

## APUNTES PARA UNA HISTORIA DE LOS USOS DEL CUERPO EN LA CULTURA BRASILEÑA: LYGIA CLARK Y HÉLIO OITICICA

Mario Cámara \*

**Resumo:** Este trabajo se propone una descripción de una específica poética corporal que emergió a fines de los años cincuenta en el seno del grupo de vanguardia Neoconcreto. Ese cuerpo fue investido de un poder de trasgresión a través de una serie de protocolos exhibitivos y de participación. Ese modelo corporal fue una matriz discursiva productiva para la literatura de los años siguientes.

**Palavras-chave:** Grupo de Vanguardia Reconcreta; poética corporal; protocolos exhibitivos; participación.

Pensaba en la deconstrucción de lo que es sólido y erecto (por ejemplo, el falo), operada por Lygia Clark a través de las bisagras en sus notables esculturas denominadas "Bichos"

Silviano Santiago

## 1. Introdução

El cuerpo apareció mencionado por primera vez como un elemento necesario del hecho artístico en el Manifiesto Neoconcreto<sup>[1]</sup>, publicado en marzo de 1959 en Rio de Janeiro. A partir de una propuesta de relectura de la tradición plástica constructiva, de la que se cita a Mondrian, Pevsner, Vantoggerloo y Malevicht, entre otros<sup>[2]</sup>, los Neoconcretos denunciaban que

o artista concreto racionalista<sup>[3]</sup>, com seus quadros, apenas solicita de si e do espectador uma reação de estímulo e reflexo: fala ao olho como instrumento e não ao olho como um modo humano de ter o mundo e se dar a ele; fala ao olho máquina e não ao olho corpo. (GULLAR, Ferreira (et al), Suplemento dominical *Jornal do Brasil*, 1959, p. 5)

Teniendo en cuenta la afirmación de David Le Breton de que el cuerpo es una ficción pero una ficción socialmente significativa<sup>[4]</sup>, podemos señalar que los Neoconcretos estaban inventando un cuerpo que fue dotado, a través de una serie de procedimientos y discursos, de un poder crítico. Su mención en el Manifiesto, su convocatoria a través de la obra de algunos de sus integrantes, fue adquiriendo un doble propósito: realizar una relectura crítica de la tradición en la cual se insertaban, el abstraccionismo; y proponer para el espectador nuevas prácticas de participación en relación a la experiencia estética. De estas últimas derivarán otras definiciones posibles para la participación política, un ideograma que comenzaba a entrar en discusión en aquellos años.<sup>[5]</sup>

Sin dar por naturalizado el poder crítico de ese cuerpo, me propongo producir una descripción del dispositivo que generó su existencia y también hacer visibles los procesos de significación que tuvieron eficacia simbólica en relación a los propósitos enunciados. A partir de un abordaje sesgado, consistente en situar la emergencia de una discursividad en torno al cuerpo que tuvo efectos en la cultura y la literatura brasileña de los años sesenta y setenta, voy a tener en cuenta, tres objetos: el Manifiesto Neoconcreto, los *Bichos* de Lygia Clark y los *Parangolés* de Hélio Oiticica. Los tres funcionarían sin embargo como espacios aglutinantes de otros discursos críticos, que también voy a tener en cuenta, y que fueron constituyendo esa específica corporalidad.

## 2. El ojo-cuerpo

La cita del Manifiesto reproducida al comienzo anudaba el órgano de la visión a esa entidad denominada cuerpo y enfrentaba al ojo-máquina atribuido al concretismo paulista. El ojo-máquina fue la imagen elegida por los Neoconcretos para denunciar "una peligrosa exacerbación racionalista". De una necesaria objetivación del pensamiento, postulaban en el manifiesto, los concretos habían derivado hacia una noción mecanicista del arte. Esa concepción presuponia un receptor específico que reducía su participación a una reacción mecánica frente a un estímulo igualmente mecánico. Era necesario reconectar los conceptos de espacio, tiempo, forma y estructura con una dimensión afectiva para salir tanto de la obra-máquina como del receptor-máquina.

Pero ¿qué era lo contrario a la máquina? ¿El cuerpo? Y si era el cuerpo, ¿de qué modo debía participar en una recepción estética? ¿por qué su presencia poseía una potencia crítica? Para intentar responder a estas preguntas invoco el nombre de Merleau-Ponty, que aparece dos veces mencionado en el Manifiesto.<sup>[6]</sup> Recordemos que Merleau-Ponty, habiendo partido de la fenomenología de Edmund Husserl, incorporaba la percepción en su sistema de pensamiento.<sup>[7]</sup> Pese a que, como ha señalado Marilena Chauí, su herencia filosófica era claramente moderna, y ello podía observarse en que mantenía la oposición entre facticidad y esencia, o entre experiencia y concepto, su objetivo consistió en cuestionar las hipótesis cartesianas del idealismo filosófico.<sup>[8]</sup> Frente a las certezas de Descartes, Merleau-Ponty destacó las ambigüedades y discontinuidades de la existencia. Y en contraposición a un sujeto desencarnado y contemplativo acuñó el concepto de "carne", con el cual sostuvo que la conciencia se encontraba encarnada en medio del mundo.

Tales afirmaciones afectaban directamente al dominio del arte. El propio Merleau-Ponty se encargó de mostrar en numerosos ensayos y conferencias como la pintura y la literatura representaban aquella conciencia encarnada. En uno de aquellos ensayos, había señalado que el concepto de espacio para la ciencia clásica era postulado como un medio homogéneo, donde las cosas estaban distribuidas según tres dimensiones, y donde conservaban su identidad pese a todos los cambios de lugar que pudieran darse. El desarrollo de las geometrías no euclidianas había posibilitado pensar en otras modalidades para la percepción. Desde la perspectiva de este tipo de geometrías se concebía al espacio como curvo. En un espacio como aquel las cosas se alteraban por el mero hecho de desplazarse.

