FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

El arte experimental brasileño y la cultura de masas

Modulaciones de la una relación en torno a lo viviente (1956-1974)

Autor:
Kogan, Adriana Leticia
Tutor:
Cámara, Mario

2018

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Letras.

Posgrado

FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DOCTORADO EN LETRAS

TESIS DE DOCTORADO

El arte experimental brasileño y la cultura de masas. Modulaciones de una relación en torno a *lo viviente* (1956-1974)

Director de tesis: Dr. Mario Cámara

Co-director de tesis: Dr. Gonzalo Aguilar

Doctoranda: Lic. Adriana Leticia Kogan

DNI: 30.448.351

E-mail: adrianakogan@gmail.com

Febrero de 2018

ÍNDICE

Agradecimientos Pág.4

Introducción Pág.6

Presentación del tema Pág.7
Ejes argumentativos Pág.28
Organización de la tesis Pág.50

Capítulo uno: arte experimental, vida y publicidad: *aparatos físicos* (1956-1961) Pág.61

I. Brasilia: emergencia de la cultura de masas

Plano Piloto Pág.62
Formas modernas Pág.64
Imagen-Brasilia Pág.68
Modos de vida Pág.73

II. Aparatos físicos

Poeta *designer* Pág.62
Aparatos físicos Pág.80
Life: vida y cultura de masas Pág.86

III. Del *cuerpo óptico* al *cuerpo experimental*

Forma cerrada y *forma abierta* Pág.93
De la percepción a la experimentación Pág.98
PE: *cuerpo experimental* y cultura de masas Pág.101

Capítulo dos: arte experimental, vida e información: *aparatos informáticos* (1962-1967) Pág.110

I. El consumo

Televisión y cultura de masas Pág.111
Arte y diseño Pág.115

II. Aparatos informáticos

Arte de consumo: *Sólida* Pág.121
Arte de consumo: *Espectáculo Popcreto* Pág.131
Aparatos informáticos Pág.145

Capítulo tres: arte experimental, vida y política: *aparatos de acción* (1967-1968) Pág.148

I. Performance y política

Arte y política Pág.149
Prácticas performáticas: nuevos modos... Pág.156

II. Aparatos de acción

Un evento antidiscursivo Pág.159
Decir la violencia, hacer la violencia Pág.163
Aparatos de acción Pág.170

Capítulo cuatro: arte experimental, vida y restos: *aparatos residuales* (1969-1974) Pág.181

I. Margen, residuo y temporalidad

Cultura marginal Pág.182
La temporalidad de la cultura de masas Pág.188
Heterocronías Pág.192

II. Aparatos residuales

Me segura qu´ eu vou dar um troço Pág.196
Cosmococas Pág.211
Navilouca Pág.219

Conclusiones Pág.227

Anexos de imágenes

Anexo 1 Pág.231
Anexo 2 Pág.241
Anexo 3 Pág.249
Anexo 4 Pág.255

Bibliografía Pág.262

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecerles especialmente a algunas personas que fueron muy importantes para mí a lo largo de este proceso.

A Mario Cámara, por su orientación, por la calma y la presencia, y por haberme apoyado siempre.

A Gonzalo Aguilar, por tenerme confianza y por la inspiración.

A Laura Cabezas, mi compañera y aliada fundamental durante los primeros años.

A Pablo Farneda y a Jazmín Adler, por su amistad, sus libros, su afecto y su presencia alegre en mi vida. A Victoria Cóccaro, por la amistad y el diálogo. A Matías Moscardi, por ser mi *couch*. A Juan Pablo Canala, por el viaje de 2014. A Constanza Penacini y a Iván Pinto, por haber estado cerca. A mis compañeras de la Cátedra de Brasileña. También a mi papá y a mi mamá, por la confianza y el apoyo en lo que sea que haga, y a mi hermano Pablo y a Marina por estar ahí. A Sol y a Macarena, por el yoga. A José Ignacio, por el amor nuevo en el tramo final.

También a CONICET, por el apoyo brindado con la Beca de Posgrado, que hizo posible una mayor dedicación a este proyecto. Al Instituto de Literatura Hispanoamericana por albergar mi trabajo, al Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulalio-Instituto de Estudos da Linguagem de la UNICAMP y al Centro de Referencia Haroldo de Campos. A la

Universidad de Buenos Aires, donde cursé la carrera de Doctorado.

Y a todos los que, de manera más o menos directa, colaboraron para que este proceso de investigación académico y vital sucediera tal cual como sucedió.

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

"Lo experimental asume el consumo sin ser consumido".
Hélio Oiticica, *Experimentar lo experimental*

Presentación del tema

Esta tesis se propone reflexionar sobre la relación entre el arte experimental y la cultura de masas a partir de una serie de objetos provenientes de la literatura y las artes plásticas brasileñas, producidos entre mediados de los años cincuenta y mediados de los años setenta. En el marco de un desarrollo tecnológico que transforma la vida en información y de una cultura de masas que crece aceleradamente, el arte experimental brasileño comenzó a interrogarse acerca de su lugar en el contexto de este nuevo escenario. Como posible respuesta a dicha interrogación, el arte propuso nuevas formas experimentales que dieran cuenta de esa vida y ampliaran sus posibilidades.

Mi hipótesis es que entre el arte experimental y la cultura de masas se produjo una disputa por *lo viviente*. Si la vida y sus formas constituía la materia con la que empezaba a trabajar la cultura de masas, entonces el arte experimental, a la vez que hacía uso de los nuevos lenguajes y medios de comunicación masivos, buscaba producir experiencias que expandieran sus fronteras y modalidades. Es

decir, si la cultura de masas *capturaba* y *modelaba* la vida y sus formas, el arte buscó producir sus propios modos de *captura* y *modelado*. Esta búsqueda se produjo a través de un conjunto de dispositivos, medios y tecnologías que voy a denominar *aparatos,* cuyo objetivo consistió en desnaturalizar los esquemas perceptivos y experimentales habituales. En cada capítulo, a través de la noción de *aparato,* abordaré el modo en que la relación entre el arte experimental y la cultura de masas se fue modulando.

En el plano de la ciencia, y en correspondencia con lo que luego sucederá en el arte[1], en 1953 se produce un descubrimiento fundamental para pensar en la relación que aborda mi trabajo: la estructura de la molécula del ADN. Lo que se descubre es que la información genética está codificada en un único material y tiene una estructura similar, lo que implica que todos los seres vivos son variaciones de una misma información de base. Como señala Paula Sibila, "el enigma de la vida comenzaba a ser descifrado: se trataba, simplemente, de información; texto codificado en un soporte bioquímico" (2006: 69).

A su vez, siguiendo a Pablo Rodríguez (2012), la pregunta por *lo viviente* vino asociada a la pregunta por la materia, en la medida en que esta nueva perspectiva sostenía que el soporte de una forma de vida no era necesariamente la

[1] La información, como sostiene Décio Pignatari, pasa a ser "el principal bien de consumo de nuestro tiempo" (1968: 22).

materia orgánica y, en ese sentido, postulaba el carácter inmaterial de la información. Era ahí, en esa virtualidad, donde estaba contenida la información en la que se inscribía la vida. La información no constituía una nueva realidad, paralela a la material, sostiene Rodríguez (2012: 131), sino que era un nuevo punto de vista sobre la materialidad, que a su vez implicaba un nuevo punto de vista sobre el cuerpo y sus relaciones con lo virtual. Desde ese momento, lo virtual ya no podrá seguir siendo pensado en oposición a lo real, sino que pasará a constituir un modo de existencia en sí mismo.

De aquí en más, entonces, la vida comenzará a ser concebida como información codificada, provocando un profundo cambio del paradigma tecno-científico, que desplaza el modelo mecánico de la física clásica, para dar lugar a un modelo informático-molecular. Si el primer modelo definía *lo viviente* a partir de la noción de naturaleza, en la cual la materialidad de la carne operaba como garantía de cierta *verdad biológica*, el modelo informacional comenzará a pensar la vida a partir de su posibilidad de ser potencialmente transformada, donde la garantía de la materia da lugar a la virtualidad de la información.

El descubrimiento del ADN llegará, así, para horadar la distinción radical entre lo natural y lo artificial (entre *physis* y *techné*, en términos griegos, o entre *natura* y *ars*, en términos latinos). Ahora bien: si la vida se exhibe en su

carácter artificial, tan artificial como el de un objeto artístico, entonces ¿qué diferencia a la materia viviente de la materia del arte? Esta pregunta, que es posible de ser pronunciada recién después de que la biología molecular formulara su noción de vida como artificio, articulará la obra de gran parte del arte experimental brasileño.

La biología, como se ve, venía funcionando como un campo de exploración en torno a la pregunta por las nuevas formas de pensar *lo viviente*; el arte experimental asumirá también, con su lenguaje específico, la misma pregunta. Y lo hará reconfigurando de manera significativa su relación con la vida. Desde mediados de los años cincuenta, una buena parte del arte latinoamericano comenzó a manifestar un carácter experimental. La poesía y las artes plásticas empezaron a salirse de sus límites específicos (como la página, en el caso de la poesía, y el marco, en el caso de la pintura) para pasar a ocupar el espacio y convertirse en objetos en los bordes de la literatura, de la plástica, de la escultura, de la arquitectura y del diseño. La relación entre las diferentes disciplinas adquirió así, en términos de Claudia Kozak, una *condición intermedial*[2].

[2] "De modo muy general, *lo intermedial* puede ser entendido como una mixtura de medios y/o lenguajes que privilegia los modos de ser 'entre' ellos una vez que entran en contacto en obras particulares, así como una perspectiva de lectura de tales obras" (Kozak, 2012: 170).

Durante estos años, en Brasil, la presidencia de Juscelino Kubitschek (1956-1961) despliega una serie de políticas desarrollistas que apuntan al crecimiento del sector industrial, al avance tecnológico y a la consolidación de la noción de *progreso*, que buscan erigir a Brasil como un país moderno. Con la construcción de Brasilia como mayor emblema de la modernidad brasileña[3], el diseño de la ciudad se emplaza en lo que Beatriz Sarlo llamó una *imaginación técnica* (1992). Un espacio en que predomina el hormigón, y autopistas que conforman un paisaje industrial que parece poner fin a la asociación de Brasil con un entorno definido por su naturaleza. Se trata de una ciudad planificada de manera racional, con un ideal de espacio isótropo, rectilíneo y uniforme, con patrones regulares y, sobre todo, modulado por la forma geométrica, prototipo del paradigma de la abstracción. Cuando Martin Jay (2003) se refiere al perspectivismo cartesiano como régimen escópico dominante de la modernidad y piensa su correlación en los estilos de vida urbana, que alojan a un sujeto aislado y desligado de su corporeidad y sus relaciones de intersubjetividad pone, de hecho, a Brasilia como ejemplo.

[3] Su construcción se lleva a cabo a lo largo de 4 años, entre 1956 y 1960, proyectada por Lúcio Costa y construida bajo la dirección de Niemeyer. Elevada sobre el Planalto Central y conectando regiones que habían permanecido alejadas a lo largo de los siglos, Brasilia adquiere una función articuladora. Así, la arquitectura moderna brasileña se configura no sólo como símbolo de una utopía modernizadora, sino también como símbolo del carácter social democratizador de esa modernización.

En el campo de las artes visuales, el paradigma abstracto tuvo lugar a través de dos vertientes, una paulista y otra carioca: el Grupo Ruptura y el Grupo Frente. Si bien ambas se reconocían dentro del Arte Concreto, la primera se mantenía más apegada a los postulados de Max Bill, mientras que la segunda era más flexible. El Grupo Ruptura, integrado por Waldemar Cordeiro, Lothar Charoux, Geraldo de Barros, Kazmer Féjer, Leopold Haar, Luiz Sacilotto y Anatol Wladyslaw, se inició en 1952, con un manifiesto cuya diagramación tipográfica sintonizaba con las búsquedas de los Poetas Concretos (Décio Pignatari, Haroldo de Campos y Augusto de Campos), que ese mismo año habían lanzado el primer número de la revista *Noigandres*. Y desde este primer número, la imagen de poeta que comenzaban a construir los Concretos era el del *poeta designer*[4], una suerte de arquitecto cuyos artefactos industriales se presentan como útiles a las necesidades de la vida cotidiana, en oposición a la tradición romántica de la Generación del '45, que sostenía la inutilidad como un valor central. El *Manifesto Ruptura* (1952) también sostenía un corte radical entre lo viejo a lo nuevo, y apostaba a un arte con "principios claros e inteligibles" y "grandes posibilidades de desarrollo práctico", que funcionaba como un "medio de conocimiento

[4] Este término fue acuñado por Décio Pignatari, que define al *designer* como aquel capaz de crear nuevas estructuras de signos y nuevos lenguajes proyectados en función de nuevas necesidades comunicativas. Me detendré en esta figura en el Capítulo 1.

deducible de conceptos". De este modo, la obra se constituía como una actividad práctica útil al mundo moderno, que facilitaba el acceso a las nuevas realidades de la cultura visual gráfica, publicitaria, industrial y arquitectónica y, en ese sentido, respondía a una visión evolucionista del relato histórico del arte. A un *momento modernizante*, la práctica artística le corresponde con un *carácter modernizador*. Por otro lado, en Río de Janeiro y alrededor de Iván Serpa, se conformó en 1954 el Grupo Frente, integrado por Aluísio de Carvão, Lygia Clark, Lygia Pape y Décio Vieira, Carlos Val, João José da Silva Costa y Vincent Iberson, con un texto de presentación redactado por el poeta Ferreira Gullar, muy próximo al grupo, al cual al año siguiente se sumarían más artistas, entre ellos Hélio Oiticica. Tanto el Grupo Frente como el Grupo Ruptura, cada uno con una modulación bien diferente, sobre todo en relación a la cuestión matemática, apuntaban a producir una apertura radical de los lenguajes y medios a través de los cuales las obras se producían[5].

Si bien el paradigma de la abstracción cristalizó "una fuerza ideológica impulsora del progreso, el desarrollo y la modernización" (García, 2011: 186), también es posible ver

[5] Un ejemplo prototípico en este sentido son los *Bichos* (1960-1966) de Lygia Clark, que remiten a formas orgánicas y geométricas, y que apuntan a ser manipulados por los espectadores, tomando formas diferentes.

cómo, al interior de ese mismo paradigma y atravesando a los dos grupos, se fue constituyendo una tercera vía que se desarrolla de modo diagonal, a través de una búsqueda orientada a la inclusión del cuerpo. En esta tercera vía, se puede recortar una serie de obras experimentales cuya búsqueda desde comienzos de los años cincuenta, e incluso en el interior de este régimen visual y de un paradigma modernizador, incluye la experiencia física como modo privilegiado de establecer relaciones con los nuevos procesos técnicos y tecnológicos. A través de la incorporación de la dimensión perceptiva y experiencial a las obras, esta tercera vía introducirá al arte experimental la pregunta por *lo viviente*, que a lo largo de los años irá tomando otras modulaciones que exceden la cuestión corporal. En esta puesta en tensión era central la figura del crítico Mário Pedrosa, cuyas ideas habían influido a todo el grupo. En su tesis sobre las posibilidades de aplicar la Teoría Gestalt[6] a las obras de arte, Pedrosa cuestionaba la oposición forma vs. expresión, propia de la tradición constructiva, a partir de la idea de una *naturaleza afectiva de la forma* (Pedrosa, 2017). La forma abstracta, desde su

[6] La Teoría Gestalt opera en el marco de una pregunta por el campo de la percepción, y proporciona un esqueleto perceptivo de leyes innatas, ligadas a la simplicidad, el orden y las estructuras objetivas propias de la mente y la naturaleza. Funciona como principio de ordenamiento del espacio perceptual a través de lo que llama "la buena forma", que son figuras regulares, estables, simples y simétricas como el cuadrado y el círculo.

perspectiva, abría la posibilidad de reeducar la sensibilidad del hombre moderno, y le permitiría prepararlo para la percepción de una nueva constitución social. Además, y también a tono con las ideas del *Manifesto Ruptura*, planteaba que el proceso perceptivo hacía del arte un espacio de comunicación garantizada en la sociedad capitalista.

