nas suas criações, que poderiam ser proposições para a participação do espectador. Ambiental é para mim a reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar – as já conhecidas: cor, palavra, luz, ação, construção, etc., e as que a cada momento surgem na ânsia inventiva do mesmo ou do próprio participador ao tomar contacto com a obra. No seu programa, nasceram *Núcleos*, *Penetráveis*, *Bólides* e *Parangolés*, cada qual com sua característica ambiental definida, mas de tal maneira relacionados como que formando um todo orgânico por escala. Há uma tal liberdade de meios, que o próprio ato de não criar já conta com uma manifestação criadora. Surge aí uma necessidade ética de outra ordem de manifestação, que inclui também dentro da ambiental, já que os seus meios se realizam através da palavra, escrita ou falada, e mais complexamente do discurso: é a manifestação social, incluindo aí fundamentalmente uma posição ética (assim como uma política) que se resume em manifestações do comportamento individual. Antes de mais nada, devo logo esclarecer que tal posição só poderá ser aqui uma posição totalmente anárquica, tal o grau de liberdade implícito nela. Tudo o que há de opressivo, social e individualmente, está em oposição a ela – todas as formas fixas e decadentes de governo, ou estruturas sociais vigentes, entram em conflito – a posição «social-ambiental» é a partida para todas as modificações sociais e políticas, ou ao menos o fermento para tal – é incompatível com ela qualquer lei que não seja determinada por uma necessidade interior definida, leis que refazem constantemente – é a retomada da confiança do indivíduo nas suas intuições e anseios mais caros. Politicamente, a posição é a de todas as autênticas esquerdas no nosso mundo –, não as esquerdas opressivas (das quais o Stalinismo é exemplo), é claro. Jamais haveria a possibilidade de ser de outro modo.

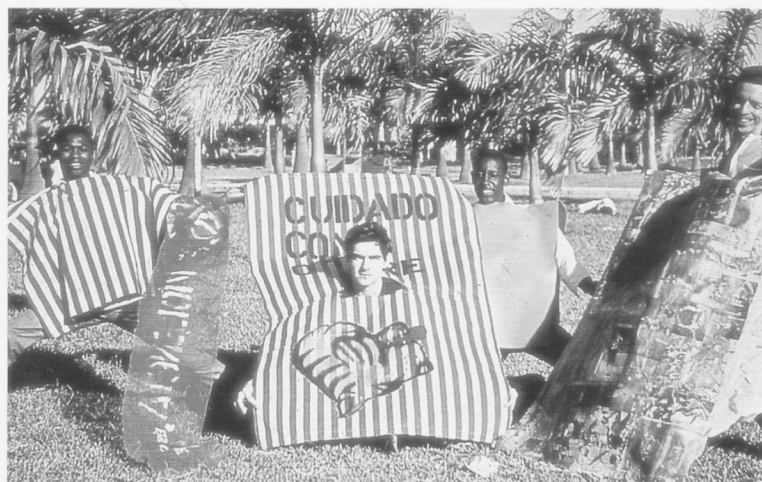
Para mim, a característica mais completa de todo esse conceito de ambientação foi a formulação do que chamei *Parangolé*. É isto muito mais do que um termo para definir uma série de obras características: as capas, estandartes e tenda; *Parangolé* é a formulação definitiva do que seja a anti-arte ambiental, justamente porque nessas obras foi-me dada a oportunidade, a idéia, de fundir cor, estruturas, sentido poético, dança, palavra, fotografia – foi o compromisso definitivo com o que defino por totalidade – obra, se é que de compromissos se pode falar nestas considerações. Chamarei então *Parangolé*, de agora em diante, a todos os princípios definitivos formulados aqui, inclusive o da não formulação de conceitos, que é o mais importante. Não quero nem pretendo criar como que uma «nova estética da anti-arte», pois já seria isto uma posição ultrapassada e conformista. *Parangolé* é a anti-arte por excelência; inclusive, pretendo estender o sentido de «apropriação» às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim – coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação – seria isto um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte, etc., e ao próprio conceito de «exposição» – ou nós o modificamos ou continuamos na mesma. Museu é o mundo; é a experiência cotidiana: os grandes pavilhões para mostras industriais são os que ainda servem para tais manifestações: para obras que necessitem abrigo, porque as que disso não necessitarem devem mesmo ficar nos parques, terrenos baldios da cidade (como são bem mais belos que os parcos tipo

