

**PRIVATE PERFORMANCE**  
projection-surface: one slide-set onto a screen/surface of white velvet (real or artificial) or white/thick/shiny vinyl; other slide-set onto wall spreading onto ceiling and/or adjoining wall and/or floor by tilting projector: Improvised at will in a way that is both **INVENTIVE** and **MUSICAL**: yes **MUSICAL**: underfoot: participant placement—transfer occasionally, from beams of water to floor-surface (bare or carpeted).



Hélio Oiticica and Neville D'Almeida  
Slide from *CC3 Matterings: Bloco-Experiências in Cosmococa—Programa in Progress*, 1973;  
Slide series, soundtrack, instructions, site-specific  
© Hélio Oiticica and Neville D'Almeida

## COSMIC SHELTER

Hélio Oiticica and  
Neville D'Almeida's  
Private *Cosmococas*

October 12, 2023–March 30, 2024

Curated by Daniela Mayer

*Cosmic Shelter: Hélio Oiticica and Neville D'Almeida's Private Cosmococas* was developed in conjunction with a two-semester independent study by Hunter College MA Art History students Thais Bignardi, Rowan Diaz-Toth, and Angelica Pomar.

Support for this exhibition is provided by the Hunter College Foundation, Leon Tovar Gallery, Lisson Gallery, and Sokoloff + Associates. Special thanks to Neville D'Almeida, Cesar Oiticica Filho, and the Projeto Hélio Oiticica for their collaboration.

Cosmic Shelter is part of the 50th anniversary celebration of the *Bloco-Experiências in Cosmococa—Programa in Progress* [Block Experiments in Cosmococa—Program in Progress] or *Cosmococas*. This global collection of exhibitions commemorates the radical *quasi-cinema* series and was organized by the Projeto Hélio Oiticica.

Leubsdorf Gallery  
Hunter College Art Galleries  
132 E 68th St, New York, NY, 10065  
www.leubsdorfgallery.org

**HUNTER COLLEGE  
ART GALLERIES**



Essay, endnotes,  
captions, and  
additional reading

**PRIVATE PERFORMANCE** four slide-sets to be projected **SIMULTANEOUSLY** (**TIMING** and **SEQUENCE** as for above) onto white surfaces to be improvised on location (room/garden etc): perhaps white bedsheets arranged to create spatial divisions and weighted at the bottom to keep them flat: perhaps use them to cover furniture/inside or bushes and trees/outside: **IMPROVISE** and **PROJECT**.

## COSMIC SHELTER

Hélio Oiticica and Neville D'Almeida's  
Private *Cosmococas*



Hélio Oiticica and Neville D'Almeida  
Slide from *CC2 Onobject: Bloco-Experiências in Cosmococa—Programa in Progress*, 1973;  
Slide series, soundtrack, instructions, site-specific  
© Hélio Oiticica and Neville D'Almeida

## Gimme WORLD-SHELTER: The Private *Cosmococas* and Hélio Oiticica's Relationship with Domestic Space

DANIELA MAYER

Four years after Mick Jagger and Keith Richards penned the antiwar anthem "Gimme Shelter," Brazilian artist Hélio Oiticica (1937–1980) dissected the song's lyrics in his text for "MUNDO-ABRIGO" [WORLD-SHELTER], a proposition for free experimentation.<sup>1</sup> Partially inspired by their verse, the artist crafted his own definition of shelter:

*shelter*: of the first layer-protection of the body to SHELTER collective-total in which the world is refuge: shelter-protection: collective: which means: not the sum of individual shields but global shelter-refuge.<sup>2</sup>

Having left Brazil to maintain his creative freedom and avoid the ire of the nation's authoritarian military dictatorship (1964–85), Oiticica understood the need for such protective dwellings. Living in self-exile from 1970 to 1978 in New York City—which he dubbed "Babylon" in tongue-in-cheek acknowledgement of its decadent excesses—the artist blurred art and life as he created experimental domestic refuges for personal delirium in the margins of Manhattan. Less than a month after Oiticica dreamt up "MUNDO-ABRIGO," he and the Brazilian filmmaker Neville D'Almeida (born 1941) completed the last four of their five *Bloco-Experiências in Cosmococa-Programa in Progress* [Block-Experiments in Cosmococa-Programa in Progress, 1973], or *Cosmococas*, in his East Village loft, known as Loft 4.<sup>3</sup>