Los Poetas Concretos[7] (Décio Pignatari, Haroldo de Campos y Augusto de Campos) reinscriben en el ámbito de la poesía la experimentación con las formas como emblema de una transformación social que postulaba el proyecto de Brasilia. Décio Pignatari publica su primer libro, *O carrosel,* en 1950, que incluye el poema "O lobisomem", donde de manera temprana introduce la pregunta acerca de las fronteras de lo humano y acerca de cómo pensar la construcción de un sujeto a partir de sus restos. Luego, en 1952, con Haroldo y Augusto de Campos funda el Grupo Noigandres; en 1960 publica *Organismo* y en 1977 su obra poética es reunida en el volumen *Poesia Pois é Poesia*. En un poema como *Life* (1957) puede leerse el modo en que el poema pone en escena el poema como organismo vivo, y busca producir una *apertura* hacia una dimensión perceptiva, anclada en el aspecto óptico de la lectura, que asume como propia la condición visual de la cultura de masas emergente. Como teórico de la comunicación, tradujo obras de

[7] La Poesía Concreta puede pensarse como pionera de la intermedialidad, a través de su énfasis en el aspecto "verbivocovisual" del lenguaje.

Marshall McLuhan y publicó el ensayo *Informação, Linguagem e Comunicação* (1968). En 1963 se crea la ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial), en Guanabara, concebida a partir del modelo de la HfG-Ulm (Hochschule für Gestaltung Ulm). Allí, Décio Pignatari comienza a dictar la materia Teoría de la Información, donde formaliza algunas de las preguntas en torno a la relación entre el arte y la cultura de masas que ya venía trabajando desde sus textos de los años cincuenta. En esos textos, tornaba evidente el interés que despertaba en su pensamiento la cultura del consumo, y más específicamente los aparatos publicitarios, y los efectos que estos tenían sobre el lenguaje y la percepción. Hacia 1964 Pignatari (tal como lo anuncia un texto suyo publicado en el número 4 de la revista *Invenção*) comienza a trabajar en los llamados "poemas semióticos", donde afirma: "Yo no hago poesía que no pueda ser reproducida" (Pignatari, 1971: 20). Pignatari sostiene que "no hay posición ni actuación revolucionaria efectivas sin la radical conciencia de la naciente realidad industrial y de los medios de comunicación de masas" (1971: 20). Es decir: "La lucha está ahí: en cómo llegar a los medios".

Un año antes de la publicación de *Life*, en 1956, Ferreira Gullar había participado con cinco páginas del poema *O Formigueiro* (1955) de la I Exposición Nacional de Arte Concreta que se llevó a cabo en el Museo de Arte Moderno de San Pablo, junto con varios artistas y poetas como Augusto

de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo y Wlademir Dias-Pino. Gullar había trabado relación con los Poetas Concretos luego de la publicación de su primer libro, *A Luta Corporal* (1954). Sin embargo, luego de la exposición Pignatari escribe un texto marcando las diferencias con la Poesía Concreta. La publicación simultánea de "De la fenomenología de la composición a la matemática de la composición" (Pignatari, 1957) y de "Poesía concreta: experiencia intuitiva" (Ferreira Gullar, 1957) comienza a marcar las diferencias entre ambos proyectos, diferencias que se profundizarán con la constitución del Movimiento Neoconcreto en 1959. En 1958 Gullar publica su *Poemas concretos/neoconcretos*, que se proponían explorar la expresión espacial y visual del poema, del cual "Vermelho", "Casulo", "Girassol" o "Verde erva" son algunos ejemplos. Luego publica los *Livro-poema* (1958), poemas visuales que buscan crear estructuras expresivas, donde la forma de las páginas forma parte del poema, de su estructura visual y semántica. A partir de sus reflexiones sobre la Teoría del no-objeto, que apuntaban a concebir el objeto artístico como un cuerpo dado al conocimiento fenomenológico, que funciona como síntesis de experiencias sensoriales y mentales, produce el *Poema Espacial*, donde el libro-poema ya se había tornado una estructura tridimensional manipulable, e incluía la participación del espectador. En 1959 construye el *Poema Enterrado*, que surge de la necesidad de ir más allá de la

participación manual del lector en el *Poema Espacial*, para pasar a una participación con todo el cuerpo.

Desde finales de los años cincuenta y con un mayor énfasis en los comienzos de los años sesenta, el *imaginario técnico* dará lugar a un nuevo imaginario que se desarrolla con una gran velocidad: el *imaginario de la cultura de masas*. Deleuze explicó este proceso a través del pasaje de una *sociedad disciplinaria* a una *sociedad de control* (1990). Si la *sociedad disciplinaria* opera a través de una correspondencia entre la construcción espacial y la vigilancia estatal, la *sociedad de control*, en cambio, opera mediante mecanismos de vigilancia que se ejercen a través de formas de control blandas, líquidas, que penetran en el cuerpo, donde los dispositivos de control están internalizados: el cuerpo ya no habita lugares disciplinarios, sino que está habitado por ellos. Desde esta perspectiva, los individuos y las clases no son sino la captura, la integración y la diferenciación de la multiplicidad (Lazzarato, 2006: 81). A su vez, en términos políticos, este pasaje de imaginarios se hará palpable a través de los modos de represión que fue asumiendo la Dictadura Militar que se instala en el poder desde 1964[8].

[8] Como señala Flora Süssekind (2003), la censura no fue la única estrategia adoptada por los gobiernos militares, sino que hubo tres momentos, con tres estrategias diferentes. Entre 1964 y 1968 se desarrolla un período de la dictadura en el cual la principal estrategia represiva del gobierno de Castelo Branco es hacer uso de la industria del espectáculo como emblema de la modernización.

El *imaginario de la cultura de masas* (que es un imaginario pero también una encarnación física, como afirma McLuhan cuando dice que el medio es el mensaje, y también el masaje, porque afecta al cuerpo, 2015[9]) daba cuenta de una profunda mutación del orden capitalista, en el que las políticas desarrollistas dan lugar a un nuevo capitalismo tardío, post-industrial. En este nuevo escenario el poder comienza a ser encarnado por los medios de comunicación de masas y los nuevos lenguajes que trae consigo: el marketing, la publicidad y el diseño, y también lenguajes propios del devenir de los procesos técnicos y tecnológicos, como la informática y la cibernética.

La televisión, por ejemplo, fue inaugurada en Brasil en 1950, traída por Assis Chateaubriand, que fundó el primer canal de televisión en el país, TV Tupi, en 1951. En agosto de 1957 se inician las transmisiones entre ciudades, con un link montado entre la TV Rio y la TV Record, uniendo las

---

A su vez, entre el Estado y la izquierda se produce una semejanza ideológica, que consiste en adoptar el nacionalismo como símbolo de identidad nacional. Entre 1968 y 1973 se adopta una estrategia represiva, a partir de la Declaración del Acto Institucional N°5, que impone la cesación de los derechos civiles para los ciudadanos brasileños e inaugura una ola represiva y autoritaria, donde se producen secuestros de libros y discos, y la expurgación de profesores y funcionarios públicos. Entre 1973 y 1985 la autora marca el pasaje hacia una estrategia de cooptación cultural por parte del Estado, en la cual se acentuaba la posición central del Estado en la vida cultural, en pos de la revalidación del patrimonio cultural brasileño.

[9] En un sentido similar, la noción de *experiencia*, tal como la entiende Martin Jay (2003), no es sólo una categoría mental, sino una dimensión somática de la existencia humana.

ciudades de Río de Janeiro y San Pablo. En 1965 entra en el aire la TV Globo canal 4 de Rio, embrión de lo que luego será la Rede Globo. La industria televisiva, por eso, fue un espacio privilegiado para pensar cómo se desarrolló el proceso de masificación cultural que atravesó el país. La relación entre la alta cultura y la cultura popular, siguiendo a Huyssen (2002), se reconfiguró de un modo inédito, dejando atrás la *gran división*[10] entre la marcada tradición local de vanguardia y el arte de masas.

En diálogo con el pasaje del *imaginario técnico* proveniente del Estado hacia el *imaginario de la cultura de masas*, la poesía y el arte fueron construyendo diferentes relaciones con estos nuevos lenguajes, que se tradujeron en el pasaje de la Teoría Gestalt a las Teorías de la Información. Se produjo, entonces, un movimiento de apertura hacia materiales y lenguajes del *design*, la industria cultural y la tecnología (en su dimensión matemática, informática y cibernética), que hasta ese momento no habían sido considerados propios de la literatura y la plástica.

[10] Ante algunos de los debates centrales que atraviesan el siglo XX (autonomía/mercantilización; alta cultura/cultura popular), las hipótesis de Andreas Huyssen (2002) van a intentar ser respuestas *superadoras* de las dicotomías que postulan esos debates. En la actualidad, señala, esas barreras han comenzado a caer, y ya no es posible situar tan claramente la distinción entre arte elevado y arte bajo.

Wlademir Dias-Pino, por ejemplo, con su libro-poema *A ave*[11] (1956) produce un importante antecedente de las exploraciones con los nuevos lenguajes informáticos, en la medida en que sustituye el alfabeto cerrado por un esquema libre de lectura. En 1956, Wlademir Dias-Pino también participa, como Ferreira Gullar, de la I Exposición Nacional de Arte Concreta que se llevó a cabo en el Museo de Arte Moderno de San Pablo, donde exhibe la primera versión de *Sólida*, que ponía en escena varias cuestiones en torno a la noción de *información*, a través de la formulación del texto como una matriz de códigos. Dias-Pino ya venía trabajando con la dimensión visual del lenguaje en sus libros *A fome dos lados* (1940), *Máquina que ri* (1941) *Os corcundas* (1954) y *A maquina ou a coisa em si* (1955). Libros que, si bien mantenían la palabra como materia principal del poema, sin embargo la tensionaban con la imagen, sentando las bases de lo que más tarde se formulará como un abandono de lo verbal.

[11] *A ave* es una especie de computadora, son sus 12 hojas sueltas, cortadas, codificadas en serie. La lectura se hace con transparencias del papel hasta llegar a su perforación, que alcanza el problema de la superposición de información. Es una escritura codificada. Es una sola página, en la cual hay una selección de palabras que operan como matriz. La lectura lineal se convierte en lectura angular. Se produce una semiotización del espacio blanco del papel. Se va desdoblando, permitiendo variedad de combinaciones. Es un poema-máquina que se autogenera, sustituyendo las letras por perforaciones, creando codificaciones digitales. Es un poema que se autogenera, que sustituye el texto por signos.

El Golpe de Estado que se instauró en Brasil el 31 de marzo de 1964 supuso una nueva instancia para el Arte Concreto. El *paideuma* que había sido postulado por los Poetas Concretos en su etapa ortodoxa comienza a abrirse a nuevos materiales y lenguajes. Dicha apertura irá resquebrajando una serie de criterios ligados a lo autónomo, lo evolutivo y lo homogéneo, a partir de las cuales, siguiendo a Gonzalo Aguilar, el arte venía siendo definido (2003: 60). En este momento, surgen de los "poemas semióticos" de Décio Pignatari, las *Galáxias* de Haroldo de Campos y los *Popcretos* de Augusto de Campos. Luego del fin de la fase concreta ortodoxa, los Concretos comenzaban a investigar otros lenguajes, entrando en lo que dieron en llamar su "fase participante". Augusto de Campos comienza a hacer uso del lenguaje publicitario en los *Popcretos* (1968), a partir de un concepto clave para pensar la proliferación de los lenguajes de la cultura de masas, que es el concepto de *información*, y también de la práctica del consumo. Se fue produciendo así la incorporación de nuevos materiales y lenguajes, que algunas veces formaban parte del carácter *novedoso* de la cultura de masa, y otras, en cambio, asimilaban a sus restos y desechos.

Waldemar Cordeiro, luego de su participación en el Grupo Ruptura, que como señalé antes proponía una concepción de la obra de arte como un medio de conocimiento guiado por principios objetivos y por un cuestionamiento profundo de la

idea de representación, en línea con la tradición del del neoplasticismo europeo, el artista se orienta, en el marco del nuevo contexto socio-político, a *flexibilizar* su concepción ortodoxa del Arte Concreto. Luego de un viaje a Europa en 1963, en el cual toma contacto con el lenguaje del pop norteamericano y con diferentes corrientes del neorrealismo, comienza a buscar en el trabajo semiótico una nueva relación con las condiciones locales. Hacia 1963 experimenta con manchas y figuras orgánicas a las que llama "arte concreto informal", donde materiales como el vidrio y el espejo comienzan a *perturbar* las líneas geométricas de su etapa ortodoxa. Luego, a lo largo de su período popcreto, comienza a trabajar con materiales de desecho, buscando producir nuevas relaciones con los materiales de los medios de masa.

Hacia fines de los años sesenta, una serie de obras de carácter performático proponen un tipo de acercamiento a *lo político* que plantea la intervención política del arte en términos no subjetivos, sino colectivos, y que busca intervenir sobre el espacio público. Tanto el artista como el espectador, desde estas nuevas propuestas, pasan a participar de la obra de manera muy activa. En esta línea, el acto de inauguración del movimiento *Poema/processo* (1967) y el evento *Apocalipopótese* (1968) postulan a las prácticas performáticas como modos de *acción colectiva.*

El movimiento Poema/processo es articulado por Wlademir Días-Pino, Moacy Cirne, Alvaro de Sá y Neide Sá, y el evento se lleva a cabo en las escaleras del Teatro Municipal de Río de Janeiro, en el marco del ciclo "Arte no aterro", programa de arte público curado por el crítico Frederico de Morais. El movimiento surge como una ruptura creativa contra la "mistificación institucionalizada en el ámbito de la comunicación" (De Sá: 1977), donde se busca que cada lector sea capaz de construir su propia *versión* del poema, haciendo del arte no sólo una práctica ligada al consumo sino también una práctica ligada a la producción de procesos. El Poema/processo se propone así como un modo de producción poética donde el lector es un participante activo, que arma el poema a partir de una serie de instrucciones dadas.

Hélio Oiticica había participado de la Exposição Nacional de Arte Concreta de 1957 y después había pasado a formar parte del Neoconcretismo. Alrededor de 1964, se produjo un giro radical en su obra, a partir de la experimentación que se inició con los *Parangolé*: vestimentas, telas, banderas y capas que funden elementos como el color, la danza, la poesía y la música, y presuponen uma participación colectiva. Estas vestimentas coloridas, hechas con diferentes materiales, buscaban integrar la planificación y la racionalidad en el plano de la composición, mientras que la incorporación de los cuerpos y el azar de la danza hacía que esos componentes modernistas

se relativizaran en su convivencia con las relaciones de contacto. La trayectoria artística de Hélio Oiticica, que incluye, además de los *Parangolé*, los *Bólides* (1963), la instalación *Tropicália* (1967), *Apocalipopótese* (1968) y sus creaciones fuera de Brasil como las *Cosmococas* (Nueva York, 1973/74), resultan centrales para pensar la cultura brasileña de los años sesenta y setenta.

En la era de masas, como sostiene Paula Sibilia (2006), la tecnología pasa de las leyes mecánicas y analógicas a los flujos informáticos y digitales. El tiempo, además, ya no se marcará a través del reloj de manera geométrica, sino que constituirá un continuum fluido y ondulante, en sintonía con el mundo virtual (2006: 24). Así, puede pensarse que uno de los modos de respuesta que encontraron las obras ante esta liquidificación del orden del tiempo fue desdibujar los límites entre las disciplinas, y también entre el arte y el no-arte. El arte buscará producir experiencias acordes al flujo de los nuevos tiempos, asumiendo, en términos de Bauman, una *dicción líquida* y ya no sólida. Además del tiempo, la noción de espacio cambia de modo radical: se pasa del espacio moderno al hiperespacio de la cultura masiva. Objetos como los *Penetrables* (1960-1970) de Hélio Oiticica, estructuras laberínticas que exploran la espacialidad, permiten ver zonas donde el espacio deja de ser homogéneo y constante, para volverse discontinuo y modulable. De esta manera, los *Penetrables* prueban diferentes modos de

desnaturalizar los esquemas a partir de los cuales los espacios son percibidos.

Desde la perspectiva de algunos pensadores como Lyotard, en la época posmoderna la experiencia atraviesa una crisis terminal, al verse debilitada por la tecnociencia capitalista, la vida masificada de las ciudades y la pérdida de sentido. Por eso, según esta idea, el arte posmoderno estaría "en el polo opuesto de la experiencia" (1993: 15). En este contexto de *liquidificación* de las coordenadas espacio-temporales, una de las posiciones predominantes que asumieron los objetos artísticos que forman parte del corpus fue reivindicar el carácter experimental de la experiencia.

