

De la adversidad a la des-represión: configuraciones del cuerpo en la obra de Hélio Oiticica

94

Adriana Kogan

Universidad de Buenos Aires - CONICET

Resumen:

El objetivo de este trabajo es analizar comparativamente diferentes obras visuales y textuales de Hélio Oiticica de los años 60 y de los años 70, con el fin de reflexionar sobre los modos en que en su obra se configura el orden de lo corporal. La hipótesis que se intentará sostener es que si en los años 60 la relación con el cuerpo se formula en términos de adversidad, en los años 70 se formula en términos de des-represión.

Palabras clave: Cuerpo; marginalidad; arte popular; afecto

Resumo:

O objetivo deste trabalho é analisar comparativamente diferentes obras visuais e textuais de Hélio Oiticica dos anos 60 e 70, com a finalidade de refletir sobre os modos em que na sua obra se configura a ordem do corporal. A hipótese que se tentará defender é que se nos anos 60 a relação com o corpo se formula em termos de adversidade, nos anos 70 formula-se em termos de desrepressão.

Palavras-chave: corpo; marginalidade; arte popular; afeto

Años 60: compromiso o experimentación

A mediados de los años 60, el arte en Brasil se encuentra en un momento de crisis. Crisis por un lado política, ya que es el momento de endurecimiento de la Dictadura militar (cuyo auge se produce con AI5 de 1968), y por otro lado estética, en tanto el arte se encuentra en una encrucijada, en la medida en que la relación del artista con la sociedad parece poder ser asumida en términos pedagógicos o experimentales – esquema enunciado por el poeta Ferreira Gullar, quien (luego de una trayectoria ligada al Concretismo y al Neoconcretismo) afirma que en el contexto de mediados de los años 60 la vanguardia ya no puede ser políticamente comprometida. A su vez, a la manera de una “tercera vía”, se constituye la obra de una serie de artistas entre los cuales se destaca la de Hélio Oiticica, cuya producción busca constantemente desmarcarse de ese esquema polarizado.

Es posible leer el enunciado de Ferreira Gullar en el marco de lo que Claudia Gilman, refiriéndose a un contexto latinoamericano más amplio, denomina un proceso de politización, en el cual la política cobra un valor legitimador de las prácticas intelectuales. En la medida en que la figura del escritor asume la figura del intelectual, dicho proceso de legitimación afecta a ambas esferas (intelectual y artística, siguiendo la lógica de los campos de Bourdieu) que, tal como señala Gilman, durante los años 60 pierden autonomía.

Ante esta encrucijada (teniendo en cuenta que Brasil atravesaba un período de crisis de la ideología desarrollista que había funcionado durante la década del 50 y que tenía a la construcción de Brasilia como emblema de modernidad), es posible afirmar que lo que Hélio Oiticica produjo fue una obra capaz de acercarlo a la cultura popular de las favelas, sin renunciar a su trabajo de experimentación formal que venía llevando a cabo desde su trayectoria con el Neoconcretismo. Siguiendo a Michael Asbury: “El descubrimiento de la favela, mientras tanto, funcionó como una forma de escapar del dilema propuesto por Gullar. Oiticica fue así capaz de asociar la noción de intuición y su ideal de sublime a través de la exuberancia popular del samba y el carnaval” (2008, p.41).

A través de su obra *Parangolé*, que consiste en una serie de capas o vestimentas que vistieron los integrantes de la Escola de

Samba da Mangueira, y que en 1965 irrumpieron en el Museo de Arte Moderno, Oiticica entra en contacto con la cultura popular del morro a través del cuerpo y de la danza: “Con los *Parangolé* descubrí estructuras comportamiento-cuerpo: todo para mí pasó a girar en torno al ‘cuerpo tornado danza’: Mangueira era el prototipo de Río, no sólo Mangueira, sino el morro carioca: y también Central, Estácio, Lapa, Mauá, Cancela, Quinta, suburbios en general” (apud *Enciclopédia Itaú Cultural*, s/p), afirma Oiticica en su texto “Como Gertrude Stein”.