Part of Oiticica's larger series of *quasi-cinemas* (1973–75), each room-size, participative installation features cacophonous soundscapes, fragmentary slide projections, cocaine drawings, and tactile elements that engage spectators' full sensory potential. Underscoring the artists' radical beliefs in individual liberation and social critique, the *Cosmococas* act as dynamic sites for Oiticica's twin philosophies: *crelazer* [creisure], which stipulates that unprescribed leisure is integral to creativity, and the *supra-sensorial* [supersensorial], which aims, in his words, at the expansion of participants' "habitual sensory capacities, to the discovery of their internal creative center, of their dormant expressive spontaneity, conditioned to the quotidian."<sup>4</sup>

For each of the original *Cosmococas*, Oiticica and D'Almeida crafted two sets of instructions for display: one for public institutions and another for private, domestic spaces. Although the series was not formally shown until 1992, the latter instructions were open propositions that viewers could set up in their homes without prior initiation into any culture—be it "high" or "low"—allowing people of any status or background to enjoy the *Cosmococas*.<sup>5</sup> The artists further invited improvisation according to each participant's vision and means. While the looping soundtracks and projected images of cocaine-covered figures—Luis Buñuel, Yoko Ono, Marilyn Monroe, John Cage, and Jimi Hendrix, respectively—remain consistent throughout parallel versions, their installations vary widely.<sup>6</sup>

The public *Blocos* include unorthodox locales with oversized cushions, foam geometric objects, balloons, hammocks, and even a swimming pool. In contrast, the private versions are relatively uncomplicated, using readily available materials like bedsheets and water basins. While these everyday settings and furnishings improve the accessibility and achievability of the private *Cosmococas*, they do not negate their *supra-sensorial* potential. Rather, these presentations build on Oiticica's concept of the domestic environment, reconstructing his activation of participants' "creative centers."<sup>7</sup>

In 1964, Oiticica began frequenting the marginalized *comunidade* [community] of Manguera in Rio de Janeiro for rehearsals with the neighborhood's renowned samba school, subsequently befriending bandits, brothel owners, and drug dealers. These relationships influenced his self-described "ethical moment"—his desire to resist—and set in motion a series of artistic interventions that would prove influential in developing the *Cosmococas*.<sup>8</sup> The artist's relationship with Manguera directly inspired several socially directed series, including his environmental practice of Dadaist anti-art or, rather, anti-architecture.<sup>9</sup> Initially created for museum exhibitions and inspired by the makeshift, composite dwellings he encountered in Manguera, these provisional spaces integrated the metaphysically liberating aspects of underground/marginal culture (or Oiticica's perception of it). Beyond negating traditions of structural integrity, longevity, and function, they represented "anti"-architecture in their political stance: against the policies of the Brazilian authoritarian regime, critical of museums that had begun to institutionalize the provocations of the avant-garde, and resistant to the oppression of nonconforming social behavior. Oiticica hoped his in-gallery, semi-private structures would generate *crelazer*, ultimately emancipating visitors from social-conditioning outside the gallery. He presented in several successful exhibitions in Rio de Janeiro, London, and New York, but by 1969 had come to repudiate formal art spaces as inadequate for conveying his radical behavioral theories.<sup>10</sup> Once in New York, he turned his focus outward through a collection of public installations set in Central Park, the *Subterranean Tropicália Projects* (1971–72). However, bureaucratic and access constraints prevented the work's realization.

Delving deeper into diasporic otherness, Oiticica built protective zones for his increasingly rebellious set of personal politics and behaviors linked to his charged, outsider status as a (legal) South American expatriate, impoverished artist, gay man, cocaine enthusiast, and, eventual, drug dealer. The artist scavenged and repurposed materials to construct six *Babylonests* (c. 1971–74) inside Loft 4. The barrack-like nests were divided into three double-stacked groups enclosed by ad-hoc, frequently changing translucent materials. They served multiple functions, as sites for Oiticica's artworks, creative practice, and openly libertine proclivities

for sex and drug use. Brazilian poet Waly Salomão, a frequent guest, described the invigorating scene:

The NEST [of Hélio] was equipped with a TV set and remote control zapping non-stop, newspapers, radio, recorder, cassette tapes, books, magazines, telephone (the phone not underutilized as a mere pragmatic means but as compulsive reel-talk with its vivid interjections seemingly improvised like hot jazz, *talking blues* and rap) camera, slide projector, viewfinder, boxes of classified slides, tissue box, disposable bottles and cups, straws, blade-cut agate stone, etc. etc. NESTS and its archipelago structures: neither solid nor linear nor insular: like a television that transcends the most private corner into windows open to others and to the world: WORLD-SHELTER.<sup>11</sup>

Housing a revolving group of friends and lovers, Oiticica's *Babylonests* were a communal, all-encompassing "WORLD-SHELTER" and a shelter from the world; a clandestine cosmos filled with underground *supra-sensorial* endeavors and anarchist ideas.<sup>12</sup>

Oiticica's ability to manipulate his WORLD-SHELTER according to his creative whims informed many aspects of the private *Cosmococas*. The design for the first *Bloco*, *CC1 Trashscapes*, seemingly takes direct inspiration from Loft 4's aesthetics. In the public version, cocaine-embellished slides featuring "assorted props" and media from the *Babylonests* are projected onto two walls as guests recline on large cushions on the floor, filing their nails and listening to Northeastern Brazilian music.<sup>13</sup> The combination of unadulterated leisure and *supra-sensorial* elements made the work an open arena for *crelazer* that disrupted all sense of urgency. As explained by Salomão, "Time is money, no. Time is pleasure. It's the pleasure principle that rules, and the reality principle is suspended."<sup>14</sup> Still distorting time, the private *Bloco* transmutes the frenetic energy of Oiticica's NEST to share his personal, quotidian pleasures. Participants are requested to scan daily newspaper ads as slides appear on a screen, a color TV plays, and an FM radio blasts rock music. The simultaneous audiovisual elements mimic the sensorial (over)stimulation of Loft 4. An outlandish environment is unnecessary; Oiticica's sanctuary was inherently *supra-sensorial*.

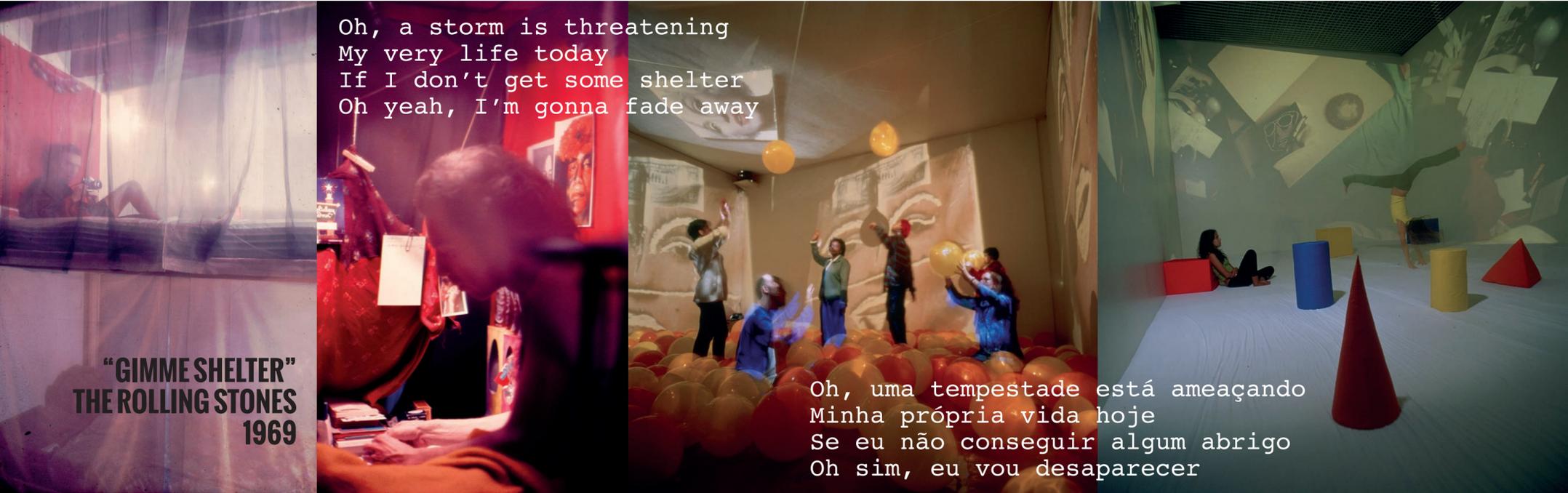
The artist's proven understanding that, in the comfort of an unobserved home, one could already achieve the *supra-sensorial* according to their preference, shifts the impetus behind the private *Blocos*.<sup>15</sup> The public versions inspire guests to break norms and awaken their "dormant expressive spontaneity"; the private versions encourage participants to act on their newfound creativity.<sup>16</sup> For example, the private *CC2 Onobject*, accompanied by Yoko Ono's intense vocalizations, includes four slide-sets of Ono's book *Grapefruit* (1964) projected onto unspecified surfaces covered