Hacia finales de la década del sesenta, en el contexto de la fase más represiva de la Dictadura Militar, la marginalidad se constituye como una *estrategia de resistencia*. En el arte se produce una *apertura* hacia los materiales de desecho que la cultura de masas descarta, buscando entablar una nueva relación con sus restos.

Waly Salomão a comienzos de los años 70 es arrestado en San Pablo, en la cárcel de Carandiru, por tenencia de marihuana, donde comienza a escribir "Anotaciones en el pabellón II", que narra la experiencia de privación de su libertad, que luego será parte de su primer libro, *Me segura quéu vou dar um troço,* que fue publicado en 1972. A lo largo de su trayectoria mantuvo una gran afinidad intelectual con Hélio Oiticica, quien realizó la diagramación de su primer

libro y sobre el cual escribió en 1996 el conjunto de ensayos *Qual é o parangolé*. Junto al compositor Torquato Neto, organizó la revista *Navilouca*, y escribió obras como *Gigolô de Bibelôs* (1983), *Armarinho de miudezas* (1983), *Algaravia* (1996), *Lábia* (1998), *Tarifa de embarque* (2000), *O mel do melhor* (2001) y *Pescados vivos* (2004, póstumo). Además, entre 1975 y 1977 realizó veinte series de fotografías llamadas *Babilaques*.

En 1973, en Nueva York, donde vivió entre 1971 y 1978, Hélio Oiticica crea las *Bloco-experiencias in Cosmococa-programa in progress* junto con Neville D'Almeida. Se trata de un conjunto de ambientaciones con proyección de diapositivas y banda sonora, que proponían ambientes lúdicos en los cuales los espectadores se transforman en participantes de una experiencia sensorial. A la vez, constituyen una reflexión acerca de la cultura pop; cada una de ellas está dedicada a Yoko Ono, Marilyn Monroe, John Cage, Luis Buñuel y Jimi Hendrix.

En 1974 se publica el único número de la revista *Navilouca*, que fue proyectada por Waly Salomão y Torquato Neto, tuvo una difusión muy pequeña y circuló sólo en Río de Janeiro. Su nombre fue tomado del primer capítulo de *Historia de la locura en la época clásica* de Michel Foucault, y se propuso como un espacio de convivencia de diferentes tradiciones y generaciones.

En el sentido en que lo vengo desarrollando, en la medida en que la consolidación y expansión de la cultura de masas postulaba una transformación radical de los modos de vida, una serie de obras buscaron tensionar esa experiencia. La observaron, la emularon, desearon apropiársela o cooptarla. El modo en que ejercieron estos movimientos fue elaborando, mediante *aparatos de arte*, estrategias para imaginar expansiones de eso que denominamos *viviente*.

El corpus de obras que analizaré tienen en común dos aspectos. Por un lado, hacen uso de la cultura masiva, ya sea de sus lenguajes, sus materiales, sus medios o su lógica. Por otro lado, establecen con la cultura masiva una relación de disputa en torno a *lo viviente*, buscando operar como laboratorios donde los artistas se dedicaron a modular nuevas formas de pensar *lo vivo* y a reivindicar el carácter experimental e indeterminado de la experiencia.

Planteo de los ejes argumentativos

Dentro de la crítica literaria, la bibliografía que aborda las articulaciones entre arte experimental brasileño y cultura de masas es limitada. De todas maneras, es posible mencionar un conjunto de ensayos y artículos teóricos y críticos que considero que son significativos para mi estudio. A continuación voy a ir presentándolos, buscando

articularlos con tres ejes argumentativos sobre los cuales se estructura mi trabajo, que son transversales al recorrido cronológico que presentan los cuatro capítulos de mi tesis. A su vez, estas formulaciones teóricas y críticas me permitieron definir los conceptos centrales sobre lo que se articula mi análisis, y pueden describirse de la siguiente manera.

A) El primer eje argumentativo busca sostener la idea de que a lo largo del período que comprende mi tesis (1956-1974) se ha desarrollado una relación estrecha entre la experimentación (propia del arte experimental) y la cultura de masas, de la cual mi trabajo busca construir una genealogía. Mi propuesta es que esa relación estrecha es previa a la emergencia del Tropicalismo a fines de los años sesenta, y se remonta a mediados de los años cincuenta, con la proyección y construcción de la ciudad de Brasilia. En ese sentido, resultan de central importancia las formulaciones críticas que buscan enfatizar los procesos de continuidad que se produjeron entre los años cincuenta y los años setenta en torno al anudamiento entre experimentación y cultura de masas, más que los procesos de ruptura.

Este eje se desarrolla, por un lado, a partir de una serie de textos canónicos que han producido lecturas pioneras y discusiones fundantes en torno a la literatura de los años sesenta y setenta. En su ya clásico libro *Impressões de viagem. CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970* (1992), cuyo

objeto son las vanguardias que emergieron desde fines de los años cincuenta hasta mediado de los años sesenta, el Tropicalismo y los movimientos poéticos de los años setenta, Heloísa Buarque de Hollanda sostiene una tesis que delineará el perfil de muchísimas discusiones posteriores. La crítica afirma que, desde comienzos de la década del sesenta, en el campo cultural brasileño los debates estético-políticos se empezaron a organizar en torno a la noción de *compromiso*, que definía la relación entre el artista y la sociedad, y que se configura a partir de la pregunta acerca de qué modo el arte puede y debe servir al pueblo. Es decir, cuál es el alcance de la potencia revolucionaria de la palabra poética, y en términos de qué lenguaje debe ser enunciada. De un modo esquemático, las posturas a través de las cuales había sido postulada la posibilidad de intervenir políticamente desde la literatura eran dos: la de los Poetas Concretos, que la autora asocia con una postura experimental, y la de los Centros Populares de Cultura, que asocia con una postura comprometida. Es desde esta dicotomía desde donde lee una serie de discusiones en torno a los modos de incidencia de la poesía sobre lo social. Además, aborda lo que denomina el "Postropicalismo", un movimiento que surge luego del endurecimiento de las políticas represivas de la dictadura militar brasileña, a partir de 1969. A su vez, toma en cuenta las transformaciones culturales que supuso la masificación entre los jóvenes de las políticas contraculturales: el uso

de drogas, la liberación sexual y el culto por el rock, y desde esta perspectiva aborda el libro de poesía de Waly Salomão *Me segura que'eu vou dar um troço* y la revista *Navilouca*.

Otro ensayo importante es el del antropólogo Carlos Alberto Messeder Pereira, *Retrato de época. Poesia Marginal Anos 70* (1981), cuyo enfoque se centra específicamente en la llamada Poesía Marginal, dando cuenta de la difusión de la contracultura en Brasil y de las transformaciones comportamentales y estéticas que dicha difusión significó. Los dos ensayos precedentes dan por cerrado, sin problematización alguna, el ciclo de las vanguardias. Y aunque tanto Heloísa Buarque de Hollanda como Carlos Alberto Messeder Pereira mencionan y estudian diversas publicaciones que recuperaron la tradición de la Poesía Concreta, no parecen extraer de allí ninguna consecuencia significativa.

Este eje también se desarrolla, por otro lado, a partir de una serie de textos que buscaron producir desplazamientos en torno a dichas lecturas canónicas, e intentaron construir nuevas periodizaciones en relación a lo acontecido en esos años. En su libro *Eu, brasilero, confesso minha culpa e meu pecado* (2010) Frederico Coelho ha establecido una diferencia entre las nociones de "Tropicalismo" y "Tropicália". Mientras que la Tropicália tuvo una trayectoria larga y tortuosa en la historia de la cultura brasileña (1964-1974), el Tropicalismo se constituyó sólo como una fase de este

proceso (1967-1968). Según Coelho, el germen de la Tropicália ya se venía gestando desde la segunda mitad de los años cincuenta, en los debates acerca de la modernidad cultural brasilera, a medida que se conformaba el Movimiento Neoconcreto. En 1967, mientras que Hélio Oiticica se reencuentra con los Poetas Concretos, después de la ruptura que significó su acercamiento al Neoconcretismo, el Tropicalismo comenzó a constituirse como elemento unificador de los dos frentes constructivistas que habían tomado caminos distintos.

En su texto "Coros, contrarios, masa: la experiencia tropicalista y el Brasil de fines de los años 60" (2005), la crítica Flora Süssekind ha considerado a la Tropicália no como un *movimiento* con un conjunto coherente de propuestas, sino como un *momento* que excede lo meramente musical. Este *momento* al que se refiere Süssekind está signado por lo que ella llama un contexto de *desencanto histórico*, a saber, la conciencia de que era necesario desarrollar una nueva forma de arte que reinventara de manera expresiva, a través de una reapropiación crítica, la tradición moderna brasilera previa: el Modernismo de los veinte y la Poesía Concreta para la literatura, la Bossa Nova para la música y el Neoconcretismo para las artes plásticas. Así, Süssekind introduce la noción de una "perspectiva coral" para pensar la Tropicália y, en una dirección similar a la de Coelho, concibe la Tropicália como un *estado creador general*, dentro

del cual pueden ser pensadas diferentes lenguajes del arte, y en el cual se manifiesta una "vontade construtiva geral" (2005: 55) que da cuenta de un estado de reconfiguración de nuevas relaciones estructurales entre el arte y lo social.

De este modo, tanto un texto como el otro han concebido a la Tropicália como un *estado* del arte, que excede la categoría de *movimiento cultural*, y que más bien requiere ser pensado en términos de una *militancia cultural*, en tanto produjo una reorganización de la relaciones dentro del campo cultural brasileño. Este planteo resulta de gran importancia para mi trabajo, ya que se orienta a pensar las relaciones de continuidad entre los años cincuenta y los años setenta a través de la persistencia de la presencia del carácter experimental del arte y de las diferentes relaciones que éste fue trazando con la cultura de masas. A su vez, los trabajos que mencioné establecen una periodización más acotada que la de mi tesis, y en este sentido mi trabajo intenta constituirse como un aporte para la investigación sobre el tema.

El primer eje argumentativo se desarrolla, también, sobre las reflexiones que han producido un conjunto de textos que han estudiado los vínculos entre el Concretismo el Neoconcretismo, y que han intentado pensar la cuestión del cuerpo en el arte experimental brasileño. Teniendo en cuenta mi objeto de estudio, la importancia del Neoconcretismo radica en que desde el lanzamiento de su primer manifiesto,

publicado en marzo de 1959 en Río de Janeiro, el cuerpo aparece mencionado por primera vez como un elemento necesario del hecho artístico. A partir de una propuesta de relectura de la tradición plástica constructiva -el *Manifiesto Neoconcreto* cita a Mondrian, Pevsner, Vantogerloo y Malévich, entre otros-, los Neoconcretos denuncian que "o artista concreto racionalista, 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" (1959). Como ha demostrado Ronaldo Brito en su estudio *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (1999), el Neconcretismo posee un origen constructivo y al mismo tiempo sus premisas ponen en crisis la hegemonía de dicha ideología.

En el texto "El Concretismo y sus valores incorpóreos" (2004), Raúl Antelo ha sostenido que sólo por un malentendido se asoció la forma geométrica con la forma abstracta. En realidad, lo que la forma geométrica hace es no reproducir lo visible, sino más bien *hacer visible*. Es decir, más que mostrar la realidad, dar cuenta de los modos de ver la realidad, poniendo en cuestión el ver como una cuestión espontánea. Así, mientras la forma figurativa-representativa tiende a amortiguar la energía cognoscitiva del hombre, la forma geométrica exalta la óptica, y en ese sentido está en las antípodas de la abstracción. El planteo de Antelo resulta

de enorme interés para mi trabajo, ya que tiende a desarticular las oposiciones rígidas entre el Concretismo y el Neoconcretismo y busca leer, más bien, la presencia de la dimensión física en las producciones concretistas.

En su libro *Cuerpos paganos* (2010) Mario Cámara se ha propuesto abordar la emergencia de un imaginario corporal, sus usos, sus figuraciones y sus efectos, desde fines de los años cincuenta hasta comienzos de los años ochenta. Desde mediados de los cincuenta, con la crisis de los paradigmas modernistas, se produce una resemantización del cuerpo, que comienza a funcionar como portador de un poder de resistencia. Los años setenta, a su vez, pusieron en discusión la herencia moderna con sus vanguardias, desarrollismos y utopías de liberación, haciendo uso de esa herencia como política de resistencia estética frente a la Dictadura y al avance de la industria cultural. Esto es importante porque Cámara buscará trazar así, a través del imaginario del cuerpo, una línea de continuidad entre la vanguardia de los cincuenta y la contracultura de los años setenta.

B) El segundo eje argumentativo busca sostener la idea de que dicho anudamiento entre el arte experimental y la cultura de masas tuvo una serie de efectos en la configuración de *lo viviente*. Para analizar estos efectos, me resultaron de gran importancia las formulaciones teóricas y críticas que buscaron formular el concepto de *vida* como un

concepto político, y que produjeron nuevos sentidos para pensar la subjetividad y los modos de agrupamiento colectivos.

Este eje se desarrolla a partir de un conjunto de textos que postulan nuevos puntos de vista en torno a la noción de *lo viviente* y que funcionan como suelo teórico de abordajes posteriores de la crítica literaria, con respecto a los cuales los estudios biopolíticos ocupan un lugar central. Como señala Michael Foucault, a partir de la década del treinta y con un mayor desarrollo en la *sociedad del espectáculo*, se produce la transición del régimen soberano al régimen biopolítico: "El cuerpo social dejó de ser una simple metáfora jurídico-política para devenir una realidad biológica (...) la vida, pues, mucho más que el derecho, se volvió entonces la apuesta de las luchas políticas" (2007c). El cuerpo humano se constituye como objeto de conocimiento funcional al Estado, a través de distintos saberes como la medicina o la psiquiatría; al cuerpo se lo *conoce*, se lo fragmenta, se lo clasifica, se lo cuida, se lo controla, se lo inmuniza, se lo previene de la muerte y se gestiona la vida. Así, la vida se conformará como un terreno de disputas políticas, disputas de las cuales el arte participará y que son de una importancia central para mi análisis.

Las reflexiones de Giorgio Agamben (2001, 2006, 2007) en torno a la noción de *forma-de-vida* también constituyen un gran aporte para mi trabajo. Agamben hace una distinción

entre la *zoé* (el hecho de vivir común a todos los vivientes) y la *bios* (el modo de vivir propio de un individuo o grupo, la vida en la polis). La expresión *forma-de-vida* es planteada por Agamben para afirmar que "los procesos singulares del vivir no son nunca simplemente hechos, sino siempre y sobre todo posibilidad de vivir, siempre y sobre todo potencia" (2001: 14). Este concepto es fundamental porque me permite pensar la noción de *vida* en términos políticos.

Una de las derivas que tuvieron los estudios biopolíticos fueron los llamados estudios posthumanistas, que se desarrollaron por fuera de las filosofías marxistas, para cruzarse con discursos de la semiología, la antropología y el psicoanálisis. Retomando el concepto de *forma-hombre* propuesto por Michel Foucault (2002) como invención occidental de finales del siglo XIX, los trabajos de Georges Bataille (1986), Gilles Deleuze (1995), Maurice Blanchot (2002) y Giorgio Agamben (2006a, 2006b) buscaron, a través de un trabajo arqueológico sobre el pensamiento de Occidente, desarticular los enunciados sobre los cuales se había sostenido el humanismo. Desde esta perspectiva, la noción de *hombre* comenzó a ser pensada como una categoría que aprisionaba la vida, y legitimaba ciertos órdenes de violencia en torno a lo que era o no era considerado como humano. Además, introdujeron conceptos como el de *máquina antropológica*, propuesto por Agamben (2006), que dieron cuenta de cómo el hombre funcionó como un dispositivo

privilegiado en el pensamiento humanista. Así, proporcionaron elementos para hacer surgir nuevas formas posibles de relación entre los seres vivientes, que se resisten a ser clasificadas dentro del paradigma de lo humano.

Deleuze (1995) se refiere a una vida que no es sólo biológica o cultural, o sea, que no se afianza en una configuración subjetiva específica, sino a una vida sin predicados ni individualidad. Esto es central para mi tesis, porque entiende *lo viviente* no de manera reducible a la *forma-hombre*, en términos de Foucault (2012), ni tampoco reducible a la *persona* (en términos de dispositivo, como lo define Roberto Esposito, 2012), sino que operará como una fuerza aleatoria que remite, en cambio, al espacio de lo impersonal, y que traza sus propias formas, desasignadas de la sustancia biológica. Deleuze afirma así la preminencia de las fuerzas intensivas y de los flujos de lo real por sobre la preminencia de las formas determinadas.