Así, si su participación en el movimiento Neoconcretista había sido el embrión de la participación subjetiva a través de la experiencia sensorial¹, con los *Parangolé* la noción de experiencia cobra una importancia central. Tal como afirma Oiticica en “Experimentar lo experimental”, texto que publicó en la revista *Navilouca* en 1972 y donde se refiere al momento en que su obra comenzó a “asumir lo experimental”: “Lo experimental no es ‘arte experimental’, los cabos sueltos de lo experimental son energías que brotan para un número abierto de posibilidades” (2013, p.110). Es decir, asumir lo experimental para Hélio es hacer de ese “posicionamiento global vida-mundo-lenguaje-comportamiento” un nuevo modo de relación con la obra: un modo de relación abierto, en contra de la actitud contemplativa del arte, que haga del artista un “transmutador del valor de las cosas”.

Desde esta perspectiva Oiticica introduce la noción de “antiarte” (del cual el *Parangolé* es el mayor exponente):

El antiarte es, por lo tanto, una nueva etapa (es lo que Mário Pedrosa sabiamente reformuló como arte posmoderno); es el optimismo, la creación de una nueva vitalidad en la experiencia humana creativa; su objetivo principal es dar al público la oportunidad de dejar de ser un público espectador, externo, para empezar a participar en la actividad creadora (2013, p.141).

A su vez, en su texto “O Hélio não tinha ginga”, Michael Asbury sostiene que “Oiticica expresó lo trágico dionisiaco –la condición ambivalente de la música, la danza y el sufrimiento en la favela– dentro

¹ El “Manifiesto Neoconcreto” se declara en contra del racionalismo, y “repone el problema de la expresión, incorporando las nuevas dimensiones verbales creadas por el arte no figurativo constructivo”. Ferreira Gullar, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim y Theon Spanúdis. “Manifiesto Neoconcreto”, Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, San Pablo, 1959.

del drama apolíneo –aquel del idealismo del arte y particularmente del racionalismo del legado constructivista” (2008, p. 41). Es decir, la invención de los *Parangolé* fue una manera de continuar con la tradición de la vanguardia constructiva que había venido desarrollando en sus obras anteriores, como los *Metaesquemas* de fines de los años 50 (en la medida en que siempre mantuvo su interés en la forma y el color), pero dando cuenta de un “exceso” del que una obra en dos dimensiones no podía dar cuenta. En este sentido, se puede pensar que este “exceso” en los *Parangolé* toma la forma del propio cuerpo de quien los viste. Como dice el propio Oiticica, la experiencia del *Parangolé* no aborda al cuerpo como soporte de la obra, sino que incorpora el cuerpo a la obra. Es decir, “Se trata de abolir la frontera espacio-tiempo, haciendo que el espacio en sí mismo se torne un soporte para la experiencia del tiempo. Se trata de vestir la escultura, sentir el espacio, incorporar el cuerpo a la obra” (2013, p.137). Así, con los pliegues del *Parangolé*, Oiticica crea una forma libre que incorpora un número abierto de posibilidades, donde el azar es parte de la obra y donde el cuerpo aparece presentado, vestido y danzado en términos de un “cuerpo popular”.

Además de la forma de “cuerpo popular” que adopta su obra *Parangolé*, el modo en que aparece configurado el cuerpo en la producción Oiticica en estos años está muy vinculado con el trabajo con figuras propias de la cultura marginal. Es el caso del *Bólido Caja 18 – Homenagem a Cara de Cavallo*, obra de 1966 que consiste en una caja negra con una abertura en la parte superior, que contiene una foto de Cara de Cavallo, habitante del Morro de Mangueira, bandido declarado “enemigo número uno” y acribillado con cien balas por la policía de la escudería Le Coq en 1964. En una bolsa transparente que contiene pigmento rojo, se exhibe un poema que dice: “Aquí está, / e ficará! / Contemplai / o seu / silêncio / heroico”.