in white bedsheets. Emphasizing the ambiguity of the suggestions, the instructions continue, "perhaps use them [bedsheets] to cover furniture/inside or bushes and trees/outside," before concluding with the mandate, "IMPROVISE and PROJECT!"<sup>17</sup> Likewise, *CC3 Maileryn's* private specifications include two opposing slideshows of Norman Mailer's *Marilyn: A Biography* (1973), projected onto a wall and a surface of either "white velvet (real or artificial)" or "white/thick/shiny vinyl" as participants transfer between basins of water. The *Maileryn* also invites improvisation that is both "INVENTIVE and MUSICAL."<sup>18</sup> In each *Bloco*, participants are given options that enable binary decision-making and larger imaginative choices that encourage progressive confidence in their own artistic prowess. As such, participants are transformed into full collaborators in the creative process, responsible for their unique *supra-sensorial* experiences.<sup>19</sup>

The juxtaposition between Oiticica's behavioral expectations in domestic and institutional spaces is best conveyed by *CC5 Hendrix-War*. An homage to Jimi Hendrix, in the public *Bloco*, Hendrix's visage on his posthumous album *War Heroes* (1972) surrounds guests as they lie cocooned in hammocks listening to his wailing instrumentals. Rather than expect museum-goers to visibly lose themselves in the music, the individual hammocks sway as a substitute for rawer movement. Contrastingly, the private *Hendrix-War* engages all senses in what can be understood as an all-day happening with (a minimum of) four slideshows played in different rooms and multiple sound-systems. Giving a clear directive, the instructions declare that "people should try to turn everything into dance and playful apotheosis: new people from elsewhere should be invited in."<sup>20</sup> Taking advantage of the communal atmosphere of a house party, where ideas and conversation flow with ease, the artists' turned to rock'n'roll—a musical style with no learned steps—as an ideal, egalitarian vehicle for sharing their ideologies through prolonged delirious dancing with a crowd of friends and strangers.<sup>21</sup>

Although the existence of public instructions suggest that Oiticica was considering a return to museum and gallery exhibitions, the private versions continue his desire to share art with a diverse public, such as his friends in Manguera, who might not have felt—and often were not—welcome in such spaces.<sup>22</sup> "We were very worried," as D'Almeida said, "with the democratization of art, the democratization of selling art, the democratization of distributing art, because art is for the elite."<sup>23</sup> At the same time, Oiticica understood the cardinal differences between what was possible in the institutional and domestic arenas and adjusted the *Cosmococas* to maximize their radical interventions for each audience. Despite comparatively simplified appearances, the private *Blocos*' potential for the *supra-sensorial* is equally profound, and perhaps even more individually liberating, than that of their public counterparts.

Essay, endnotes, captions, and additional reading



## Me dê MUNDO-ABRIGO: As *Cosmococas* Privadas e a Relação de Hélio Oiticica com o Espaço Doméstico

DANIELA MAYER

Quatro anos após Mick Jagger e Keith Richards escreverem o hino anti-guerra "Gimme Shelter", o artista brasileiro Hélio Oiticica (1937–1980) dissecou as letras da música em seu texto "MUNDO-ABRIGO", uma proposta para experimentação livre.<sup>1</sup> Parcialmente inspirado pelos versos da música, o artista criou sua própria definição de *shelter* [abrigo]:

*shelter*: da casca-proteção primeira do corpo à SHELTER o coletiva-total em q o mundo é guarida: abrigo-proteção: coletivo: q quer dizer: não-soma de *shields* [escudos] individuais mas abrigo-guarida global.<sup>2</sup>