A partir de estas elaboraciones teóricas, el modo en que voy a entender el concepto de *lo viviente* en mi tesis es en términos de un *campo de fuerzas* (Deleuze, 2000[12]) que no son reductibles a la de una configuración subjetiva ni tampoco a la forma del cuerpo humano, sino que se manifiestan

[12] "¿Qué es el cuerpo? Solemos definirlo diciendo que es un campo de fuerzas, un medio nutritivo disputado por una pluralidad de fuerzas. No hay cantidad de realidad, cualquier realidad ya es cantidad de fuerza". (Deleuze, 2000)

energéticamente de modos imprevisibles e indeterminados. Esta concepción de *lo viviente* se desplegará con diferentes modulaciones a lo largo de la tesis. En el Capítulo 1, por ejemplo, estará asociada a las nociones de percepción y experiencia, vinculadas con *lo vivo* en términos físicos. En el Capítulo 2, en cambio, estará asociada a las nociones de información y consumo, propias del momento de expansión acelerada de los medios masivos como la televisión en Brasil. En el Capítulo 3, la noción de *lo viviente* se configurará ligada a experiencias de acción colectiva, organizadas en torno a nuevos modelos de relación comunitaria. Por último, en el Capítulo 4 *lo viviente* se formulará en torno a *formas-de-vida* ligadas a la cultura marginal, muy vinculadas con el momento más represivo de la Dictadura Militar.

C) El tercer eje argumentativo busca sostener la idea de que las relaciones entre el arte experimental y la cultura de masas produjeron una apertura del arte hacia su *afuera*: hacia lo extraliterario (erosionando la noción de *esfera estética*), hacia lo *real* (erosionando la noción de *ficción*) y hacia lo político (erosionando la noción de *autonomía*). Como consecuencia de esa apertura, una serie de obras experimentales produjo la incorporación de nuevos materiales y lenguajes, a veces ligados a las novedades de cultura de masas y otras ligados a sus restos y desechos. Para analizar esa *apertura*, me resultaron de suma importancia una serie de artículos críticos sobre el período que abarca mi estudio

que han tratado, con diferentes enfoques, la cuestión de la relación entre el arte, la vida y la cultura de masas en la literatura y las artes plásticas brasileñas de los años cincuenta, sesenta y setenta. Artículos críticos que buscaron, por un lado, formular al arte como productor (y no sólo como reproductor) de las fuerzas políticas y, por otro lado, que buscaron abordar la pérdida de especificidad de los medios y dispositivos del arte como una dimensión potenciadora de su carácter político.

Antes de hacer referencia a los textos críticos, voy a presentar el concepto de *aparato*, que funciona como eje articulador de todo mi trabajo, y a partir del cual voy a formular conceptualmente la relación entre arte y técnica. Dado que en la cultura de masas los medios y dispositivos de reproducción dejan de ser específicos para volverse masivos, la dimensión técnica funciona como un aspecto privilegiado para reflexionar sobre los modos en que se fueron modulando las disputas entre el arte experimental y la cultura de masas.

J.L. Deotte (2013) ha desarrollado el concepto de *aparato*[13] como un modo de configuración técnica que prepara los fenómenos para aparecer ante la mirada humana: "Sin aparatos no habría más que un flujo continuo y no dominado

[13] Hubo, además, una cantidad considerable de reflexiones teóricas en torno a la noción de *aparato*, entre las cuales destaco las de Vilém Flusser (1990) y las de Jean Baudrillard (1995).

de colores informes" (2013: 26). Es decir, según el autor, el aparato funciona como una suerte de mediación entre los fenómenos que el arte produce y la mirada del hombre que los recibe, como por ejemplo la perspectiva, la cámara oscura, el museo, la fotografía, el pasaje urbano, el cine o la cura analítica. Deotte define al *aparato* como un "modo de la relación esencial que un signo establece con su soporte, único medio de distinguir las épocas de la cultura y, entonces, las acepciones diferentes de la cosa" (2013: 26). Me interesa en particular esta concepción relacional del *aparato* que sostiene, porque me permite pensar de manera dinámica los vínculos que se fueron produciendo entre el arte experimental y la cultura de masas.

El concepto de *aparato*, a su vez, está en diálogo con el concepto de *dispositivo*, que Michel Foucault define en términos de un conjunto heterogéneo de formas de saber, relaciones de poder y prácticas de subjetivación (1991: 128). Me resulta de gran interés esta definición del concepto, en la medida en que busca dar cuenta de que tanto las verdades como las subjetividades de una época son efectos de los entramados de reglas, leyes, resistencias, instituciones, saberes hegemónicos y ejercicios de poder, y no sus causas[14].

[14] En este mismo sentido Foucault concibe la relación compleja entre *lo visible* y *lo enunciable*, en términos de apertura de posibles y no en términos de representaciones. Es decir, el orden de los discursos y las relaciones de poder se presentan siempre como dispositivos que entraman saberes, poderes, resistencias y prácticas de subjetivación.

Este tercer eje se desarrolla, en principio, a partir de los textos *La experiencia opaca* (2009) y *Mundos en común* (2015), de Florencia Garramuño. En *La experiencia opaca*, Garramuño ha afirmado que a partir de los años sesenta se produce en el arte, como efecto de una fuerte crítica a la modernidad, una desacreditación de la visión, que da lugar al predominio de nuevos registros sensibles como el tacto. Así, la crisis de la representación de un cuerpo estable y definible se vincula, según la autora, con la crisis de la autonomía estética, que produce la emergencia de un campo de experimentación con materiales y formas asociados a lo háptico (2009: 102). La búsqueda de nuevos registros sensibles como el tacto, a partir de los años sesenta, funciona como un modo de cuestionamiento que las prácticas artísticas ejercen con respecto a la primacía de la visualidad, registro imperante en la esfera estética moderna. A su vez, en *Mundos en común* (2015) Garramuño se pregunta por el potencial político de lo que llama un "arte inespecífico"; es decir, un arte que se afirma en la puesta en crisis de sus propios materiales. Es en esta "impertinencia", concepto que retoma de Roberto Esposito, donde puede leerse el potencial político del arte inespecífico, que consiste en la apertura del espacio hacia lo otro de sí mismo (2015: 155).

Estas reflexiones me resultan muy productivas porque me permiten postular el concepto de *afuera* en términos de una

de *zona de exterioridad* con respecto a la cual las obras experimentales buscan producir algún tipo de apertura vinculada, por un lado, a los límites *inespecíficos* de la obra y, por otro lado, de las fronteras de la experiencia subjetiva.

A su vez, para plantear la relación entre el arte y su *afuera* voy a pensar en términos de *modulación,* en lugar de en términos de *forma*. Según la lectura de Deleuze sobre Spinoza (2004), la noción de *expresión* refiere a la inmanencia entre el lenguaje y la realidad, a los modos complejos a través de los cuales los signos modulan (no representan ni muestran) lo real, y a su vez se ven modulados por las potencias de lo real. En este sentido, los lenguajes no representan lo real, sino que lo afectan. Por eso, el concepto de *modulación* me permite no sólo tener en cuenta de qué manera aparecen dispuestos los materiales (lo que supondría una perspectiva basada en la *forma*), sino también ver de qué modo esa disposición de materiales opera en términos de un encuentro entre las fuerzas del arte y las fuerzas de lo social.

Este eje también se desarrolla, por otro lado, a partir de un conjunto de textos críticos que problematizaron las relaciones entre vanguardia, arte experimental y cultura de masas. En *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista* Gonzalo Aguilar (2003) ha sostenido que en la década del sesenta se produjo un crecimiento

sostenido de los medios masivos de comunicación. Para los grupos radicalizados de izquierda, como los CPC, los medios eran el instrumento más poderoso del imperialismo para alienar a la sociedad, y por eso buscaban construir un circuito exterior a los medios. En cambio, los músicos del Tropicalismo tuvieron la capacidad de incursionar en los medios, provocando un desvío desde su interior, ya que no veían en los medios sólo un instrumento de poder, sino también un escenario de disputa de las legitimaciones culturales en juego. A través de su activa participación en programas de TV como *O show de Chacrinha* o el programa *Divino maravilhoso*, sobre todo a través de la moda, ocupaban un lugar ambiguo, que oscilaba entre la exhibición y la crítica. Por eso, según Aguilar el surgimiento del Tropicalismo altera de manera radical el esquema de relaciones entre el arte y la sociedad de masas. Por un lado, en la medida en que trabaja con imágenes anacrónicas y estereotipadas de Brasil para ponerlas circular a la luz de la modernidad, ejerce una desmitificación de la modernidad alcanzada por Brasil (que sigue siendo un país subdesarrollado del Tercer Mundo), rompiendo así las demarcaciones estáticas entre lo arcaico y lo moderno. Por otro lado, en la medida en que absorbe la influencia de movimientos contraculturales de Estados Unidos y Europa (hippies, Godard, Beatles, Bob Dylan, Beats), y comienza a problematizar los moldes rígidos a través de los cuales la izquierda ortodoxa leía las relaciones entre lo

nacional y lo universal. Estas reflexiones son importantes para mi trabajo, ya que presentan nuevas perspectivas para pensar los modos de reapropiación del legado concretista que se produjeron en los años sesenta.

Para abordar la relación entre el arte y la cultura de masas serán muy productivas las Teorías de los Medios de Comunicación como la de McLuhan (2015), que sostiene que el "medio es el mensaje", dando cuenta de una profunda mutación en la cual el capitalismo desarrollista va dejando paso a un nuevo capitalismo tardío, post-industrial, que trae consigo el marketing, la publicidad y el diseño, y también lenguajes propios del devenir de los procesos técnicos y tecnológicos, como la informática y la cibernética.

A su vez, Andreas Huyssen en *Después de la gran división* (2002) sostiene que el arte pop creó una nueva relación entre la alta cultura y la cultura popular. Al eliminar la separación entre lo estético y lo no estético, el arte se "libera" del aislamiento al cual lo había sometido la sociedad burguesa, por medio del concepto de "autonomía" (2002: 247), y se vuelve profano y masivo, provocando una gran ampliación del público del arte. Las hipótesis de Huyssen van a ser respuestas "superadoras" de las dicotomías que postulan los debates en torno al arte elevado y el arte bajo: después de la "gran división" ya no es posible situar con tanta claridad esa distinción.

Por otro lado, en *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas* (1988), Adorno y Horkheimer han definido el concepto de "cultura de masas" en torno a lo que llamaron una "industria cultural", entendido como el sistema de la cultura que funciona de un modo similar al sistema de producción mercantil, y por ende tiende a la estandarización. Es decir, en el capitalismo el arte aparece como parte de la industria: "La estandarización y producción en serie ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social" (Horkheimer y Adorno, 1988: 166).

En *Apocalípticos e integrados*, Umberto Eco (2004) ha desarrollado la idea de que la pregunta acerca de si es bueno o malo que exista la cultura de masas está mal formulada, ya que la cultura de masas es un hecho de la realidad, y en cambio debería formularse en términos de qué acciones culturales pueden hacer que los medios de masa funcionen como vehículos de valores culturales.

Mi concepción de la *cultura de masas* retoma las elaboraciones teóricas que mencioné (tanto para afirmarlas como para discutirlas), y se focaliza en dos aspectos que me interesa destacar. Por un lado, en las operaciones que la cultura de masas ejerce con respecto a la vida como materia, en términos de *captura* pero también de *apertura* a nuevos medios y lenguajes. Por otro lado, en las tensiones que se generan entre la determinación de la subjetividad que el

orden capitalista supone, y la apertura hacia lo indeterminado que el arte busca producir. En este sentido, tal como la estoy pensando, la cultura de masas no mantiene una relación de *otredad* con respecto al arte, sino que funciona más bien como un elemento que lo constituye y lo potencia, ya sea a través de la mímesis o de la disputa.

Se han producido también una serie de reflexiones críticas que se centraron en destacar a la cultura de masas como un factor potenciador del arte. Resultan muy productivas, en este sentido, las reflexiones del crítico Lúcio Agra en su libro *Monstrutivismo* (2010), donde ha propuesto la noción de "mostrutivismo" para pensar el modo en que artistas como Hélio Oiticica, Torquato Neto o Waly Salomão, entre otros, se apropiaron de las líneas rectas geométricas de la tradición del constructivismo europeo de Mondrian, Malevich, Schwitters, Doesburg y Lissitzky, para transformarlas en curvas y crear un lenguaje propio de Brasil. O sea, para salir de un pensamiento lineal y racional, y asumir un modo de hablar que incorpore el espacio curvo del morro; es decir, que incorpore aquello "monstruoso" que el emblema de la modernidad no dejaba ver. Este planteo constituye un gran aporte para mi estudio, en la medida en que plantea un momento quiebre del legado modernista, donde el arte comienza a establecer relaciones diferentes con la cultura de masas, que otorgan una nueva dimensión a la experiencia corporal.

Quiero destacar también el ensayo de Mário Pedrosa, "Arte Ambiental, Arte posmoderna, Hélio Oiticica" (1986), texto pionero sobre la noción de "posmodernidad" en el arte brasileño. Dedicado a la instalación "Tropicalia" de Hélio Oiticica, Pedrosa analiza en ese texto la creciente importancia de lo sensorial en las artes plásticas brasileñas, en detrimento de lo que va a denominar una "aristocracia de lo visual". Pedrosa considera que estas transformaciones en los modos de recepción de la obra estética no constituyen una simple variación dentro de la tradición del modernismo estético, sino que, por el contrario, significan un quiebre que permite hablar de "posmodernismo" y que configuran al artista como una "máquina sensorial".

Por último, este tercer eje también se desarrolla a partir de una serie de textos que abordaron la relación entre arte y tecnología, y que se han orientado a trazar genealogías en torno a esa relación, que se remontan al período que abarca mi trabajo. Claudia Kozak ha introducido en su libro *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología* (2012) el concepto de "tecnopoética" para hacer referencia a obras en las cuales se pone de relieve la "relación estrecha y estéticamente productiva entre la poesía y los medios técnicos que le dan su materialidad específica" (Kozak, 2012, p. 242), definición que resulta

muy afín con la noción de *aparatos de arte* que vertebra mi estudio.

En ese mismo libro se define otro concepto fundamental para mi estudio. Me refiero al concepto de *arte experimental*, que apunta a dar cuenta de nuevos modos de producción y recepción del arte, asociados a nuevos modos de relación con la materia. Según Claudia Kozak y Alelí Jait (2012: 118-9), el carácter experimental del arte se condensa en una forma un estado transformativo/borde/transmutación de la materia/experimentación con los materiales, y radica en cuatro elementos: a) una serie de operaciones sobre los materiales, orientadas a descubrir nuevas posibilidades formales y conceptuales, b) arroja un resultado que es desconocido e indeterminado, c) va en contra de la tradición, d) en muchos casos, requiere una activa participación del receptor.

Mi definición de *arte experimental*, tal como la presento en la tesis, está planteada en términos de una serie de prácticas que se orientan a experimentar en torno a las potencialidades indeterminadas de la forma, y en ese sentido buscan funcionar como un laboratorio de expansión de las fronteras de *lo viviente*.

Estrechamente ligada con el concepto de *arte experimental* está la noción de *performance*, que Diana Taylor (2012) presenta como una lente metodológica que pone el énfasis en la necesidad de construir modos de abordaje de

las obras, que excedan los análisis discursivos para poner en marcha un desmantelamiento de "la forma discursiva que ha privilegiado el logocentrismo occidental" (2012). En este sentido, la performance funciona no sólo como concepto, sino también como un modo de aproximación a las obras.

Por último, en "Máquina e imaginario" (2000), Arlindo Machado ha trabajado sobre diferentes objetos de arte, a partir de la idea de que "toda invención técnica –sobre todo cuando se trata de la invención de máquinas 'semióticas'- siempre es acompañada por la emergencia de una dimensión imaginaria" (200: 234). Por eso, también resulta interesante para pensar las relaciones entre arte y tecnología, en la medida en que pone el énfasis en la concepción de los objetos técnicos no sólo como vehículos de producción de contenidos, sino más bien como configuraciones materiales de esos *contenidos* que operan, al mismo tiempo, de manera imaginaria.

