

//HÉLIO OITICICA: LA EXPERIENCIA ESTÉTICA COMO TRASCENDENCIA DE LO SENSIBLE//

ALESSANDRA FRANCESCA CAPUTO JAFFÉ
UNIVERSITAT POMPEU FABRA

///

PALABRAS CLAVE: Arte Neoconcreto en Brasil, Color, Búsqueda de lo sagrado, Arte occidental, Arte no occidental.

RESUMEN: Este estudio analiza la obra del artista brasileño, Hélio Oiticica, quien podría tomarse como un ejemplo paradigmático del sincretismo en el arte moderno latinoamericano. Intentamos señalar cómo el artista conjuga dos lenguajes artísticos provenientes de tradiciones opuestas, la occidental y la no-occidental. Por una parte, vemos en Oiticica la influencia de los artistas de las vanguardias europeas, tales como Mondrian y Malevich, quienes intentaron desvelar mediante el despojamiento absoluto de las formas lo sagrado en el arte. Por otra parte, Oiticica vuelve su mirada hacia las tradiciones propias, hacia el folklore y la sociedad marginada brasileña, acercándose a las prácticas estéticas no-occidentales, cercanas al ritual.

KEYWORDS: Neoconcretism in Brazil, Color, The search for the Sacred, Western Art, Non-Western Art.

ABSTRACT: In this paper we deal with the work of Brazilian artist Hélio Oiticica, who's artwork functions as a paradigmatic example of the artistic syncretism in Latin American modern art. We will point out the way in which the artist combines in his work different traditions, the western and the non-western. On one hand, European avant-garde artists, such as Mondrian and Malevich, are strongly influential for Oiticica's work, as they tried to reveal the sacred in art by dispossessing it from his shapes. On the other, the Brazilian artist looks towards his own traditions, mainly to folklore but also into what he perceived as a Brazilian marginalized society, approaching non-western aesthetics, which are closer to what we understand as "primitive" ritual practices.

///

A supreme order [of color] would possess such signifying capacity or reach that it might be deemed cosmic or sublime in its meaning. [...] Color is a religious necessity; it is as if someone praying were holding a dialogue with color and structuring him or herself. In the elementary making of the work of art, color comes into its own and it, too, takes on this supreme order. "The Supreme Order of Color, 1961" (Oiticica, 2007)

Trascender el color y, en general, lo sensible hacia un “orden supremo”; catapultarlo hacia la esfera de lo sagrado. Contextualizarlo, remarcarlo, transformarlo, situarlo en una dimensión espacio-temporal, que convierta el color en un objeto dinámico y mutable. Es lo que propone el brasileño Hélio Oiticica (1937 - 1980) para encontrar en el color aquel elemento interior, que sitúa al hombre en una comprensión espiritual de sí mismo y también en su contexto histórico y social.

A través de la obra del artista brasileiro percibimos la incesante búsqueda de una percepción trascendental de lo sensible y, en particular, del color. Oiticica habla de un “color metafísico”, entendiendo por este concepto el color como una sustancia que va más allá de su condición material. Como declara el mismo artista a lo largo de su prolífico corpus teórico, “Metaphysical color (color-time) is essentially active from the inside out; it is temporal par excellence. [...] when I bring color together in light, I do not so to abstract them but to strip them of meanings known by intelligence so they may be pure as actions, truly metaphysical” (Oiticica, 2007: 190). Sintoniza así con Merleau-Ponty, quien señala que “la pintura nunca celebra otro enigma que el de la visibilidad” (Merleau-Ponty, 1977: 20). Pero este enigma se refiere a una visibilidad que trasciende el mero factor físico. Se trata de “una mirada del adentro, un tercer ojo que ve los cuadros y aun las imágenes mentales” (Merleau-Ponty, 1977: 20).

En la tradición europea, el interés por analizar y comprender el color, desde un punto de vista de las sensaciones emocionales y subjetivas, comienza en épocas muy anteriores al siglo XX; basta nombrar, por ejemplo, la *Teoría del color* de Goethe. El nexo entre la percepción exterior y la interior ha sido profundamente analizado por los artistas de las vanguardias modernas europeas (de inicios del siglo XX), como Kandinsky, quien, a parte de experimentar con el color a través de la pintura, fundamentó su búsqueda artística con varios textos teóricos. En particular, los padres del Neoplasticismo y del Suprematismo, a saber, Mondrian y Malevich resultarán claves en la trayectoria artística de Oiticica. Éstos encuentran en el arte la posibilidad de expresar, a través del color y de la materia, lo espiritual, aquel lado interior de la percepción. En la siguiente generación que continúa esta línea, surgen artistas como Rothko e Yves Klein. Ellos también buscaron, de manera explícita, y con el apoyo de escritos y diarios, una conexión con lo espiritual o religioso, mediante la depuración de las formas y del color. Así, intentan alcanzar a través de lo sensible el sentido trascendental del hombre en el mundo.

