





# Aspiro al gran laberinto y otros pasajes

Hélio Oiticica

TRADUCCIÓN DE CARLA LOMBARDO

.TXT TEXTO DE CINEMA

LIBROS UNA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LAS ARTES



7	NOTA EDITORIAL
	Carla Lombardo / .txt texto de cinema
9	PRÓLOGO
	Gonzalo Aguilar
21	ASPIRO AL GRAN LABERINTO
137	OTROS PASAJES
139	Bob Dylan y el “environment” Isla de Wight
144	Mario Montez Tropicamp
150	Parangolé-Síntesis
156	Mundo-Abrigo
166	Bloque-Experiencias in Cosmococa-programa in progress
189	PARA CONSTRUIR UN MUNDO ABRIGO
	Mario Cámara
199	TROPICAMP: PRE Y POS TROPICÁLIA
	Max Jorge Hinderer Cruz



Al llegar a Brasil el mundo se me presentó seductor, el ritmo frutal de la gente, la ciudad cercada por ríos, Recife. Me prestaron el libro solo por algunas horas para fotocopiarlo, ya que está fuera de edición hace años, una joyita. Recuerdo hasta hoy el trayecto húmedo por la ciudad antigua. Al salir del espacio Bcubico crucé el puente de hierro; al doblar a la derecha, antes del cine São Luiz, había un pequeño sucucho de fotocopias. Estaba ahí, el enigma en mis manos: el pequeño libro *Aspiro ao grande labirinto*. Su tapa de fondo verde-manglar-rosa.

Por esos años justificaba mi pintura con la lógica de la sensación, y Hélio llegó con su danza, sus Parangolés, su tierra, su todo, mi Hélio amor-humor. Su pequeño libro me cautivó; él escapó de lo mesiánico en el arte por el sub sub, y de la postura de vanguardia con su parodia del "artista serio".

.txt es fruto de una toma de conciencia temprana de nuestras prácticas —la mía y la de Ж— de la espectralización propia de la actividad, proceso en el cual el artista ocupa de diferentes modos, por deseo o necesidad, distintas posiciones en el campo. El artista Ricardo Basbaum nombró a esta condición como artista-etc. Tal vez se pudiese llamar simplemente precariado-artístico, si el cuadro de fuerzas implicadas en el análisis de la actividad fuera más materialista. Así seguramente se elucidarían las tramas de negociaciones, servicios y favores, algunos pagos, otros no, que el trabajo en el campo artístico hoy ofrece/exige.

Pero .txt también es una forma de política de producción de conocimiento situado a partir de la elección de los ancestros artísticos y otras afinidades electivas. Así fue que con Jonas Mekas transcreamos colectivamente su poemario *Diárias* en una trama simpoiética por el desconocido mar de la lengua lituana, y ahora con Hélio Oiticica, *hélio único / habitante do heliosolário*, como dijo Haroldo de Campos.

Uno de los desafíos fue traducir el frescor de sus palabras, tantas como lenguas vivas que habitan libres los textos de esta edición. Hélio fue un *experimentador*, un creador de conceptos: «sinto necessidade da palavra, palavra-espaco-tempo, e objeto-palavra, tudo no fundo se reduz à mesma expressão só que por formas diferentes».<sup>1</sup>

Algunos juegos de palabras pudieron encontrar una traducción animada, y otros, una situada; podría mencionar algunas: el concepto de *Crelazer*

—1 Carta de Hélio Oiticica a Lygia Clark, 8 de noviembre de 1968.

(*criar + lazer + prazer* = crear + ocio), al ser traducido por “crelax” (crear + relax), mantuvo la gracia de su aspecto fónico original, su similitud formal y conceptual. La *prima*, en portugués en el texto original, en referencia a la cocaína, fue traducida por “novia” (en homenaje al cuarteto “La novia blanca” del cantante la Mona Jiménez de mi Córdoba natal).

Decidí mantener los juegos de palabras, como en el caso de “proposición”: dada la reverberación de la palabra “invención”, no se tradujo por “propuestas”. Además muchos neologismos se mantuvieron; por nombrar solo algunos: organímica, alucigenación, participador, organificar, bricolajearía, descuidistas, propositonista, transformabilidad.

Por último nos gustaría agradecer al Projeto Hélio Oiticica, en especial a Cesar Oiticica por la cesión de los derechos para traducir y publicar este libro, y a Ariane Figueiredo por su amable atención. A Gonzalo Aguilar por abrazar la idea desde el principio, por compartir, abrir caminos y pensar juntos. A Max Jorge Hinderer Cruz, por su generosidad y práctica inspiradora y a Mario Cámara por su texto-abrigo. Es una alegría publicar este libro en coedición con Libros UNA, universidad pública por la cual pasamos, y agradecer a su coordinadora, Marina Malfé, por el trabajo mano a mano.

