

# BLANCO SOBRE BLANCO SOBRE BLANCO: OITICICA / MALEVICH / NIETZSCHE

Artículo de reflexión

SECCIÓN  
TRANSVERSAL

## Sérgio Martins

Departamento de História da PUC-Rio / sbmartins@gmail.com

Sérgio B. Martins é professor do Departamento de História da PUC-Rio, doutor em História da Arte pela University College London (UCL) e autor do livro *Constructing an Avant-Garde: Art in Brazil, 1949-1979* (MIT Press). Editou o número especial "Bursting on the Scene: Looking Back at Brazilian Art", do periódico *Third Text* e contribuiu para diversas publicações, como os catálogos Cildo Meireles (Museu Reina Sofia) e *Lygia Clark: Uma retrospectiva* (Itaú Cultural), além de escrever regularmente para a revista *Artforum*.

Martins, S. (2014). Blanco Sobre Blanco Sobre Blanco: Oiticica / Malevich / Nietzsche. *CALLE14*, 9(13), 120-137

### RESUMEN

*El blanco sobre blanco*, de Malevich, es una presencia fuerte en los escritos de Hélio Oiticica durante los setenta. Este artículo investiga los diferentes momentos del enlace de Oiticica con Malevich y el papel de esa noción en su pensamiento, articulándola a la referencia igualmente importante de Oiticica a John Cage y a la filosofía de Nietzsche. Así, es posible percibir tanto la centralidad del escrito para Oiticica en esta década, como la singularidad del modo de enunciación en el contenido, que puede ser descrito como aquel de un escrito manifiesto.

### PALABRAS CLAVES

Hélio Oiticica, Malevich, Nietzsche, John Cage, cosmococas.

## WHITE ON WHITE ON WHITE: OITICICA / MALEVICH / NIETZSCHE

### SUMMARY

*White on white* by Malevich has a strong presence in the writing of Hélio Oiticica during the 1970s. This article investigates the various moments of interconnection between Oiticica and Malevich, and the role of this notion in his thinking, articulating this in reference to Oiticica and John Cage, and to Nietzsche's philosophy. In this way, it is possible to perceive both the centrality of writing for Oiticica in this decade and the singularity of the mode of enunciation contained within that writing, which can be described as that of a written manifesto.

### KEY WORDS

Hélio Oiticica, Malevich, Nietzsche, John Cage, cosmococas.

## BLANC SUR BLANC SUR BLANC: OITICICA / MALEVICH / NIETZSCHE

### RÉSUMÉ

*Le blanc sur blanc*, de Malevich, a une forte présence dans les écrits de Hélio Oiticica au cours des années soixante-dix. Cet article examine les différents moments du lien entre Oiticica et Malevitch et le rôle de cette notion dans sa pensée, l'articulant avec la toute aussi importante référence d'Oiticica à John Cage et à la philosophie de Nietzsche. Ainsi, il est possible de percevoir à la fois la centralité de l'écrit pour Oiticica dans cette décennie, comme la singularité du mode d'énonciation dans le contenu, qui peut être décrit comme celui d'un manifeste rédigé.

### MOTS CLÉS

Hélio Oiticica, Malevich, Nietzsche, John Cage, cosmococas.

## BRANCO SOBRE BRANCO SOBRE BRANCO: OITICICA / MALEVICH / NIETZSCHE

### RESUMO

O branco sobre branco de Malevich é uma presença forte nos escritos de Hélio Oiticica com Malevich e o papel dessa noção em seu pensamento, articulando-a à referência igualmente importante de Oiticica a John Cage e à filosofia Nietzsche.

Assim, é possível perceber tanto a centralidade do escrito para Oiticica nesta década, como a singularidade do modo de enunciação nele contido, que pode ser descrito como aquele de um escrito manifesto.

### PALAVRAS-CHAVE

Hélio Oiticica, Malevich, Nietzsche, John Cage, *cosmococas*.

## IURA IURA IURALLA: OITICICA/ MALEVICH/ NIETZSCHE/

### SUGLLAPI

Iura iuralla Malevichpa achkami kauaru. Helio Oiticica kilkaskapi kanchis chungu watakunapi, Kaipimi munariku iachangapa imasami aidarinkuna Oiticica Malevichwa iuichinakuspa, Chasallata aidachi Oiticica John Cagewa Nietzschewapa iuiaiwapas kasami aicharinga. Imata Niria kilkaskakuna Oiticicapa kai watakunapi.

### IMA SUTI RIMAI SIMI

Helio Oiticica, Malevich, Nietzsche, Jhon Cage, *cosmococas*.

Recibido 19/09/2013  
Aceptado 25/10/2013

Integrar los trabajos realizados por Hélio Oiticica en los años setenta al resto de su obra sigue siendo un desafío. Su producción prolífica en esa época –en especial compuesta de maquetas, proposiciones verbales, proyectos no realizados y películas– difícilmente encaja en la imagen de un Oiticica reconocido como un riguroso pintor abstracto (en los años cincuenta y comienzos de los sesenta) o, como un líder vanguardista de avanzada (a mediados y finales de los sesenta). Sus escritos, que se hicieron cada vez más fragmentarios y fueron incorporados en una publicación de múltiples capas, en últimas, inconclusa, titulada *Newyorkaises*, añaden a esta complejidad. «Si no existen más movimientos de vanguardia», Oiticica escribió en 1978, de vuelta a Río de Janeiro, después de un periodo de ocho años viviendo en Nueva York, «es porque cada uno [cada persona] tiene que ser la *vanguardia*» (Oiticica, 2008, p. 361). Está claro que Oiticica no había abandonado el sueño del vanguardismo tal y como había sido promovido por predecesores como Mondrian y Malevich, pero, a pesar de lo mucho que los admiraba, no se veía a sí mismo como una simple continuación de su proyecto. Eventualmente hizo la transición de un sentido colectivo del vanguardismo a uno más individual (pero todavía cooperativo). Pero ese cambio, como se manifestó en su obra, tampoco fue una ruptura tajante; si leemos los signos del Oiticica de los setenta y los conectamos a sus preocupaciones anteriores, entonces debemos entender estas no como referencias estables, sino como puntos nodales que señalizan relevos y cambios significativos en su trayectoria.

Me centro en la importancia histórica de Malevich, aquí no porque su presencia en las preocupaciones de Oiticica es persistente, sino más bien porque lo veo delineando un paréntesis en la trayectoria de Oiticica. Hay dos periodos en que la presencia de Malevich está particularmente marcada, en especial al amparo de sus famosas pinturas *Blanco sobre blanco* de 1917 y 1918. En primer lugar, en las *Series Blancas* de Oiticica, de 1958 a 1960 (figuras 1 y 2). Estas pinturas formaron un conjunto altamente experimental; algunas muestran