La búsqueda de una comprensión trascendental de lo sensible surge no sólo en los artistas de las vanguardias europeas, sino también en distintos pensadores y poetas

enraizados en la tradición cristiana, como por ejemplo Paul Claudel. Él vislumbra en la percepción sensible una vinculación directa con lo espiritual: sólo es posible conocer a Dios a través de nuestra mirada, tacto, gusto, olfato y oído. Señala en su escrito, *La sensation du divin* (1989), que el alma sólo puede modularse o exteriorizarse mediante el cuerpo; es el alma el motor vital de lo sensible, de manera que “le corps est l'oeuvre de l'âme: il est son instrument pratique, son expression et son prolongement pratique dans le domain de la matière” (Claudel, 1989: 17). Asimismo, podemos ver en la obra de Hans Urs von Balthasar, *Gloria* (1985), cómo la belleza es en sí misma forma y, cómo ya lo habían percibido los Padres de la Iglesia, uno de los trascendentales del *Ser*¹, junto a la Verdad (*verum*) y lo Bueno (*pulchrum*). A su vez, Dios se manifiesta a través de la forma pura —la belleza—, siendo por consiguiente perceptible a través de los sentidos. Por ello, al verse Claudel y Balthasar en un mundo huérfano de fe, encuentran una profunda carencia de luz espiritual en el arte. Según Balthasar, se trata de un abandono del *pulchrum*, de la pureza en las formas. Para el hombre occidental moderno, los dioses han partido y éste ha quedado desolado, pero ¿se ha perdido realmente por ello lo sagrado? Para algunos², lo sagrado ha logrado sobrevivir adquiriendo nuevos cuerpos, no necesariamente ligados a lo religioso, sino más bien a lo profano.

En el *Nacimiento de la tragedia*, Nietzsche explica cómo las primeras formas del arte (el drama) surgen de los dioses griegos: “[...] los griegos, los cuales hacen perceptibles al hombre inteligente las profundas doctrinas secretas de su visión del arte, no, ciertamente, con conceptos, sino con las figuras incisivamente claras del mundo de sus dioses” (Nietzsche, 2007: 41). De la misma manera, Mircea Eliade no cree en una abolición de lo sacro, sino más bien en una transición de una forma a otra: el régimen de lo sagrado está, por consiguiente, en todas partes, en lo ritual y en lo no ritual. Como bien indica, “lo ‘sagrado’ es un elemento de la estructura de la conciencia, no un estadio de la historia de la conciencia” (Eliade, 1978). Así, una forma de su permanencia se encuentra, según Eliade (1964), en el arte contemporáneo. En resumen, podemos encontrar enraizada en la tradición occidental una estrecha relación entre lo sagrado y lo manifestado en el seno de lo sensible. Por ello, una “muerte de Dios”, tal como la profetizaba Nietzsche, se puede interpretar como una traslación de lo sagrado hacia otras esferas del pensar y sentir humano, como el arte y la poesía. Se trata en esencia de un regreso, o de un “eterno retorno”, tal como decía Eliade, de lo sagrado a su estado primigenio, que nos reconduce a las formas atávicas del arte: el ritual, la tragedia.

Podemos asociar entonces este nexo con lo espiritual, o si se prefiere lo trascendental, a las prácticas religiosas de culturas no-occidentales, como la africana o la indígena americana, que han mantenido esta inseparable comunión entre lo sagrado y lo profano, lo visible y lo invisible. Para estas culturas, pensamiento, arte y religión son articulados en un mismo discurso y manifestados en todos los ámbitos de la vida. A

¹ Los tres trascendentales de Balthasar son el *verum*, el *bonum*, y el *pulchrum*, entendido este último como la pureza absoluta del alma y de las formas, el ideal de lo Bello.

² Recordamos aquí los cantos poéticos de Hölderlin y Rilke, así como los planteamientos de Heidegger y Zambrano, quienes ven en el poeta la responsabilidad de rastrear las huellas de los dioses en el mundo (Heidegger, *Y para qué poetas*, 1995).

través del estudio de las “prácticas estéticas imbricadas” (Ocampo, 1985)³ no-occidentales, podemos ver claramente cómo lo sagrado no se encuentra separado del mundo sensible. Marc Augé contempla en la realización de los fetiches africanos una objetualización de lo divino, en los que “Dios es cosa, es objeto compuesto cuya fórmula puede ser más o menos restituida o arreglada en cada una de sus realizaciones” (Augé, 1996: 28-29). Del mismo modo, Mircea Eliade se interesa en su *Expérience sensorielle et expérience mystique chez les primitifs* (Eliade, 1996), por la manera en que los rituales chamánicos de ciertas culturas “primitivas” logran asumir, mediante lo sensible, valores religiosos. Reconoce también en las experiencias del éxtasis, como el “vuelo mágico” chamánico, una expresión de la “abolición de la condición humana, de la trascendencia y la libertad” (Eliade, 1995: 124-25).