En vez de un mundo donde la parte de lo idéntico y la del cambio están estrictamente delimitadas y referidas a principios diferentes, tenemos un mundo donde los objetos no podrían encontrarse consigo mismos en una identidad absoluta, donde forma y contenido están como embrollados y mezclados y que, finalmente, ha dejado de ofrecer esa armadura rígida que le suministraba el espacio homogéneo de Euclides. (MERLEAU-PONTY, Maurice, *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Fondo de Cultura Económica: Argentina, 2002, p. 19)

Para Merleau-Ponty el cubismo coincidía con la concepción del espacio que habían formulado las geometrías no euclidianas. La enseñanza clásica de la pintura, dominada por el perspectivismo, reprimía el entramado arborescente entre forma y contenido y fijaba, de modo cartesiano, límites claros y apacibles. El espectador se encontraba en este caso enfrentado a un paisaje absolutamente controlado. El cubismo había planteado una representación del espacio que presuponia un punto de vista situado, corporalizado, no euclideo. La multiplicación de planos, con sus saltos bruscos y discontinuidades, denunciaba a la perspectiva renacentista como un mecanismo de control y desfetichizaba la visión en tanto instrumento de poder.<sup>[9]</sup>

La recepción de Merleau-Ponty en manos de los Neoconcretos sufrió, sin embargo, algunas modificaciones. Merleau-Ponty situaba al cubismo como punto de quiebre entre las dos perspectivas descriptas, una cartesiana y una encarnada. Los Neoconcretos en cambio usaron a Merleau-Ponty para diferenciarse de sus pares Concretos de São Paulo. La crítica a la que el filósofo francés sometía al perspectivismo les sirvió a los Neoconcretos para proponer otro paradigma perceptivo. Mientras que, según estos últimos, los Concretos proponían al espectador apenas la certificación de una imagen-objeto que provenía de una imagen-idea<sup>[10]</sup>, restringiendo la obra a la comprobación de una dinámica visual ya enteramente plasmada en la tela, ellos redefinían lo visual en términos de una dinámica abierta.<sup>[11]</sup> Esa dinámica replanteaba al objeto y, como consecuencia de ese replanteo, la relación de este con el sujeto espectador.

Si el cubismo había cuestionado el perspectivismo, razonaban los neoconcretos, ahora se tornaba necesario cuestionar el objeto puesto que sólo de ese modo era posible salir de la dinámica visual cerrada de los concretos. En ese punto volvieron a leer las arquitecturas de Malevitch<sup>[12]</sup> y en esa dirección fueron las *Superficies moduladas* de Lygia Clark de 1955 y los *Penetráveis* de Oiticica de 1960. Salir del objeto era salir del espacio convencional de la tela. De allí a convocar el cuerpo del espectador había apenas un paso y fue lo que sucedió con los *Bichos* de Clark y los *Parangolés* de Oiticica. El nuevo objeto<sup>[13]</sup> era “tocado” por el espectador que transformaba al objeto al mismo tiempo en que él era transformado.

Esa nueva proximidad permitió construir una crítica a los modos de contemplación tradicionales. La vieja distancia del espectador se leyó de dos modos diferentes aunque complementarios. Uno de esos modos, lo podemos extraer de lo que hemos estado diciendo. La proximidad del espectador, al poner en cuestión una dinámica visual cerrada, rompía un modo de contemplación silencioso y distante. El otro fue enunciado, algunos años más tarde, y en relación a la instalación *Tropicalia* de Hélio Oiticica, por el crítico brasileño Mario Pedrosa, portavoz inicial de los Neoconcretos,

“O conjunto perceptivo sensorial domina. Nesse conjunto criou o artista uma “hierarquia de ordens” – relevos, núcleos, bóides (caixas) e capas, estandartes, tendas (“parangolés”) – “todas dirigidas para a criação de um mundo ambiental”. Foi durante a iniciação ao samba, que o artista passou da experiência visual, em sua pureza, para uma experiência do tato, do movimento, da fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total da sensorialidade”. (PEDROSA, Mário. “Arte ambiental, Arte posmoderna, Hélio Oiticica”, in *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Editora Perspectiva: São Paulo, 1981, pág. 207)

El texto de Pedrosa, que puede ser pensado en relación a las primeras experiencias neoconcretas, permite observar que a la crítica del privilegio de lo visual, definido como aristocrático y distante<sup>[14]</sup>, se corresponde una valoración del ingreso del cuerpo en la experiencia estética. Pedrosa destaca las nuevas posibilidades que abre un cuerpo implicado en la experiencia estética a través del tacto con la sensualidad de los materiales, sólidos o líquidos, calientes o fríos, lisos o rugosos, porosos o consistentes.

Podemos intentar resumir, y de paso responder a las preguntas planteadas, afirmando que el cuerpo adquirió un poder crítico porque destituyó esos dos modos de pensar la contemplación estética. Su presencia garantizaba el fin de una recepción pasiva, cuya tarea se circunscribía a comprobar la proposición visual que le presentaba el artista al espectador a través de la obra. Pero por otra parte, el cuerpo impedía que la mirada del receptor se apropiara de la experiencia estética. El cuerpo se situaba de este modo entre el ojo-máquina del artista y su propio ojo-máquina y rompía con ello tanto con los riesgos de la pasividad como con el control que podía imponerle la mirada.<sup>[15]</sup> No se trató por lo tanto de una superación de la mirada, ni lineal ni dialéctica, sino de una rebelión que derrocó a un tirano que había abusado demasiado de su poder.

### 3. Sensorialidad, tacto y movimiento

La reconfiguración de la experiencia estética dada por el ingreso del cuerpo posibilitó una serie de significaciones adicionales. El Neoconcretismo, y en particular Lygia Clark y Hélio Oiticica, comenzaron a pensar el carácter de ese ingreso, centrándose en las transformaciones mutuas de cuerpo y objeto. No sólo era crítica la presencia del cuerpo por las razones que hemos mencionado, sino que en tanto podía emerger transformado de esa nueva experiencia estética, el cuerpo era capaz de seguir acumulando nuevas significaciones críticas. Sin embargo, el éxito de un cuerpo transformado dependió enteramente de la creación de una serie de protocolos de participación y de la reformulación de un conjunto de tradiciones exhibitivas.<sup>[16]</sup>

Los primeros *Bichos* se expusieron inicialmente en la galería Bonino de Río de Janeiro en el 59; los *Parangolés* fueron exhibidos a partir de 64, cuando el Neoconcretismo ya había dejado de existir como movimiento. Los primeros estaban compuestos de estructuras metálicas, ortogonales, articuladas por una bisagra. El espectador entraba en contacto con los *Bichos* a través de la manipulación de las estructuras ortogonales y la bisagra posibilitaba el movimiento del objeto. Mientras que el *Parangolé* consistía en una tela o plástico de un color específico que era portado como estandarte o se colocaba sobre el cuerpo del espectador al modo de una capa o de un poncho.<sup>[17]</sup> Quien o quienes lo portaban, de acuerdo a las instrucciones de Hélio Oiticica, debían ejecutar una serie de movimientos con el objetivo de desplegar las posibilidades constructivas del objeto *Parangolé*.