Organización de la tesis

La periodización de la tesis se delimita de la siguiente manera. El año 1956 se propone como una instancia de emergencia de la cultura de masas, a partir de la configuración del proyecto de construcción de Brasilia como publicidad del Estado. El año 1974 se propone como cierre de la periodización, teniendo en cuenta que la cultura de masas

ha alcanzado un grado de expansión y madurez como nunca antes, el Estado la subsidia, el público le responde, revistas como *Cruzeiro* alcanzan tiradas de decenas de miles de ejemplares, la cadena *O Globo* tiene cada vez mayor audiencia y la producción de un cine comercial a través de Embrafilme se desarrolla de manera acelerada.

Durante la emergencia de Brasilia, en pleno *imaginario técnico*, proceso embrionario de lo que luego será la cultura de masas, el arte experimental trabaja con ciertos ideologemas en torno a las formas abstractas y las tensiona. Luego del fin del gobierno desarrollista de Kubitschek en enero de 1961, el año 1962 abre un nuevo momento en relación a los medios de masas: ese año, la incorporación de la tecnología del *video-tape* funciona como marca de la profesionalización de la TV. Los antiguos programas de auditorio, a partir de ese momento, dejan lugar a los programas de estudio, consolidando el desarrollo creciente de la televisión. El arte, por su parte, se hace eco de las transformaciones en torno a la información y el consumo. El año 1967 es el año de surgimiento del Tropicalismo, que reordena las relaciones entre arte de vanguardia y cultura de masas. La Dictadura, a su vez, se torna más autoritaria, ante lo cual el arte responde con una mayor voluntad de intervención política, que en los casos que voy a trabajar asumen modos de participación colectivos. En 1969 muchos artistas, producto de la represión o la asfixia cultural, se

establecen en otros países, como Londres, en donde absorben de primera mano diferentes manifestaciones de la contracultura. De este modo, el arte experimental comienza a trazar nuevos modos de relación con la cultura de masas, en los que la marginalidad y la contracultura ocupan un lugar preponderante. En 1974, año que da fin a la periodización, la revista *Navilouca* funciona como momento de clausura del carácter novedoso de la cultura de masas, en tanto que el uso que hace de sus lenguajes abandona su condición de novedad y procesamiento crítico.

En el Capítulo 1 primero presento el proyecto arquitectónico de la ciudad de Brasilia como primera imagen publicitaria de la cultura de masas en Brasil, que en este caso opera como una propaganda estatal. Afirmo que, a través de formas abstractas heredadas de la tradición del arte moderno, la *imagen visual* que Brasilia constituye arquitectónicamente sintetiza el sintagma ideológico de la igualdad social. Es decir, la proyección de esa *imagen visual* funciona como emblema de una transformación social inminente.

Luego sostengo que los Poetas Concretos reinscriben en el ámbito de la poesía la experimentación con las formas como emblema de una transformación social que postulaba el proyecto de Brasilia. Esto se produce, de modo específico, a través del cuestionamiento del verso como unidad poética, y del énfasis en una concepción artificial del lenguaje y el

espacio poético. La figura de artista que postulan los Poetas Concretos es la del *designer*, que es aquel que produce un diálogo permanente entre el arte y la cultura de masas incipiente.

En este capítulo me interesa analizar cómo esa búsqueda de diálogo puede leerse en un poema como *Life (*Décio Pignatari, 1957) en el modo en que este busca producir una *apertura* hacia una dimensión perceptiva, anclada en el aspecto óptico de la lectura, que asume como propia la condición visual de la cultura de masas emergente. Esta *apertura* hacia la dimensión perceptiva de la lectura aparece inscripta en una modalidad de forma a la que llamo *forma cerrada*, derivada de la tradición de la Teoría Gestalt. A este tipo de receptor que la Poesía Concreta imagina lo defino como un *cuerpo óptico*.

A continuación afirmo que el Movimiento Neoconcreto también pone el énfasis en la *apertura* hacia la dimensión perceptiva de la obra, pero expandiendo esa *apertura* a una experiencia física no sólo perceptiva, sino de orden más abarcativo. Es a partir de esta idea desde donde postulo en el *Poema Enterrado* (Ferreira Gullar, 1959) el pasaje de un *cuerpo óptico* a un *cuerpo experimental*, como dos modos diferentes de *apertura* hacia la dimensión física de la experiencia poética. A partir de este pasaje de un *cuerpo óptico* a un *cuerpo* experimental formulo el concepto de *aparatos físicos*, como una modalidad de vínculo a través de

la cual el arte experimental de finales de los años cincuenta ha buscado trazar una *relación de distancia crítica* con respecto a la cultura de masas, y más específicamente con los modos de vida que esta propulsa.

La hipótesis central de este capítulo es que los *aparatos físicos* funcionan como una suerte de conciencia crítica frente a la cultura de masas, en la medida en que reivindican el carácter indeterminado de la experiencia. La disposición espacial que la ciudad de Brasilia propone en términos de prácticas habitacionales da cuenta de un modo de vida previsible y disciplinado. La *apertura* que los *aparatos físicos* persiguen busca tensionar dicha previsibilidad a través de la incorporación del cuerpo como elemento experiencial indeterminado.

En el Capítulo 2 empiezo desarrollando la idea de que durante los primeros años de la década del sesenta se produce una amplia expansión de la cultura de masas en Brasil. Junto con el desarrollo acelerado de la TV surge la industria de los *mass-media*, y con ella un gran público que asume la práctica del consumo.

Comienzo analizando el texto *Notas sobre o desenho industrial* (Rogério Duarte, 1965), que señala a través del concepto de *uso* propio del diseño industrial un proceso de desdibujamiento de la diferencia entre arte y cultura de masas. Es decir, a través de la incorporación de los

lenguajes de masas como material, en el arte se produce una *apertura* hacia la práctica del consumo.

Luego analizo el poema *Sólida* (Wlademir Dias-Pino, 1962) a partir de un concepto clave para pensar la proliferación de los lenguajes de la cultura de masas, que es el concepto de *información*. Planteo que *Sólida* produce lo que llamo un *arte de consumo* ya que, más que comunicar contenidos, busca transmitir información ilegible, poniendo el énfasis en la mera transmisión de códigos en sí misma, más que en la búsqueda de comunicación de un mensaje. Así, a través del vaciamiento del sentido al poema, postulo que el poema busca exhibir el límite de las posibilidades comunicativas de los lenguajes de la cultura de masas. Sostengo que este es uno de los modos mediante los cuales el arte experimental busca producir una *apertura* hacia el carácter informativo de la cultura de masas, a la que llamo una *respuesta sustractiva*.

También planteo que hay otro tipo de modulación posible de esa *apertura*, que también puede ser pensada como un *arte de consumo*, que es la del *Espectáculo Popcreto*. Aquí, la figura de artista que está operando es la del *anarquitecto*, que es aquel que intenta otorgarle una forma al caudal anárquico de los lenguajes de masas. Propongo, por eso, que se trata de una *respuesta aditiva*, que busca darle nuevos sentidos al caos.

A partir de esta distinción de estos dos modos posibles de relación con la información, presento el concepto de *aparatos informáticos*, a partir del pasaje de la Teoría Gestalt a las Teorías de la Información. Los defino como una modalidad de vínculo a través de la cual el arte experimental de comienzos y mediados de los años sesenta ha buscado entablar una *relación de apropiación* con respecto a la cultura de masas, con sus lenguajes y con la práctica del consumo. Relación de apropiación que oscila entre la mímesis, la celebración y la ironía.

La hipótesis central de este capítulo es que la *relación de apropiación* del arte con respecto a la cultura de masas funciona como un modo a través del cual el arte experimental buscará, a través de su trabajo con la información, producir experiencias que amplíen y reconfiguren las fronteras de *lo viviente*.

La *apertura* que los *aparatos informáticos* persiguen se orientará a tensionar las modulaciones de la vida que la cultura de masas postula. A través de estos *aparatos* el arte ya no sólo buscará dialogar críticamente con la cultura de masas, sino que además buscará operar desde su interior, usando como materia prima tanto sus lenguajes como sus desechos. Al tipo de receptor que la *poesía de consumo* imagina lo defino en términos de un *consumidor*. Es decir, aquel que recibe la obra es un *procesador de signos*, que decodifica la información y traduce códigos.

En el Capítulo 3 empiezo desarrollando la idea de que los últimos años de la década del sesenta evidencian la puesta en crisis de cierto modo de acercamiento del arte a *lo político*. Un tipo de acercamiento que circunscribía las posibilidades de intervención política a la oposición dicotómica del compromiso versus la experimentación. En este contexto, propongo que hubo un conjunto de obras colectivas experimentales, ligadas a la performance, que buscaron formular nuevos modos de acercamiento del arte a la política, desmarcados tanto de la experimentación que culminaba en el museo como de las producciones que buscaban interpretar y reproducir las sintaxis populares.

Sostengo que tanto el acto de inauguración del movimiento *Poema/processo* (1967) como el evento *Apocalipopótese* (1968) postulan a las prácticas performáticas como modos de *acción colectiva* que buscan intervenir sobre el espacio público a partir de una *lógica comunitaria*. Este acercamiento a *lo político* a través de propuestas de *acción colectiva* se produce de dos modos diferentes. El acto de inauguración del *Poema/processo* se presentaba como un evento que se sustrae del discurso para producir una intervención anti-discursiva, a través de un llamado a pensar la palabra *puesta en acción,* ligado a un uso performático y participativo del lenguaje. *Apocalipopótese*, a su vez, funcionaba como una experiencia de comunión colectiva, que buscaba apelar a emociones y

afectos comunes ligados al contexto de la Dictadura, que acentuaba cada vez con más fuerza su carácter autoritario y represivo. De esta manera, la búsqueda de *apertura* del arte experimental a *lo político* genera dos respuestas diferentes: una *respuesta destructiva* en el primer caso y una *respuesta afectiva* en el segundo caso.

La hipótesis central de este capítulo es que para producir dicha *apertura* estos eventos crean *aparatos de acción*, que funcionan como productores de *acciones colectivas* que apuntan a la posibilidad del arte de intervenir sobre el mundo en términos empíricos, colectivos y en el espacio público. En el marco de un espacio público y a través de una acción colectiva. Así, los *aparatos de acción* funcionan como una modalidad de vínculo mediante la cual el arte experimental performático establece con la cultura de masas una *relación de politización*. Al tipo de espectador que estas prácticas de *acción colectiva* postulan lo defino en términos de un *receptor colectivo*. Es decir, de un receptor que apunta a hacer de la experiencia de la obra como una *experiencia en común*.

Por último, en el Capítulo 4 comienzo presentando la noción de *cultura marginal* a partir de la idea de que la marginalidad, en el contexto de la fase más represiva de la Dictadura Militar, constituye una estrategia de resistencia. A través de la búsqueda de experiencias alternativas (ligadas, por ejemplo, al uso de drogas y a la

experimentación sensorial), la *cultura marginal* buscó producir un tipo de antagonismo basado en la alteridad.

Después abordo la temporalidad propia de la cultura de masas a partir del concepto de *temporalidad líquida* (Bauman, 2010) y la contrasto con la noción de *temporalidad heterocrónica*, un modo de temporalidad múltiple que recoge los residuos del pasado y busca reinscribirlos en el presente a través del procedimiento del montaje.

Luego analizo *Me segura qu´ eu vou dar um troço, de* Waly Salomão, las *Cosmococas* de Hélio Oiticica y Neville D'Almeida, y la revista *Navilouca* a partir de la relación con el residuo que cada obra propone. Para el análisis de *Me Segura* me centro en el modo en que el procedimiento del montaje se orienta a la suspensión de la linealidad. Para el análisis de las *Cosmococas* me focalizo en la relación con el pasado y con la temporalidad que implica el uso de la cocaína como material pictórico. Por último, analizo la revista *Navilouca* y me detengo en la cuestión del filo, y las relaciones ambiguas que dicha cuestión implica en relación con la Dictadura y con el estatuto de *lo colectivo*.

A partir de la distinción de estos tres modos posibles de relación con el residuo, presento el concepto de *aparatos residuales.* Los defino como una modalidad de vínculo a través del cual el arte experimental produjo la incorporación de los restos y desechos de la cultura de masas a través de una *relación de reinscripción.*

La hipótesis central de este capítulo es que la *relación de reinscripción* del arte con respecto a la cultura de masas funciona como un modo a través de los cuales el arte ejerce su antagonismo con respecto a lo social, basándose en la alteridad y en la resignificación de la exclusión que el Estado propicia a través de la censura.

CAPÍTULO 1

ARTE EXPERIMENTAL, VIDA Y PUBLICIDAD: *APARATOS FÍSICOS* (1956-1961)

Parte uno
Brasilia: emergencia de la cultura de masas

"Brasilia todavía no tiene al hombre de Brasilia"
Clarice Lispector, *En los inicios de Brasilia*

Plano Piloto

En 1957, luego de competir con veinticinco candidatos, Lúcio Costa ganaba el Concurso del Plano Piloto da Nova Capital de Brasil. Costa se había presentado al concurso con un cartón, hojas dactilografiadas explicativas y croquis hechos a mano alzada, que ilustraban un texto colmado de indicaciones a lápiz. Con esta serie de planos hechos con lápiz, tinta, papel y goma de borrar (Fig. 1, Anexo 1), y en un gesto reivindicatorio del carácter artesanal de la arquitectura, Costa ganaba el concurso y también un millón de cruzeiros, lo cual supuso inevitablemente un escándalo. ¿Qué es lo que el jurado premiaba? Según Mário Pedrosa (1975), lo que premiaron fue su claridad de pensamiento: Costa había logrado darle a la idea de Brasilia una *imagen visual*.

El *Plano Piloto* (1956) de Lúcio Costa organiza la ciudad a partir de dos ejes intersectados entre sí como una cruz, un arco y una flecha o, en una visión desarrollista, un avión. Uno es el llamado Eje Monumental, donde se despliega la vida política, cívica y cultural, y en el otro eje, que

lo corta a la manera de un arco, se despliega la vida privada y funciona como un circuito de autopistas de alta velocidad. Así, se concreta un proyecto que ha sido adjetivado como *monumental,* tanto por su escala no humana como por la voluntad de conmemorar el esfuerzo colectivo de planificación, y también al Estado que lo promueve[15].

En su libro *Semiótica da arte e da arquitetura* (2004), Décio Pignatari lee las construcciones de Brasilia como caligramas. El Palacio do Congresso, por ejemplo, funciona como un caligrama arquitectónico de la balanza de la justicia, diseñada en sus signos esenciales: la base central y los dos platillos. Así, el símbolo de la balanza, que metaforiza el Poder Judicial, es montado por Lúcio Costa y Oscar Niemeyer (quien se desempeñó como arquitecto ejecutor del *Plano Piloto*) como un "sintagma ideológico y jerárquico: la ley es el supremo poder, enfatiza la casa de los representantes del pueblo que la elaboran" (Pignatari, 2004: 164). Es decir, esa *imagen visual* de la ciudad que el Plano Piloto había logrado construir opera, como señala Pignatari,

[15] Brasília fue concebida por Juscelino Kubitschek, presidente de Brasil a partir de 1956 y hasta 1961, como parte de su Plan de Metas, que se apoyaba en la transferencia de la capital de Río de Janeiro a Brasilia. La nueva ciudad fue proyectada en quince días por Costa y equipada por Niemeyer con una gran cantidad de edificios a lo largo de sólo cuatro años (Brasilia es inaugurada en abril de 1960), lo cual provocó que Brasilia haya sido el resultado de un proyecto urgente y titánico. La voluntad de traslado de la capital a la ciudad de Brasilia había sido incluida en la primera Constitución republicana de 1891.

como un *sintagma ideológico*. La pregunta que voy a intentar responder en la primera parte del capítulo es qué condensa ese sintagma, y de qué modo la construcción de la ciudad articula en su *imagen visual* dos elementos. Por un lado, en el marco de un imaginario modernizador, en qué consiste el nuevo perfil de Brasil como un país en vías de desarrollo, del cual Brasilia funciona metonímicamente; pero también, en el marco de un incipiente imaginario de la cultura de masas, de qué manera Brasilia opera como publicidad del Estado. Por otro lado, en el contexto del proyecto de urbanismo que el proyecto de Brasilia configura, cuáles son los modelos de vida que la ciudad postula.