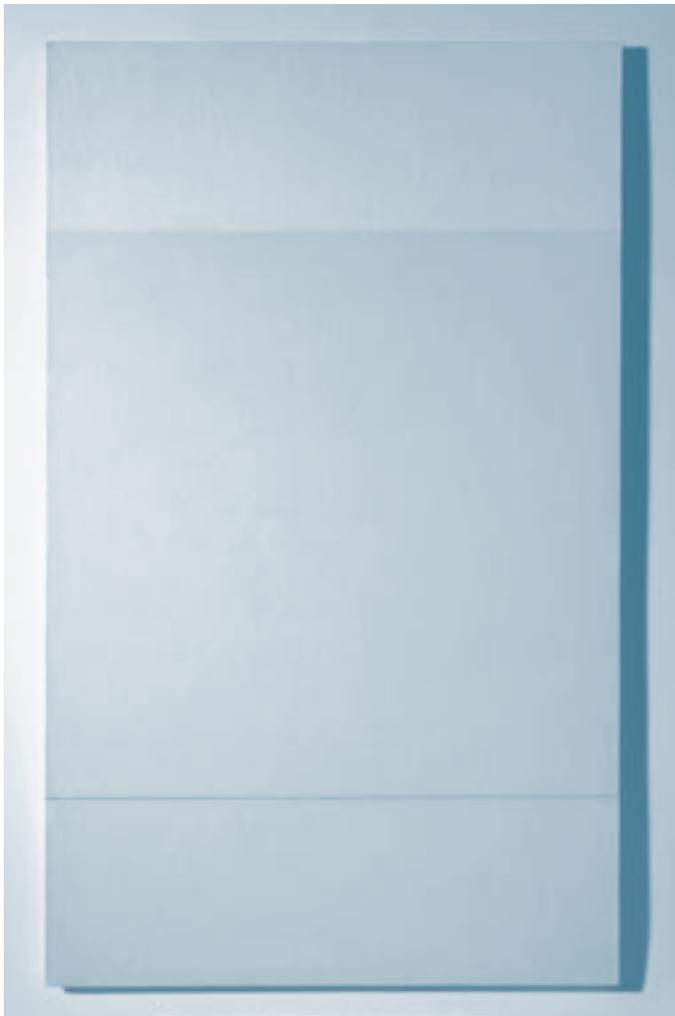
planos sutilmente matizados, ya sea en contraste o separados por finas líneas; otras se basan en pinceladas direccionadas para producir diferentes blancos a través de la reflexión de la luz. Oiticica perseguía con avidez el color como un medio privilegiado para hacer frente a la duración de la experiencia, y el blanco ocupaba, así fuese solo por un momento, una posición privilegiada en esa búsqueda; el blanco era para el artista «la síntesis-luz de todos los colores» (Oiticica, 2007, pp. 205-207).

La segunda aparición de Malevich, más persistente que la primera, sucedió en el periodo de Nueva York de Oiticica, más notablemente después de 1973, en una variedad de obras y escritos. Entre estos dos momentos, las referencias a Malevich son generalmente escasas o no específicas<sup>1</sup>. El modo en que Oiticica aborda el nombre de Malevich en ambos periodos es también agudamente distinto; lo que permanece constante es su interés en el blanco. Para entender cómo este interés en el blanco se articula en ambos momentos, es necesario que introduzcamos algunas referencias y conceptos adicionales que aparecieron en las obras y escritos de Oiticica. Es precisamente a través de estas introducciones que espero que el paréntesis –y su configuración como un retorno a Malevich– se hará visible como un movimiento conector en el entendimiento histórico de la trayectoria de Oiticica.

## Malevich pantalla

La primera referencia que quiero introducir es John Cage. Cage fue más que un interés pasajero para Oiticica, quien compartía con el compositor su preocupación por el aspecto «ambiental» del arte, cómo el arte se relacionaba con el mundo circundante. Como era costumbre con Oiticica, tal interés tomó la forma de homenajes y citas. Uno de los casos más ejemplares

1 Una excepción notable es un *Bólide* de 1965 subtítuloado "Homenaje a Malevich Gemini".



◀ Hélio Oiticica (1959). Sin título (Serie blanca). Óleo en emulsión sobre fibra de madera, 100 cm x 60 cm. Colección de César y Claudio Oiticica, Río de Janeiro. Foto: César Oiticica Filho.

en este sentido ocurre en la serie de obras titulada *Cosmococa-programa en curso*, que Oiticica comenzó a elaborar en 1973, junto al cineasta brasileño Neville D'Almeida. Las *Cosmococas* fueron concebidas como una serie de ambientes con múltiples proyecciones de diapositivas, por lo general de carteles, portadas de libros y fotografías, encima de las cuales el artista había hecho dibujos con cocaína. Las diapositivas fueron tomadas por Oiticica y estaban destinadas a ser proyectadas en conjunto con distintivas bandas sonoras que iban desde la música regional brasileña hasta el rock<sup>2</sup>. Cada ambiente proveía a los espectadores una acomodación distinta y única: hamacas, cojines e incluso una piscina. En algunos casos, objetos como globos inflables y limas para uñas se disponían en los ambientes. Se esperaba que los espectadores se involucraran en alguna actividad además de ver

2 *Cosmococa-programa en curso* nombra tanto toda la serie de obras y el lugar conceptual que ocupa en los escritos de Oiticica. Me refiero a *cosmococa(s)* en minúsculas como uno o más de los ambientes concebidos por Oiticica y Almeida que dieron lugar a la serie. La distinción también es importante porque los ambientes no fueron realizados antes de la muerte de Oiticica.

las proyecciones, ya fuese nadar, limarse las uñas o simplemente descansar. Oiticica y Almeida atacaban la percepción de continuidad sin costuras que ofrece una película: la secuencia de diapositivas privaba a la proyección de cualquier continuidad, que ahora se le adscribía a la banda sonora y las actividades del espectador inmerso en una arquitectura fluida y cambiante<sup>3</sup>. En resumen, lo que estaba en foco era la realidad de la experiencia, en lugar de la representación, como un flujo continuo.

Cage es la referencia principal en el *Cosmococa* titulado *CC4 Nocagions* (figuras 3 y 4), proyectado para incluir una piscina y música del compositor estadounidense. El título combina el propio nombre de Cage y sus *Notations*, y todas las fotografías proyectadas incluyen al libro blanco, cerrado y con líneas de coca trazadas sobre él. Pero el libro de Cage no era simplemente

3 Como dice Kátia Maciel: "Por un lado, la proyección se multiplica y se expande como una construcción, y, por el otro, el uso de imágenes fijas es un retorno a la calidad fotográfica que precede y constituye la experiencia del cine" (Maciel).

► Hélio Oiticica (1959). Sin título (Serie blanca). Óleo en emulsión sobre fibra de madera, 115 cm x 115 cm x 115 cm. Colección de César y Claudio Oiticica, Río de Janeiro. Foto: César Oiticica Filho.



una cita visual: Oiticica conceptualiza formalmente la implicación de Cage en su obra a través de la *blancura* de la portada del libro (figura 5). Es así como conjuga a Cage y Malevich en sus escritos sobre *CC4 Nocagions* al hablar de “líneas de coca blanca sobre una portada blanca”, explícitamente rindiendo homenaje al maestro ruso (Oiticica y D’Almeida, 2005, p. 224, (figura 5)).

La confluencia de Malevich y Cage no se limita únicamente a Oiticica. Es bien sabido que Cage compuso su famosa pieza silenciosa *4’33*» como respuesta (y como analogía) a las *Pinturas blancas* de Robert Rauschenberg. De hecho, como Brandon Joseph ha argumentado, la comprensión de Rauschenberg de sus propias pinturas blancas cambió al ser moldeada por la famosa lectura que Cage hizo de ellas como “aeropuertos para las luces, sombras y partículas” (Cage en Joseph, 2000, pp. 97-98). Joseph también demuestra cómo esta noción la derivó Cage parcialmente de la lectura (equivocada) que hizo Lázsló Moholy-Nagy del *Blanco sobre blanco* de Malevich como una “simple superficie blanca, que constituye un plano ideal para la luz cinética y los efectos de sombras que, originándose

en el entorno, caerían sobre él” –“una pantalla de cine en miniatura”– (Joseph, 2000, p. 98). Si bien esta noción llevó a Cage a equiparar la blancura y el silencio, yo argumentaría que esta misma noción vuelve a la analogía finalmente defectuosa.