Vamos a bailar con Hélio hasta el final, y a devolver tierra a la tierra.

Carla Lombardo / .txt texto de cinema

Hélio Oiticica nunca dejó de escribir. Desde sus inicios en el Grupo Frente, cuando participó en la Exposición Nacional de Arte Concreta en 1956, hasta el día en que la muerte lo sorprendió en su estudio en Río de Janeiro en 1980, su obra plástica siempre estuvo acompañada por textos, programas, diagramas, bocetos, relatos, proyectos, esbozos, confesiones, teorías y reflexiones. Escritas a mano o en su máquina de escribir, con una nomenclatura propia que fechaba, clasificaba y ordenaba cada una de sus intervenciones, los escritos de Hélio crean un continuo de miles de páginas, un cuaderno de bitácora en la aventura de la experimentación.

La hermosa selección que hicieron Luciano Figueiredo, Lygia Pape y Waly Salomão, que titularon *Aspiro ao grande labirinto*, se inicia con dos anotaciones separadas entre sí por cinco años y que, aunque parecen hablar de asuntos no directamente artísticos, pueden ser consideradas como la matriz de la trayectoria posterior de Hélio Oiticica. La primera entrada es del 31 de marzo de 1954 y muestra a un Hélio etólogo improvisado que observa el comportamiento de una hormiga. Oiticica mide sus recorridos en relación con su cuerpo y extrae una rítmica de los movimientos del animal, una lógica secreta que no es caprichosa sino que respondería a ciertos patrones. El artista se coloca imaginariamente en el “radar” de la hormiga y se convierte en un Fibonacci experimental: la naturaleza tiene un diseño secreto con una aritmética armoniosa.

La segunda anotación es de noviembre de 1959 y observa que el círculo es “la forma trascendente por excelencia”, el “inconmensurable infinito”. Las dos anotaciones parecen contradictorias entre sí o, al menos, pertenecientes a preocupaciones muy diferentes: el mundo de lo viviente orgánico y el de las formas artísticas abstractas y geométricas. Pero observadas desde los caminos que después siguió su obra, uno podría decir que toda la trayectoria de Oiticica consiste en la compleja fusión de ambas anotaciones: el acceso a un mundo orgánico abierto mediante las formas del arte para alcanzar el éxtasis, lo sublime o el infinito.

El laberinto de textos que sigue a estas dos anotaciones es la relación, cada vez más íntima, entreverada y potente, entre el círculo y la hormiga. Es decir, la química permanente y cambiante entre una aspiración a la forma y el cuerpo que sabe, entre la forma-cristal y lo orgánico (relación que define

como “organímica” en una anotación del 4 de septiembre de 1960), entre el infinito y la vida.

Los movimientos a la intemperie de la hormiga traen una dimensión central en la poética de Oiticica que denominaré *lo abierto*. Lo abierto es el conjunto de fuerzas del mundo y también lo que está fuera del arte, pero un afuera ambivalente: define el lugar del arte y no cesa de cambiar (o sea que hace que sus características sean siempre precarias y deban lidiar, a su vez, con las definiciones inmanentes del arte). El modo de acceder a lo abierto es el hilo de Ariadna del laberinto de Oiticica: un camino entre programático y azaroso que lo lleva de sus primeros cuadros, en el marco del arte concreto, autónomo y reflexivo, a un arte que está al borde de la disolución, a punto de convertirse en antiarte, arte ambiental o pura experimentación. Pero ese pasaje no se da a saltos ni con cortes abruptos sino que es una respuesta lenta y meditada a la pregunta ¿cómo el arte, sin abdicar de su impulso constructivo, puede acceder a lo abierto? Si esta pregunta, en los comienzos de su trayectoria, es respondida desde las certidumbres que le ofrece el concretismo, cuando se encuentra experimentando con sus estudios gestálticos sobre la forma, se dispara hacia lo desconocido en el momento en que abandona la superficie plana y limitada de la pintura para pasar a otros soportes, a la *estructura transformable* que sugieren los *Bichos*—otra vez las hormigas— de su amiga Lygia Clark. Con la búsqueda sistemática y constructiva, que no lo abandonó nunca, va integrando en su obra diferentes elementos de lo abierto: el espacio, el tiempo, el ambiente, los cuerpos, las palabras, el movimiento, lo no visible. Es como si la hormiga saliese del hormiguero.