Formas modernas

Brasilia surge de la voluntad de producir una articulación espacial y una circulación fluida entre los diferentes sectores dentro de la ciudad, y también como una zona de articulación entre el interior y el centro del país. Para ello, se implementa una concepción flexible del espacio, que busca dar una forma a los materiales lo más eficazmente posible en función de las necesidades locales. Por eso, siguiendo a Mário Pedrosa, predominan materiales como el acero y el hormigón, que permiten moldear las formas de la

ciudad[16] de manera acorde a los "sentimientos dinámicos espaciales del hombre moderno" (1975).

Esta concepción flexible de la arquitectura que implementan Lúcio Costa y Oscar Niemeyer (que constituyen un grupo junto con Carlos Leão, Jorge Moreira y Affonso Reidy), proviene de su formación, muy marcada por las ideas de Le Corbusier, cuyo emblema era la cuidad como "máquina de habitar". La arquitectura debía dejar atrás los procesos artesanales, para dar lugar a los procesos de industrialización y prefabricación. La casa, entendida como una máquina, debía ser concebida como un objeto útil que, del mismo modo que un auto o un avión, fuera fabricada a través del ensamblaje de piezas industriales. Sus formas, prácticas y eficientes, debían estar al servicio de la funcionalidad. Esa tradición constructiva de Le Corbusier, si bien estaba presente en la arquitectura de Brasilia, aparecía tamizada[17] por un cuerpo y un espíritu propio de los trópicos. Aquel que modulaba las líneas rectas (del tan mentado *ángulo recto* de Le Corbusier) en líneas curvas, cuyo epítome había sido la construcción de Pampulha por Niemeyer,

[16] Se trata, siguiendo las ideas de Henri Focillon (1947), de crear a través de las formas una idea de movimiento: dilatarse y encongerse como un organismo vivo, hacer del edificio algo orgánico como el cuerpo humano.

[17] Max Bense ve en Brasilia el ejemplo de un "antiprovincianismo de la conciencia tropical", donde podía leerse un tipo de nacionalismo crítico. ("Projeto de uma paisagem renana", Revista *Invenção* n°2, 1962).

que se servía del hormigón armado, materia industrial por excelencia y propio de un *imaginario técnico*, pero para usarlo en formas curvas.

Lúcio Costa, de hecho, se refiere a la arquitectura de Brasilia como una "reelaboración afectiva de los elementos de la tradición barroca lusitana" (1953), que producía una suerte de anacronismo arquitectónico, que hacía que las iglesias barrocas de Minas Gerais estuvieran presentes en las formas curvas de la ciudad. Como señala Antonio Risério, "nuestros vanguardistas nacieron bifrontes, inclinados hacia la construcción de un país nuevo y, al mismo tiempo, volcados hacia la tradición" (2012: 272). Esta comparación con la figura de Jano que realiza Risério da cuenta del modo en que en la arquitectura moderna de Brasília conviven de manera simultánea dos fuerzas: una orientada hacia el futuro, y otra orientada hacia el pasado.

El modo en que la arquitectura brasileña se apropiaba de las ideas de Le Corbusier estaba muy en sintonía con el modo en que el Arte Concreto se apropiaba de las ideas de la Escuela de la Bauhaus. A través de un relato moderno, la Bauhaus producía en sus ejercicios propedéuticos una figura del hombre como *hacedor del mundo*. Un hombre voluntarista y racional que podría, mediante su capacidad de acción e invención, transformar la realidad. La forma privilegiada para llevar a cabo esta capacidad transformadora era la forma abstracta, en tanto producía una desarticulación en la

percepción naturalizada de las formas del espacio y el tiempo. Además, en tanto se despojaba de cualquier representación, y por lo tanto de su carga idealista, se exhibía en su plena materialidad. Así, la forma abstracta funcionaba como una forma revolucionaria, en la medida en que era una forma universal, desasociada de toda marca de clase. Es por eso que para la Bauhaus son de enorme importancia las cualidades formales, los colores homogéneos, los contornos nítidos, el equilibrio de las formas y la geometría, que buscan educar la mirada para producir una *nueva visión*[18], y despertar así las capacidades creativas del hombre para relacionarse de manera activa con la realidad en la que vive. El cambio de las formas arquitectónicas daría cuenta, desde los postulados de la Bauhaus, de un cambio en la conciencia. Es esta misma concepción de la forma la que va a predominar en el proyecto de Brasilia, y que funciona como insignia visual de una transformación social orientada a la igualdad.

Si se tiene en cuenta esta concepción de la forma como modo de transformación social, se comprende por qué resultaba tan importante que Brasilia funcionara, como señalé antes, como una *imagen visual*. Darle una imagen a la

[18] El libro *La nueva visión* (1997), Lazló Moholy-Nagy acentuaba la necesidad de producir una síntesis de "el total de los conocimientos" y de extender la acción estética a la totalidad de la vida.

idea significaba lograr dominar la materia para visualizar una forma: la forma de la igualdad social[19].

Imagen-Brasília

A partir de las relaciones entre la *imagen visual* que constituye Brasilia y el ideario económico del progreso, es posible comprender cómo la ciudad adquiere el carácter de ícono de una cultura de consumo incipiente. Es decir, en la medida en que condensa visualmente una serie de ideas asociadas al proyecto desarrollista del gobierno de Kubitschek, Brasilia funciona como emblema de la publicidad estatal.

¿En qué consiste esa *imagen-Brasilia*? En términos económicos, Brasilia funciona como la búsqueda de liberación de los precios impuestos por el mercado internacional. Esto sucedería a través de una ampliación del mercado nacional, mediante la creación de nuevas regiones productivas en torno a la nueva capital, sobre la base de una economía agrícola fundada en la recuperación del suelo. Por eso, la construcción de la nueva ciudad suponía una remodelación geográfica, social y cultural del país entero. Lo que busca

[19] La primera Bienal de Arquitectura la gana Affonso Reidy con un proyecto de habitación popular: el conjunto residencial de Pedregulho.

edificar Brasilia es un modo auspicioso de construir progreso desde la pobreza de la tierra[20]. De este modo, Brasilia operará en el imaginario nacional como una obra colectiva, con un "ideal social, capaz de reunir alrededor de él todas las fuerzas vivas de la ciudad" (Pedrosa, 1975: 353). La ciudad comenzará a revestir, entonces, el carácter de una imagen de propaganda estatal pero, además, de una imagen hecha para las masas.

En términos del marketing, lo que Brasilia prometía era *cambiar la marca* del país (lo que hoy se conoce como *city branding)*. A partir de la explotación de la *ideología trabalhista* que había sido iniciada por Getulio Vargas en su Estado Novo, y que era retomada por Kubitschek en términos de una ciudad en desarrollo, Brasilia operaba como una estrategia de cambio de la imagen del país. Brasil buscaba presentarse ante el mundo como un país que, además de su exuberancia tropical, era capaz de proponerse metas de trabajo. O sea, un país eficiente, dinámico, apto para el desarrollo de la modernidad y la cultura de masas (Fig. 2, Anexo 1).

[20] "A faixa ampla e verde na frente do parlamento era, durante minha visita, um mar de bandeiras vermelhas e banners de camponeses cantando em agitação contra a corrupção e arbitrariedades. Dentro do parlamento, outro grupo -de fazendeiros- igualmente numerosos, mas estes com camisetas verdes, eram recebidos sob a gloriososa bandeira do microcrédito" (Koolhaas, 2011).

Para pensar en la utopía social que la *imagen-Brasilia* propone, es necesario tener en cuenta el contraste que se produjo entre la promesa de igualdad que esa imagen construía y el fracaso rotundo que implicó esa promesa incumplida. En función de lo que señalé, la imagen que prometía Brasilia era la de una ciudad que funcionaba como metonimia de un proceso nacional de desarrollo, con valores democratizantes y desjerarquizantes. A través de formas universales, desprendidas de todo estilo subjetivo, se desarrollaba una arquitectura *para todos* y con un gran énfasis en el espacio público. El paisaje que conformaba parecía poner fin a la asociación de Brasil con un entorno definido por su naturaleza, y la formulaba más bien en términos de un paisaje artificial, creado en función de cierta idea de país. Se trata de una ciudad planificada racionalmente, con un ideal de espacio isótropo, rectilíneo y uniforme, con patrones regulares modulados por la forma geométrica que, como señalé, adquiría un valor democratizante. Esta formulación espacial, a su vez, reconfiguraba las prácticas urbanas y producía así un efecto social liberador, en la medida en que hacía posible la movilidad y la salida de las determinaciones de clase.

James Holston (1990), desde una lectura antropológica, señala que en ningún lugar del *Plano Piloto* de Lucio Costa aparece la palabra "*rua*" ("calle"). Si la calle es el corredor fundamental que constituye la vida pública en el espacio abierto de la ciudad, es esta relación entre lo

público y lo privado lo que transforma Brasilia: todos los edificios de la ciudad y todos sus espacios deben pasar a entenderse como un bien público. De este modo, tanto la arquitectura como la organización de la ciudad constituyen la búsqueda de construir, literalmente, la igualdad. "La ciudad misma se convierte en el oráculo de sus intenciones igualitarias" (Holston, 1990)[21].

Sin embargo, uno de los grandes problemas de Brasilia, como señalaba Mario Pedrosa, era el desfasaje entre la arquitectura de orientación social y las condiciones económico-políticas en las cuales había surgido. El efecto que tuvo el desarrollo del capitalismo en la ciudad fue haber reorientado esa pretensión igualitaria de la ciudad[22] para mostrar, en cambio, su reverso, que se fue desplegando con rapidez, convirtiendo ese signo democratizante *para las masas* en un signo elitista *para pocos*[23].

---

[21] "El agrupamiento de las supercuadras, de cuatro en cuatro, propicia un cierto grado de coexistencia social, evitándose así una indebida e indeseable estratificación. Y, de todas maneras, las diferencias de nivel de vida de una cuadra a otra serán neutralizadas por el diseño urbanístico mismo y no serán de tal naturaleza que afecten el grado de comodidad social al cual tienen derecho todos los miembros de la sociedad" (Costa, 1957, art. 17).

[22] Además, Pedrosa señala que el programa del plano piloto fue formulado de modo contradictorio, entre prematuro y anacrónico. Lo anacrónico es haber hecho un ministerio de guerra, uno de marina y uno de aeronáutica, en lugar de uno solo de defensa (1975).

[23] Como afirma Umberto Eco, "Brasilia transformou-se, de cidade socialista que devia ser, na propia imagem da diferença social" (1971).

Un ejemplo clave para pensar el modo en que el marketing se apropiaba de la imagen del trabajador *candango,* como se llama a los trabajadores de la construcción en Brasilia, es el auto Candango DKW-Vemag. Se trata de un coche producido entre 1958 y 1963, cuyos atributos son, según los slogans publicitarios, ser fuerte, moderno y útil, atributos que también eran aplicables a los operarios de Brasilia, de los cuales toma su nombre. "El Candango DKW-Vemag era otra forma de epitafio que celebraba la eficiencia de los trabajadores, pero sin los trabajadores" (Caballero Vázquez, 2017).

La mayoría de los *candangos* que fueron a trabajar a la ciudad eran poco calificados: provenían del Nordeste, eran pobres y analfabetos, y eran mano de obra indispensable para la construcción en tiempo récord de la ciudad más moderna y desarrollada del país que, paradójicamente, no podrían habitar. No es casual, por eso, que Kubitschek haya hecho uso de lemas asociados al patriotismo, donde la incorporación de los *candangos* constituía un modo de sacrificio de los propios trabajadores, a través del cual el progreso y el desarrollo serían posibles[24]. O sea, el *candango* debería sacrificarse, trabajar y luego irse de la ciudad[25].

[24] Cita de la película *Um candango na Belacap* (Farías, 1961).

[25] "Su modelo del Brasil moderno ya no era el canibal, sino el ouroboros. Acto de auto-mutilación, donde el precio o permanecer independiente de la influencia extranjera sería el sacrificio de los trabajadores nacionales" (Caballero Vázquez, 2017).

Si se observa el anuncio (Fig. 3, Anexo 1), puede verse que el coche se vendía bajo el mismo lema que Brasilia: el *candango* era un "acortador de distancias", que permitiría que las diferentes zonas del país estuvieran mejor conectadas. La imagen en la que se inscribe ese lema, a su vez, presenta una situación amena, que celebra una modernidad que habría llegado sin tensiones sociales. Sin embargo, como reverso de esa imagen, si los *candangos* fueron los encargados de poner su mano de obra a disposición del progreso, los únicos que gozaron de los beneficios de ese desarrollo (incluido el auto que llevaba su nombre) fueron las clases medias y altas. Es decir, si la búsqueda del progreso social se había llevado a cabo a través del desarrollo técnico y arquitectónico, la estructura social se mantenía intacta, dando cuenta de la coyuntura contradictoria entre progreso y condiciones de subdesarrollo en la cual el proyecto se había gestado.

Modos de vida

Como vengo sosteniendo, el hecho de que el proyecto de Brasilia haya sintetizado de manera visual una serie de ideas asociadas al proyecto desarrollista del gobierno de Kubitschek hizo que su imagen funcionara como una publicidad estatal, que condensaba la idea de cierto modelo de país.

Este carácter publicitario de Brasilia implicó que la ciudad se constituyera no sólo como un proyecto arquitectónico, sino además como un experimento social, capaz de impulsar un modelo de vida más igualitario, y en ese sentido más liberador, de las determinaciones socio-económicas. Sin embargo, también se trató de un modelo impuesto desde el Estado. La ciudad diagramada, con sus zonas de habitación, esparcimiento y gestión bien delimitadas unas de otras, implicaba también un funcionamiento de captura[26] y separación.

Martin Jay (2003) coloca a Brasilia como ejemplo de un régimen escópico que funciona como culminación del modelo del perspectivismo cartesiano. Este modelo, según Jay, muestra "la coincidencia entre el poder del Estado y la construcción del espacio urbano de acuerdo con los principios visuales del régimen escópico dominante de la era moderna" (2003: 241). Desde esta perspectiva, Brasilia es una ciudad que funciona como una "encarnación visual del Estado disciplinador inclinado a controlar a sus ciudadanos" (2003: 241).

Por eso, como reverso de la búsqueda de inclusión de la diversidad social y cultural, el modelo de vida que la ciudad propulsaba suponía una previsibilidad y una determinación de las prácticas vitales en el espacio urbano.

[26] Por ejemplo, la cosificación de la identidad del *candango* en la marca del automóvil.

La vida, su gestión y productividad, se conformará como un terreno de disputas políticas en las cuales, como se verá a lo largo de los capítulos, el arte participará de manera activa.

Parte dos
Aparatos físicos

Poeta *designer*

En 1958 los Poetas Concretos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos y Augusto de Campos, lanzan su primer manifiesto colectivo, llamado *Plano-piloto para poesia concreta,* donde se delinean algunos de los principios del movimiento[27]. De manera explícita (si se tiene en cuenta el nombre del manifiesto), los Concretos se colocan en una posición que sintoniza con el proceso de modernización que atraviesa el país cuyo emblema, como se señaló en el apartado anterior, es la construcción de la ciudad de Brasilia. Mientras Brasilia le daba una *imagen visual* a cierta idea promisoria del país, los Poetas Concretos asumían una misión análoga, en el lenguaje específico de la poesía[28]. Siguiendo a Roberto Schwarz, "la experimentación con las formas se volvía parte de la metáfora de transformación social inminente" (2012: 97).

[27] En 1952 Décio Pignatari, Haroldo de Campos y Augusto de Campos fundan el Grupo Noigandres, donde comienzan a publicar sus primeros textos en la revista que lleva el mismo nombre. Es ahí donde se gesta el movimiento de Poesía Concreta, que se constituye como grupo en el año 1956, cuando participan de la Exposição Nacional de Arte Concreta que se realiza en el Museo de Arte Moderno de San Pablo.

[28] "Para el grupo de Poesía Concreta, Brasilia es el avance de una narración utópica, la ciudad transparente e ideal que se configura como un lugar posible de enunciación" (Aguilar, 2003: 286).

Así comienza el manifiesto:

> "poesia concreta: produto de uma evoluçao crítica de formas. dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesía concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural" (Campos, Augusto de; Pignatari, Décio; Campos, Haroldo de, 2006: 156).