tion'. Either we change it, or we remain as we are. Museum is the world: daily experience. The great pavilions for industrial exhibitions are still suitable for such manifestations: for works which require shelter, and those which do not should really be in city parks, in vacant lots (the latter are much more beautiful than feeble parks like the Aterro da Glória in Rio). The so-called garden aesthetic is a plague which must end – parks are much more beautiful when abandoned because they are more vital (I will tell here a secret dream of mine: to place some lost work, carelessly left about, to be 'found' by passers-by, sitters and wanderers in the Campo de Santana, in the center of Rio de Janeiro – it is the ideal place for such a work – how they are missed in parks! – they are a sort of relief: serving to pass the time, to loiter in, to love in, to take a crap in, etc). Actually, the experience of a work whose element is consumed; e.g.: the *Bólido* composed of a wire basket of eggs – perishable (real eggs), which therefore have to be consumed and new ones substituted – is, to quote Mário Pedrosa*, a mockery of the so-called art market created by the galleries: here, the element which makes up the work is sold at cost, a price accessible to anybody (there is even the delightful possibility of stealing one or more eggs furtively, which makes the mockery even greater). The fire-tin, which I referred to earlier, is used everywhere as a road-light for the night – it is the work I singled out for the anonymity of its origin – it exists around as a sort of communal property: whoever has seen the fire-tin singled out as work cannot help remembering having seen, also as a 'work', in the dead of night, others scattered about the city like cosmic, symbolic signals. Nothing could be more moving than these lonely tins lit up at night (the fire in it never goes out) – they are an illustration of life: the fire lasts and suddenly one day it goes out, but while it lasts it is eternal.

Aterro da Glória no Rio) – a chamada estética de jardins é uma praga que deveria acabar – os parques são bem mais belos quando abandonados porque são mais vitais (meu sonho secreto, vou dizer aqui: gostaria de colocar uma obra perdida, solta displicentemente, para ser «achada» pelos passantes, ficantes e descuidistas, no Campo de Santana, no centro do Rio de Janeiro – é esta a posição ideal de uma obra – como fazem falta os parques! – são uma espécie de alívio: servem para passar o tempo, para malandrear, para amar, para cagar etc.). Aliás, a experiência da obra cujo elemento é consumido; p. ex.: o *Bólido* composto de uma cesta cheia de ovos – estes são perecíveis (ovos reais) logo têm de ser consumidos para a substituição – é, digo eu, segundo Mário Pedrosa*, um escárnio ao chamado comércio da arte criado pelas galerias: aqui, o elemento que compõe a obra é vendido a preço de custo, preço este acessível a qualquer pessoa (há ainda a simpática possibilidade de se poder roubar um ou mais ovos às escondidas, o que torna maior o escárnio). A experiência da lata-fogo a que me referi está em toda parte servindo de sinal luninoso para a noite – é a obra que eu isolei na anonimidade da sua origem – existe aí como que uma «apropriação geral»: quem viu a lata-fogo isolada como uma obra não poderá deixar de lembrar que é uma «obra» ao ver, na calada da noite, as outras espalhadas como que sinais cósmicos, simbólicos, pela cidade: juro de mãos postas que nada existe de mais emocionante do que essas latas sós, iluminando a noite (o fogo que nunca apaga) – são uma ilustração da vida: o fogo dura e de repente se apaga um dia, mas enquanto dura é eterno.

Tenho em programa, para já, «apropriações ambientais», ou seja lugares ou obras transformáveis nas ruas, como p.ex.: a obra-obra (apropriação de um concerto público nas ruas do Rio, onde não faltam, aliás – como são importantes como manifestação e criação de «ambientes», e já que não posso transportá-las, aproprio-me delas ao menos durante algumas horas para que me pertençam, e dêem aos presentes a desejada manifestação ambiental). Há aqui uma disponibilidade enorme para quem chega; ninguém se constringe diante da «arte» – a anti-arte é a verdadeira ligação

111. Demonstration of PARANGOLÉS with Hélio Oiticica (right) Antonio Manuel (2nd from left) and friends, 1965
 Demonstração de PARANGOLÉS com Hélio Oiticica (à direita) Antonio Manuel (2º à esquerda) e amigos, 1965