Esto nos sirve para comprender cómo, en la obra del artista brasileiro, presenciamos una perfecta conjunción entre una tradición estética occidental y otra que dialoga con las prácticas estéticas imbricadas en los rituales brasileiros afro descendientes. Oiticica parte, en su trayectoria artística, de una tradición propiamente europea (el Neoplasticismo, el Constructivismo), para luego conjugarla con las propias tradiciones brasileñas (por ejemplo, la Samba). Conforman así una nueva experiencia estética. De esta manera, lleva lo sensible hacia una percepción interior, e igualmente lo introduce en una dimensión espacio-temporal, convirtiéndolo en una “vivencia”, en una experiencia epistemológica. Por ello, modula en su obra las dimensiones del espacio, del tiempo y de la materia.

1. Hélio Oiticica y el movimiento Neo-Concreto en Brasil

Nos interesa particularmente la obra de Hélio Oiticica por el contexto histórico y geográfico en el que se circunscribe. Oiticica vive en un momento de interesante esplendor artístico en Brasil, cuando el modernismo se encuentra en pleno auge a nivel mundial, y diversos artistas brasileiros forjaban un nuevo lenguaje a partir de la tradición artística proveniente de Europa. Ésta se ve afectada, además, por la introducción de elementos propios y aborígenes, mediante los cuales se conjuga un discurso estético que oscila entre lo occidental y lo no-occidental. Se trata, por lo tanto, de una mezcla entre una tradición artística europea, teñida de ascetismo y búsqueda de pureza (heredera de una tradición filosófica propiamente judeo-cristiana) y una visión del mundo más cercana al ritual “primitivo”, al *Candomblé* y a la tradición popular moderna brasileira, ligada a la vida de la favela y a la Samba.

Ubiquémonos brevemente en el contexto artístico brasileiro de los años 50, del cual parte Oiticica. El movimiento modernista es introducido en Brasil por el artista Samson Flexor y adaptado por Gerardo de Barros y Waldemar Cordeiro. Su gran momento de esplendor se puede ubicar en la celebración de la primera Bienal de Sao Paulo, de 1951. En 1959, artistas y pensadores como Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, entre otros, escriben el *Manifiesto Neo-concreto*. En un primer momento, el neo-concretismo buscaba una expresión puramente objetiva,

³ Acuñamos aquí el concepto de “prácticas estéticas imbricadas” de Estela Ocampo, que indica que éstas no son realizadas utilizando la concepción artística de la tradición Europea, sino que imbrican en una misma acción lo religioso, lo mitológico, lo utilitario, etc.

que luego es abandonada para dejar paso al nacimiento de un espacio poético, mediante la destrucción del plano. Debido a esto, los sentidos son superados y la experiencia artística se convierte en “experiencia multisensitiva”, la poética se convierte en una “poética de la experiencia” (Herkenhoff, 1997: 43). Como bien menciona Paulo Herkenhoff, “aunque el lugar todavía siguiera definido por el soporte, el espacio ya no se aislaba del mundo, constituyendo por tanto el lugar de la experiencia” (Herkenhoff, 1997: 38).

Un pilar teórico para el movimiento neo-concreto es además el *Manifiesto Antropofágico*, escrito en 1928 por Oswald de Andrade. Este manifiesto influye no sólo al ámbito artístico, sino también el poético y el musical, siendo el punto de arranque para movimientos como *Tropicalia*, así como el generador de un sentimiento cultural autóctono. El manifiesto de Andrade significa una exhortación a la apropiación, tanto de lo primitivo como de lo europeo, ya que la cultura brasileña es heredera de lo híbrido. Así, la idea de la “antropofagia” será un punto crucial para artistas como Oiticica. Como explica Guy Brett, “según la formulación contemporánea del prestigioso poeta brasileño Haroldo de Campos, esto [antropofagia] significaba tragarse críticamente la totalidad de la herencia cultural universal, elaborada no desde la perspectiva sumisa y conciliadora del ‘buen salvaje’, sino desde el punto de vista desilusionado del ‘mal salvaje’, el come-blancos, el canibal” (Brett, 1997). Veremos entonces, cómo el recorrido artístico del brasileño oscila entre dos tradiciones inicialmente opuestas, que crean un producto híbrido o, mejor aún, mestizo.