#### EL CONTEXTO-LABERINTO

El ingreso de Hélio Oiticica al mundo del arte se da en un momento en el que Brasil está llevando adelante un programa de inserción internacional. La Bienal de San Pablo (que comienza en 1951), los museos de arte moderno de San Pablo y Río de Janeiro (ambos fundados en 1948) y la Exposición Nacional de Arte Concreta (1956-1957) buscan colocar a Brasil a la vanguardia de la avanzada modernista. El diseño y la construcción de Brasilia es el punto máximo de incandescencia de este modernismo impulsado desde arriba que, de alguna manera, experimenta un cambio profundo con las llamadas *reformas de base*, que pusieron en crisis, a principios de la década del sesenta, cierta manera de hacer política y también la necesidad de incluir a vastos sectores de la sociedad que no participaron de la modernización o que directamente fueron víctimas de sus procesos. Por lo menos hasta 1964, la obra de Hélio Oiticica, así como la de otros artistas brasileños, pudo seguir desplegando lógicas autónomas que dialogaban con el contexto de una manera no directa o que expresaban, en el territorio del arte, las promesas de emancipación que traía la recuperación de los proyectos

vanguardistas que habían quedado trancos por la guerra y el nazismo. No era una promesa a la que Hélio Oiticica, de formación anarquista y ajeno a los ordenamientos patriarcales, adhiriera acríticamente, aunque sí veía en el arte un “ejercicio experimental de la libertad”, como lo definió Mário Pedrosa. Esta convicción no lo abandonó nunca y, pese a que tensó la cuerda hasta el límite (llegó a hablar de “antiarte”), nunca dejó de pensarse como artista, aun en los momentos políticos más despiadados. A diferencia de lo que sucedió en Argentina, donde muchos artistas abandonaron el arte para dedicarse a la política a inicios de los setenta, Oiticica –y su caso puede extenderse a los otros artistas brasileños– siempre apostó a una lógica propia del arte (sea por tradiciones de vanguardia o por su apego a lo constructivo) para enfrentarse al autoritarismo y a la represión.

El golpe militar de 1964 había cambiado abruptamente este contexto y, si bien hasta 1968 (año del AI-5)<sup>1</sup> los artistas siguieron trabajando con relativa libertad, el arte comenzó a cuestionar hasta qué punto el impulso constructivo podía hacerse según lógicas inmanentes o autónomas. La presión del afuera era cada vez mayor y los propios artistas pusieron en duda sus lugares y sus prácticas. Los textos escritos a partir de 1964 son una reflexión acerca de los caminos a seguir en ese laberinto cada vez más enrevesado. Sin embargo, el golpe no llevó a Oiticica a abandonar la experimentación y su respuesta a la nueva situación social no es la del abandono del arte constructivo en pos de un arte militante (como hizo su compañero de ruta Ferreira Gullar, quien ingresó en los combativos Centros Populares de Cultura –CPC–). Para Hélio, la forma sigue siendo un tamiz que permite incorporar lo político sin someterse a sus dictados. Tampoco es una relación metafórica o alegórica lo que plantea; más bien va trazando diferentes estrategias para enfrentar lo abierto (que incluía lo político pero que lo excedía). En un principio, con los *Bólides*, abre el arte a materiales abyectos o inesperados que le son ajenos. Piedras, telas de arpillera, botellas o frascos de vidrio, arena, diferentes polvos, tierra: el arte incorpora todas las cosas disponibles y esos objetos le dan una dimensión tímbrica, para usar un término musical. Después, el *Bólido Caixa 18 poema caixa 2. Homenagem a Cara de Cavalo*, realizado en 1966, introduce algunas novedades en su poética: enfrenta un tema social de gran actualidad (la persecución de Cara de Cavalo ocupó la portada de los diarios durante todo septiembre y principios de octubre de 1964), presenta un poema (algo que Oiticica sólo había hecho anteriormente con *Poema enterrado*, de Ferreira Gullar, en el *Projeto cães de caça*) e incluye, por primera vez en su obra, la imagen de una figura humana.

Todos estos hechos señalan un brusco desplazamiento que va de la práctica estética al ámbito de la ley y la política. Sin abdicar de la serialidad experimental (se trata del *Bólido* número 18) en la que habitualmente ubicaba sus piezas (siguiendo un sistema numérico propio de la experimentación concretista), el homenaje al bandido, de quien era amigo personal, redefine toda su poética. Fue el propio Oiticica quien señaló el carácter de

–1 El Acto Institucional 5 (AI-5) fue un decreto de la dictadura militar de diciembre de 1968 que clausuró todas las libertades civiles y endureció la represión que había comenzado en 1964, año del golpe de Estado.