### 4. En busca de una especificidad de la participación

Desde el punto de vista de la experiencia estética, el abandono del lugar de observador transformaba al espectador, como señaló Oiticica, en participante.<sup>[18]</sup> Pero ¿de qué modo debía darse esa participación? Durante esos mismos años en Europa, en Estados Unidos o en Argentina numerosos artistas comenzaban a proponer diferentes modos de participación al espectador. Cito sólo unos pocos ejemplos, los *happenings* de los americanos John Cage y Allan Krapow, dos precursores de un listado por demás numeroso<sup>[19]</sup>; el arte cinético que Jesús Rafael Soto o Julio Le Parc proponían en París; la ambientación de la argentina Marta Minujin y Rubén Santantonin titulada *La Menesunda*.<sup>[20]</sup> En el ámbito literario también surgían propuestas de participación, la “obra abierta” de Umberto Eco o el tablero de comando para el lector activo o lector pasivo que Julio Cortázar proponía en su novela *Rayuela*.<sup>[21]</sup> Frente a esa proliferación participativa, debemos preguntarnos entonces ¿cuál fue la especificidad que las artes plásticas brasileñas imaginaban para el participante? De hecho, el artista filipino David Medalla<sup>[22]</sup>, en un texto de 1967 para la revista *Robho*, definía a Lygia Clark como “cineticista brasileira”<sup>[23]</sup>, colocándola lado a lado con Julio Le Parc y Jesús Rafael Soto. Sin embargo, Mario Pedrosa, varios años antes, ya había establecido algunas diferencias entre Lygia y el cinetismo,

Revolucionam os bichos lígianos o velho conceito de escultura; adicionam um elemento novo, da maior transcendência, às anteriores realizações no domínio das construções e criações de movimentos cinéticos. Agora, Lígia chama o espectador à participação senão na criação, no desabrochar e no viver da obra de arte. O espectador não é mais um sujeito passivo e puramente contemplativo em face do objeto; nem tampouco um sujeito egocêntrico, que para se impor nega a obra, o objeto, como na pintura e na escultura romântica e baixamente naturalista, ora em moda, que foge à realidade exterior, acovardada, diante das dificuldades e complexidades do mundo contemporâneo, numa posição inteiramente solipsista. A nova arte de Clark convida ao sujeito-espectador a entrar numa relação nova com a obra, quer dizer, com o objeto, de modo a que o sujeito participe da criação do objeto e este, transcendendo-se, o reporte à plenitude do ser. ( PEDROSA, 1981, p. 202)

Podemos extraer de aquí una primera caracterización de la especificidad brasileña: el participante era postulado como cocreador del objeto junto al artista. Pero más allá de ser una premisa que podía sonar atractiva ¿cómo se instrumentaba? ¿por qué el participante era cocreador? ¿acaso no lo era para el cinetismo? El arte cinético consistió en la construcción de objetos portadores de movimiento generados a través de efectos ópticos o mecánicos. El espectador limitaba su participación a la comprobación de dichos efectos o a accionar algún mecanismo que ponía en movimiento el objeto.<sup>[24]</sup> En el caso de los *Bichos*, y a diferencia del cinetismo, el objeto requería la participación del espectador para revelar sus diferentes posibilidades estructurales.<sup>[25]</sup> El despliegue de su movilidad, contenida potencialmente en sus diferentes placas metálicas, sólo era posible a partir del espectador. La existencia del *Bicho* era una virtualidad que se activaba en el contacto con el espectador. Era esa virtualidad la que permitía que Mario Pedrosa y también Ferreira Gullar, hablaran de “cocreación”. El circuito recorrido había sido entonces, de espectador a participante y de participante a cocreador. Se deconstruía con ello no sólo la preminencia de la mirada sino la preminencia del creador y se le otorgaba no sólo un rol activo al espectador sino también una potencia creativa.<sup>[26]</sup>

### 5. Nuevas formas de exhibición, nuevos protocolos de aproximación

La necesidad de reformular las tradiciones exhibitivas fue resultado de los cuestionamientos, las relecturas y los intentos de actualización de la tradición abstracto-geométrica europea y brasileña. Nuevos procedimientos exhibitivos debían producir nuevas experiencias estéticas en las que el cuerpo del espectador participante emergería reconfigurado. Un ejemplo de la importancia que los propios artistas daban

a ello lo encontramos en una carta que Lygia Clark envió a Hélio Oiticica en febrero del 64. Allí, a propósito de una exposición de sus *Bichos* en Stuttgart, decía lo siguiente,

ao cegar lá vi os *Bichos* quase todos *dependurados* pela sala por meio de fios de *nylon* como os móveis de Calder!...Estava *exhausta* pois não havia dormido desde a véspera e havia viajado durante *oito horas* até lá. Evidentemente protestei imediatamente e, sob grandes protestos de *Herr Bense* e, posteriormente, da *Frau Walter* (que foi chamada pelo Bense para que me impedisse de retirar os *Bichos* pendurados), peguei uma tesoura e  *cortei* todos os *nylons* do teto. (CLARK-OITICICA, 1998, p. 26)<sup>[27]</sup>

El corte de los hilos de nylon, que recolocaba los *Bichos* en el suelo, metafóricamente la inversión producida por Lygia Clark en los modos de exhibición de un objeto artístico. Lo táctil era además lo bajo.