Hallamos una búsqueda similar en diversos artistas brasileños, que parten de la tradición modernista europea, para luego decantarse hacia una experiencia más cercana a las tradiciones populares y folklóricas. Una de estos artistas, que resulta clave en la formación y trayectoria de Oiticica, es Lygia Clark. Fue ella quien decide trascender los límites impuestos por los cánones artísticos, permitiendo que su obra se desplegara en el espacio. Clark veía su obra no como un objeto, sino como una experiencia existencialista: “el arte para mí sólo es válido en el sentido ético-religioso ligado internamente a la elaboración interior del artista en su sentido más profundo: el existencial” (Clark, 1960: 111).

Oiticica, así como otros artistas contemporáneos en Brasil, optan por llevar el Constructivismo a los límites conceptuales: en primer lugar, introduce la noción temporal de la duración en su obra, para darle a continuación una “orientación fenomenológica y antropológica a la intersubjetividad”. Conecta su trabajo artístico con el carnaval, la vida en la favela y la marginalidad social, y decide, en suma, trascender el color y la forma a un plano empírico, pasando del color concreto, a la vivencia y encarnación del mismo. El fin del arte no es más el objeto en sí, sino la acción estética. En este punto Oiticica se separa de las ideas concretistas o neoplasticistas:

Mondrian does not conceptualize time, his space remains one of representation. The Concretists still conceptualize time mechanically [...]. Their concept of space is an analytic conceptualization of that space's intelligence which does not attain a temporal vitality, because it still contains residues of representation (Oiticica, 2007: 206).

Por lo tanto, mientras que para Oiticica el Neoplasticismo, o bien el arte concreto, se basa en una modalidad “estética analítica”, el Neoconcretismo se convierte,

en cambio, en una expresión “dinámico-temporal”. La trayectoria de Oiticica coincide con la idea elaborada por Ferreira Gullar, quien hablaba del “no-objeto” como una experiencia estética multidimensional. Éste es un concepto matricial en la obra de Oiticica ya que, como veremos, lo multidimensional implica también lo multisensorial. Como explica Paulo Herkenhoff, “en la teoría del ‘no objeto’, Gullar afirma que ninguna experiencia humana se limita a los cinco sentidos”. Así, cuando el arte de Oiticica deviene pura experiencia, alcanza un estado de total sinestesia, en el que los “sentidos se descifran unos a otros” (Herkenhoff, 1997: 42).

2. La trascendencia del color: de las *Invenções* a los *Parangolés*

A continuación, realizaremos un breve recorrido a través de la obra del artista brasileño. Partimos de su trabajo neo-concreto, para continuar con la creación de “espacios”, hasta llegar a la *performance* y a la gestación de “espacios vitales”. Veremos así este traspaso, mencionado anteriormente, que tiene sus inicios en los modernistas europeos de inicio del siglo XX y que, poco a poco, se traslada hacia un ámbito más cercano al ritual y a lo intersubjetivo.

En sus primeros trabajos, Oiticica experimenta con trabajos como *White Series* [Series Blancas] (1960)⁴ o *Spacial Relief* [Relieve espacial] (1960)⁵, donde, según la disposición de la pintura, el color adquiere cualidades diferentes al ser expuesto a la luz. De esta manera, el artista comienza su trayectoria con el estudio de elementos puramente fenomenológicos; dirige primero su atención hacia la materia misma, el color y, sobre todo, su luminosidad, que culmina en su serie *Invenções* (1959-62)⁶. La materialidad del color, así como su luminosidad, son únicamente perceptibles si se toman en cuenta las condiciones físicas y temporales en las que se sitúa la obra; por ello, Oiticica desarrolla la idea de un arte que fusiona en una sola acción orgánica el color, la estructura, el tiempo y el espacio. Sólo así se puede percibir realmente la esencia trascendental del color. La sustancia es, por lo tanto, el medio a través del cual se llega al conocimiento del espíritu. Según su escrito *Color, Time and Structure* (1960),

[...] color is, therefore, meaning, as are the other elements of the work; a vehicle for *vivências* of all sorts [...]. The genesis of the work of art is so connected to and communicated by the artist that is no longer possible to separate substance from spirit, for, as Merleau-Ponty has underscored, substance and spirit are dialectics of a single phenomenon (Oiticica, 2007: 207).

Por consiguiente, la obra y la teoría del artista brasileño encuentran una perfecta correspondencia con Merleau-Ponty quien, en obras como *El ojo y el espíritu*, piensa la pintura como una ayuda para descubrir el mundo exterior desde el interior. Al observar el modo en que Oiticica experimenta con la materialidad y la inmaterialidad de la pintura, no podemos evitar escuchar el eco de las palabras del filósofo:

⁴ Ver imágenes en: <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/heliooitica/rooms/room4.shtm>

⁵ Ver imágenes en: <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/heliooitica/rooms/room5.shtm>

⁶ Ver imágenes en: <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/heliooitica/rooms/room7.shtm>.

Esencia y existencia, imaginario y real, visible e invisible, la pintura confunde todas nuestras categorías, desplegando su universo onírico de esencias carnales, de semejanzas eficaces, de significaciones mudas (Merleau-Ponty, 1977: 28).