Hélio Oiticica con Bólido  
Caja 18 poema caja 2.  
Homenaje a Cara de  
Cavalo, 1966.  
Foto: Claudio Oiticica.

ruptura del homenaje al decir que constituía un “momento ético”. En efecto, este *bólido* es el *origen velado* de todo lo que vendrá después porque, si acá Oiticica se hunde en la tierra del sepulcro, utiliza el blanco y negro e imprime el indicio del cuerpo muerto (a través de fotos de los periódicos), toda su obra posterior será el cuerpo que se levanta en el aire, la celebración del color y la integración del organismo vivo y en movimiento. Antes que definirse como una reacción a la dictadura, su arte celebra la experimentación, “el ejercicio experimental de la libertad” (Mário Pedrosa) y los lenguajes abiertos, para ser activado por los espectadores (ahora incluidos también como parte de la composición). De hecho, cuando incorpora eslóganes o frases, nunca lo hace con la unidireccionalidad de la consigna política sino con la ambivalencia de la poesía: “incorporo a revolta”, “guevaluta”, “da adversidade vivemos”, “mergulho do corpo”, “seja marginal, seja herói”.<sup>2</sup> Y todo en el espacio público, que es el ámbito de disputa, el territorio a ocupar con los cuerpos que afirman la libertad y la vida, sea en la explanada del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro o en los diferentes lugares donde expone sus *Parangolés*. El momento de mayor incandescencia de estos años es *Apocalipopótese*, evento que Hélio organiza en 1968 antes de lo que después denominó “noche negra”, que vendría con el A1-5. A partir de entonces, y ante el secuestro del espacio público por la dictadura, comienza otra etapa marcada por el exilio neoyorquino, las experiencias radicales con el cuerpo, el *tropicamp*, la formación de comunidades herméticas y los *trips underground* con las drogas.<sup>3</sup>

–2 Traducciones: “incorporo la revuelta”, “guevalucha”, “de la adversidad vivimos”, “zambullida del cuerpo”, “sea marginal, sea héroe”.

–3 Para las estadías de Hélio Oiticica en Londres y en Nueva York, ver los ensayos de Mario Cámara y Max Jorge Hinderer Cruz en este libro.

–4 Texto presente en esta edición.

## LO NO VISIBLE

*Lo ambiental para mí es la reunión indivisible de todas las modalidades que tiene el artista al crear: las ya conocidas –color, palabra, luz, acción, construcción, etc.– y las que surgen a cada momento con su ansia inventiva o con la del propio participador al tomar contacto con la obra.*

Hélio Oiticica, “Programa ambiental”<sup>4</sup>

En los laberintos lo no visible impide nuestra orientación. Sólo una perspectiva a vuelo de pájaro nos permitiría tener una idea de sus caminos y pasadizos, pero eso no es posible para quien está (y aspira) al gran laberinto. Las primeras creaciones de Oiticica se encuentran entregadas a lo visible: la pintura es el terreno en el que se dan todas las operaciones basadas en lo perceptible y en las leyes de la Gestalt. Como no hay lo no visible, el espectador puede quedarse quieto y admirar la totalidad del cuadro. Son construcciones visuales en las que todos los elementos se nos presentan sin ocultamientos ni restricciones. En todo caso lo que está oculto es el “esquema”, término de raigambre kantiana que relaciona el concepto con lo que produce en el

-5 Ferreira Gullar, *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*, San Pablo, Cosac Naify, 2007, p. 60.

-6 Haroldo de Campos, *Del arco iris blanco*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

espacio-tiempo (en los *Metaesquemas* de Oiticica se trata de los conceptos de la Gestalt, que son conmovidos por sus dibujos, por ejemplo, la relación figura-fondo o el principio de simetría). Ya con los *Bilaterais*, los *Relevos espaciais* y los *Núcleos* el espectador debe moverse para captar el conjunto. Son los primeros plegados, que se van haciendo más radicales en cada una de sus series. De hecho, son obras que abandonan la pared como fondo para ser suspendidas en el espacio, y que llevan al que mira a asumir diferentes posiciones y también a considerar las sombras, doble mutante de las obras. El cuerpo del espectador comienza a tener un rol fundamental en las composiciones de Hélio: algunas fotos, como la de los niños y niñas jugando debajo de los *Bilaterais*, así lo testimonian. El espectador deviene *participante*. Los *Penetráveis* modifican la trayectoria de quienes interactúan con la obra, que ya no deben girar a su alrededor sino que tienen que internarse en ella, y los *Bólides* introducen las cajas, modo privilegiado, por sus plegados y cierres, de acceder a lo no visible.