Tendo deixado o Brasil para preservar sua liberdade criativa e evitar a indignação da ditadura militar autoritária do país (1964–85), Oiticica compreendeu a necessidade de tais refúgios protetores. Vivendo em autoexílio de 1970 a 1978 na cidade de Nova York, a qual ele apelidou de "Babilônia" com um toque de ironia, reconhecendo seus excessos decadentes, o artista fundiu arte e vida enquanto criava refúgios domésticos experimentais para seu delírio pessoal nas margens de Manhattan. Menos de um mês após Oiticica conceber "MUNDO-ABRIGO", ele e o cineasta brasileiro, Neville D'Almeida (nascido em 1941), completaram os últimos quatro de seus cinco *Bloco-Experiências in Cosmococa-Programa in Progress* (1973), ou *Cosmococas*, em seu loft no East Village, conhecido como Loft 4.<sup>3</sup>

Parte da maior série de *quasi-cinemas* de Oiticica (1973–75), cada instalação participativa do tamanho de uma sala apresenta paisagens sonoras cacofônicas, projeções de slides fragmentárias, desenhos feitos com cocaína, e elementos táteis que envolvem todo o potencial sensorial dos espectadores. Enfatizando as crenças radicais dos artistas na libertação individual e na crítica social, as *Cosmococas* atuam como locais dinâmicos para as duas filosofias gêmeas de Oiticica: a *crelazer*, que estipula que o lazer não prescrito é fundamental para a criatividade, e o *supra-sensorial*, que visa, em suas palavras, à expansão das "suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta do seu centro criativo interior, da sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano."<sup>4</sup>

Para cada uma das *Cosmococas* originais, Oiticica e D'Almeida criaram dois conjuntos de instruções para exibição: um para instituições públicas e outro para espaços privados e domésticos. Embora a série não tenha sido mostrada publicamente até 1992, as últimas instruções eram proposições abertas que os espectadores podiam montar em suas casas sem necessidade de qualquer iniciação prévia em qualquer cultura, seja ela "alta" ou "baixa", permitindo que pessoas de qualquer status ou origem desfrutassem das *Cosmococas*.<sup>5</sup> Os artistas também convidaram à improvisação de acordo com a visão e os meios de cada participante. Embora as trilhas sonoras em loop e as imagens projetadas de figuras cobertas de cocaína (Luis Buñuel, Yoko Ono, Marilyn Monroe, John Cage e Jimi Hendrix, respectivamente) permanecem consistentes em todas as versões paralelas, suas instalações variam amplamente.<sup>6</sup> Os *Blocos* públicos incluem locais não convencionais com almofadas superdimensionadas, objetos geométricos de espuma, balões, redes e até uma piscina. Em contraste,

as versões privadas são relativamente simples, usando materiais facilmente disponíveis, como lençóis e bacias de água. Essas configurações e mobiliários cotidianos melhoram a acessibilidade e a possibilidade de realização das *Cosmococas* privadas, mais elas não negam seu potencial *supra-sensorial*. Pelo contrário, essas apresentações expandem o conceito de ambiente doméstico de Oiticica, reconstruindo sua ativação dos "centros criativos" dos participantes.<sup>7</sup>

Em 1964, Oiticica começou a frequentar a comunidade marginalizada da Manguera em Rio de Janeiro para ensaios com a renomada escola de samba do bairro, posteriormente fazendo amizade com bandidos, donos de bordéis e traficantes de drogas. Essas relações influenciaram o que ele descreveu como seu "momento ético", seu desejo de resistir, e deram início a uma série de intervenções artísticas que seriam influentes no desenvolvimento das *Cosmococas*.<sup>8</sup> A relação do artista com a Manguera inspirou diretamente várias séries direcionadas aos melhores, incluindo sua prática ambiental de anti-arte Dadaísta, ou, melhor dizendo, "anti-arquitetura".<sup>9</sup> Inicialmente criados para exposições em museus e inspirados nas habitações improvisadas e compostas que ele encontrou na Manguera, esses espaços provisórios integraram os aspectos metafísicos libertadores da cultura subterrânea/marginal (ou da percepção de Oiticica sobre ela). Além de negar as tradições de integridade, longevidade e função estruturais, eles representavam uma "anti"-arquitetura em sua postura política: contra as políticas do regime autoritário brasileiro, críticos dos museus que haviam começado a institucionalizar as provocações da vanguarda, e resistentes à opressão do comportamento social não conformista. Oiticica esperava que suas estruturas semi-privadas em galerias gerassem *crelazer*, libertando, em última instância, os visitantes do condicionamento social fora da galeria. Ele os apresentou com sucesso em várias exposições no Rio de Janeiro, Londres e Nova York, mas até 1969 havia passado a repudiar os espaços de arte formais como inadequados para transmitir suas teorias comportamentais radicais.<sup>10</sup> Uma vez em Nova York, ele direcionou seu foco para fora por meio de uma coleção de instalações públicas no Central Park, os *Subterranean Tropicália Projects* [Projetos da Tropicália Subterrânea, 1971–72]. No entanto, restrições burocráticas e de acesso impediram a realização do trabalho.