Hablamos, entonces, de una percepción que va más allá de un mero mecanismo fisiológico; lo que vemos y sentimos, y sobre todo, lo que percibimos a través del arte, logra tocar *algo* más que llega a conmover el alma. Esta “conmoción del alma” la podemos interpretar de distintas maneras: por una parte, Oitica se refiere a un estado “metafísico” de la percepción. Por otra, Merleau-Ponty habla de una “expiración” del espíritu canalizada por la sustancia. Llega incluso a asociar la práctica pictórica con elementos que se desgajan por completo del mundo racional: “el pintor, cualquiera que sea, *mientras pinta* practica una teoría mágica de la visión” (Merleau-Ponty, 1977: 22). Lo sensible no es, para Merleau-Ponty, algo que podemos aprehender de manera apriorística; el hombre necesita aprender a sentir y a interiorizar lo que el mundo exterior le ofrece, “es cierto que el mundo es lo que vemos y, sin embargo, tenemos que aprender a verlo” (Merleau-Ponty, 1970: 20). El filósofo francés se refiere a la “inspiración” del artista en su sentido más literal, como una manera de respirar o traer el mundo hacia el interior del alma, y a cambio, el artista debe “expirar” su propio mundo interior, darle forma sensible.

De manera análoga, Paul Claudel lleva la acción del artista hacia el ámbito espiritual-religioso, reconociendo en obras como *Der Weg in der Kunst* [El camino en el arte] un paralelismo entre los interiores de las casas retratadas por los pintores holandeses (como Vermeer y de Hooch) y el “interior espiritual” de la tradición flamenca (Claudel, 1956: 276). No es de extrañar que autores tan arraigados en la tradición cristiana, como Claudel, asocien el quehacer artístico con la creación divina, y que además vean la fe como un factor indispensable durante el proceso creativo. Claudel habla, por lo tanto, de una necesidad de ver, no sólo lo exterior, sino lo interior en las cosas. Así, las palabras, los sonidos y en general las sensaciones, deben dirigirse también hacia el interior. Alma y cuerpo se encuentran, en todos estos autores, íntimamente entrelazados. Uno no existe sin el otro. Ya Xavier Escribano presenta en su obra *Sujeto encarnado y expresión creadora* la relación entre Claudel y Merleau-Ponty. Señala, en este sentido, cómo en ambos “[...] la sensación no es un fenómeno pasivo, sino un estado de especial actividad” (Escribano, 2004: 221). Es decir, sentir no es percibir de manera pasiva, se siente “desde el interior”, y hacerlo implica una acción, un acto creativo:

Tanto Claudel como Merleau-Ponty parecen hacer el esfuerzo de combinar en una sola concepción la idea de la percepción como un acto creativo por el cual no asistimos a lo ya dado, sino que lo hacemos surgir, con el aspecto dialógico según el cual, por utilizar la metáfora de la conversación, el hablante se origina a sí mismo a partir de la escucha o atención del otro (Escribano, 2004: 224).

Esto nos remite directamente a Oitica, quien impulsa cada vez más al espectador a que asuma una posición activa y consciente en la obra de arte. Oscila así entre una percepción fenomenológica del color (*Invenções*) y la pura experiencia, que él llama *vivências*.

Prosigamos con una segunda fase creativa del artista, en la que desarrolla su corpus llamado *Núcleos* (1960-63)⁷. Después de centrarse en la sustancia misma del color, Oiticica decide modularla en el espacio y en el tiempo. Abandona así el formato “cuadro”, para trasladarse a uno tridimensional, que fluctúa entre la escultura y la instalación. Al hacer esto, exige que el espectador se mueva alrededor de la obra con el fin de descubrir sus diversas “perspectivas”. En sus *Medios y Grandes Núcleos*, el espectador debe incluso penetrar en la obra para descubrirla desde su interior⁸. En *Tonal color and the nuclear development of color*, Oiticica explica cómo su meta es lograr mover virtualmente el color, en palabras suyas: “the dynamism of color is its space and time” (Oiticica, 2007: 257), e introduce el concepto de “dimensión infinita” es decir, del color como su trascendencia total:

[...] in its progression toward space, color began to take on the form of a development that I call nuclear; a development similar to that of color pulsating from stasis to duration; as if it pulsed from within its nucleus and progressed. It is, therefore, not a problem of tonal color strictly speaking, but of its nature as “intermediation” [...], of a search for that *infinite dimension* of color as it relates to structure, space, and time. In addition to its formal novelty, the problem seeks also (and principally) to establish a purely transcendental meaning (Oiticica, 2007: 257).