Creo que es crucial aquí, que la llave para conjugar y unir el *silencio* y la *blancura* fue la *transparencia*. Joseph (2000, p. 103) sostiene que para Cage “es esta idea de la transparencia, de un espacio o vacío que le permitió a la obra abrirse al entorno”. Si, como propone Cage, «no hay tal cosa como el silencio», entonces no se puede postular al “silencio” como una especie de “fondo” para la experiencia de la música, haciendo así a la música “transparente”, en el sentido de interfusionarla con incidentes externos (Cage en Joseph, 2000, p. 107). La consecuencia lógica es que no tiene sentido distinguir entre los sonidos del entorno y la música propiamente dicha. El supuesto «vacío» del lienzo blanco también sería transparente en este sentido, y por tanto, el lienzo siempre sería una pantalla, una vez iluminado, claro está. La descripción que hace Moholy-Nagy de lo que le sucede a una



CC4 Nocagions. Vista de instalación. Foto: César Oiticica Filho.

NOTES  
John Carr





▲ Hélio Oiticica (1973). *CC4 Notations*. Diapositiva. Colección de César y Claudio Oiticica, Río de Janeiro.

casa blanca expuesta a la luz del sol es elocuente al respecto:

Las paredes blancas actúan como pantallas de proyección sobre las cuales las sombras multiplican los árboles, y las placas de vidrio se convierten en espejos en los que se repiten los árboles. Una perfecta transparencia es el resultado; la casa se convierte en parte de la naturaleza (Moholy-Nagy en Joseph, 2000, p. 101).

El concepto de la pantalla y, sobre todo, el de su *desaparición* convirtiéndose en «una parte de la naturaleza», pone de manifiesto algunos de los problemas en el paralelo silencio-blancura. Un problema es el de la identificación imaginaria, o lo que Joan Copjec (2004, pp. 16-38) ha denominado “la pantalla como espejo”, la idea de que el sujeto observador está perfectamente suturado a la pantalla, de que no hay rezagos o interferencias que hagan a esta ilusión de alguna manera palpable como tal. Esto es evidente no solo en el uso que Moholy-Nagy hace de ambas figuras (la pantalla y

el espejo), sino más particularmente en el sentido que les da como una fusión con la naturaleza. Por otro lado, para alguien como Jacques Lacan, la pantalla es todo menos transparente: es el soporte opaco de la visualización como tal, y el sujeto mismo es un punto sobre ella, una marca de su opacidad (Lacan, 1998, pp. 96-97). Desde este punto de vista, si y cuando ocurre la transparencia, el resultado no es una fusión con la naturaleza exenta de problemas, sino la eliminación del sujeto en la luz cegadora de la mirada. A diferencia de las sombras en la narrativa de Moholy-Nagy, que ya son un efecto cinematográfico en la pantalla (que es a su vez introducido en alguna especie de olvido), la ‘mancha’, en la teoría de Lacan, indica una irreductible presencia de la pantalla como tal (una identificación imaginaria resultaría de la inhabilidad de percibir esta condición). El problema puede ser abordado en otra forma estrechamente relacionada. El lienzo blanco solo captura la realidad como su *índice*, como un «aeropuerto de luces, sombras y partículas”. Como tal, representa la realidad, y en consecuencia es reproducido irreductiblemente diferente de la realidad misma. Lo que la identificación imaginaria –la

«superficie plana» vuelta naturaleza– hace es precisamente pasar por alto esta diferencia fundamental.

## Malevich corporal

Pongamos estas consideraciones a un lado por el momento y volvamos a Oiticica. Sus propios intereses en el blanco y en Malevich surgieron, en forma sorprendente, como caminos distintos. El suprematismo fue una referencia importante para los grupos de abstracción geométrica en la década de 1950 en Brasil y Malevich fue mencionado constantemente en los escritos de Oiticica, pero rara vez se discute tan a fondo como, por ejemplo, Mondrian y Kandinsky; esto es, hasta que aparecen los *Cosmococas*. Más sorprendente aun fue la casi total ausencia de Malevich de las discusiones de Oiticica sobre su *serie blanca*. En la mayoría de estos cuadros, como ya he mencionado, dos o más planos trabajados en diferentes calidades de blanco se alineaban o se ponían en oposición. Oiticica, sin duda, conocía las pinturas blancas de Malevich, y los planos en contraposición representados en estas pinturas probablemente lo demuestran; pero es a Mondrian, y más aun a Lygia Clark, a quienes Oiticica recurre cuando trata de discutir la temporalidad del concepto de «luz-color» que estaba tratando de formalizar en estas obras (Phelan, 2007, pp. 76-81). “Malevich y los artistas de la vanguardia rusa” se mencionan solo de pasada (y entre paréntesis) como otro ejemplo (después de Mondrian) de la representación en la pintura (Oiticica, 2007a, p. 174) llegando “a su límite”. En otras palabras, el nombre de Malevich se invocó simplemente para denotar un contexto artístico general y un sentido de ruptura (abriendo el camino para que Oiticica y sus compañeros se postularan como quienes realmente explorarían las consecuencias abiertas por esa ruptura), pero está ausente en gran medida de cualquier discusión específica en la *serie blanca*. ¿No es inusual –sobre todo considerando la elocuencia formal del diálogo que Oiticica sostuvo con Mondrian– que precisamente en su *serie blanca* haya omitido buena parte de la especificidad formal del trabajo de Malevich a favor de una comprensión global del mismo?

Tal vez no sea tan inusual. El neoconcretismo, como Cage y Moholy-Nagy, tuvo su propia lectura parcial de Malevich. Y surgió, como la historiadora del arte Paula Braga ha detectado hábilmente, de una sutileza en la traducción: una versión de 1959 en portugués del ensayo de Malevich «Suprematismo» empleaba

las palabras portuguesas para «sensibilidad» y «sentidos», mientras que la versión inglesa, por ejemplo, prefería los términos más abstractos y menos corporales “sensación” y “siente”. Las implicaciones aquí se hacen evidentes al considerar el cambio de sentido en el texto actual: «Por suprematismo entiendo la supremacía de la pura [sensación/sensibilidad] en el arte creativo”<sup>4</sup>. Braga anota que esta versión fue publicada en el periódico *Jornal do Brasil* de Río de Janeiro (cuyo suplemento cultural era editado por el poeta y líder neoconcretista Ferreira Gullar)<sup>5</sup>, durante el apogeo del cisma polémico concreto-neoconcreto dentro de la vanguardia constructivista brasileño (Brito, 1985). El movimiento concreto comprendía un grupo de Sao Paulo y otro de Río de Janeiro; el primero tenía un enfoque más dogmático y racionalista, mientras que el segundo adoptaba una posición más experimental y subjetivista. Gullar publicó el *Manifiesto neoconcreto* precisamente como reacción a lo que él consideraba el reduccionismo seudocientífico del grupo de Sao Paulo. Siguiendo la lectura que Gullar había hecho de Merleau-Ponty de Gullar, la identidad neoconcreta fue definida conscientemente –en oposición a su contraparte *concreta*– como un intento de perseguir la abstracción geométrica, mientras se tenía en cuenta la experiencia del encuentro con la obra de arte. El debate se libró a través de manifiestos, artículos, ensayos y traducciones, en su mayoría firmados por poetas.