Aprofundando-se ainda mais na alteridade diaspórica, Oiticica construiu zonas de proteção para seu conjunto cada vez mais rebelde de políticas pessoais e comportamentos ligados ao seu status carregado de outsider como um expatriado sul-americano (legal), artista empobrecido, homem gay, entusiasta da cocaína e, eventualmente, traficante de drogas. O artista revisitou e reutilizou materiais para construir seis *Babylonests* (c. 1971–74) dentro do Loft 4. Os ninhos em estilo barracão foram divididos em três grupos empilhados, cercados por materiais translúcidos improvisados e frequentemente trocados. Eles serviriam para múltiplas funções, como locais para as obras de arte de Oiticica, prática criativa e suas proclividades libertinas abertas para sexo e uso de drogas. O poeta brasileiro Waly Salomão, um convidado frequente, descreveu a cena estimulante:

O NINHO era provido de aparelho de TV e controle remoto zapeando sem parar, jornais, rádios, gravador, fitas cassette, livros, revistas, telefone (o fone não subutilizado como mero meio pragmático mas a conversa-carretilha compulsiva com suas vividas interjeições parecendo improviso quente de jazz, *talking blues* e rap), câmara fotográfica, projetor de slides, visor, caixas de slides classificadas, caixa de lenços de papel, garrafas e copos descartáveis, canudos, pedra de ágata cortada em lâmina etc. etc. NINHOS e suas estruturas de arquipélagos: nem interjeição nem linear nem insular: como uma televisão que transcodificasse o recôndito mais privado da vida privada em janelas abertas para os outros e para o mundo: MUNDO-ABRIGO.<sup>11</sup>

Abrigando um grupo em constante mudança de amigos e amantes, os *Babylonests* de Oiticica eram um "MUNDO-ABRIGO" comunal e abrangente, tanto um refúgio do mundo quanto um abrigo para o mundo; um cosmos clandestino cheio de empreendimentos *supra-sensoriais* subterrâneos e ideias anarquistas.<sup>12</sup>

A habilidade de Oiticica de manipular seu MUNDO-ABRIGO de acordo com seus caprichos criativos moldou muitos aspectos das *Cosmococas* privadas. O projeto para o primeiro *Bloco*, *CC1 Trashscapes*, se inspira diretamente na estética do Loft 4. Na versão pública, slides ornamentados com cocaína apresentando diversos aderços e mídia dos *Babylonests* são projetados em duas paredes enquanto os convidados se recostam em grandes almofadas no chão, lixando suas unhas e ouvindo música nordestina brasileira.<sup>13</sup> A combinação de lazer não adulterado e elementos *supra-sensoriais* tornou a obra uma arena aberta para o *crelazer* que desarticulou qualquer senso de urgência. Como explicou Salomão: "Tempo é dinheiro, não. Tempo é prazer. É o princípio do prazer que comanda, e o princípio da realidade fica suspenso."<sup>14</sup> Ainda distorcendo o tempo, o *Bloco* privado transmuda a energia frenética do NINHO de Oiticica para compartilhar seus prazeres pessoais do cotidiano. Os participantes são convidados a examinar anúncios diários de jornais enquanto slides aparecem em uma tela, uma TV em cores transmite imagens, e um rádio FM toca música rock. Os elementos audiovisuais simultâneos imitam a (sobre)estimulação sensorial do Loft 4. Um ambiente extravagante não é necessário; o santuário de Oiticica era inerentemente *supra-sensorial*.