Buscar esa “dimensión infinita” del color significa hacerlo desde el interior, establecer un diálogo entre la obra y el espectador mismo: “It is not only the psychological sense of this interior movement that is important, but also its realization and the dialogue established between the spectator and the work –an existential realization in the most elevated sense of the word” (Oiticica, 2007: 257). De esta manera, Oiticica persigue primero la luminosidad del color -su contraste, su materialidad-, luego su dinámica, hasta alcanzar finalmente la pura experiencia. Como explica Oiticica, el color obedece a un sistema nuclear, dentro del cual cada artista posee su propia voluntad cósmica. El *núcleo* es su leitmotiv, lo define como un “analytical unfolding of the color structure” (Oiticica, 2007: 623).

En el siguiente obra, los *Bólides*⁹ [Bóolidos] (1963-67), encontramos estructuras modulares de color, que pueden ser manipuladas por el público. El acto de creación se convierte en “imaginación en acción”, que el mismo espectador debe continuar. Se trata de una perpetua modulación de la obra en el tiempo y en el espacio: tal como indica su nombre (valga la acepción de bólido como meteorito), estas piezas son materias cósmicas que desaparecen al entrar en atmósfera, no se pueden ver, sino inventar y recrear desde el propio interior.

These elements are no longer limited to effects (for example: the optical in vision or texture in the tactile [...]) but become part of the expressive whole, that is open to the “productive imagination” (Kant) – the work of art’s most genuine and ultimate finality.

⁷ Ver imágenes en: <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/heliooitica/rooms/room8.shtm>.

⁸ De este período, Oiticica realiza también su *Penetrable* (1961), un laberinto pintado en óleo y resina, a escala humana. Ver imagen en: <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/heliooitica/rooms/room8.shtm>.

⁹ Ver imágenes en: <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/heliooitica/rooms/room7.shtm>. al fondo de la página.

What affords a work its purely transcendental nature is the imagination inherent to man, as exercised upon these units of meaningful expression (Oiticica: 2007 263).

Oiticica introduce así un elemento axial en su obra, ya anticipado en cierta manera en los *Núcleos*: la participación activa del espectador. Desarrolla además una teoría artística, que bautiza “ansiarte”, donde elimina el rol del artista como el creador, para sustituirlo por el de impulsador o moderador: “Antiart understands the artist and his reason for being, no longer as a creator for contemplation but a motivator of creation –creation, as such, to be completed by de dynamic participation of the spectator– who is now deemed a ‘participator’” (Oiticica, 2007: 320).

En este mismo período, Oiticica escribe *Arte como metafísica* (1959) en el que indica: “Art in our century tends heavily to the Metaphysical. [...] Its expressions will vary from artist, but all of them lead to the Metaphysical; that Metaphysical is art itself” (Oiticica, 2007: 190). Aquí entra aún en juego la dialéctica entre inmanencia y trascendencia, debido a que la acción misma se puede comprender desde una perspectiva trascendental: la experiencia se transforma en conocimiento. Atisbamos, en este sentido, un paralelismo tanto formal como conceptual entre Oiticica y Jorge Oteiza. Este último construye sus *Cajas metafísicas*, objetos tridimensionales y estáticos que evocan una negación absoluta del espacio que trasciende a lo metafísico. El artista vasco sitúa en sus *Cajas* aquellas “zonas de silencio” mencionadas en su escrito teórico, *Quosque tandem...!* (Oteiza, 1994). Como bien indica Amador Vega, a raíz de estas experimentaciones espaciales con el vacío, “Oteiza promovió una comprensión estética de la experiencia religiosa mediante el lenguaje de negación característico de la tradición mística occidental” (Vega, 2005: 77).

Sin embargo, mientras que Oteiza demuestra una “voluntad que comprende el arte como una vía de ascesis espiritual” (Vega, 2005: 65), Oiticica lo concibe más bien como una acción ritual. En este sentido, los caminos de ambos artistas se bifurcan: Oteiza abandona la escultura para decantarse por la poesía, como una necesidad de trascenderse por completo a sí mismo, o bien, como una postura de auto-negación. Oiticica, en cambio, vive una transición progresiva hacia el baile (concretamente a la Samba), al ritual. En ambos casos, ya no importará la materia ni el objeto mismo: la obra de arte deviene pura experiencia, una *vivencia* donde todos los sentidos se encuentran confundidos. Utilicemos nuevamente las palabras de Vega: “El artista se presenta como un educador de los sentidos, pues no sólo construye formas de la nada con objeto de que suenen en el universo, sino que también las destruye para hacer audible el silencio en el vacío, cuya realidad espiritual sostiene nuestra existencia” (Vega, 2005: 83).