En este primer enunciado, se afirma que se trata de ser útil[29] a las nuevas condiciones sociales y económicas, estableciendo de manera tácita una homologación entre la condición de Brasil como un país en vías de desarrollo y una poesía que tiene una conciencia crítica de su contexto de aparición, y que responde a él de un modo evolutivo ("dando por encerrado o ciclo historico do verso"), propio del movimiento de progreso del cual forma parte. A través de un "área lingüística específica –verbivocovisual-", que concibe a la palabra como sonido, forma visual y carga semántica, la poesía concreta "participa das ventagens da comunicação não verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra" (2006: 156). Así, el poeta se coloca en el entorno de una sociedad de masas que trae consigo nuevos patrones de comunicación no verbal, propios del lenguaje de la publicidad.

De los tres poetas, Décio Pignatari es el que más reflexiona sobre los procesos de masificación de la cultura

[29] De hecho, así termina el manifiesto: "O poema-produto: objeto útil" (Campos, Augusto de; Pignatari, Décio; Campos, Haroldo de, 2006: 158).

y sobre las nuevas relaciones que la poesía establece con ellos. Por eso, propone una figura con la cual va a pensar el nuevo lugar del poeta: el *poeta designer.* Al superar a la palabra como elemento privilegiado de la comunicación poética y abrirse a otros sistemas sígnicos de carácter puramente visual, el *poeta designer* produce una apertura radical del lenguaje de la poesía, que pasa a incorporar elementos novedosos, afines a la nueva realidad, creando informaciones sintéticas, más efectivas a los fines de las nuevas condiciones de comunicación (Pignatari, 1968). La categoría de *design* hacía de correa de transmisión e ideologema: es decir, vinculaba a la poesía con las demás artes y, a la vez, con el espacio social" (Aguilar, 2003: 73).

"O poema concreto comunica sua propia estructura: estrutura-conteúdo. o poema concreto é um objeto em e por si mismo, não um interprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas" (Campos, Augusto de; Pignatari, Décio; Campos, Haroldo de, 2006: 156), se lee en el *Plano-piloto para poesia concreta.* El artista, devenido informador visual, comienza a pensar la obra como una ingeniería de procesos de comunicación visual. Deja de crear, para tornarse inventor de prototipos y matrices, manipular formas en un

programa combinatorio e investigar procesos semióticos[30]. Si en las artes plásticas la pintura deviene signo, poniendo en cuestión la representación figurativa como modo naturalizado de la imagen, en la Poesía Concreta la palabra devendrá imagen, poniendo en cuestión la sintaxis como modo naturalizado del poema. En ambos casos, la pintura y la poesía, lo que se pone de manifiesto es el carácter arbitrario y convencional del ordenamiento de los signos. Por eso, una de las búsquedas de los Poetas Concretos, al menos de su primera fase, se fundamenta en el trabajo con procesos semióticos que fuerzan al espectador a romper los esquemas de percepción habituales.

En el caso de la poesía, el esquema de percepción habitual del espacio funcionaba en términos de la secuencia lógico-discursiva propia del verso. Es por eso que una de las propuestas más radicales del movimiento apunta a romper su unidad, a cuestionarlo como estructura formal (salir de las formas regulares y de la sucesión lineal), pero también como un dispositivo formal que ya no puede dar cuenta de los nuevos modos de experiencia y de existencia. Es decir, como se señaló antes, la tradición constructiva que llegó al Arte Concreto por vía de la Bauhaus reivindica la forma abstracta como forma universal, desprendida de todo estilo subjetivo,

[30] Max Bense (1969) reflexiona sobre esta cuestión en su *Breve estética abstracta*, que trata sobre la estructuración material de la información.

y de este modo adquiere un carácter igualitario. El cuestionamiento del verso funcionará para los Poetas Concretos como un modo de poner en cuestión la sintaxis, pero también la tradición lírica elitista en la cual el verso se había gestado.

Aparatos físicos

Como es sabido, en lugar de trabajar con la sintaxis discursiva del verso, los poemas concretos trabajan con la sintaxis visual del ideograma (que toman de Ezra Pound, quien a su vez lo retoma de Fenollosa): una continuidad visual y fónica que se repite a lo largo del poema, y que se caracteriza por su carácter sintético. En la medida en que la forma constelar del ideograma despliega los signos de manera simultánea en el espacio, quiebra los lazos lógicos con el lenguaje y cuestiona la sintaxis lineal del verso. Así, al pensarse en el entorno de la sociedad de masas incipiente y su cultura fuertemente visual, se le da una gran importancia al aspecto discursivo de la imagen y el aspecto visual del lenguaje. El poema, así como lo hace la publicidad, le otorga a la lengua una realidad óptica.

Si el ideograma se constituye como la estructura propia de una época de comunicación rápida, el espacio también cambiará de carácter. El espacio en blanco ya no funcionará

como un mero soporte, como un *espacio dado*, sino que pasará a hacer al sentido del poema, como *espacio construido*, propio del entorno industrial en el cual la poesía se inscribe. Esta noción de *espacio construido*, artificial y flexible, a su vez, se basa en las ideas de la Teoría Gestalt, que proporciona un esqueleto perceptivo de leyes innatas, ligadas a la simplicidad, el orden y las estructuras objetivas propias de la mente y la naturaleza. El espacio perceptual, para la Gestalt, funciona a través del principio que Max Bill llamó la *buena forma*[31], que son figuras regulares, estables, simples y simétricas como el cuadrado o el círculo. El poema, entonces, deviene así una forma espacial que, mediante ejercicios ópticos basados en las leyes de complementariedad y la dinámica de figura y fondo, opera en el marco de una pregunta por el campo perceptivo.

Sin dudas, existe una relación estrecha entre estos aspectos del proyecto concretista (la importancia de la dimensión visual del lenguaje, la configuración de la figura del poeta como diseñador y la formulación de una pregunta por la percepción del poema) y la constitución de la ciudad de Brasilia como la materialización de un proyecto de ciudad moderna. Tanto es así que "la eliminación de la calle como célula de organización urbana, en el *Plano Piloto* de Lúcio

[31] Para Max Bill "no se trata más de desarrollar la belleza solamente partiendo de la función; nosotros concebimos la belleza unida a la función, en tanto la consideramos también una función" (Bill, 151: 61).

Costa, era homóloga a la eliminación del verso en la poesía concreta" (Aguilar, 2003: 81). Así como la *imagen-Brasilia* sintetizaba la edificación *sobre la nada* de un nuevo modo de vida, tan artificial como predecible, y por ende domesticable, la Poesía Concreta construía su propia artificialidad en el lenguaje, cuestionando la jerarquía del verso como unidad primordial y la referencialidad como base del sistema de representación poética[32].

Las búsquedas de la Poesía Concreta con respecto al espacio poético se orientan, como señalé antes, a crear una nueva percepción del espacio, en términos de *espacio construido*. El poema, en este proceso, busca hacer visibles, reconocibles físicamente, los esquemas formales que son parte del espacio de la página (línea, volumen, color, superficie, plano), que no se encuentran anclados en una realidad objetiva, sino que son formulados dentro de los marcos de cierto modo de ver. La forma, pareciera afirmar el poema, ya no *es*, sino que *se hace*, y *se hace* en función de las nuevas necesidades de comunicación de la sociedad de masas que está proceso de emergencia.

Para crear esa conciencia de los esquemas formales que constituyen el espacio del poema, que implica a su vez una

[32] Como señala Tomás Maldonado, la forma figurativa (y el modo de percepción asociada a ella) no es capaz ya de expresar la experiencia de mundo: "La figuración dejó de ser mi problema. Es un abecedario que ya no me sirve para expresar el mundo que me propongo" (1953: 61).

nueva conciencia de la materia lingüística, los Poetas Concretos construyen una serie de dispositivos poéticos que voy a llamar *aparatos físicos.* Esa nueva conciencia no era concebida de manera sólo intelectual, sino que también debía ser aprensible por los sentidos, es decir, se trataba de una conciencia física. Hacer del espacio del poema un espacio modelable significaba también otorgarle un carácter tangible, en principio, al menos en su primera fase, eminentemente visual. Así, al apelar a ser experimentados por una vía óptica, disolviendo las delimitaciones rígidas del lenguaje del discurso y el lenguaje de la imagen, los poemas en tanto *aparatos físicos*, funcionarán, a la vez que como poemas, como configuraciones materiales de un nuevo modo de relación con la poesía. En este nuevo modo de relación, el cuerpo (en principio, en tanto portador de un par de ojos) ocupa un lugar central, y es en esta centralidad donde se puede leer el comienzo de una relación de disputa por *lo viviente* que se producirá entre el arte experimental y la cultura de masas, que buscaré ir desplegando a lo largo de los siguientes capítulos. Dicho de otro modo, si Brasilia funcionaba, además de como imagen promisoria de una vida igualitaria, como captura de esa vida a través del disciplinamiento que suponía su plan arquitectónico, la Poesía Concreta disputará, mediante su lenguaje específico, los modos de inscripción de la vida, al otorgarle al *cuerpo óptico* un lugar preponderante.

En su libro *Contracomunicação* (1971), Décio Pignatari sostiene que si los *mass media* crean un ambiente social irritante y alienante, el arte comienza a funcionar como un *anti-ambiente*, que provee un medio *contra-irritante* que "prepara a sensibilidade para as mudanças e os efeitos causados pelos novos meios de comunicação" (1971: 67). Es decir, sigue Pignatari, el arte habría comenzado a ejercer frente a las nuevas tecnologías una función de metalenguaje, una función de conciencia crítica. Esta concepción del arte como *anti-ambiente* resulta de gran interés para pensar los vínculos entre la poesía y la cultura de masas, ya que apunta a un aspecto central de los *aparatos físicos* que construyen los Poetas Concretos: su carácter crítico. Si bien existe una marcada semejanza entre el proyecto estatal desarrollista de la construcción de Brasilia y el proyecto concretista, sin embargo hay (además de la relación de disputa en torno *lo viviente* que señalé) otra zona en la cual entre la poesía y *lo social* se produce una fricción, que Pignatari bien explica en términos de "antídoto". Y es en especial con respecto al lenguaje de los medios masivos que los Poetas Concretos ejercerán una función metalingüística y, por lo tanto, crítica.

Para producir de modo estético una diferencia con respecto al ambiente irritante de los medios, o sea, para crear el carácter antagónico que formula Pignatari con la noción de *anti-ambiente*, los Poetas Concretos apelarán a

hacer funcionar sus *aparatos físicos* como mediaciones críticas con respecto al lenguaje de los *mass media*. Una serie de elementos en común, de hecho, se pueden encontrar entre los poemas concretos y la campaña publicitaria de Kubitschek. El famoso slogan "50 anos em 5", que condensaba el ideal nacional desarrollista, resulta fácilmente homologable a las búsquedas que los Concretos realizan a través del ideograma, ambos orientados a la síntesis, del cual un poema como *Pluvial* (1959, Fig. 4, Anexo 1), de Augusto de Campos, es un buen ejemplo, en la medida en que "su eje principal es el orden y equilibrio de la composición entendida como una forma de síntesis que permite un arco de lecturas que va de lo íconico a la posibilidad de un sentido múltiple" (Jorge, 2015: 368). Además, ciertos procedimientos como el montaje[33] (eran utilizados tanto por la campaña publicitaria (Fig. 5, Anexo 1) como por los Poetas Concretos que, aunque durante los años cincuenta el principio constructivo más importante era la retícula[34]/[35], en los años

[33] El procedimiento del montaje, en términos de uno de sus principales teóricos, Sergei Eisenstein, consiste en una modalidad de conflicto entre las imágenes, a partir de cuyo choque surgen conceptos que no están contenidos de manera independiente en cada una de sus partes.

[34] La retícula es definida por Rosalind Krauss como un tipo de distribución de los materiales que manifiesta una "hostilidad respecto a la literatura, a la narración, al discurso" (2002: 23) y, en ese sentido, exhibe su su voluntad antimimética.

[35] El uso de la retícula, según la lectura de Gonzalo Aguilar, está más asociado a lo que llama la "fase matemática" del Concretismo, previa al "salto participante" (2003: 225).

sesenta el montaje pasará a predominar algunos proyectos como el *Espectáculo Popcreto*, que será analizado en el Capítulo 2.

Life: vida y cultura de masas

En el poema *Life* (1957), de Décio Pignatari (Fig. 6, Anexo 1), cada signo se dispone en el espacio de la página de manera regular, y el carácter lineal de la palabra es reemplazado por el carácter icónico de cada letra. Es decir, cada letra es parte de la palabra "Life", pero también cada letra tiene la autonomía de una imagen gráfica en sí misma: la sintaxis se deriva del propio diseño de los signos usados. Siguiendo los postulados de la Teoría Gestalt en torno a la concepción del espacio y las relaciones entre las partes y el todo, ningún elemento puede ser extraído de la página como plano de totalidad y de la red de relaciones entre los signos, que mantienen entre sí una distancia equivalente.

Si se tiene en cuenta esta disposición de los materiales en el espacio, se puede ver cómo el cuerpo espectador en el que está pensando un poema concreto como *Life* es un cuerpo que lee con el intelecto, pero que además percibe de manera físico-óptica los esquemas de constitución del poema. Así como el espacio que el poema designa es un *espacio construido*, el cuerpo que imagina es un *cuerpo óptico*. Se

trata de un cuerpo que está presente en el acto de lectura y que se abre a incorporar, mediante la percepción visual, las formas, colores, planos y juegos espaciales. El cuerpo está presente para percibir visualmente a la obra, aunque sin ejercer ninguna transformación sobre ella. Así, la experiencia física es incluida en el poema como un modo privilegiado de establecer relaciones con los nuevos procesos técnicos y tecnológicos.

Además de introducir la noción de un espectador con un *cuerpo óptico*, el poema también incorpora la pregunta por *lo viviente* en términos de la propia pregunta por la vida (*life*), tanto en su contenido semántico como en su desarrollo progresivo. "Life" se va desplegando de manera consecutiva a lo largo de las páginas, sugiriendo la formación de un ser vivo, hecho de la materia del lenguaje. La primera letra del poema, sin embargo, no es la "l", sino la "i" lo cual, como señala Roland de Azeredo Campos (2008), "pode ser visto como um eixo de simetria bilateral, característica majoritária na anatomia dos animais" (2008). Luego, cada una de las letras subsiguientes irá indicando el progresivo desarrollo de esta *criatura verbal*, que evoluciona como si fuese un organismo vivo. El poema deviene *cuerpo*.

Al final del poema aparece un rectángulo partido a la mitad, que contiene en su estructura la forma de las cuatro letras. Esta figura remite, por un lado, a la cinta de Moebius, superficie con una sola cara y un solo borde, que

proviene de un concepto matemático que indica un movimiento constante, sin principio ni fin: al movimiento infinito[36]. Por otro lado, la figura remite también al ideograma chino Sol, etimología de la palabra "japón", en términos de "sol naciente" y que, en su funcionamiento metonímico, remite a un proceso vital de nacimiento. De este modo, la forma a través de la cual se inscribe la pregunta por *lo viviente* es una forma cerrada sobre sí misma, o una superficie no orientable, en términos matemáticos. O sea, se trata de una forma que opera en torno a una imagen que sintetiza y completa visualmente aquello que la palabra expresa. Si bien el orden lineal de la palabra "life" está alterado, sin embargo están presentes todos los elementos que permiten recomponerla, incluso está presente la palabra ordenada, lo cual evita cualquier posibilidad de "error" o intromisión de un elemento indeterminado. Además, la imagen final (sea la del ideograma o la de la cinta de Moebius), contiene de manera perfecta cada una de las partes que por un momento

[36] En la I Bienal de São Paulo de 1951, el artista suizo Max Bill había ganado el primer premio en escultura con su obra Unidad Tripartita, cuya forma es una cinta de Moebius y cuya distribución alude a la tríada forma, función y belleza, ecuación propia del Arte Concreto, premiación que marca el horizonte del arte abstracto en Brasil a través de una línea constructivista sucesora de la escuela Bauhaus. En palabras de Romero Brest, su forma hacía que "la emoción, al superar las fronteras personales o raciales o nacionales, adquiera una dilatada dimensión universal"; es decir, el lenguaje matemático, a la luz de la instalación del arte abstracto en Brasil, se resignifica en términos de un proceso de democratización.

introdujeron un desorden en el orden. La cuestión de la vida, entonces, es incorporada poema a través de la remisión a un *cuerpo óptico*, y a través de una forma cerrada. En otras palabras, si la irrupción de la materia viviente se hace enunciable y visible en el poema, este *exceso* se hace presente en el contenido semántico, pero no se materializa en sus formas, que se mantienen formuladas como formas puras y homogéneas.