La exhibición se transformaba en acción y las muestras en eventos. De este modo fue leída la primera presentación pública de los *Parangolés* en el marco de la muestra *Opinião 65*, en Río de Janeiro. Allí, Hélio Oiticica se presentó con un grupo de *passistas* de la *Escola Mangueira* y la dirección del Museo de Arte Moderno, lugar donde se realizaba la muestra, decidió no permitirles el ingreso. La noticia relatada por el *Diário Carioca*,

Hélio Oiticica, revoltado com a proibição, saiu juntamente com os passistas e foram exibir-se no lado de fora, isto é, no jardim, onde foram aplaudidos pelos críticos, artistas, jornalistas e parte do público que lotavam as dependências do MAM. (CLARK-OITICICA, 1998, p. 26)

daba cuenta de los límites de la institución para incorporar las nuevas propuestas de Oiticica. El impedimento demostraba, como señala otra noticia del momento, el grado de "ineditismo"<sup>[28]</sup> de aquella presentación. Sin embargo, lejos de ser un simple paso de baile, la experiencia *Parangolé* requería de protocolos de participación rigurosos. Como ha señalado Celso Favaretto, no se trataba simplemente de tocar o sentir un objeto.

A antiarte ambiental requer processos rigorosos de composição: as proposições para a participação supõem experiências de cor, estrutura, dança, palavra, procedimentos conceituais, estratégias de sensibilização dos protagonistas e visão crítica na identificação de práticas culturais com poder de transgressão. (FAVARETTO, 2000, p. 123)

Los nuevos protocolos de aproximación tenían al participante como polo estructural del sistema. La danza fue el rito central de la experiencia *Parangolé*. A través de ella, el cuerpo individual realizaba una doble experiencia: los movimientos coordinados y grupales lo conducían a configurar una suerte de cuerpo colectivo<sup>[29]</sup> y, en la medida, en que más que premisas se experimentaba el procedimiento, o sea la danza, se experimentaba la creación. A esto último Oiticica lo llamó "experimentar lo experimental". El objetivo era inducir experiencias de descondicionamientos y renovación de la sensibilidad.

Los *Bichos*, en cambio, proponían un ritual abierto basado en el tacto y en el gesto. En un texto de 1960, "Sobre el ritual", Lygia Clark establecía algunas diferencias con el *action painting* de Jackson Pollock. Para la artista plástica la diferencia se encontraba en la valoración que Pollock y ella realizaban del gesto. Mientras que en Pollock el gesto era el gesto del artista, desplazando su cuerpo encima de la tela, para Clark el gesto se encontraba en el diálogo de la obra con el espectador. En este sentido señalaba,

Lo que dicho gesto añade es de suma importancia porque provoca que el hombre común se aperciba inmediatamente de la vivencia de su sentido interior. La obra deviene en un ejercicio que desarrolla el sentido expresivo del hombre. (CLARK, 1997, p. 122)

Es en ese diálogo que debemos leer la noción de ritual, se trataba de un ritual abierto e incorporar, es decir incorporaba nuevas sensorialidades a partir de la vivencia entre espectador y *Bicho*. Con los *Bichos* en el suelo o en pequeñas tarimas al alcance de la mano del espectador Lygia convocaba al juego. El espectador "juega con la vida, se identifica con ella, sintiéndose en su totalidad, participando de un momento único, total, él existe" CLARK, Lygia. Op. Cit., p. 123)

La fricción sensual entre la superficie plana y fría del *Bicho* y la piel tibia del espectador, la ubicación y la espacialidad de los objetos, el carácter de ritual abierto y lúdico que proponía la experiencia estética debía conducir al espectador a recuperar un conjunto de percepciones<sup>[30]</sup> olvidadas en el mundo cotidiano<sup>[31]</sup>

El tacto y la danza debían complementarse con una gestualidad y un movimiento específicos y debían ejecutarse en espacialidades previamente determinadas, si lo que se deseaba era producir una resemantización del cuerpo del espectador para dotarlo de nuevas significaciones críticas a través de una liberación de su sensibilidad.

## 6. Formas del compromiso

El Neoconcretismo se inscribió en un contexto político e histórico en donde la participación social comenzaba a ser valorada y requerida. La propia dinámica del gobierno Kubitschek, que había puesto en práctica una política económica industrialista y medianamente inclusiva, impulsaba a que organizaciones sociales y sindicales reclamaran mayores reivindicaciones. El arte no fue ajeno a ello. El crítico de cine Alex Viany creía que el cine brasileño debía hablar debía hablar de las condiciones del pueblo brasileño. El estreno de *Rio, 40 graus* y *Rio, Zona Norte*, ambos de Nelson Pereira dos Santos, mostraban la otra cara de las playas de Copacabana e Ipanema y parecían ir en la dirección que solicitaba Viany. En 1957, jóvenes dramaturgos y actores como Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri y Flávio Migliacio refundaron el Teatro Arena, un desprendimiento del Teatro Paulista del Estudiante. La base del teatro de Arena sostenía que debía producirse una identificación entre el espectador y los dramas sociales escenificados para que surgiese una conciencia nacional emancipadora. En el 58 se estrenó *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. La obra narraba los conflictos de una familia obrera durante una huelga. La obra fue un éxito de público y fue representada en varias ciudades. La *bossa-nova* tuvo su versión comprometida con músicos como Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré y Carlos Lyra. "Zelão", por ejemplo, compuesta por Sérgio Ricardo, contaba la historia de un *favelado* que observa como la lluvia destruye su casilla pero cuenta con la solidaridad de sus vecinos. Los Centros de Cultura Popular (C.P.C) fueron el símbolo más visible de aquella corriente. Enfrentados a un arte populista, los poetas Concretos sin embargo, dieron su 'salto participante' y en la reedición de su manifiesto *Plano piloto para poesia concreta* agregaron un post-scriptum de Maiakovski "Sin forma revolucionaria no hay arte revolucionario".

A la pregunta que parece atravesar diferentes disciplinas artísticas, ¿cómo interactuar con el espectador?, el Neoconcretismo adicionó las siguientes ¿qué es un espectador? ¿qué se debe convocar en un espectador? Ello les permitió sortear una pedagogía propositiva como la que era posible observar en el grupo Arena o en los primordios de lo que luego será el *cinema novo*, con los primeros films de Nelson Pereira dos Santos o en la *bossa* comprometida. Había en aquellas propuestas una noción apologética del pueblo que procuraba su acción en el plano social a partir del estímulo recibido en las salas de cine, de teatro o en la audición de la música.