En la serie de los *Bóldes*, Oiticica abandona las cajas y comienza a utilizar objetos encontrados que contienen materiales coloreados. Éstos se convierten en juegos, que el espectador debe analizar, tocar, mover, etc. Entra por ello lo lúdico en la obra del artista que, como veremos, conectará su obra con concepciones estéticas cercanas a prácticas “primitivas” o aborígenes. Percibimos cierta correspondencia entre la obra de Oiticica y la significación del color en culturas no-occidentales rituales, donde ambas adquieren un valor simbólico colectivo. Como señala Estela Ocampo en *Apolo y la máscara*, respecto a las prácticas estéticas no-occidentales,

el simbolismo que llevan asociados los colores no se refiere a estados de ánimo o vivencias personales sino a ese otro nivel considerado sustancial. [...] Indudablemente su simbología es exterior al hombre, si consideramos como ‘interior’ el mundo psicológico. [...] Es el color, que los elementos poseen, el verdadero trasmisor del poder divino, el que lo simboliza (Ocampo, 1985: 185).

Finalmente, llegamos a la última etapa que analizaremos: los *Parangolés* (1964-68)¹⁰. Éstos consisten en trozos de diversas telas y colores, que un participante debe vestir para realizar un baile o cualquier acción gestual. Cabe destacar que en estos años, Oiticica entra en intenso contacto con la realidad social en la que se circunscribe, esto es, la favela de Mangueira y las prácticas folklóricas y populares como el carnaval de Río y la Samba. Luciano Figueredo subraya que el trabajo con los *parangolés* llevó a Oiticica a trascender el valor de su arte a un plano más allá de lo propio: a lo interpersonal y a lo social: “In practical terms, the Parangolés appear in Oiticica’s art as a result of the most meaningful existential experience of his life: his discovery of Mangueira, a Rio de Janeiro favela” (Figueredo, 2007: 112). Ya a partir de 1963, sus *Bólides* y *Parangolés* precisan despertar la conciencia social en los ciudadanos. Nace así en el artista la idea de la “intersubjetividad”. Como aclara Paulo Herkenhoff, “Oiticica le da una orientación fenomenológica y antropológica a la intersubjetividad, conectando la obra con el carnaval, la favela y la marginalidad social: él parte del tejido social de la subjetivización” (Herkenhoff, 1997: 46). La experiencia sensible busca, por consiguiente, una implicación total por parte del espectador. Aspira convertirse en un “arte ambiental” (Oiticica, 2007: 296) y sale del ámbito museográfico para incorporarse a la urbe y sus periferias. De la misma forma, el espectador, que ahora se ha convertido en participante, puede comprender esta realidad por medio de la experiencia estética.

En resumen, Figueredo argumenta respecto a la “corporeización del color” [embodiment of color] en los *Parangolés*: “If we consider all of Oiticica’s creations, then the Parangolés may be the ones that synthesize his own relationship with the World –the ones that best contain the ‘world transformed’” (Figueredo, 2007: 112). Los *Parangolés* sirven de intercesores entre el artista o participante y el mundo o realidad que lo rodea. La idea de objeto estético como intermediario entre el yo y el mundo, la encontramos ya en Picasso, cuando habla de las máscaras africanas que contempla en el Musée de l’Homme de Trocadéro, en 1907. En ambos casos, Picasso y Oiticica necesitan de un intercesor porque habitan en un mundo hostil e incomprensible. Como bien indica André Malraux (1976), el primer interés que le suscitan las máscaras a Picasso, no se debe únicamente a sus características formales, sino más bien a lo que ellas representan dentro de las sociedades primitivas. Esto nos recuerda al uso del fetiche en algunas culturas africanas, en las que el objeto de culto es imprescindible para que las personas realicen una experiencia espiritual o mágica. Marc Augé resalta la vinculación infranqueable entre la materia y el ritual: “El vudú es material: sólo aquel que posee un ejemplar de él y conoce su fórmula puede proceder a una nueva instalación o institución” (Augé, 1996: 24). Análogamente, sólo aquel que endosa el *Parangolé* puede corporeizar la obra y vivir la verdadera experiencia estética. Se crea en esta experiencia un pacto entre el artista, la obra y el participante, siendo los tres elementos

¹⁰ Ver imágenes en: <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/heliooitica/rooms/room9.shtm>, o ver vídeo en: <http://www.youtube.com/watch?v=dJTr8I2M6Ps>.

indispensables para su realización. Al igual que en el *Paragolé*, “existe una relación de dependencia recíproca entre el vudú y quien lo instaló, por una parte, y su sacerdote y quien lo utiliza, por otra parte” (Augé, 1996: 24).