Por tanto, este Malevich “corporal” recién nacía como una entidad discursiva, mientras Oiticica trabajaba en su *serie blanca*. Esto podría explicar cómo dicha alusión genérica a Malevich como uno de los artistas que llegaron a los «límites de la representación» sin ir más allá pudo haber sido suficiente para Oiticica en ese momento. El problema, Oiticica se quejaba, era que Malevich (y otros) «fueron exitosos en encontrar el tiempo» sin dar «prioridad al concepto de temporalidad» (Oiticica, 2007a)<sup>6</sup>. Lo segundo era exactamente el proyecto continuado de Oiticica, por lo que resulta menos sorprendente que en un solo brochazo pudiera relacionarlo a una noción generalizada y parcial del suprematismo, mientras mantenía la novedad de sus logros formales más o menos independientemente

4 Braga anota que Malevich se esforzó, de hecho, por distinguir entre “sensación” y “sentidos” (2008, pp. 44-46).

5 El *Manifiesto neoconcreto* y la *Teoría del no-objeto* fueron publicados en el suplemento.

6 Este era el punto más alto del neoconcretismo y Oiticica estaba tratando de incorporar la temporalidad de la experiencia como una fuerza impulsora, en lugar de hacerlo como un aspecto de la pintura a ser más o menos enfatizado.

de este (y definidos más en términos de otra práctica experimental en progreso, la de Lygia Clark). En términos generales, no era suficiente para el movimiento neoconcreto reconocer la precedencia y el ejemplo del suprematismo como un momento histórico de ruptura. La ruptura debía ser definida como una operación que contenía una especificidad pasada por alto (nuevamente el Malevich “corporal”). Esto permitiría a los neoconcretistas subrayar esta especificidad como su diferencia fundamental y así postularse a sí mismos como los *verdaderos* seguidores de Malevich (sin que ellos mismos estuvieran conscientes de la naturaleza historicista de su movida). Quince años más tarde, Oiticica arrojaría luz sobre esta movida en el bloque *Blanco sobre blanco* (como Oiticica nombraría las secciones de sus *newyorkaises*) (Oiticica, 1974, y Braga, 2008, p. 44), afirmando que el *Blanco sobre blanco* de Malevich señalizaba la “premonición del descubrimiento del cuerpo”, así introduciendo “algo extraño al proceso creativo occidental”.

Sin embargo, el Malevich en la imaginación de Oiticica de principios de los setenta ya no representaba una postura abstracta, aunque consonante. Era más que esto: así como Cage era más que un juego de palabras, Malevich era tratado ahora como inextricable de su obra *Blanco sobre blanco* (igualmente del *Blanco sobre blanco* de Oiticica). Este cambio requiere que demos cuenta de una serie de desarrollos que marcaron la trayectoria de Oiticica a lo largo de esos quince años. En primer lugar, gran parte de la sensación de ruptura en el vanguardismo brasileño se convertiría en un sentido de *recuperación*. Esta operación primero tomó forma mientras Oiticica desarrollaba su noción de lo *constructivo*, lo que vino a posicionar el verdadero sentido de su trabajo en su poder de *actualizar* el significado del vanguardismo anterior, un poder que Oiticica vino a ver como una característica inherente de su propio momento cultural. En resumen, lejos de ser solo una nueva etapa en el desarrollo de un orden de construcción cronológico, Oiticica reversaría las cosas y se convertiría en el mismo punto histórico desde donde se puede hablar con sentido de una “voluntad constructiva” (como él mismo eventualmente la llamaría)<sup>7</sup>. Esta reversa se transformó en radical cuando Oiticica comenzó a denominar a los

7 Lejos de un vulgar despliegue de historicismo, se trataba de una operación compleja que comprende movidas que se extendieron por la mayor parte de la carrera de Oiticica y, lo tanto, solo pueden ser retroactivamente aprehendidas. Exploro esta operación en detalle en un artículo aún no publicado, titulado: “Hélio Oiticica: mapeando lo constructivo”.

precedentes históricos como “constructores” (más tarde se convertirían en “inventores”, enfatizando la importancia de la creatividad y señalizando el interés de Oiticica por Ezra Pound), entendido el término desde su concepción personal<sup>8</sup>.

En segunda instancia, estaba el encuentro de Oiticica con la noción de antropofagia. Este término fue acuñado a finales de la década de 1920 por el poeta Oswald de Andrade como una operación cultural asociada a la identidad brasileña, por medio de la cual no había tanto que oponerse a las influencias externas como *devo-rarlas*, esto es, internalizarlas y redespugarlas (o, para mantener la metáfora, regurgitarlas). *Antropofagia* también fue acuñada como una descripción de la identidad brasileña que, por tanto, se definía más como operacional que como esencial. Fue central para Oiticica y para un gran número de productores culturales en los sesenta, cristalizándose en la noción de recuperación sin necesidad de justificación (lo que seguramente también motivó la distancia vacilante con Malevich durante la *serie blanca*). Aun más, *antropofagia* proveía a Oiticica con una forma de posicionar su trabajo de cara al escenario cultural y político más amplio. Con las tensiones elevándose, y especialmente después del golpe militar exitoso de 1964, la vanguardia artística fue presionada a justificar la específica validez política de sus operaciones por activistas e intelectuales ortodoxos de izquierda, quienes abogaban por un arte más “didáctico” basado en formas “populares” brasileñas, más apto para comunicarse con una proyección idealizada de “las masas”. *Antropofagia* se convirtió en una herramienta central para Oiticica y otros cercanos a él, ya que les permitía intervenir en el debate político mientras mantenían la especificidad y enfoque de sus operaciones vanguardistas y, en el mismo brochazo, cuestionaba la “brasilidad” de estas formas populares y enfatizaba el significado político de sus propias estructuras formales (Zílio, 1982 y Schwarz, 2005). Fue en este momento de la formulación política de la vanguardia que Oiticica logró reversar la negatividad constitutiva del neoconcretismo –el hecho de que nació como una reacción al concretismo– en una operación positiva y general<sup>9</sup>. Así se expresa uno de los lemas más conocidos de Oiticica: “¡De la adversidad vivimos!” Esta nueva actitud hacia la recuperación difería de la de un joven artista desgarrado entre reverenciar a sus predecesores

8 Estos constructores bien podrían o no ser típicamente asociados con el constructivismo como tal, e iban de Mondrian y Malevich a Albers, Wols, Pollock y Lygia Clark, por ejemplo (Oiticica, 2007b).

9 La noción de “estar en contra” juega un papel principal en el manifiesto más vanguardista de Oiticica (Oiticica, 1992).