A compreensão comprovada do artista de que, no conforto de um lar não observado, alguém poderia alcançar o *supra-sensorial* de acordo com sua preferência, muda o ímpeto por trás dos *Blocos* privados.<sup>15</sup> As versões públicas inspiram os convidados a quebrar normas e despertar sua "espontaneidade expressiva adormecida"; as versões privadas incentivam os participantes a agir com base em sua criatividade recém-descoberta.<sup>16</sup> Por exemplo, a *CC2 Onobject* privada, acompanhada das intensas vocalizações de Yoko Ono, inclui quatro conjuntos de slides do livro *Grapefruit* (1964) de Ono projetados em superfícies não especificadas cobertas com

lençóis brancos. Enfatizando a ambiguidade das sugestões, as instruções continuam, "talvez usá-los [lençóis] para cobrir móveis/dentro ou arbustos e árvores/fora", antes de concluir com o mandato, "IMPROVISE e PROJETE!"<sup>17</sup> Da mesma forma, as especificações privadas do *CC3 Maileryn* incluem dois slideshows do rosto de Marilyn Monroe na capa da biografia *Marilyn: A Biography* de Norman Mailer (1973), projetados em uma parede e em uma superfície de "veludo branco (real ou artificial)" ou "vinil branco/espesso/brilhante" enquanto os participantes se deslocam entre bacias de água. O *Maileryn* também convida à improvisação que é ao mesmo tempo "INVENTIVA e MUSICAL."<sup>18</sup> Em cada *Bloco*, são oferecidas aos participantes opções que permitem tomadas de decisão binárias e escolhas imaginativas mais amplas que incentivam uma confiança progressiva em suas próprias habilidades artísticas. Portanto, os participantes se transformam em colaboradores plenos no processo criativo, sendo responsáveis por suas experiências *supra-sensoriais* únicas.<sup>19</sup>

A justaposição entre as expectativas comportamentais de Oiticica nos espaços domésticos e institucionais é melhor transmitida por *CC5 Hendrix-War*. Uma homenagem a Jimi Hendrix, no *Bloco* público, o rosto de Hendrix em seu álbum póstumo *War Heroes* (1972) cerca os convidados enquanto eles repousam em redes ouvindo os lamentos de suas trilhas instrumentais. Em vez de esperar que os visitantes do museu se percam visivelmente na música, as redes individuais balançam como substituto para movimentos mais crus. Em contraste, o *Hendrix-War* privado envolve todos os sentidos em um acontecimento que pode ser entendido como um evento durante todo o dia, com (um mínimo de) quatro apresentações de slides em diferentes salas e múltiplos sistemas de som. Dando uma diretiva clara, as instruções declaram que "as pessoas devem tentar transformar tudo em dança e apoteose lídica: novas pessoas de outros lugares devem ser convidadas"<sup>20</sup>. Aproveitando a atmosfera comunitária de uma festa em casa, onde ideias e conversas fluem facilmente, os artistas se voltaram para o rock'n'roll — um estilo musical sem passos aprendidos — como um veículo ideal e igualitário para compartilhar suas ideologias por meio de danças delirantes prolongadas com um público de amigos e estranhos.<sup>21</sup>

Embora a existência de instruções públicas sugira que Oiticica estava considerando um retorno a exposições em museus e galerias, as versões privadas continuam a sua vontade de compartilhar arte com um público diverso, como seus amigos da Manguera, que talvez não se sentissem, e muitas vezes não eram, bem-vindos nesses espaços.<sup>22</sup> "Estávamos muito preocupados", como disse D'Almeida, "com a democratização da arte, a democratização da venda de arte, a democratização da distribuição de arte, porque a arte é para a elite."<sup>23</sup> Ao mesmo tempo, Oiticica compreendia as diferenças fundamentais entre o que era possível nos campos institucionais e domésticos, e ajustou as *Cosmococas* para maximizar suas intervenções radicais para cada público. Apesar das aparências comparativamente simplificadas, o potencial dos *Blocos* privados para o *supra-sensorial* é igualmente profundo, e talvez ainda mais libertador individualmente, do que o dos seus homólogos públicos.

Ensaio, notas finais, legendas e leituras adicionais