En el texto “O herói anti-herói e o anti-herói anônimo”, Hélio Oiticica dice sobre esta obra:

O que quero mostrar, que originou a razão de ser de uma homenagem, é a maneira pela qual essa sociedade castrou toda possibilidade da sua sobrevivência, como se fora ela uma lepra, um mal incurável – imprensa, polícia, políticos, a mentalidade mórbida e canalha de uma sociedade baseada nos mais degradantes princípios, como é a nossa, colaboraram para torná-lo o símbolo daquele que deve morrer, e digo mais,

morrer violentamente. (...) O certo é que tanto o ídolo, inimigo público nº1, quanto o anônimo são a mesma coisa: a revolta visceral, autodestrutiva, suicida, contra o contexto social fixo (“status quo” social). Esta revolta assume, para nós, a qualidade de um exemplo – este exemplo é o da adversidade em relação a um estado social: a denúncia de que há algo podre, não neles, pobres marginais, mas na sociedade em que vivemos (*Enciclopédia Itaú Cultural*, s/p)

Así, su referencia a Cara de Cavalo constituye una instancia de posicionamiento con respecto a lo social, que da cuenta de dos cuestiones. Por un lado, al aliarse con el bandido número uno del estado delinea un nuevo lugar para el artista, no sólo apartado sino además antagonista con respecto al Estado. Es decir, el cuerpo de Cara de Cavalo lo que exhibe es un cuerpo cuya potencia radica en su fuerza de adversidad con respecto a lo social, tal como lo hace el *Parangolé* 4, capa 1, que exhibe la leyenda “da adversidade vivemos”.

Por otro lado, tal como el propio Oiticica afirma, se trata de un “momento ético” de su obra², en la medida en que, como afirma Waly Salomão, “significó un problema ético, más que cualquier cosa relacionada con la estética. Quise homenajear aquí lo que considero una revuelta individual social: la de los llamados marginales” (2009, p. 63).

Así, la cuestión del cuerpo en términos de un “cuerpo marginal” comienza a ser central en sus reflexiones y constituye una nueva dimensión de su relación con la cultura popular de la favela. Como dice en una carta a Lygia Clark, “hoy soy marginal a lo marginal, no marginal que aspira a la pequeña burguesía o al conformismo, como la mayoría, sino marginal propiamente dicho: al margen de todo”.

De este modo, es posible arribar a la idea de que en sus diferentes producciones de los 60 las reflexiones acerca del cuerpo se desarrollan

2 Gonzalo Aguilar realiza un análisis específico acerca de esta cuestión: “Anteriormente, lo *abierto* era a partir de una idea estética el despliegue inmanente de un objeto (la “estructura implícita”), con el *Homenagem a Cara de Cavalo* es el *cuerpo crivado* que no soporta o se rehúsa a la idea puramente estética. La foto *abre*, vamos a decir así, el “momento ético” e interpela al sujeto de una manera diferente a como lo hacían los anteriores *bólides*. El sujeto es excedido en el *a priori* estético que se había asignado a sí mismo para iniciar el proceso de experimentación artístico. La identificación que exigían los *bólides*, entonces, se produce ahora en una dimensión diferente: el abandono de la ley exige un corrimiento de la frontera del arte hacia fuera de sí mismo en lo que el propio artista denominó “momento ético”. (2009, p. 548)

a través de dos formas: por un lado, la forma del “cuerpo popular” de los *Parangolé* y, por otro lado, la forma del “cuerpo marginal” del *Homenagem a Cara de Cavalo*. El modo que estos *cuerpos otros* adoptan con respecto a lo social se produce en términos de adversidad, en la medida en que postulan una relación antagónica con respecto a lo social.

Años 70: de la adversidad a la des-represión

Luego del AI5 de 1968, a partir del cual la Dictadura Militar se vuelve mucho más represiva, y del posterior exilio de muchos de los integrantes del Tropicalismo, los primeros años de la década del 70 reconfiguran el mapa cultural brasileño de un modo bien diferente a la década anterior. A partir de entonces la relación entre el arte y la sociedad ya no se plantea en los términos de los años 60, que al comienzo del trabajo presentamos a partir de un esquema dicotómico entre el arte experimental y el arte comprometido. De esta instancia de reconfiguración comienzan a formar parte nuevos modos de pensamiento que se despliegan por fuera de un esquema de pensamiento dicotómico, y para cuyo desarrollo Hélio Oiticica tiene una importancia central. Por eso, en esta segunda parte del trabajo nos proponemos reflexionar acerca de cuáles son esos modos a través de los cuales Oiticica reformula en sus textos la relación de su obra con la noción de “cuerpo”.