I have plans, soon, for *environmental appropriations*, that is, sites or transformable works in the streets, for example: work-work (appropriation of public repair work in the streets of Rio, something hardly rare anyway – how important they are as a manifestation and creation of ‘environments’! Since I cannot transport them, I appropriate them for at least a few hours, so that they belong to me, and become for those present the desired environmental manifestation). There is complete accessibility here for whoever arrives; no-one is constrained by being in the presence of ‘art’ – anti-art is the true, definitive link between creativity and the collectivity – there is, as it were, an exploration of something unknown: ‘things’ are found, which are seen everyday but which one never thought to look for. It is the search for oneself in the ‘thing’ – a kind of communion with the environment (ah! how well dance achieves this! – the Manguieira rehearsal grounds and the legendary ‘Só para quem pode’ (‘Only for those who can’) bar were, for me, the greatest revelations of this communion between accessibility and environment, catalyzed here by the samba: those who live there will know what I am talking about!).

I have also a project for something which I consider vital to the development of my thought: a billiard-room (maybe it could be Van Gogh’s nightcafé, which Mário Pedrosa referred to when he was describing the sensations he felt with the colour in my environmental manifestation of the *Núcleos and Bóides!*) – a billiard-room, I’m saying, where colour will provide the ambiance, and the players will wear coloured shirts (chosen by me), and will play billiards normally: I want with this to bring to the surface all the plasticity of this unique game – plasticity of the action-colour-environment itself: everybody enjoys billiards, and immerses themselves in the constructed environment. Already, here, the manifestation lies at the opposite extreme to the work-work: here, I created the desired, preconceived environment – there, I find something which reveals itself gradually, and which I do not preconceive. Both positions are of maximum importance in this area of environmental experience. In the same way, I planned a football game where the 22 players would wear coloured shirts, shorts, and boots, and would play with a coloured ball – the duration and action of the game are the elements of environmental manifestation (duration here signifying chronological time, without the metaphysical sense, of course). These billiards and football experiments will take place in a room and field yet to be chosen – the billiard-room will have to be painted by me, as well as the goalposts in the football field.

* Mário Pedrosa (1900-1991), *Brazilian art critic and historian*.

From: *Aspiro ao Grande Labirinto*, Ed. Rocco, Rio de Janeiro, 1986.

definitiva entre manifestação criativa e coletividade – há como que uma exploração de algo desconhecido: *acham-se «coisas»* que se vêem todos os dias mas que jamais pensávamos *procurar*. É a procura de si mesmo na *coisa* – uma espécie de comunhão com o ambiente (ah! como a dança realiza isso bem! – o terreiro de ensaio da Manguieira e o seu lendário boteco «Só para quem pode», foram para mim as maiores revelações dessa comunhão entre disponibilidade e ambiente, catalizados aqui pelo samba: quem viver aí saberá o que digo!).

Em programa, tenho também algo que considero vital para o desenvolvimento do meu pensamento: uma sala de bilhar (quem sabe não seria a notívaga sala de Van Gogh, a que Mário Pedrosa se refere quando descreve as sensações causadas pela cor na minha manifestação ambiental dos *Núcleos e Bóides!*) – uma sala de bilhar, repito eu, onde a cor dará o ambiente e os participantes do jogo vestirão camisas coloridas (determinadas por mim) e jogarão bilhar normalmente: quero com isso fazer vir à tona toda a plasticidade desse jogo único – plasticidade da própria ação-cor-ambiente: todos se divertem com o bilhar e imergem no ambiente criado. Já aqui a manifestação está no extremo oposto da outra da obra-obra: aqui eu criei o ambiente preconcebido que desejava – na outra, acho algo que se revela ao poucos e que não preconcebo. Tanto uma posição como outra são da máxima importância nesse setor de experiência ambiental. Nesse mesmo teor, planejei um jogo de futebol, onde os 22 jogadores vestirão camisas, shorts e chuteiras de cor, e jogarão com bola colorida – a duração e ação do jogo são elementos da manifestação ambiental (duração aqui, significando tempo cronológico e não com sentido metafísico, é claro). Essas experiências do bilhar e do futebol serão realizadas em sala e campo que serão ainda escolhidos – a sala de bilhar terá que ser pintada por mim, assim como as balizas do campo.

* Mário Pedrosa (1900-1981) *crítico e historiador de arte brasileira*.

Em *Aspiro ao Grande Labirinto*, Ed. Rocco, Rio de Janeiro, 1986.

112-113. Nildo of Manguieira with PARANGOLÉ P4 *Cape 1, 1964* →
Nildo da Manguieira com PARANGOLÉ P4 *Capa 1, 1964*