Conectamos en este sentido las últimas obras de Oiticica con la idea de la función sanadora en el arte contemporáneo. El brasilero coincide con muchos artistas, contemporáneos suyos, al buscar en las artes plásticas una vía de curación en la que la materia, utilizada en conjunción con el cuerpo, el movimiento y el espacio, sirve para entrar, a modo de ritual, en contacto con lo esencial o trascendente. La intención de trascender lo real como los “primitivos”, la encontramos en artistas como Joseph Beuys y Robert Smithson, que intentaron actuar directamente sobre el hombre y la naturaleza. A Joseph Beuys, en obras como *I Like America and America Likes me* (1974), ya no le interesa el “fetiche”, el objeto mediador, sino el sujeto mismo que realiza el acto chamánico. El artista se erige como intercesor y, por ello, asume un rol muy parecido al de los chamanes. Éstos velan por el bienestar social, la curación, la celebración de los rituales tradicionales que catalizan, a su vez, nuevas líneas de pensamiento.

Otro elemento de fundamental importancia en la última obra de Oiticica es la eliminación absoluta de la función del artista como creador de la obra. Ésta se convierte en una experiencia, no ya del artista sino del participante. Como indica Paulo Herkenhoff, “El tiempo que realiza la obra es el tiempo del *otro*. Tiempo insustituible de la experiencia de cada uno” (Herkenhoff, 1997: 46). Al igual que en las prácticas rituales, la reciprocidad entre participante y obra/artista llega a ser un elemento clave para que el arte se convierta en “arte”. Regresamos de esta manera, y a modo de conclusión, a la obra anteriormente mencionada de Balthasar, quien explica cómo la búsqueda inicial del “hombre bíblico” es la de la “alianza con Dios”: “El hombre es siempre reciprocidad, ‘yo y tú’ [...]” (Balthasar, 1985: 337). La idea de la reciprocidad nos remite así nuevamente a la tradición cristiana, en la que el sentido existencial de cada hombre consiste en la concepción de ser *con* los hombres.

Esperamos, de esta forma, esbozar la idea de que Oiticica aún, en su trayectoria artística y teórica, la tradición estética propiamente occidental con la no occidental. Mediante esta conjugación, intenta arrastrar lo material, el color, hacia una esfera trascendental. La primera forma de concepción estética articula lo sensible de modo que lo lleva a un plano metafísico. Por otro lado, descubre que puede conducir el arte hacia una experiencia epistemológica, hacia la vida misma. Así, la obra se despoja de lo puramente material, para convertirse en una vivencia¹¹.

¹¹ Para concluir, no podemos obviar un acontecimiento reciente: El *Projeto Hélio Oiticica*, dirigido por el hermano del difunto artista, César Oiticica, sufrió un catastrófico incendio el pasado 16 de Octubre de 2009, incinerando más de un 90 por ciento de la obra del artista, que incluía proyectos, escritos, registros fotográficos, etc.

///BIBLIOGRAFÍA///

- AUGÉ, M. *Dios como objeto: símbolos, cuerpos, materias, palabras*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- BALTHASAR, H. *Glori., Una estética teológica*. Vol.1. Madrid: Ediciones Encuentro, 1985.
- CLARK, L. *Lygia Clark* (Catálogo de exposición). Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997.
- CLAUDEL, P. *Gesammelte Werke*. Einsiedeln: Benzinger, 1959.
- CLAUDEL, M. ELIADE, L. MANIGNON, L. BEIRNAERT, M.D. CHENU, F. *Du corps à l'esprit*, Paris : Desclée Browner, 1989.
- CLARK, L. "El vacío pleno", *Jornal do Brasil*, 1960, Rio de Janeiro, p. 111.
- ELIADE, M. *Historia de las creencias y de las ideas religiosas I*. Madrid: Cristiandad, 1978.
- ESCRIBANO, X. *Sujeto encarnado y expresión creadora: Aproximación al pensamiento de Merleau-Ponty*. Barcelona: Prohom, 2004.
- HEIDEGGER, M. *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza, 1995.
- KANDINNSKY, V. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós, 1996.
- MALRAUX, A. *Picasso's Mask*. New York : Holt, Rinehart and Winston, 1976.
- MERLEAU-PONTY, M. *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Seix Barral, 1970.
- . *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península, 1975.
- . *El ojo y el espíritu*. Buenos Aires: Paidós, 1977.
- NIETZSCHE, F. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, 2007.
- OCAMPO, E. *Apolo y la máscara*. Barcelona: Icaria, 1985.
- OTEIZA, J. *Quosque tandem...!* Pamplona: Pamiela, 1994 .
- ROWELL, M., BADIOLA, T. (coms.). *Oteiza: Mito y modernidad*. Bilbao: Museo Guggenheim, 2004.
- VEGA, A. *Zen, mística y abstracción: ensayos sobre el nihilismo religioso*. Madrid: Trotta, 2002.
- . *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*. Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza /Universidad de Navarra, 2005.
- VAN DER LEEUW, G. *Sacred and profane beauty: the Holy in Art*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1963.
- VVAA. *The Body of Color* (catálogo de exposición). Museum of Fine Arts of Houston, 2007.
- ZAMBRANO, M. *El hombre y lo divino*. Madrid: Siruela, 1991.