La primera experiencia de la relación entre caja y ambiente fue el *Poema enterrado* que Oiticica creó en 1960 junto con Ferreira Gullar para instalar en el jardín de su casa. La obra consistía en una escalera que conducía a una gran construcción cúbica de 2,5 m × 2,5 m hecha bajo el nivel del suelo con una antesala de 1,5 m × 2,50 m. El lector-espectador entraba en ese recinto y se encontraba con un cubo más pequeño (40 cm) de color rojo sin uno de los lados. Este cubo tenía adentro (el espectador debía sacarlos) otros dos cubos: uno verde de 25 cm y otro blanco de 12 cm, este sí sin aberturas. Una vez que el espectador sacaba el último cubo –el blanco– se encontraba con un espejo y la palabra “*rejuveneça*” (“rejuvenezca”) en la base del cubo. Descrito irónicamente por Ferreira Gullar como “el primer poema con dirección postal de la literatura mundial”, el *Poema enterrado* no pudo ser utilizado porque una lluvia inundó la habitación.<sup>5</sup> No sólo fue el primer poema con dirección postal; también fue el primero con goteras.

Por lo menos tres aspectos de *Poema enterrado* provocan un salto o discontinuidad en la trayectoria de Oiticica: la inclusión del cuerpo del espectador, la creación de una zona no visible (dada por la forma en que está plegada la caja) y la presencia del lenguaje escrito. La dinámica de la mirada se transforma totalmente: ahora el espectador tiene que mirar hacia abajo, usar sus manos, develar lo no visible. Y ahí aparece la palabra “rejuvenezca”, que lo hunde en el mundo biológico y lo obliga a transgredirlo. Una palabra-orgánica (para usar una expresión de Hélio) que cruza temporalidad y cuerpo. Es la aparición de lo orgánico que poco a poco se irá filtrando en la forma-cristal del concretismo que había dominado hasta entonces el mundo de Oiticica y que, en el imperativo (“rejuvenezca”), tiende a invertir el desgaste y la caducidad de lo orgánico, así como los *Parangolés* tienden a invertir el peso de la gravedad con sus pliegues en vuelo (el “ala delta del éxtasis”, como lo llamó Haroldo de Campos).<sup>6</sup>

Lo no visible, entonces, se hace presente en las cajas que Hélio comienza a componer desde principios de los años sesenta, cuando en el arte las cajas empiezan a proliferar. Entre un vasto conjunto de composiciones pueden mencionarse *Box with the Sound of its Own Making* [Caja con el sonido de su propia fabricación], de Robert Morris, de 1961; *The Black Box* [La caja negra], de Tony Smith, de 1962; Brillo Box [Cajas Brillo], de Andy Warhol, de 1964; las tres cajas de León Ferrari contra la guerra de Vietnam presentadas en el Di Tella en 1965; la ya mencionada *Bólido Caixa 18 poema caixa 2. Homenagem a Cara de Cavalo*, de Hélio Oiticica, y *Memories of Mike* [Recuerdos de Mike], de Larry Bell, ambas de 1966. En *Apocalipopótese*, el evento que se realiza en 1968 en la explanada del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, se agregan otras cajas: *Urnas quentes* [Urnas calientes], de Antonio Manuel, y *Ovos* [Huevos], de Lygia Pape. El fenómeno se extiende a la poesía con la *Caixa preta* (1975), de Augusto de Campos y Julio Plaza. Todo esto para no hablar de la proliferación de todo tipo de recipientes, de piezas que simulan contener algo –o lo contienen–, como las latas en *Painted Bronze: Ale Cans* [Bronce pintado: latas Ale] (1960), de Jasper Johns; *Merda d'artista* [Mierda de artista] (1961), de Piero Manzoni, y muchísimas formas volumétricas que adquieren las obras. Es que la caja es una variante, tal vez la más importante, de un hecho fundamental del arte de esos años: el pasaje del plano al volumen.

La heterogeneidad de las cajas no admite una única lectura pero tampoco puede minimizarse su aparición simultánea. Podrían ser leídas desde una perspectiva duchampiana (finalmente, el primer artista de vanguardia en trabajar con cajas), desde la dialéctica del adentro y el afuera, desde el trabajo con lo visible y lo no visible, desde la lógica en crisis del arte y su afuera. Estas cuestiones podrían sintetizarse en una sola que atraviesa toda la problemática del arte entre mediados de la década del cincuenta y mediados de la del sesenta: la del doble movimiento que afirma la esencia de la pintura y, a la vez, su disolución (no sólo la disolución de la pintura sino de la obra de arte como tal). El cubo sustituye la retícula: es un objeto en el espacio, casi teatral, que desplaza la forma autosuficiente y plana que es, además, armoniosa con la historia del arte y las paredes de los museos.<sup>7</sup> ¿Qué es la caja sino la muerte de la pintura justo en el momento histórico en que encuentra lo esencial, aquello específico que la define? ¿Y en qué consiste ese interés en guardar algo, propio de las cajas? ¿Tal vez el resto de aura que queda de toda muerte y que los hombres siempre destinaron a urnas, ataúdes, relicarios o cajones? Lo que la caja hace presente como dilema es *la muerte del aura* pero, también, *el aura de la muerte*; ese juego de lo que aparece en su ausencia, de lo que pliega un adentro dejándonos afuera, de lo que se hace visible en el momento mismo en que revela su invisibilidad: una huella de algo que fue, el alejamiento de lo que antes teníamos ante los ojos. La caja es el cenotafio del arte pero también la promesa de una apertura.