## OBSERVATIONS/SLIDEWISE:

- one- coke-tracking across the cover of NOTATIONS plus the cocaccessories combine into a kind of visual-transformable-NOTATION/MUSICWISE:
- two- moreover is the sequence-NOTATION of the slides themselves: each slide IMAGE-ined (by means of camera placement/manipulation/mobility through 360 :EVERYWHICHWAY- a filmic space) with reference (HOMNAGEWISE) to MALEVICH's WHITE ON WHITE (white coke-tracks on white cover) and to SUPREMATIST space: not as a SUPREMATIST revival - more as an assertion of its very existence carried out in a play-chance and candid (PURE-WHITE) way:
- three- CHANCE as PLAY  
 in the shooting of the slides:  
 in the box-order from the lab:  
 in the carrousel-order (which may/maynot be box-order):

CHANCE-NOTATIONS

CHANCE-RELATIONS within performance-project

DEDICATION: this 4th block-experiment in COSMOCOCA is dedicated in recognition of ABOVE-GROUND INVENTION/ATTAINMENTS to TWO BRAZILIAN CONCRETE-POETS and PROSE-WRITERS and THEORIZERS and above all INNOVENTORS: to the SAÕ PAULO brothers the CAMPOS brothers

AUGUSTO and HAROLDO DE CAMPOS

PROPOSITION/GIVEWISE - CC4 COPY I (each COPY is an exact duplicate-set of-/and made by HÉLIO OITICICA from the ORIGINAL) will be presented to DE CAMPOS brothers along with INSTRUCTIONS for PERFORMANCE and a PROPOSAL inviting them to contribute - INVENT and/or TRANSFORM the INSTRUCTIONS for a PERFORMANCE to take place in SAÕ PAULO or RIO.

OBSERVATIONS/BLOCKWISE - my work/relationship with NEVILLE may be compared to that of film director and cameraman: the difference being that there are just two of us in the whole project: just two of us INVENTING/EXTRAPOLATING/etc. just two of us in a multi-structural multi-valent EXPERIMENTATION which is not cinema nor photography nor narrative:

y ponerles unos “límites” claros, y fue formulada más explícitamente en 1972: “lo experimental puede retomar nunca revivir” (Oiticica, 2008)<sup>10</sup>. Así que para el momento en que la blancura retomó su importancia para Oiticica, Malevich no era simplemente un heraldo de ruptura a ser superado sino un “inventor” a ser retomado. Esto puede explicar por qué Oiticica estaba menos interesado en el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malevich, que en *Blanco sobre blanco*. El primero estaba muy cargado con ruptura en un sentido muy definitivo, mientras el segundo proveía un punto de referencia más sutil para la constitución formal e histórica del trabajo de Oiticica.

## Sol-Malevich

Sucedió que Malevich y la blancura se reunieron en la obra de Oiticica en el contexto de su encuentro con John Cage. Tomemos, por ejemplo, algunas observaciones anexadas a las instrucciones para el montaje de *CC4 Nocagions* (figura 5) (Oiticica y D’Almeida, 2005, p. 224). Existe una pista aquí de lo ambicioso que se había vuelto el modo de recuperación de Oiticica: su homenaje a Malevich se despliega como nada menos que una “afirmación” del suprematismo (y el espacio suprematista). Esto es notablemente diferente de los escritos de Oiticica en 1960, cuando reconocía a sus predecesores, pero le costaba identificar la especificidad de su propia contribución. Por el contrario, Malevich era ahora totalmente “reconocido” y, lo que es más, plenamente asociado con y definido por su *Blanco sobre blanco*, una pintura que se convierte, para Oiticica, en un emblema de “espacio suprematista”.

En las notas a *CC4*, Oiticica define este espacio a través de un sentido de la no linealidad (“everywhichway”) y en últimas de la casualidad, y ve que esta condición tiene un eco estructural (y es temporalmente traducida) en la aleatoriedad del orden de las diapositivas<sup>11</sup>. Quiero llamar la atención sobre cómo su escritura en este momento se encuentra inmersa en la misma lógica que describe. Esto es más evidente en las aglutinaciones, yuxtaposiciones y amalgamas de palabras de Oiticica, y en su abundante uso de barras y, sobre todo,

de guiones. En la forma escritural, toda esta aleatoriedad y yuxtaposición da lugar a una peculiar lógica de asociación libre, que se vuelve no solo ilustrativa, sino también constitutiva del modo propio de pensamiento de Oiticica. El significante «blanco» se convierte en un locus privilegiado en este sentido, un punto desde el cual diferentes asociaciones se disparan en diversas direcciones, como en el siguiente fragmento de 1974:

Yo quiero NIEVE-COCA  
SOL NIETZSCHE MEDIODIA  
SUELO-RIMBAUD  
SOL-NIEVE  
BLANCO SOBRE BLANCO  
SOL-MALEVICH (Oiticica, 1974, p. 4)<sup>12</sup>.

Vamos a desenredar y dilucidar algunas de estas referencias. Todo comienza con otro incidente en la traducción, ahora uno deliberado. Oiticica se interesó en una frase de Rimbaud que dice “*la neige éternelle du sol*” [las nieves eternas del suelo], pero que él mismo tradujo en un orden diferente: “Chão de neve eterna” [suelo de nieve eterna] (Braga, 2008, pp. 64-67). Como Paula Braga (2008, p. 65) ha señalado, Oiticica quería cambiar el orden de modo que la idea de «suelo» pudiera significar no solo el suelo en el cual nos paramos, sino también suelo como Tierra, como algo literalmente “planetario”. Él corrobora esta asociación con otra maniobra lingüística: «pero yo quiero que SOL [“suelo” en francés] sea SOL [«sol» en portugués]»<sup>13</sup>. Este proceso de ruptura (entre suelo/planeta/sol y sol[-suelo]/sol[sol]), iniciado en el verso de Rimbaud, llevó a Oiticica a asociar la imagen de un luminoso cuerpo celeste, blanco, cubierto de nieve, al sol. Todos estos términos –el sol, la nieve, la coca– actúan como sustitutos del «blanco», marcando una serie de deslizamientos circulares hacía dentro y fuera de él.

Mi punto es que Oiticica despliega el *Blanco sobre blanco* de Malevich como emblema del «blanco», como un significante que permite este tipo de asociaciones, un significante del deslizamiento mismo. Es el correlato visual del guion, un principio estructurante fundamental de la escritura de Oiticica en ese periodo (cuando escribir era el núcleo de su actividad artística). La pintura de Malevich no se consideraba una «superficie plana»

10 Del original en portugués es claro que Oiticica tenía la intención de oponer una recuperación a un reavivamiento (recreación).

11 El azar es otra de las preocupaciones frecuentes de Oiticica, pero una discusión completa desborda el alcance del presente artículo (Braga, 2008, pp. 77-95).

12 Es tentador pensar aquí en la participación de Malevich en *Victoria sobre el Sol*, pero es improbable que Oiticica tuviera conocimiento de este episodio.

13 Oiticica, “Carta a Waly”.

entonces, sino una ruptura (Braga, 2008, p. 65)<sup>14</sup>. Una interpretación sugerente de esta división se puede encontrar en una de las diapositivas de *CC4* (figura 4), en la ausencia rectangular inclinada de las líneas de coca sobre el centro de la portada. También alude a *Blanco sobre blanco*, y no lo hace arrojando diferentes tonos, o mediante la presentación de una pantalla continua que desaparece a medida que la duración ambiental se desenreda sobre ella, sino colapsando por completo imagen y fondo, marcando así el *Blanco sobre blanco* como una ruptura auto-diferencial (notar la función reflexiva del guion en este mismo término), cuyo potencial generativo fue central tanto para las asociaciones de palabras de Oiticica como para las temporalidades conflictivas en juego en *CC4*.