A diferencia de esa pedagogía explícita, las experiencias con los *Bichos* y *Parangolés*, al menos en su primera etapa<sup>[32]</sup>, evitaron cualquier referencia contentidística que pudiera interpretarse como un comentario a la época o a la situación social que atravesaba Brasil. Se buscaba un grado cero del enunciado con el fin de que la propia experiencia estética lo produjera. Una de las denominaciones acuñadas para esas nuevas experiencias fue propuesta por Ferreira Gullar, que concibió la categoría de "no-objetos".<sup>[33]</sup> El "no objeto" era una proposición abierta a una potencialidad significativa. Esos "no objetos" pondrían en escena nuevas definiciones en torno al concepto de participación, cuestionando las pedagogías ensayadas al servicio de una transformación aún más profunda e igualitaria.<sup>[34]</sup> Al definirse como una superación de la separación entre sujeto-objeto, el objeto se presentaba como asemántico y cobraba existencia en contacto con el espectador, mientras que el espectador, en esa nueva experiencia participativa era resemantizado. Las experiencias con los *Bichos* y los *Parangolés* tenían por objetivo producir un efecto descondicionante y un aumento de la potencia de los cuerpos involucrados.<sup>[35]</sup> Liberado el deseo, renovada la sensibilidad, el cuerpo se convertía, necesariamente, en una instancia crítica de las estructuras sociales.

## 7. Los dos cuerpos del espectador

Las primeras reflexiones producidas en el grupo Neoconcreto, las experiencias con los *Bichos* y las posteriores experiencias con los *Parangolés* convocaron y produjeron un doble cuerpo crítico. El primero fue crítico porque su emergencia fue el síntoma de una represión. Su irrupción en la experiencia estética destituía modos aristocráticos de pensar el arte, amparados por el dominio de la vista, e instauraba una nueva dinámica en la relación entre artista, objeto y espectador. El segundo cuerpo crítico fue el resultado de una performance llevada adelante, como hemos señalado, a través del tacto y la danza. De aquella experiencia el cuerpo salía desensibilizado, desreprimido por lo que se transformaba en un cuerpo inmediatamente político.<sup>[36]</sup>

Ambos cuerpos siguieron funcionando como matriz discursiva con una productividad asombrosa en la cultura brasileña de los siguientes años y fueron centrales para la literatura de los años sesenta y setenta. Ello puede verse en la poesía de Roberto Piva, de Paulo Leminski, de Waly Salomão, en las primeras novelas de Jorge Mautner o en las novelas de Silviano Santiago, en las crónicas de Torquato Neto y en toda la producción textual de los postropicalistas. Tanto un cuerpo como otro fueron el soporte imaginado para producir nuevas lecturas del pasado y para responder a nuevas encrucijadas sociales.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Pre-Textos, Valencia, 2001.
- AGUILAR, Gonzalo. *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2003.
- AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. Itau Gullar, Ferreira. *Etapas da Arte Contemporânea*. Nobel: São Paulo, 1985.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan*. Buenos Aires, Paidós, 2005.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Postproducción*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2004.
- CINTRÃO, Rejane (curadora) *Grupo Ruptura. Revisitando a exposição inaugural*. Cosac & Naify, São Paulo, 2002.
- CHAUI, Marilena. *Merleau-Ponty. La experiencia del pensamiento*. Colihue: Buenos Aires, 1999.
- CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1997.
- CLARK, Lygia. *Lygia Clark – Hélio Oiticica. Cartas, 1964-1974*. Editora UFRJ: Rio de Janeiro, 1998.
- DELEUZE, Gilles. *Spinoza: Filosofia prática*. Tusquets, Barcelona, 2001.
- FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*, EDUSP, São Paulo, 2000.
- FIORI ARANTES, Otília Beatriz. *Mário Pedrosa. Itinerário crítico*. Editorial Scritta: São Paulo, 1991.
- GARRAMUÑO, Florencia. La cultura como margen. In *Margens*, nº 2, dic. 2002.
- JAY, Martin. *Downcast Eyes. The denigration of vision in Twentieth-century french-thought*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1994.
- LADAGGA, Reinaldo. *Estética de la emergencia*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006
- LE BRETON, David. *La sociología del cuerpo*. Ediciones Nueva Visión: Buenos Aires, 2002.
- MEDALLA, David. A arte de Lygia Clark. In: *Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde. A voce cabe o sopra*. Musée des Beux Arts de Nantes / Pinacoteca de São Paulo, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Fondo de Cultura Económica: Argentina, 2002.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira. Utopia e massificação (1950-1980)*. Editora Contexto, São Paulo, 2004.
- PEDROSA, Mario. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Editora Perspectiva: São Paulo, 1981.
- RANCIÈRE, Jacques. La política de la estética. In *Otra parte nº 11*, 2006.
- ROMERO BREST, Jorge. *La pintura del siglo XX (1900-1974)*. Fondo de Cultura Económica: México, 1986.
- SALOMÃO, Waly. *Qual é o Parangolé*. Rocco, Rio de Janeiro, 2004.
- TUCHERMAN, Ieda. *Breve história do corpo e de seus monstros*. Passagens, Lisboa, 1999.

Recebido em 10/09/07. Aprovado em 03/12/07.

---

**Title:** Notes for a History of the Uses of the Body in Brazilian Culture: Lygia Clark y Hélio Oiticica

**Author:** Mario Cámara

**Abstract:** The present essay advances a description of a specific poetics of the body, which appeared in the late 1950s by the vanguard group Neoconcrete (Neoconcrete). Such a body was invested of a transgressive power through a series of exhibitivite protocols and participation. Such a body model became a very productive discursive matrix along the following years.

**Keywords:** Vanguardia Reconcreta Group; body poetics; exhibitivite protocols; participation

**Titre:** Remarques pour une histoire d'usages du corps dans la culture brésilienne: Lygia Clark et Hélio Oiticica

**Auteur:** Mario Cámara

**Résumé:** Ce travail fait la proposition d'une poétique spécifique corporelle qui a surgi à la fin des années cinquante dans le groupe d'avant-garde Neo-Concret. Ce corps fut chargé d'un pouvoir de transgression à travers une série de protocoles exhibitivites et d'engagement. Ce modèle corporel fut une matrice discursive très productive pour la littérature des années suivantes.