La hipótesis que se intentará sostener es que si en los 60 la relación con el cuerpo se da a través de la forma del “cuerpo popular” y del “cuerpo marginal” y es una relación que se da en términos de adversidad, en los 70 la relación con el cuerpo se da a través de la forma del “cuerpo erotizado” y es una relación que se configura en términos de des-represión.

En el texto “Brasil diarrea”, escrito desde Nueva York en 1973, Oiticica sostiene la necesidad de

entender que una posición crítica implica, inevitablemente, ambivalencias; estar dispuesto a juzgar, a juzgarse, a optar, a crear, es estar abierto a las ambivalencias, ya que los valores absolutos tienden a castrar cualquiera de esas libertades; incluso diré que pensar en términos absolutos es caer en el error constantemente (2013, p. 114).

Así, el texto se constituye como una reacción frente al ambiente conservador impuesto por el régimen militar, y lo hace desde un posicionamiento que denomina “ambivalente”, que se desmarca tanto de los esquemas rígidos propios de la crítica de arte como de la prensa vinculada al Partido Comunista Brasileño (que constituyen lo que se dieron en llamar “patrullas ideológicas”). Así, asumir la ambivalencia se configura para Oiticica como un modo de inconformismo con respecto al estado de cosas, y al mismo tiempo como la posibilidad de reformular su propia posición que le permite, por ejemplo, volver a acercarse a los Poetas Concretos (de quienes se había alejado luego de su acercamiento al Neoconcretismo).

En “Vocês preferem Haroldo de Acevedo ou Haroldo de Campos”, Oiticica discute cómo llamó a la “prensa provinciana” (que en una entrevista había afirmado que Oiticica había acusado a la película *Terra em transe*, de Glauber Rocha, de ser “de derecha” y que su interés en Carmen Miranda estaba asociado con estar “en la moda de Nueva York”). Ante estas “acusaciones”, Oiticica sostiene la necesidad de sustraerse de la lógica de ser de izquierda/ ser de derecha y de estar en Brasil/estar “afuera” de Brasil. De lo que se trata, tal como sostiene desde su posición ambivalente, es de desmarcarse de un pensamiento esencialista.

En este sentido, si se tiene en cuenta el esquema propio de los años 60 que opone un arte experimental a un arte comprometido, es posible ver cómo ese tipo de razonamiento dicotómico en los años 70 comienza a desdibujarse y a buscar nuevos modos de reflexionar que no queden reducidos a meras polarizaciones. Es desde esta perspectiva desde la cual se puede sostener que conceptos como el de “ambivalencia” dan cuenta de *otro modo* de pensamiento que está gestando en Hélio Oiticica, y que se desmarca también de los términos antagónicos a través de los cuales Oiticica configuraba la relación entre lo que fue presentado anteriormente en términos de “cuerpo popular” y “cuerpo marginal” en relación a lo social.

Siguiendo con “Brasil diarrea”, Oiticica sostiene la necesidad de asumir una posición constructiva que, en el contexto de la mentalidad diarreica y disolutiva propia de Brasil, sea capaz de “erguirse como algo específico todavía en formación; la cultura realmente eficaz,

revolucionaria, constructiva, será la que se alce subterránea: sólo así asume la condición de subdesarrollada” (2013, p. 111). En este sentido, la dimensión constructiva ocupa un lugar clave en el pensamiento de Oiticica en los años 70, y se da en términos de la creación de lo que llama un “lenguaje-Brasil”, que implica varias cuestiones. En primer lugar, Oiticica postula un tipo de “posicionamiento global vida-mundo-lenguaje-comportamiento” que sea capaz de articularse desde una posición periférica, asumiendo ese lugar menor y creando un espacio propio allí donde había exclusión. Es decir, que lo conceptual sea sometido al “fenómeno vivo”.