<sup>7</sup> Ver “Reticulas” de Rosalind E. Krauss en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 2006.

A fines de los años cincuenta Hélio Oiticica estaba enclaustrado en el discurso de la esencia de la pintura y de sus elementos distintivos: el lienzo, el color, la forma. A partir de la teoría del no-objeto de Ferreira Gullar, Oiticica recoloca el problema de la pintura en términos de cuerpos que ocupan un lugar en el espacio: el lienzo o la superficie plana dejan de contener el problema y las modulaciones de formas con volumen –en los *Relevos espaciais* pero sobre todo en los *Bólides*– pasan a primer plano. En los primeros *Bólides* (Bo1 *Cartesiano*, Bo2 *Platônica* y los siguientes) Oiticica trabaja con cajas de madera o recipientes de vidrio que en su interior tienen guijarros, arena, espejos o telas, para marcar una tensión sensorial entre la vista y el tacto. Con el *Bólido 18* se produce un cortocircuito: la tensión ahora es entre el arte y la muerte. Al hacer la caja-homenaje a Cara de Cavalo le asigna a cada uno de sus componentes una doble valencia: la que viene del arte en sí mismo y la que viene del duelo. La caja de madera es figura geométrica y sepulcro. La tela de mosquitero que se despliega es lienzo y mortaja. La bolsa, pigmento y cenizas. También aplica esta doble valencia a los elementos que antes estaban excluidos de la visualidad pura del arte: los versos son poema y epitafio; la figura humana, retrato y cadáver. Sólo la foto –que carece, en este caso, de origen artístico– escapa a esa lógica binaria y articula un momento ético como testimonio presencial, jurídico, periodístico, estético, político y vital. La condición de gozne es, aquí, estructural: abre la caja pero también señala una bisagra en su trayectoria. Así, la tela-mortaja es el fin del lienzo como soporte que se estira al abrirse la caja o el color es un límite invocado en el momento en el que desaparece en la negrura.

A partir de los *Bólides*, la tela será plegada de infinitas maneras y con incesantes modulaciones, sobre todo en los *Parangolés*. Al doblar la tela, Oiticica sale bruscamente de la lógica de la esencia de la pintura tal como se venía dando desde la década del cincuenta, cuando todos los debates giraban alrededor de los conceptos de forma y color. Menos Kant más Merleau-Ponty. Pero aquello que estaba supuesto (la superficie del lienzo) poco a poco comienza a ser develado y puesto en cuestión. Así como en poesía la abolición del verso exigió la búsqueda de nuevas estructuras (como el ideograma), el abandono del soporte que estiraba la tela planteará la necesidad de nuevas formas. En Oiticica, lo que sostiene la tela ya no es el marco o bastidor sino el cuerpo vivo que, al adquirir visibilidad y fuerza propia, deja de ser soporte para convertirse en otro elemento de composición. Y este pasaje está articulado por la presencia de la caja que, en función de esta lógica, se redimensionará, como en *Tropicália*, para dar lugar al cuerpo. Arte del fin de la pintura, no se queda en la negatividad de la muerte sino que encuentra en el cuerpo vivo su lugar de despliegue.

Lo que contienen entonces los *Bólides* son el fin de la pintura y una dialéctica entre el adentro y el afuera que coloca la serie del arte en contacto con otras (en la Caja *Bólido 18* con la ética). La caja implica también cambios en la relación con el espectador. Le corresponde a él abrirla para desplegar



Luiza contemplando  
el *Bólido Caja 18*, 1966.  
Foto: Hélio Oiticica.