**Mots-clés:** Groupe Vanguardia Reconcreta; poétique du corps; protocoles exhibitivite; participation

**Título:** Apontamentos para uma história dos usos do corpo dentro da cultura brasileira: Lygia Clark y Hélio Oiticica

**Autor:** Mario Cámara

**Resumen:** Esse trabalho propõe uma descrição de uma específica poética corporal que apareceu nos fins dos anos cinquenta no grupo de vanguarda Neoconcreto. Esse corpo foi investido de um poder de transgressão através de uma série de protocolos exhibitivos e de participação. Esse modelo corporal foi uma matriz discursiva muito produtiva para a literatura dos anos seguintes.

**Palabras-clave:** Grupo de Vanguarda Neoconcreto; poética corporal; protocolos exhibitivos; participação

---

[1] El manifiesto se publicó en el *Jornal do Brasil* el 22 de marzo de 1959 y estaba firmado por Ferreira Gullar, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim y Theon Spanidus. Había sido difundido en la Iera exposición de Arte Neoconcreto realizada en el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro el 19 de marzo de ese mismo año.

[2] La tradición a la que hacía referencia el Manifiesto incluía el Suprematismo ruso (Malevitch), el Neoplasticismo holandés (Mondrian, Vantongerloo) y el Constructivismo ruso (Antoine Pevsner). Para observar detenidamente la relectura que hacen los Neoconcretos ver Ferreira Gullar. *Etapas da Arte Contemporânea*. Nobel: São Paulo, 1985.

[3] Se refieren a sus pares paulistas, que habían constituido, originariamente el grupo Ruptura y también incluyen a los Poetas Concretos paulistas, que formaron parte del Grupo de Arte Concreto. El grupo Ruptura había sido liderado por Waldemar Cordeiro (italo-brasileño) e inicialmente constituido por Lotar Charoux (austriaco), Geraldo de Barros (brasileño), Leopold Haar (polaco), Luiz Sacilotto (brasileño), Anatol Wladyslaw (polaco) y Kazmer Féjer (húngaro), todos ellos residentes en São Paulo. El grupo realizó su primera muestra en diciembre de 1952. Se manifestaba en contra del arte figurativo que se había hecho en Brasil, principalmente en contra de Lasar Segall, Emiliano Di Cavalcanti y Cândido Portinari, y proponía la creación de un arte que estuviera en concordancia con la nueva realidad industrial y moderna del país. Para un análisis y cronología del Grupo Ruptura ver Rejane Cintrão (curadora) *Grupo Ruptura. Revisitando a exposição inaugural*. Cosac & Naify: São Paulo, 2002.

El grupo de poetas concretos, cuyos integrantes más renombrados fueron Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Décio Pignatari, se acercó a los artistas plásticos concretos. Aquel contacto tuvo una importancia decisiva para los poetas pues allí encontraron en los fundamentos teóricos que les permitieron presentarse como la renovación del lenguaje literario que el Brasil moderno estaba necesitando. Para un exhaustivo análisis de la trayectoria de la Poesía Concreta ver *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, Gonzalo Aguilar, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2003.

[4] In *La sociología del cuerpo*. David Le Breton. Ediciones Nueva Visión: Buenos Aires, 2002, pág. 33.

[5] Para una aproximación analítica e histórica puede ser leído el excelente estudio de Aracy Amaral, *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. Itau Cultural, Studio Nobel: São Paulo, 2003. Para una aproximación descriptiva de los diferentes modos en que el arte pensó el compromiso y la participación durante fines de los años cincuenta y los años sesenta se puede ver el interesante texto de Marcos Napolitano, *Cultura brasileira. Utopia e massificação (1950-1980)*. Editora Contexto: São Paulo, 2004.

[6] Los dos veces que aparece mencionado en el Manifiesto son las siguientes: "Na verdade, em nome de preconceitos que hoje a filosofia denuncia (Merleau-Ponty, E. Cassirer, S. Langer) – e que ruem em todos os campos a começar pela biologia moderna, que supera o mecanicismo pavloviano – os concretos-racionalistas ainda vêem o homem como uma máquina entre máquinas e procuram limitar a arte à expressão dessa realidade teórica" (4); "Acreditamos que a obra de arte supera o mecanicismo material sobre o qual repousa, não por alguma virtude extraterrena: supera-o por transcender essas relações mecânicas (que a Gestalt objetiva) e por criar para si uma significação tácita (M. Ponty) que emerge nela pela primeira vez" (5).

Respecto del modo en que llegó Merleau-Ponty a los Neoconcretos Otília Beatriz Fiori Arantes ha señalado que, "Embora adotando vários conceitos extraídos da fenomenologia e insistindo cada vez mais no caráter inédito das formas artísticas, Mário Pedrosa não chega entretanto a desenvolver uma crítica completa à Gestalt e suas referências a Merleau-Ponty são poucas, mas é por indicação sua que os neoconcretos adotam a autoridade da *Fenomenologia da Percepção* para se afastarem da Gestalt e marcarem sua divergência com o concretismo. In *Mário Pedrosa. Itinerário crítico*. Editorial Scritta: São Paulo, 1991, pág. 61.

[7] Los Neoconcretos leyeron con especial atención las críticas que Merleau-Ponty había realizado a la teoría de la *Gestalt*, uno de las bases teóricas de la pintura concreta paulista. Una de ellas, la principal, es que esta no distinguía entre forma física y estructura orgánica, entre la forma como un acontecimiento exterior, sujeta a las leyes del campo en que se sitúa, y la forma como significación que el hombre aprende. Esa diferencia establecía un modo de existencia específico para la forma en el medio físico y un modo de la forma en cuanto percepción. La forma física era un equilibrio que se obtenía en relación a determinadas condiciones exteriores ya dadas. Mientras que para una estructura orgánica las

condiciones exteriores nunca estaban dadas, sino que eran una virtualidad que el propio sistema tornaba existentes. Si tomáramos una por otra, si las equipáramos, llegaríamos a la conclusión de que es objetivamente posible alcanzar una forma perfecta, como si esta preexistiese a su expresión. Por ello, Ferreira Gullar, va a sostener que la perfección de la forma es simultánea a la forma misma. Es decir, no hay un universo de formas ideales a alcanzar.

[8] In Merleau-Ponty. *La experiencia del pensamiento*. Colihue: Buenos Aires, 1999.

[9] Para un estudio del cuestionamiento de la Mirada ver Martin Jay. *Downcast Eyes. The denigration of vision in Twentieth-century french-thought*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1994.

[10] Tomas Maldonado apud Ferreira Gullar in *Etapas da Arte Contemporânea*. Nobel: São Paulo, 1999, pág. 209.