En segundo lugar, sostiene Oiticica:

Urge a los creadores construir algo que se yerga como una cara de Brasil para el mundo. Un factor constructivo y revolucionario en medio de la dilución general. La posición constructiva (construir lenguaje) surge de una ambivalencia crítica, no conformista con los valores absolutos (2013, p.114).

En este sentido, asumir una posición constructiva equivale a crear un espacio propio del lenguaje-Brasil, que haga del lenguaje brasileño un lenguaje propio.

El interés por crear un lenguaje propio fue una constante a lo largo de la obra de Oiticica de los años 60 y 70. Desde la perspectiva que venimos trabajando, es posible pensar que tanto a través de la incorporación del cuerpo, la experiencia y el movimiento con los *Parangolé* como a través del trabajo con figuras marginales como Cara de Cavalo, Hélio se opone a la dicotomía entre el arte de vanguardia y el arte popular que había sido enunciada por Ferreira Gullar, y encuentra un modo de relacionarse con la cultura popular que se desmarque del modelo paternalista de los CPC.

En la base de este lenguaje, como se señaló antes, está la dimensión experimental, que es lo que a Oiticica le permite conjugar una tradición constructiva con una tradición popular. En su libro *Monstruivismo*, Lucio Agra señala que los *Parangolé* constituyen para la obra de Oiticica un modo de apropiarse de las líneas rectas geométricas de la tradición del constructivismo europeo que devora (Mondrian, Malevich, Schwitters, Doesburg, Lissitzky), incorporando la “cuarta dimensión” descubierta a partir de la *empiria*, del movimiento meándrico de las quebradas del morro (AGRA, 2010, p. 211).

En este sentido, el acercamiento al morro constituye para Oiticica la posibilidad de crear un lenguaje no lineal. Así como en su dimensión política inventar un espacio se asocia en sus reflexiones a asumir una posición marginal y en su dimensión estética a inventar un espacio capaz de apropiarse de las líneas rectas geométricas del constructivismo para transformarlas en curvas, crear un lenguaje propio para Oiticica también significa salir del pensamiento lineal y racional, para asumir un “modo de hablar” propio de Brasil, que incorpore el espacio curvo del morro; es decir, que incorpore aquello que el emblema de la modernidad no dejaba ver.

En el texto “Bases fundamentales para una definición del Parangolé”, Oiticica dice:

En la arquitectura de la ‘favela’, por ejemplo, está implícito un rasgo del Parangolé: existe una organicidad estructural entre los elementos que la constituyen y la circulación interna y el desmembramiento externo de esas construcciones; no hay pasajes bruscos del ‘cuarto’ hacia la ‘sala’ o la ‘cocina’; antes bien, lo esencial que define a cada parte se vincula a otra en la continuidad (2013, p. 146).

Es decir, la semejanza entre el espacio que construye su obra y el espacio de la favela consiste en que ambos conciben el espacio en términos de un espacio continuo. De este modo, la arquitectura continua de la favela permite a Oiticica pensar e imaginar con forma de morro, es decir, le otorga a su pensamiento una ambigüedad sinuosa. En este mismo sentido, en *Qual é o parangolé*, Waly Salomão escribe:

De todos los espacios, el espacio más importante es la incorporación del morro al pensamiento: Hélio intuyó que el morro era el diferencial que necesitaba después de haber atravesado el desierto del mundo sin objetos de Malevitch (...) El morro era una invención mitológica con seres fabulosos y episodios épicos (...) Con el morro, HO aprendió el valor de la ambigüedad sinuosa, la ambivalencia. Nada puede ser juzgado blanco o negro (2009, p. 37-39).

Volviendo a “Brasil diarrea”, Oiticica dice: “La cultura realmente eficaz, revolucionaria, constructiva, será la que se alce subterránea: sólo así asume la condición de subdesarrollada” (2013, p.115). Tal como es leído desde la perspectiva de este trabajo, se esboza una cuestión que es particularmente interesante, que tiene que ver con

el modo en que aparece configurada la noción de “marginalidad”. En este sentido es central pensar el desplazamiento de Oiticica desde Río de Janeiro hacia Londres días antes del AI5, su retorno a Río en 1970 y su posterior viaje a Nueva York, luego de ganar la Beca Guggenheim, donde residirá hasta 1978. Es interesante, desde este punto de vista, pensar cómo los lugares de producción de Oiticica son “centrales” en términos de circulación y mercado del arte y cómo es desde esa “centralidad” que sigue reivindicando para el artista un lugar marginal, o más bien “subterráneo” o de “no encajar”, aunque de un modo diferente al que lo había hecho en los años 60.