-8 Según consta en varios relatos, Oiticica tomó la idea de los *Bólides* de los cuerpos blancos en movimiento de la película *Ganga bruta* (1933), de Humberto Mauro.

sus lógicas de ocultamiento y revelación. En el caso de las cajas brasileñas, su característica es que incitan al espectador a participar y a abrirlas, a veces con violencia. La rotura de la caja misma, su disolución, es una de las posibilidades, como en *Urnas quentes*, de Antonio Manuel. Como si el pasaje fuera un acto de descarga y liberación. Perforadas desde adentro, martilladas por los espectadores, acariciadas por los dolientes o hechas para vivir (“cajas para habitar”, como dice Gerchman), el volumen de la caja nos incluye y nos saca de la contemplación. “Abrime” es su recado.

## DE LOS BÓLIDES A LOS PARANGOLÉS

Un gran salto en la trayectoria de Oiticica es el que se produce a principios de los años sesenta con el abandono del marco y del plano. En principio, la falta de estiramiento de la tela, que la convertía en plano, suponía su caída. Sin sostén, habría sido un trapo o un *drapé tombé*. Pero los pliegues que se producen cuando la tela pierde el soporte del marco son alzados –alzados por el cuerpo que danza–. Este elevarse en el aire es previsto por el artista o, si se quiere, está programado, pero no determinado porque depende de situaciones ambientales aleatorias y de los movimientos del viento y de quien lo viste. Los bocetos para los *Parangolés* (*Capa 4 Fernandes* o *Capa 3 Pedrosa*) carecen de flechas hacia abajo: las flechas son ascendentes o curvadas. El cuerpo impide que los pliegues sean arrastrados por la ley de gravedad. Este problema gravitatorio adquiere toda su conflictividad con los *Bólides*, caída en la tierra de aquello (el bólido) que fue lanzado y que pasa como un relámpago.<sup>8</sup> La serie de los *Bólides* abandona la pared y la suspensión, lógicas convencionales de la exhibición artística, por el suelo, el apoyo en la tierra. Cajas de madera o recipientes de vidrio, la serie exige del espectador una mirada hacia abajo, hacia la *hylé*, la materia, que empuja hacia lo oscuro de lo orgánico. El recorrido de la serie es significativo: de las formas cúbicas o rectangulares de las cajas (1 al 6) se pasa al recipiente circular de vidrio que contiene tierra (*Bólido 7* de 1963). Transparencia del vidrio (ya no opacidad de la madera pintada) que ingresa en un juego de modulaciones: vidrio coloreado, vidrio espejado, bolsas de nailon, ensamblaje de madera y vidrio. En los *Bólides 15-18*, la tela reaparece con la semitransparencia de la arpillera y surge desde adentro de los recipientes hacia arriba, elevándose como flores, y hundiéndose invisiblemente en la tierra (el *Bólido 14*, llamado justamente *Terra*, crea un hueco con la tela de arpillera que se hunde en las profundidades). Opacidad/transparencia, color artificial/color natural, interior/ exterior, elevación/caída: esas son las fuerzas en tensión que atraviesan cada uno de los bólides hasta ese bólido tardío que es el *Bólido Caixa 18*, el *bólido-poema*, de 1966. Toda esa lógica se redefine, entonces, pero no a partir de un cuerpo inorgánico –tierra, piedras, arena, pigmentos– sino de un *cuerpo muerto que cae*: el del bandido Cara de Cavallo. La caja también

es un hueco, también arrastra la mirada hacia abajo, también reproduce un cuerpo que, abatido, se hunde en la tierra. No hay pedestal para los *Bóldes*: así los muestran las fotos de época, siempre apoyados en el suelo (aunque las exhibiciones actuales prefieran utilizar una tarima).

Este bólide, entonces, puede ser entendido como una cifra secreta y negativa de esas telas que se elevan en el aire, que se pliegan y se agitan, que son los *Parangolés*, serie que comienza justamente después de los *Bóldes*. *No hay Parangolés sin cuerpo vivo*. El cuerpo que danza es la negación del *drapé tombé*, es el alzado de la tela coloreada y su interacción con el aire. De la tierra (bóldes) al aire (parangolés), de la mirada que se hunde en la tierra al cuerpo que se alza, esa fue la resolución o la respuesta diferida que Oiticica encontró a la matanza de su amigo: el arte de protesta no es una cuestión de temas sino un “flujo de fuerzas”, para usar una expresión de Flávio de Carvalho. Y ese flujo de fuerzas necesita ser probado en un campo inestable que no puede ser solamente el del arte, sino un espacio público en el que se redefinen todos los roles y todos los dominios.