[11] El cuestionamiento de la teoría de la Gestalt también contribuyó a este cuestionamiento. Respecto de ello, Ferreira Gullar sostuvo esta no distinguía entre forma física y estructura orgánica, entre la forma como un acontecimiento exterior, sujeta a las leyes del campo en que se sitúa, y la forma como significación que el hombre aprende. Es decir, existiría un modo de la forma en el medio físico y un modo de la forma en cuanto percepción. La forma física era un equilibrio que se obtenía Texto de nota de rodapé en relación a determinadas condiciones exteriores ya dadas. Mientras que para una estructura orgánica las condiciones exteriores nunca estaban dadas, sino que eran una virtualidad que el propio sistema tornaba existentes. Si tomáramos una por otra, si las equipáramos, llegaríamos a la conclusión de que es objetivamente posible alcanzar una forma perfecta, como si esta preexistiese a su expresión. Por ello afirmaba que la perfección de la forma es simultánea a la forma misma. Es decir, no hay un universo de formas ideales a alcanzar.

[12] Malevitch comienza a experimentar con "pintura en el espacio", realizando pequeñas maquetas arquitectónicas.

[13] Ferreira Gullar llamó a los *Bichos* de Lygia Clark "no objetos" (Ver más adelante).

[14] Observar específicamente el adjetivo "aristocrático" que encarna, sin dudas, una valoración política y permite imaginar su antónimo para el arte no visual, "popular". Además de ello, lo refuerza por la referencia al momento en que en Hélio sube al morro Mangureira, "um dia, deixa sua torre de marfim, seu estúdio, e integra-se na Estação Primeira, onde fez sua iniciação popular, dolorosa e grave, aos pés do Morro da Mangureira, mito carioca" (207). Las referencias a la decisión de "subir" al Morro Mangureira se multiplican y el propio Oiticica dio su versión, "Antes de mais nada é preciso esclarecer que o meu interesse pela dança, pelo ritmo, no meu caso particular pelo samba, me veio de uma necessidade vital de desintelectualização, de desinibição intelectual, da necessidade de uma livre expressão, já que me sentia ameaçado na minha expressão de uma excessiva intelectualização" in "A dança na minha experiência" (12/11/65). La subida y la bajada del morro dibuja no sólo una trayectoria estética sino que alegoriza potencialidades políticas del cuerpo. Para una lectura que aquel evento como síntoma de una transformación cultural mucho más amplia ver: Florencia Garramuño. -Garramuño, Florencia. "La cultura como margen" in *Margens*, n° 2, dic. 2002.

[15] El cuerpo tiene una historia de marginaciones dentro de la historia de la filosofía moderna. La fundación del *coigito* cartesiano prescinde del cuerpo para su funcionamiento. Su no incorporación en los sistemas filosóficos hegemónicos ha permitido sostener e incrementar la creencia en su potencial crítico. Sin embargo, a comienzos de los noventa Judith Butler advertía "lo que constituye el carácter fijo del cuerpo, sus contornos, sus movimientos, será plenamente material, pero la materialidad deberá reconocerse como el efecto del poder, como el efecto más productivo del poder", in *Cuerpos que importan*. Buenos Aires, Paidós, 2005, pág. 18.

[16] En una carta de Lygia Clark a Hélio Oiticica de febrero del 64 le cuenta lo que sucedió en una exposición de sus *Bichos* en Stuttgart, "ao chegar lá vi os *Bichos* quase todos *dependurados* pela sala por meio de fios de *nylon* como os móveis de Calder!...Estava *exhausta* pois não havia dormido desde a véspera e havia viajado durante *oito horas* até lá. Evidentemente protestei imediatamente e, sob grandes protestos de *Herr Bense* e, posteriormente, da *Frau Walter* (que foi chamada pelo Bense para que me impedisse de retirar os *Bichos* pendurados), peguei uma tesoura e  *cortei* todos os *nylons* do teto" in *Lygia Clark – Hélio Oiticica. Cartas, 1964-1974*. Editora UFRJ: Rio de Janeiro, 1998, pág. 26. El corte de los hilos de nylon, que recolocaba los *Bichos* en el suelo, metaforizaba la inversión producida, en este caso, por Lygia Clark. Como señalaba Mario Pedrosa, a la aristocracia de lo visual, Lygia le antepone lo táctil pero también lo bajo, es decir los *Bichos* en el suelo. Debo esta cita a un comentario iluminador de Silvano Santiago

[17] La capa prevaleció por sobre el estandarte.

[18] En "Bases Fundamentais para uma definição do Parangolé", archivo Hélio Oiticica.

[19] Sólo en Estados Unidos podemos agregar: Jim Dine, Red Grooms, Robert Withman, Claes Oldenburg, Al Hansen, George Brecht, Yoko Ono y Carole Schneemann.

[20] El primer evento considerado como *happening* fue realizado en 1952 por John Cage y se tituló, *Theater piece Nº1*. Quien utilizó la palabra *happening* por primera vez fue Allan Kaprow, alumno de Cage. Para una reflexión sobre el *happening*, "Los *happenings*: un arte de yuxtaposición radical" de Susan Sontag in *Contra la interpretación*. Alfaguara: Madrid, 1996. En Argentina, Oscar Masotta publicó en 1966 *Happenings*, que compilaba textos de Marta Minujin, Alicia Páez, Roberto Jacoby, Eliseo Verón, Eduardo Costa, Madela Ezcura, Raúl Escari y Octavio Paz. Tanto Masotta como Sontag sostenían como tesis central que *happening* trataba al espectador como un material más del acto. El arte cinético comenzó a desarrollarse fundamentalmente en París a partir de la fundación del *Groupe de Recherche d'Art Visuel*, cuyo manifiesto culminaba con las consignas "Prohibido no participar, prohibido no tocar, prohibido no romper" (apud Jorge Romero Brest *La pintura del siglo XX (1900-1974)*. Fondo de Cultura Económica: México, 1986, p. 391). En la fundación del grupo participó el argentino Julio Le Parc. Jorge Romero Brest los ha definido del siguiente modo, "eran pintores que abandonaban el soporte tradicional de su arte para crear imágenes luminosas por medio de aparatos capaces de unirlos en un *continuum*", Op. Cit, p. 391. Realizada en el Instituto Di Tella en 1965 con la colaboración de Floreal Amor, David Lamelas, Leopoldo Maler, Rodolfo Prayón y Pablo Suárez. Ana Longoni ha señalado que los espectadores que participaban de la ambientación "vivían experiencias que buscaban exaltar sus sentidos adormecidos". "Oscar Masotta: Vanguardia y Revolución en los sesenta", estudio preliminar de *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Edhasa: Buenos Aires, 2004, p. 59.