En “Subterránea”, texto escrito desde Londres en 1969, Oiticica afirma que la subterránea es la

condición única de creación: del mundo para Brasil: en Brasil → en el submundo algo nace germina culmina o es fulminado como fénix nace de sus propias cenizas (...) tropicália es el grito de Brasil al mundo → subterránea del mundo a Brasil: no quiero usar underground (es demasiado difícil para el brasileño) pero subterránea es la glorificación del sub – actividad – hombre – mundo – manifestación: no como detrimento o glori-condición → sí: como conciencia para vencer la super – paranoia represión – impotencia – negligencia del vivir: marcha fúnebre → entierro y grito conciencia – crítica – creativa – activa (2013. p.159).

Es decir, y en esto radica su importancia para este trabajo, la subterránea se constituye como un modo de des-represión, que opera tanto en el nivel de la represión política como en el nivel de la represión del cuerpo, que desde cierto punto de vista son homologables.

De este modo, para Oiticica la presencia del margen ya no aparece ligada (como sucedía en una obra como *Homenagem a Cara de Cavalo*) a su carácter adversativo con respecto a lo social, sino más bien a su potencial erótico, trabajo que luego retomará y profundizará en las *Cosmococas*.

Cosmococa-Programa in progress son nueve bloques-experimentos elaborados por Oiticica y Neville d’Almeida entre 1973/74, cada uno de los cuales se compone de una serie de *slides* de fotografías que incluyen “la cocaína como pigmento y fuente de placer”. Es el caso de *CC5 Hendrix-War*, donde se exhiben sensaciones táctiles, auditivas, visuales y sinestésicas aglutinadas en bloque, que

proponen acciones para que realice el público. Como sostiene Beatriz Scigliano Carneiro, “Cosmos carga el sentido de orden del mundo. El Programa Cosmococa: programa anti-cosmos, invención de cosmos otros, combate a la orden del mundo al captar fuerzas que actualizan el porvenir” (SCIGLIANO CARNEIRO, 2008). En este sentido, si pensamos en la importancia que adquiere la presencia material del cuerpo para Oiticica, es posible comprender en qué radica su reformulación acerca de lo que en los años 60 podía ser pensado en términos del carácter antagónico de la obra, en este caso aparece en términos de un potencial des-represivo.

Como sostiene Gonzalo Aguilar en el texto “Na selva branca: o diálogo velado entre Hélio Oiticica e Augusto e Haroldo de Campos”:

Si en los años 50 el blanco era interpretado, básicamente, como la autorreflexión más radical de la pintura, en el nuevo contexto el blanco remite al cuerpo, al éxtasis, instaurando una transformación de lo sublime de lo inconmensurable a un sublime del gozo.

Y luego:

Si en los 60 su arte había encontrado su saber en el cuerpo popular heroico o danzante, en los 70 se orienta en dirección de ese nuevo sublime del cuerpo velado y desnudo que ve realizado en lo sensible de la página en blanco, que condensa aquello imposible de representar: la materia misma (2008, p. 249).

En este sentido, puede pensarse que el interés de Oiticica en este proceso “erotizante” del cuerpo se produce en términos de un énfasis en lo material, explicándose así su “vuelta al color” en la obra *Magic Square n°5*, proyecto en forma de maqueta e instrucciones, que Hélio había diseñado en 1978 y que fue construido póstumamente 22 años después en el Museo do Açude, en medio de la selva de Tijuca. En esta obra, la posibilidad del ocio no programado, creativo, en un ambiente sin ningún propósito determinado otorga al ocio un valor altamente revolucionario, en la medida en que es capaz no sólo de subvertir el significado del “tiempo útil”, sino también de “crear lenguaje” (en el sentido en que lo presentamos en la primera parte del trabajo) a través de “cuadrados mágicos” que operan como pequeños mundos.