Pero ¿no es el silencio en la comprensión de Cage ya una marca de la diferencia pura entre dos estados (musicales) positivos, algo que no existe como tal? (Joseph, 2002, pp. 113-17). Concedido, pero esto no es exactamente lo mismo que decir que el silencio es una ruptura. Joseph argumenta que siguiendo el bergsonismo de Cage, las *Pinturas blancas* de Rauschenberg “se sitúan en el comienzo de un paradigma estético en que la diferencia no se concibe en absoluto en términos de negación, sino más bien como un primer principio ontológico, la fuerza positiva y productiva detrás de la concepción dinámica de la naturaleza” (2002, p. 113). Sin embargo, si bien es cierto que Rauschenberg se esforzó “por mostrar la materia en su propia duración” (p. 115), Joseph es más preciso al explicar que, en Bergson, “la irreversibilidad de la duración garantizó en última instancia que toda la creación incesantemente difería de sí misma” (p. 109). Si tomamos el “no hay tal cosa como el silencio” de Cage en el sentido de que el silencio no existe, el silencio no será más que un signo de la incapacidad del intelecto para captar el flujo. La diferencia será entonces una mera descripción del continuo devenir de diferentes estados en lugar de un real “primer principio ontológico”. En otras palabras, su función ontológica sigue siendo más aducida que definida; todavía es como si la diferencia simplemente estuviera allí por sí sola.

Así pues, tanto Oiticica como Cage (junto con Rauschenberg) derivaron nociones de diferencia, que fueron significativas para sus prácticas, de su comprensión de cualquiera que fuera el significado de blancura; pero estas son en últimas nociones distintas, así lo

14 O, como Braga prefiere, como una “pausa que cubre y revela la existencia simultánea de dos intensidades”.

sean por poco. Pienso, sin embargo, que esta distinción crece en importancia cuando se trata de describir los paradigmas políticos que se pueden derivar a partir de las nociones de blancura, bien sea de Oiticica o de Cage/Rauschenberg. Es esclarecedor, a este respecto, finalmente, abordar la aparición de Nietzsche en el fragmento sobre “sol” citado, lo que implica tener en cuenta el papel de Nietzsche en la trayectoria total de Oiticica. El interés de larga data de Oiticica en Nietzsche puede parecer que no encaja fácilmente con su origen artístico orientado al constructivismo, y pensar en ambos intereses de forma alternativa (quizás haciendo hincapié, al igual que la también neconcretista Lygia Pape, en su giro “dionisiaco” al descubrir la danza y las favelas) parece un camino de salida muy pobre (Berenstein, 2001, p. 27) Teniendo en cuenta la advertencia de Michael Asbury que el «salto radical» de Oiticica en los sesenta fue de algún modo prefigurado en su trabajo anterior, parecería injustificado considerar las referencias nietzscheanas de Oiticica como signo de una mentalidad posmoderna por parte del artista (Asbury, 2008)<sup>15</sup>; como su propia yuxtaposición de Nietzsche y Malevich debe dar fe, su comprensión del filósofo va de la mano con su afiliación modernista (Habermas, 1990, p. 94).

Si «sol», en el pasaje de Oiticica que cité arriba, proviene de Rimbaud, también señala a Nietzsche, sobre todo en su relación con el concepto de “mediodía”. Ambos términos son recurrentes en los escritos de Nietzsche, como Oiticica sin duda lo sabía, pero en un pasaje particular de *Así habló Zaratustra* adquieren una cierta ambivalencia que apunta a la ruptura generativa que el artista estaba tratando de conceptualizar. Nietzsche escribe sobre el «Gran mediodía» como «la mitad de su [la del ser humano] trayectoria entre bestia y superhombre [...]». Entonces el que pasa por abajo se bendecirá a sí mismo, de modo que pueda ser el que pasa por arriba, y el sol de su entendimiento estará al mediodía para él” (Nietzsche, 2005, p. 68). Lo que es interesante de esta línea es lo crucial que es para ella el sentido de una ruptura. Ella describe una narrativa de pasaje bien conocida en la literatura nietzscheana, pero no simplemente por medio de la celebración de la realización final de este pasaje, es decir, lo sobrehumano. En cambio, el pasaje en sí se convierte en un momento de la verdad (“el sol de su comprensión”), y esto es así en la medida que antes y después se aúnan en él, “guionizados” como simultáneamente bestia y superhombre. Y ya que esta

15 “Salto radical”, Asbury nos cuenta, es un término acuñado por Guy Brett.

paradójica entidad compuesta está en realidad hecha de etapas diferentes, aunque articuladas de lo mismo –el mismo “humano”– se define por pura auto-diferencia. Esto, en la lectura de Deleuze (en un libro que Oiticica más tarde adquiriría y admiraría), es una definición crucial del eterno retorno nietzscheano: un retorno de lo diferente, una lógica temporalmente definida de volverse auto-diferente (Deleuze, 1983, p. 48)<sup>16</sup>.

La teórica eslovena Alenka Zupancic (2007) equipara esta lógica con el “devenir” mismo del sujeto en la fórmula sujeto-evento-sujeto. El punto final inaugura sus propias condiciones de posibilidad: el sujeto como ruptura (esta ruptura es contenida, como auto-diferencia, en el sujeto “segundo”). Zupancic, sugestivamente, elige visualizar esta estructura por medio de la fotonovela fílmica de Chris Marker *La Jetée*; señala que la constatación del héroe, al final, de que la imagen que lo condujo a través de toda la película fue la imagen de su propia muerte no es simplemente el «fin», es decir, no debe ser leído linealmente. Es más bien el momento en que realmente se convierte en sujeto: un sujeto constituido por la trayectoria de la película como un borde entre los dos momentos en el muelle, que constituyen este «mismo» momento como ruptura (y por tanto juntados con un guion). Más aún, cuando el sujeto emerge en el evento (de su ruptura), toda la película (la vida del héroe) se estructura<sup>17</sup>. En resumen, evento y sujeto deben emerger juntos, o no emerger.

La lógica formal de *La Jetée* es curiosamente similar a la de las *Cosmococas* de Oiticica. Como una secuencia de imágenes fijas, interrumpe el continuo cinematográfico y sugiere no-linealidad. Esto es lo que Oiticica denominó “*everywhichway* –un espacio fílmico con referencia (*hommagewise*) al *Blanco sobre blanco* de Malevich [sic]” (figura 5) *Blanco sobre blanco* traduce no-linealidad a la ausencia de jerarquías de representación inherentes (como figura-fondo). En consecuencia, sugiere también la compleja temporalidad que he estado describiendo: como un blanco es «roto» en dos, la propia ruptura genera el evento de auto-diferencia, permitiendo una lógica de fuerzas conflictivas que

16 Deleuze subraya: “El eterno retorno es entonces una respuesta al problema del pasaje. [...] Malinterpretamos la expresión ‘eterno retorno’ si la entendemos como ‘retorno de lo mismo’”.