## LO SUBLIME

Los *Parangolés* parecen en principio una entrega a los movimientos independientes, aunque armoniosos, de la hormiga. Como si entre las dos anotaciones iniciales del libro Oiticica terminara entregándose a la variante orgánica. Sin embargo, no es lo que sucede: quien viste el parangolé puede moverse con total libertad, pero en los bocetos queda claro que el artista prevé variantes, direccionalidades y efectos. En todo caso, Oiticica eleva ambas tendencias a la máxima potencia: impulso constructivo en el diseño de los *Parangolés*, uso libre de quien lo viste. El trato con lo abierto está delegado en un cuerpo (el “núcleo central”) que se quiere comunitario y que baila en el espacio público (y, como sucede muchas veces, en las fronteras del arte, es decir, en la explanada de la entrada al Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, en las afueras del museo pero en relación con él).

Una vez que el arte de Oiticica penetra en lo abierto, es la hormiga la que se encarga de las cualidades del círculo. Es el cuerpo (“el cuerpo sabe más”, escribió Oiticica) el que testea sus límites, sus potencias y el crelax, según la ingeniosa traducción de Carla Lombardo. En principio puede parecer una celebración del placer típico de los años sesenta pero en realidad Oiticica nunca abandona la tensión con lo constructivo que se encuentra, entre otras cosas, en el acto de escribir y en hacer series y programas, modulaciones en lo abierto mediante invenciones experimentales.

La anotación del 15 de enero de 1961 dice “ASPIRO AL GRAN LABERINTO”.<sup>9</sup> La belleza de la frase proviene del hecho de que el laberinto no nos antecede sino que depende de nuestra concepción de la vida. Una vez más la tensión entre el afuera y lo constructivo: ingresar al laberinto/inventarlo. Seis días

-10 Para la cita de Goethe, ver *Poesía y verdad*, México, Porrúa, 1983, pp. 144-145.

-11 Desarrollo el concepto de lo sublime en la obra de Oiticica en mi libro *Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase: arte brasileira de 1964-1980*, traducción de Gênese Andrade, Rio de Janeiro, Anfiteatro-Rocco, 2016.

- Jean-François Lyotard, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 1995, p. 20.

después de esa anotación, Oiticica cita una frase de Goethe sobre lo sublime extraída de *Poesía y verdad*: “Pero lo cierto es que los sentimientos de la juventud y de los pueblos incultos, con su indeterminación y su gran alcance, son los únicos dignos de lo ‘sublime’. La sublimidad, si se despierta en nosotros por cosas exteriores, tiene que ser ‘informe’ o consistir de ‘cosas inaprensibles’ [...]. Por eso la cultura aniquila el sentimiento de lo sublime”.<sup>10</sup> En la siguiente entrada, escrita en febrero, afirma: “No tengo dudas de que la era del fin del cuadro está definitivamente inaugurada”. Como si la aparición de lo sublime (la energía de lo abierto) viniese a exigir otra actitud por parte del artista. Definitivamente, el círculo se abrió o fisuró: ahora lo infinito no está dado en una “forma originaria” cerrada y autosuficiente como el círculo sino en las “cosas inaprehensibles” o lo “informe”. En la nueva situación del arte, el concepto que sirve como barreno o herramienta para realizar el viaje experimental es lo sublime.<sup>11</sup> ¿Por qué lo sublime? En principio, porque supera al concepto, lo excede, y lleva el arte a las sensaciones del cuerpo, a un enfrentamiento con las cosas y a nuevos modos de organizar la vida. Pero también porque permite testear los bordes de la cultura, las fronteras mismas de lo aceptado o convencional. Y lo hace, como dice Goethe, desde esos “pueblos incultos”, lo que permitiría al artista latinoamericano salir al mundo en una actitud antropofágica, según la propuesta de Oswald de Andrade que Oiticica recupera en la segunda mitad de la década del sesenta. En este sentido la propuesta de Oiticica no puede desligarse de la que se produce en el teatro con Zé Celso Martínez Corrêa, en el cine con Glauber Rocha, en la música con Caetano Veloso, Gilberto Gil, y en poesía con Décio Pignatari y Augusto y Haroldo de Campos. Es el Tropicalismo que tomó su nombre de una obra ambiental de Oiticica. Todos ellos se inspiran en Oswald y en su anarquismo para criticar el autoritarismo del gobierno militar. Pero lo hacen de una manera que se opone a los modos en que la izquierda de la época pensaba la disidencia o la resistencia: inspirados en el manifiesto antropófago, critican el nacionalismo, el dirigismo y la falta de humor. Esa actitud devoradora se abre a la totalidad del universo y le permite a Oiticica dotar a su internacionalismo artístico de una lógica que ponía al “trópico” (el pueblo inculto) como modo de posicionarse en ese escenario y acceder a lo sublime: devorar todo, capturar “la inconmensurabilidad de la realidad”<sup>12</sup> (lo inaprehensible, lo informe) con las herramientas del arte y de la vida, ahora fusionadas como la hormiga y el círculo.