[21] El ensayo *Obra abierta* de Humberto Eco se publicó originalmente en 1962 y la novela *Rayuela* de Julio Cortázar en 1963.

[22] David Medalla conoció a Lygia Clark en París, en el 63. Un año después organizó la primera exposición individual de Lygia Clark en Londres, en la Galería Signal. Medalla se había establecido en Londres, fue editor de la revista *Signals* (1964-1966) e inició en el 67 el proyecto *The Exploding Galaxy*, agrupaba un conjunto de artistas multimedia. Hacia fines de los sesenta David Medalla entraría en contacto con Hélio Oiticica, cuando este último pase un año en Londres, preparando su muestra en la Whitechapel Gallery.

[23] Apud "A arte de Lygia Clark" in *Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopra*. Musée des Beux Arts de Nantes / Pinacoteca de São Paulo, 2006.

[24] Uno de los precursores del cinetismo fue el húngaro afincado en París Victor Vasarely. Algunos de los nombres más destacados del cinetismo han sido Julio Le Parc, Jesús Rafael Soto, Carlos Cruz Diez, Takis. Las obras cinéticas se pueden dividir en las que el movimiento se produce a partir de un efecto óptico: acción de la luz o yuxtaposición de ciertos tintes; o en las que el movimiento se acciona mecánicamente.

[25] Ferreira Gullar. "Do quadro ao não-objeto" in *Etapas da Arte Contemporânea*. Nobel: São Paulo, 1985, p. 253. En este ensayo Gullar denominó a los *Bichos* como "no objetos" intentando dar cuenta de esa virtualidad contenida en los *Bichos*.

[26] El desarrollo posterior de la obra de Lygia Clark no hace más que ir en ese sentido. Por otra parte, las últimas tendencias del arte contemporáneo ya no denominan "creador" artista sino "facilitador". Para una reflexión sobre el tema ver Reinaldo Ladagga. *Estética de la emergencia*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006 y Nicolas Bourriaud. *Postproducción*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2004.

[27] Debo esta cita a un comentario iluminador de Silvano Santiago.

[28] En *O Globo* del 16/08/1965. El artículo se titulaba "Parangolé no MAM" y estaba firmado por Vera Pacheco Jordão.

[29] En su ensayo *Breve história do corpo e de seus monstros* Ieda Tucherman (1999, p. 29) resalta la importancia de la danza "como manifestação da cumplicidade entre o mundo físico, biológico e humano, de certa forma responsável pela 'recriação do universo' e pela captura do que ele tem de fluxos, rupturas e medidas. A dança recolhe os fragmentos caóticos do cosmo e do corpo e dá-lhes um sentido originário imanente à própria dança".

[30] La cuestión de la sensorialidad en sus *topos* de los años sesenta. En relación a la instalación *Tropicalia* (1967) de Hélio Oiticica, por ejemplo, Waly Salomão señaló, "...você é obrigado a tirar seus sapatos porque você é levado a se limpar do entulho do lixo que ofusca sua sensibilidade" in *Qual é o Parangolé*. Rocco: Rio de Janeiro, 2004, p. 63.

[31] De acuerdo a José Gil toda la obra posterior de Lygia Clark constituye el intento de devolver al cuerpo una consciencia de su propia existencia. "É preciso definir a consciência do corpo não à maneira da fenomenologia, não como o que visa o sentido do objeto na percepção, por exemplo, mas como uma instância de recepção de forças do mundo graças ao corpo; e, assim, uma instância de devir as formas, as

intensidades e o sentido do mundo". "Abrir o corpo" in *Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopra*. Op. cit, p. 63.

[32] A partir de 1966 Oiticica comenzó a crear el *Parangolé Social* en el que estampaba frases de protesta como "Tenho fome" o "Da adversidade vivemos" o "Incorporo a revolta". Muchos de los *Parangolés Sociais* fueron creados con otros artistas como Rubem Gerchmann o Antonio Dias.

[33] La teoría del no-objeto fue publicada en forma de cuadernillo en el Suplemento Dominical del *Jornal do Brasil* el 20/12/60.

[34] La sustracción puede ser interpretada desde dos puntos de vista. Uno de ellos es el propone Giorgio Agamben en "Notas sobre el gesto", donde sostiene que "si el hacer es un medio con vistas a un fin y la praxis es un fin sin medios, el gesto rompe la falsa alternativa entre fines y medios que paraliza la moral y presenta unos mdios que, *como tales*, se sustraen al ámbito de la medianidad, sin convertirse por ello en fines", in *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Pre-Textos, Valencia, 2001, pág. 54. El otro lo propone Jacques Rancière, cuando señala que "no es que el arte sea político a causa de los mensajes que comunica sobre el estado de la sociedad y la política. Tampoco por la manera en que representa las estructuras, los conflictos o las identidades sociales. Es político en virtud de la distancia misma que toma respecto de esas funciones. Es político en la medida en que enmarca no sólo obras o monumentos, sino el *sensorium* de un espacio-tiempo específico, siendo que dicho *sensorium* define maneras de estar juntos o separados, de estar adentro o afuera, enfrente de o en medio de, etc. Es político en tanto que sus haceres moldean formas de visibilidad que reenmarcan el entretejido de prácticas, maneras de ser y modos de sentir y decir en un sentido común; lo que significa un 'sentido de lo común' encarnado en un *sensorium* común", "La política de la estética" in *Otra parte* n° 11, 2006, p. 1-2.

[35] Utilizo el concepto de potencia en el sentido en que Deleuze lo utiliza en *Spinoza: Filosofía práctica*. Tusquets, Barcelona, 2001.

[36] Celso Favaretto. Op. cit, p. 118.

---

\* - Doutorando, Universidad de Buenos Aires, Universidad de San Andrés ([mario\\_camara@udesa.edu.ar](mailto:mario_camara@udesa.edu.ar)).