La cuestión del ocio como potencia es algo que Oiticica ya venía trabajando desde hacía varios años con el concepto de “crlazer” (que

formula en el texto “As possibilidades do crerlazer”, que escribe desde París en 1969) y que concibe en términos de un “ocio usado como activador no represivo”, que tiene la posibilidad de “auto-fundarse”. En este sentido, podemos pensar la estrecha relación que existe para Oiticica entre el “ocio” y el “gozo”, ambos en términos de una relación *otra* con lo propio.

Desde esta perspectiva, volviendo a la cuestión del modo en que la obra de Oiticica se relaciona en los años 70 con el “cuerpo popular” de la favela y siguiendo a Michael Asbury: “Esta experiencia mítica que se da en los 60 en su contacto con la favela se modifica mucho en los 70”. Si en los *Parangolé* de los años 60, sostiene Asbury, la búsqueda de Oiticica se orienta hacia la dimensión mítica de la favela,

sin embargo, si miramos sus otras capas, particularmente aquellas hechas en Nueva York, notaremos una sustancial diferencia de abordaje y estética. Las primeras poseen un nivel de crudeza en los materiales y en la construcción que no están presentes en las versiones más tardías, que tienden a ser mucho más orientadas al ‘constructivismo’ (2008, p.49).

En un texto de 1972 llamado “Parangolé Syntesis”, Oiticica vuelve sobre sus *Parangolé* y afirma lo siguiente:

1964, Parangolé-primeiro
 = A obra requer aí a participação corporal
 direta: além de revestir o corpo, pede que este se
 movimente,
 que dance em última análise =

naquela época a
 DANZA
 era para mim aspiração ao mito, mas, mais importante
 já era
 in-corporação
 hoje ela é nada mais q
 clímax corporal
 não-display
 auto-clímax
 não-verbal.

En este sentido, y reafirmando la hipótesis enunciada antes, la relación de Oiticica con la danza, y por ende con el cuerpo, ya no se configura en términos de antagonismo (o de “aspiración al mito”, que sería otro modo de pensar una relación de antagonismo entre presente y pasado), sino más bien en términos de des-represión, o “clímax

BIBLIOGRAFIA

AGUILAR, Gonzalo. “Na selva branca: o diálogo velado entre Hélio Oiticica e Augusto e Haroldo de Campos”. In: BRAGA, Paula (org.). *A arte de Hélio Oiticica*. San Pablo: Perspectiva, 2008.

_____. “La ley del bandido, la ley del arte”. *Revista Iberoamericana*, v. LXXV, n. 227, abr.-Jun., p. 539-550, 2009.

AGRA, Lucio. *Monstrutivismo, reta e curvas das vanguardias*. San Pablo: Perspectiva, 2010.

ASBURY, Michael. “O Hélio nao tinha ginga”. In: BRAGA, Paula (org.). *A arte de Hélio Oiticica*. San Pablo: Perspectiva, 2008.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado*. Río de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

GULLAR, Ferreira. et al. “Manifiesto Neoconcreto”. *Jornal do Brasil*. San Pablo, 1959. Suplemento Dominical.

GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Río de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. *Materialismos*. Org. y trad. Bárbara Belloc y Teresa Arijón. Buenos Aires: Manantial, 2013.

_____. *Oiticica, Hélio*. Org. Cesar Oiticica Filho y Ingrid Vieira. Río de Janeiro: Azougue, 2009.

_____. “Programa Hélio Oiticica”. *Enciclopédia Itaú Cultural*. Disponible en: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm

SALOMÃO, Waly. *Qual é o parangolé*. Trad. Bárbara Belloc y Teresa Arijón Buenos Aires: Pato-en-la-cara, 2009.

SCIGLIANO CARNEIRO, Beatriz. “Cosmococa – Programa in progress: heterotopía de guerra”. In: BRAGA, Paula (org.). *A arte de Hélio Oiticica*. San Pablo: Perspectiva, 2008.