17 “El ‘fin’ no concluye, sino que inaugura, inaugura la misma ruptura que conduce a él” (Zupancic, 2003, pp. 19-25).

impregnó la mayoría de la carrera de Oiticica<sup>18</sup>. Lo que Oiticica tenía en mente, en lugar de un Malevich pasivo semejante a una pantalla, mostrando imagen tras imagen, fue el Malevich no-lineal y conflictivo de la ruptura, de la blancura auto-diferente. En términos cinematográficos, cada nueva imagen es una interrupción activa de la última. El «no hay silencio» de Cage se puede leer en última instancia (contra Cage) de esta manera. La imposibilidad de vivir positivamente el silencio no significa que haya desaparecido. Es más como un descentramiento, el silencio se divide en dos: el silencio materialmente imposible, aunque lógicamente definible, de la no-música, y el silencio inalcanzable de una realidad llena de sonido. El silencio abre entonces la música a los sonidos ambientales a través de la incorporación del cambio de uno de estos modos a otro, al devenir auto-diferente. Lógicamente, al menos, el silencio está allí, pero como nada más que una ruptura constitutiva.

Dando la diferencia por descontada, o como inevitable (así no sea aprehensible), Rauschenberg está en condiciones de afirmar: “Cada minuto todo es diferente, en todas partes. Todo está fluyendo. ¿Dónde está la base de la crítica, para estar en lo correcto o equivocado, sin ciega o deliberadamente asumir o simular una parada?” (Rauschenberg citado en Joseph, 2000, p. 113)<sup>19</sup>. ¿Podríamos equiparar tal declaración con el tema nietzscheano de la multiplicidad (o perspectivismo)? No del todo: el punto aquí no es un río revuelto donde se abandona cualquier posición política por alguna imposibilidad última de relacionar críticamente diferentes posturas. El perspectivismo de Nietzsche, Zupancic alega, conduce a una cierta «perspectiva de la verdad» en lugar del relativismo de una multiplicidad absoluta: “La verdad escéptica pretende existir ‘fuera de la vida’ y constituir un punto de vista sobre la vida. La verdad de perspectiva, por otra parte, nunca es un punto de vista sobre la vida; es, más bien, la verdad comprometida en la vida” (Zupancic, 2003, p. 98). El punto es romper la dicotomía entre verdades absolutas e inmutables y la ausencia relativista de la verdad. La verdad se encuentra en la posibilidad misma de la perspectiva, emergiendo de la brecha entre diferentes puntos de vista; es lo que produce perspectivas *en cuanto* diferentes. Esta es la razón por la cual Deleuze habla de la afirmación de la *unidad a través de la multiplicidad*, porque

18 Incluso dentro del blanco entendido como síntesis, el Oiticica temprano ya había enfatizado que diferentes blancos “se confrontan uno con otro”, a diferencia de la “neutralidad gris” (Oiticica, 2007, p. 205).

19 Cage tiene afirmaciones similares acerca de la imposibilidad de la crítica.

la verdad está necesariamente implicada en la aparición del sujeto como un sujeto comprometido en (y a través de) un evento, en la perspectiva de ese sujeto sobre el evento (Deleuze, 1962, p. 26). La afirmación, en este sentido, significa una inmanencia radical que no deja lugar para un sujeto desconectado (escéptico), es decir, la propiedad de tener que tener una perspectiva de las cosas (por tanto, una *perspectividad*), que se define por sí misma y no por cualquier perspectiva específica. Esta “como-talidad” de la *perspectividad* es diferente de una posición relativista dentro de la cual diferentes perspectivas son inconmensurables. Esta última está inevitablemente implícita en el modelo de diferencia de Cage y Rauschenberg, lo que plantea sospechosas consecuencias políticas. Pues Joseph concluye que “la concepción positiva de la diferencia que las *Pinturas blancas* habían más bien pasivamente abierto» sería, a grandes rasgos, parte del «objetivo del paradigma de neovanguardia abierto por Cage y Rauschenberg” (Joseph, 2000, p. 201). Este aparente aplazamiento de la repercusión política, junto a una vaga alusión a una “política de la diferencia” (¿en qué redundaría eso?, ¿multiculturalismo, posmodernismo?), está en fuerte oposición con el sentido de urgencia de Oiticica<sup>20</sup>. El problema es, en verdad, uno de pasividad, de diferencia que se da por sentada, y este es precisamente el impase que primero Deleuze y luego Zupancic (de manera badiouana) tratan de superar en sus lecturas ontológicas de Nietzsche.

Es por esta razón que la verdad se plantea como *declarativa*, y aquí es donde Zupancic establece una relación fortuita entre Nietzsche y Malevich. El rompimiento señalado por Malevich no apunta simplemente al pasado. Es totalmente dependiente –y este es el punto al que *Blanco sobre blanco* permanentemente vuelve en su ruptura– de un rechazo de cualquier meta-posición de enunciación. Su posición es la del «yo» en el estilo-manifiesto, una posición que se corresponde con el arte en sí, y no con el artista<sup>21</sup>. Para que la verdad sea verdad, debe ser una afirmación doble: debe afirmar la verdad, y debe afirmar la propia afirmación (como lo hace el manifiesto) en su modo declarativo (Zupancic,

20 Joseph anota en otro lugar que las pantallas de seda de Rauschenberg cambian esta concepción e introducen la negatividad como una ruptura interna en la imagen. Las pantallas de seda, entonces, ofrecerían un correctivo al problema político que describo (Brandon, 2002).

21 “Los manifiestos constituyen e introducen un punto singular de enunciación. En ellos, el arte habla en primera persona: su forma de enunciación es siempre algo como “Yo, el (nuevo) arte, tengo la palabra” (Zupancic, 2003, p. 10).

2003: 133-147) (Deleuze, 1962, p. 72). La afirmación debe ser el doble (es decir, declarativa), porque solo entonces es subjetivamente inmanente, y la posibilidad de un meta-nivel es borrada (el mismo meta-nivel que garantiza tanto la postulación absoluta de verdades como la distancia irónica relativista). El estilo-manifiesto de Oiticica no debe ser entendido, entonces, como una emulación de formas pasadas, sino como una necesidad estructural; no es de extrañar que este estilo se hiciera más dominante en su escritura a medida que su carrera progresaba, en lugar de desvanecerse. En contraste con ese sujeto algo repudiado de la declaración de Rauschenberg sobre la imposibilidad de la crítica, el sujeto de Oiticica suscribe un compromiso intenso con la verdad, y lo que distingue ambos conceptos del sujeto es, precisamente, una comprensión diferente de la diferencia.

Se podría objetar que una vez que la verdad se vuelve “impersonal”, podría convertirse ya sea en un instrumento de opresión o en un portador de ideologías. Pero esta afirmación solo es válida en la medida en que la verdad no solo se deja “impersonal”, sino también “insubjetivada”. Es decir, si confundimos la *perspectividad* en sí misma (ese modo autorreflexivo inherente al sujeto involucrado capaz de leer políticamente la multiplicidad de perspectivas en el mundo) con cualquier perspectiva particular. Estas últimas siguen siendo inconmensurables entre sí solo en la medida que el nivel meta de “verdad escéptica” es conservado; el evento subjetivador excluye este meta-nivel. Y si la auto-diferencia se asume temporalmente como un producto del eterno retorno, entonces subjetivar la verdad significa reafirmarla una y otra vez, no como un retorno de lo mismo, sino como una actualización de la diferencia. Esto es lo que hace que la distancia inicial de Oiticica frente a Malevich y su posterior «retorno» sea tan importante: Malevich podría volverse actual, a los ojos de Oiticica, a través de una figura como John Cage (aunque no necesariamente a la manera de Cage).

Oiticica nos proporciona una visión sorprendentemente condensada de su lógica en un aparte de su diario donde describe su encuentro con otro músico:

[...] todo empieza en Monterey Pop (o mejor, todo cambia) JIMI HENDRIX extasia [sic] todas las referencias antiguas: guitarra- amplificador-manera de tocar: cuerpo-manos-micrófono: el culmen de su presentación no solo fue extático sino divisor-el límite-de una época [?] secular tan importante como el blanco sobre blanco

MALEVICHiano como MALLARMÉ... golpe de dados, etc.: ese público estaba allí para vivir su fin como público de ese tipo involuntariamente presenciaba el comienzo de algo que se RECONOCE en el performance-acto total sacrificio sacralizado: todo el artilugio travieso e intrincadamente sofisticado e intencionalmente orgasmo de JIMI era un MANIFIESTO que decía: QUEMO LA GUITARRA DEL PRODIGIO (QUE ERA ANTES UN INSTRUMENTO DEMOSTRATIVO DE SU TALENTO-DON ESPECIALIZADO) CON TAL DESCUIDO Y ARTILUGIO COMO LAS INVENCIONES-ARTILUGIOS DEL VIEJO ESPECTÁCULO PEDÍAN QUE SE LAS "MIRARA" (Oiticica, 1973, p. 6).

Este fragmento tiene una resonancia sorprendentemente zaratustriana en varios de los sentidos que he estado describiendo. El mismo Hendrix, a los ojos de Oiticica, asume un rol muy cercano al de Zaratustra: al igual que Nietzsche asumió a Zaratustra como un moralista deshaciendo moralidades, un emblema de «la auto-superación de la moralidad a partir de la veracidad» (Nietzsche, 1989, p. 328), Oiticica toma a Hendrix como un intérprete que deshace la interpretación, por así decirlo. Oiticica también enfatiza que, para el público, esta superación es un momento de reconocimiento (de sí mismo como una entidad auto-diferenciadora), tal como lo fue para el pasaje humano de la bestia al Sobrehumano. Y por último, pero no en menor medida, Oiticica lee la presentación de Hendrix como un manifiesto, y condensa esta descripción en su propio modo de escritura a lo manifiesto.

En cuanto a la recuperación de Malevich por parte de Oiticica, esta lógica de ruptura y de "guionización", de auto-diferenciación y reconocimiento, apunta a una demanda de actualización. En el mismo texto de 1978 que cité al principio de este artículo, Oiticica declara que *Blanco sobre blanco* es «ya no solo una fase o una obra de Malevich, sino un estado *sine qua non* para el arribo de lo nuevo» (Oiticica, 2008, p. 361). Dentro de una narrativa de pasaje, esto significa una demanda, que regresemos a la verdad donde quiera que identifiquemos su aparición pasada y la afirmemos de nuevo, en un acto que se deriva de y constituye un sujeto correctamente comprometido. A este respecto, esto no es solo lo que hace a Hélio Oiticica todavía pertinente, sino que también es la ética que da validez y urgencia continuadas a las propias prácticas del arte y la historia del arte por igual.

## Nota

Quisiera agradecer a Briony Fer por su ayuda y asesoría en este artículo y al HEFCE y la Escuela de Posgrados del University College de Londres por financiar mi investigación.

## Referencias

- Asbury, M. (2008). Hélio Couldn't Dance. En Paula Braga. (Ed.). *Fios Saltos: a Arte de Hélio Oiticica*. São Paulo.
- Berenstein Jacques, P. (2001). *Estética da Ginga: A Arquitetura das Favelas Através da Obra de Hélio Oiticica*. Río de Janeiro: Casa da Palavra.
- Braga, P. (2007). *A Trama da Terra que Treme: Multiplicidade em Hélio Oiticica*. (Tesis Ph.D. inédita). University of São Paulo.
- Braga, P. (Ed.) (2008). *Fios Saltos: a Arte de Hélio Oiticica*. Sao Paulo.
- Brandon, J. (2000). White on White. En *Critical Inquiry*, 27(1).
- Brandon, J. (2002). A Duplication Containing Duplications. En *October Files: Robert Rauschenberg*. Cambridge, M.A.
- Brito, R. (1985). *Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. Río de Janeiro.
- Cage citado en Joseph, (2000).
- Cage, J. (1961). *Silence*. Middletown.
- Copjec, J. (2004). *Read My Desire: Lacan against the Historicist*. Cambridge, M.A.
- Deleuze, G. (1962). *Nietzsche and Philosophy*. Londres: Althone Press.
- Habermas, J. (1990). *The Philosophical Discourse of Modernity*. Cambridge, M.A.
- Lacan, J. (1998). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* (trad. Alan Sheridan). Londres.

- Maciel, K. (s.f.). "Las experiencias cuasifílmicas de Hélio Oiticica y Neville D'Almeida". En *Catálogo de exhibición de Cosmococa-programa en curso*.
- Moholy-Nagy, L. (1946). *The New Vision*. Nueva York.
- Nietzsche, F. (1989). *On the Genealogy of Morals and Ecce Homo* (trad. Walter Kaufman). New York.
- Nietzsche, F. (2005). *Thus Spoke Zarathustra* (trad. Graham Parkes). Oxford.
- Oiticica, E. (1974). Anotações para Bloco branco no branco. (Manuscrito inédito con fecha del 28 de julio de 1974). Archivo del Projeto Hélio Oiticica.
- Oiticica, E. (1992). General Scheme of the New Objectivity. En *Hélio Oiticica*. Río de Janeiro.
- Oiticica, H. y D'Almeida, N. (2005). *Cosmococa – program in progress*. Catálogo de exhibición. Buenos Aires.
- Oiticica, H. (2007). Color, Time and Structure. En Mari Carmen Ramírez. (Ed.). *Hélio Oiticica: the Body of Color*. Londres.
- Phelan, W. H. (2007). To Bestow a Sense of Light: Hélio Oiticica's Experimental. En Mari Carmen Ramírez. (Ed.). *Hélio Oiticica: the Body of Color*. Londres.
- Oiticica, E. (2007a). May 1960. En Mari Carmen Ramírez. (Ed.). *Hélio Oiticica: the Body of Color*. Londres.
- Oiticica, E. (2007b). The Transition of Colour From the Painting to Space and the Meaning of Constructivity. En Mari Carmen Ramírez. (Ed.). *Hélio Oiticica: the Body of Color*. Londres.
- Oiticica, E. (2008). Drop by Drop Notes. En Paula Braga. (Ed.). *Fios Saltos: a Arte de Hélio Oiticica*. São Paulo.
- Oiticica, E. (2008). To Experiment the Experimental. En Paula Braga. (Ed.). *Fios Saltos: a Arte de Hélio Oiticica*. Sao Paulo.
- Schwarz, R. (2005). Culture and Politics in Brazil, 1964-1969. En Carlos Basualdo. (Ed.). *Tropicália: a Revolution in Brazilian Culture*. São Paulo.
- Zílio, C. (1982). Da Antropofagia à Tropicália. En *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. Org. Adauto Novaes. São Paulo.
- Zupancic, A. (2003). *The Shortest Shadow: Nietzsche's Philosophy of the Two*. Cambridge, M.A.