Durante los mismos años en que Pignatari escribe el poema, la revista *Life* funciona como un ícono de la cultura de masas norteamericana. Revista semanal, de interés general y entretenimiento sobre el estilo de vida americano, *Life* contenía una gran cantidad de ilustraciones, fotografías e imágenes, y estaba muy orientada al fotoperiodismo. No en vano, su eslogan era "To see *Life*; see the world", poniendo el énfasis en la visión como modo de experimentar el mundo. La revista tenía una circulación masiva: vendía más de 13,5 millones de ejemplares por semana (desde 1952 circuló también en Latinoamérica). En "Publicidade o texto vivo" (1971), Pignatari se refiere a los logotipos como íconos privilegiados del "sector no verbal del lenguaje", en la medida en que se definen por su economía semántica: decir más con menos. El poema no sólo trabaja discursivamente con el nombre de la revista sino que, como señaló Aguilar, también utiliza una tipografía semejante a la de su logotipo (Aguilar, 2003: 263). Así, el uso que hace el poema del

logotipo de la icónica revista revela, mediante la posibilidad combinatoria, un signo que está y no está en el logotipo. O sea, está potencialmente, pero sólo el poema, en su cualidad diferencial de la publicidad, es capaz de proyectar de manera visual el modo en que esa "vida" (ideograma Sol) se articula con su reverso: el tiempo infinito (cinta de Moebius).

Desde los primeros textos de Pignatari se torna evidente el interés que le despierta la cultura del consumo, y más específicamente los aparatos publicitarios y los efectos que tienen sobre el lenguaje y la percepción[37]. En 1957, Pignatari ya está pensando (incluso antes de que el libro de Mc Luhan tuviera una circulación fluida en Brasil –*Gutemberg Galaxy* se publica en 1962-) en las transformaciones que los medios de comunicación producen sobre el lenguaje. De hecho, según Pignatari el sintagma base de la teoría de McLuhan, "el medio es el mensaje" (2015), está fundamentado en las ideas sobre la cibernética de Norbert Wiener (a quien los Poetas Concretos venían leyendo), que se sostenían en el enunciado que afirmaba que "la organización es el mensaje".

[37] Si bien los concretos aún no hablan del término "cultura de masas" en los años cincuenta, sí están pensando en los efectos perceptivos que tienen los medios de comunicación, la información y la imagen. Un ejemplo de esto es el concepto de "forma mentis" de Haroldo de Campos ("Evoluçao de formas", 1957), que apunta pensar en los nuevos patrones de percepción.

> o verso: crise. obriga o leitor de manchetes (simultaneidade) a uma atitude postiça. não consegue libertar-se dos liames lógicos da linguagem: ao tentar fazê-lo, discursa adjetivos. não dá mais conta do espaço como condição de uma nova realidade rítmica, utilizando-o apenas como veículo passivo, lombar, e não como elemento relacional de estrutura" (...) "uma arte geral da linguagem. propaganda, imprensa, rádio, televisão, cinema. uma arte popular (...) a importância do olho na comunicação mais rápida: desde os anúncios luminosos até as histórias em quadrinhos. a necessidade do movimento. a estrutura dinâmica. o ideograma como idéia básica"(Campos, Augusto de; Pignatari, Décio; Campos, Haroldo de 2006: 41).

En su teoría sobre la guerrilla artística, Pignatari sostiene que si el modelo lineal es el de la guerra clásica, la guerrilla es una estructura móvil que funciona con una lógica sincrónica, afín a la aceleración de los procesos de información y comunicación que quiebran los sistemas lineales instauran sistemas de información instantánea. "Estructuralmente, a guerrilha já é projeto e prospecto, já é design que tem por desígnio uma nova sociedade" (1971: 158), afirma. Es decir, el modelo de la guerrilla permitiría pensar otro modelo social y también estético donde lo principal, tal como había anunciado Wiener, es detectar las estructuras (en lugar de los eventos) y las relaciones entre las cosas (en lugar de las cosas mismas).

En el caso del poema *Beba Coca Cola* (1957, Fig. 7, Anexo 1), el trabajo con el lenguaje publicitario es abordado por

Pignatari ya no desde el logotipo, sino desde el eslogan. El poema provoca una torsión en el discurso, que permite ver aquello que la publicidad no deja ver: el desecho. A través de la referencia a elementos ligados al resto ("baba", "caca" y "cloaca"), se produce una apropiación de la publicidad, que hace visible aquello que, desde la propia lógica del capitalismo, no se ve. En este caso, de manera aún más extrema, la poesía se abre a la lógica visual de la sociedad de masas, pero marcando con respecto su diferencia y su *distancia crítica* o, en términos de Pignatari, su *metalenguaje anti-ambiental*.

Si el paradigma de la abstracción, como señala María Amalia García, cristalizó "una fuerza ideológica impulsora del progreso, el desarrollo y la modernización" (García, 2011: 186); es decir, en este momento, entre el arte (en este caso la Poesía Concreta) y la sociedad existe una continuidad tanto estética como ideológica, en torno a las nociones de *evolución* y *progreso*. Sin embargo, de manera paralela a este correlato, en la Poesía Concreta está presente un uso crítico de la cultura de masas que introduce un torcimiento con respecto a lo social, y que hace funcionar a los *aparatos físicos* como *aparatos críticos*.

Parte tres
Del *cuerpo óptico* al *cuerpo experimental*

Forma cerrada y forma abierta

Las lecturas de Maurice Merleau-Ponty por parte de algunos poetas que practicaban la Poesía Concreta, como Ferreira Gullar, contribuyeron, tal como señala Aracy Amaral (2004), a poner en crisis la lógica matemática sostenida por la Teoría Gestalt, cuyos esquemas perceptivos habían sido aplicados por los Poetas Concretos para trabajar con el espacio poético.

En *Fenomenología de la percepción* (1945), Merleau-Ponty había desarrollado el concepto del "sujeto-cuerpo", que ponía en cuestión el "cogito" cartesiano, que afirmaba que el mundo es una extensión de la mente. La conciencia, el mundo y el cuerpo humano, en cambio, sostiene Merleau-Ponty, están imbricados de manera recíproca. O sea, no existe un objeto de percepción desanclado de su fondo y de su red de relaciones dentro del mundo. Para desarrollar estas ideas, Merleau-Ponty retoma y discute el modo en que la Teoría Gestalt concibe el fenómeno perceptivo, en la medida en que esta se basaría en una noción de sujeto cartesiano, cuya conciencia aparecería "pasivizada", como si se tratara de un objeto exterior al sujeto:

> La psicología de la forma naturaliza la conciencia. […] Cuando un psicólogo habla de conciencia, el modo de ser de la conciencia tal como la entiende no es radicalmente distinto al modo de ser de las cosas (2001: 38).

De este modo, lo que cuestiona Merleau-Ponty es el carácter supuestamente "puro" de los datos con los cuales piensa la Gestalt, y la concepción reduccionista de una conciencia perceptiva que es tratada como si fuese un objeto. Según el pensador, la importancia filosófica del cuerpo consiste en su capacidad de desarticular el orden dicotómico de las categorías de sujeto-objeto, propias de la tradición cartesiana: "La experiencia del cuerpo propio nos revela un modo de existencia ambigua" (2002: 100). Es decir, el cuerpo no es un objeto, sino que más bien es lo que hace posibles los objetos que percibimos: el cuerpo es la condición previa de toda existencia.

Una figura central en la introducción de las lecturas de Merleau-Ponty en Brasil es la del crítico Mário Pedrosa. En su tesis sobre las posibilidades de aplicar la Teoría Gestalt[38] a las obras de arte, Pedrosa cuestionaba la oposición forma versus expresión, propia de la tradición constructiva, a partir de la idea de una *naturaleza afectiva de la forma*[39]. La forma abstracta, desde su perspectiva,

---

[39] Constituye el eje de su tesis *Da natureza afetiva da forma na obra de arte* (1949), con la cual se presentó al concurso de la

abría la posibilidad de reeducar la sensibilidad del hombre moderno (en términos de lo que antes llamé un *cuerpo óptico*) y le permitiría prepararlo para la percepción de una nueva constitución social.

Uno de los efectos intelectuales que produjo la introducción del pensamiento de Merleau-Ponty fue la conformación del grupo Neoconcreto. En 1959[40] se publica el *Manifiesto Neoconcreto* en el *Jornal de Brasil*, firmado por Ferreira Gullar junto con Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim y Theon Spanúdis, muchos de ellos exintegrantes del Grupo Frente. En el *Manifiesto,* el planteo principal estaba anclado en una revisión crítica de la "exacerbación racionalista" del Arte Concreto, del cual casi todos ellos habían formado parte durante los años anteriores. Lo que declaraba con urgencia el *Manifiesto* era la necesidad de "reponer el problema de la expresión":

> O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validez das atitudes cientificistas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões "verbais" criadas pela arte não-figurativa construtiva. O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções

cátedra de Historia da Arte e Estética de la Faculdade Nacional de Arquitetura en Río de Janeiro.

[40] El movimiento dura hasta 1961.

> da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura – que na linguagem das artes estão ligados a uma significação existencial, emotiva, afetiva – são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência (1959: 1).

Así, en tanto la actitud cientificista del Arte Concreto sustituía las "cualidades intransferibles de la obra de arte" por nociones de objetividad científica, presentando el espacio-tiempo como una realidad exterior a la palabra-objeto, el Movimiento Neoconcreto se proponía restituir a la obra una dimensión expresiva que, según ellos, había sido obturada.

Las críticas del Neoconcretismo, fundadas en la concepción mecanicista de la obra concreta, eran análogas a las que Merleau-Ponty hacía a la Gestalt en el terreno de la filosofía. La conciencia perceptiva concreta era reduccionista para las intenciones fenomenológicas del Neoconcretismo, que retornaba a la noción de *expresión* (aunque no desde una perspectiva romántica), en términos la apelación a un elemento no cuantificable. La *expresión* funcionaba como alusión a una zona de la obra que no podía ser determinada por la manipulación de la información, en el sentido en que operaba la Poesía Concreta[41].

[41] "A Gestalt, sendo ainda uma psicologia causalista, também é insuficiente para nos fazer compreender esse fenômeno que dissolve o espaço e a forma corno realidades causalmente determináveis e os dá como tempo – como espacialização da obra. Entenda-se por espacialização da obra o fato de que ela está sempre se fazendo

"Se tivéssemos que buscar um símile para a obra de arte, não o poderíamos encontrar, portanto, nem na máquina nem no objeto tomados objetivamente, mas, como S. Lanoer e W. Wleidlé, nos organismos vivos", afirma el *Manifiesto* (1959: 3). Para restituir esa dimensión expresiva, entonces, era preciso comenzar a pensar la obra de arte ya no a partir del modelo de la máquina, sino a partir del modelo del organismo vivo.

Como se señaló en el apartado anterior, en el poema *Life* estaba presente la pregunta por *lo viviente*, y en ese sentido no era (como acusaba el *Manifiesto Neoconcreto*) una dimensión que estuviera excluida del Concretismo. Sin embargo, la vida aparecía formulada en términos de una *forma cerrada*, es decir, una forma donde la dimensión indeterminada no tenía lugar, sino que se circunscribia a cierta previsibilidad. Es decir, donde existía una continuidad entre el proyecto previsto y las posibles variaciones, que se impedía que se produjeran mayores interferencias del *afuera*. Lo que el Neoconcretismo vino a poner en cuestión fue precisamente ese carácter autosuficiente de la forma, a través de una apertura hacia lo imprevisible y aleatorio,

presente, está sempre recomeçando o impulso que a gerou e de que ela era já a origem" (*Manifesto Neoconcreto*, 1959: 2).

que quiebra la continuidad entre el proyecto y los resultados efectivos y se formula en términos de una *forma abierta*[42].

De la percepción a la experimentación

A partir del Neoconcretismo, se produce una continuación de la incoporación de *lo vivo*, pero a través de una *forma abierta*, o sea, una forma que admite la intervención del cuerpo no sólo en términos ópticos, sino (como se verá en el análisis del *Poema Enterrado* que presentaré a continuación) también experimentales. "E se essa descrição nos remete igualmente à experiência primeira –plena– do real, é que a arte neoconcreta não pretende nada menos que reacender essa experiência" (*Manifiesto Neoconcreto*, 1959: 2). Frente al racionalismo concreto, el Neoconcretismo se propone entonces abrir un espacio experimental, desde donde el arte ya no sea pensado como un proceso de trabajo informacional, sino como un proceso de proposición de experiencias. Así, la obra adquiere una dinámica de laboratorio, que buscar crear, más que obras de arte, dispositivos de experimentación. De esta manera, en el

[42] Gonzalo Aguilar (2016) plantea una distinción muy similar, a partir de la oposición entre los conceptos de *forma-cristal* y *forma-orgánica*.

modo de recepción de la obra se produce un pasaje de la *percepción* a la *experimentación*.

El cuerpo espectador que la obra imagina también se transforma:

> Furtando-se à criação espontânea, intuitiva, reduzindo-se a um corpo objetivo num espaço objetivo, o artista concreto racionalista, com seus quadros, apenas solicita de si e do espectador uma reação de estímulo e reflexo: fala ao olho como instrumento e não olho como um modo humano de ter o mundo e se dar a ele; fala ao olho-máquina e não ao olho-corpo (1959).

Es decir, la Poesía Concreta funda su programa en el cuerpo y el vínculo físico que entabla con la materia verbal y plástica, y en ese sentido el cuerpo que imagina, en tanto *cuerpo óptico*, es concebido como un medio de conocimiento: un "olho-máquina". El Neoconcretismo, al dirigirse a un "olho-corpo", apelará ya no a un *cuerpo óptico*, sino a un *cuerpo experimental*, que supera el sentido visual, para postular en cambio una experiencia del cuerpo entero. También, como en el caso de los poemas concretos, se trata de *aparatos físicos*, que apelan a ser percibidos de manera sensorial. Sólo que acá, además, se trata de vivenciar la obra, o sea, de hacer de ella una experiencia vital. Experiencia que se formula no sólo en términos perceptivos, sino también en términos experimentales, donde el cuerpo pasa a incorporarse a la experiencia de la obra de manera

completa y no sólo a través del sentido de la vista. La obra, tal como la concibe el Neoconcretismo, buscará no sólo ser percibida, sino también experimentada. Estas dos concepciones de cuerpo son radicalmente diferentes, sobre todo si se tiene en cuenta el grado de apertura que suponen. Un *cuerpo óptico* es un cuerpo que capta impresiones externas a través de sus sentidos y luego vuelve a su estado anterior. Es decir, es un cuerpo cerrado y protegido. Un *cuerpo experimental*, en cambio, es un cuerpo que también capta impresiones externas a través de sus sentidos, pero nunca vuelve a su estado anterior, sino que es tranformado por esa experiencia: un cuerpo abierto y expuesto al *afuera*.

Lo que el Neoconcretismo no veía al reclamar una restitución de la "significação existencial" a la obra es que en el Concretismo, más allá de su búsqueda desubjetivante (que, como se señaló en el apartado anterior, está relacionada con el rechazo de la tradición de la poesía lírico-romántica), estaba presente la apelación a un cuerpo en toda su dimensión existencial, sólo que esa existencia se formulaba en términos perceptivos, sin incorporar el aspecto experiencial.

Poema Enterrado: *cuerpo experimental* y cultura de masas

En 1959, Ferreira Gullar escribe el *Poema Enterrado,* "el primer poema con domicilio de la literatura mundial", en sus propias palabras (Fig. 8, Anexo 1). El *Poema* consiste en una pequeña sala (o gran caja) construida en un subsuelo, pintada en sus cuatro caras de color negro, iluminada por un tubo fluorescente, donde el lector entra luego de bajar una escalera, y donde encuentra un cubo rojo de 40x40 cm, que al ser levantado deja ver otro cubo verde más pequeño, de 25x25 cm, bajo el cual se descubre otro cubo blanco de 12x12 cm, en una de cuyas caras (la que está colocada contra el suelo) se lee la palabra "*rejuvenesça".* Luego de permanecer un tiempo dentro del poema, el visitante debe, siguiendo una serie de indicaciones, reordenar los cubos tal como los haya encontrado.

La primera instalación del *Poema Enterrado* se hace en 1959, en el subsuelo de la residencia carioca de la familia del artista plástico Hélio Oiticica, en el barrio de Gávea, donde es colocado en el lugar destinado al tanque de agua y de donde luego tendrá que ser desmontado, por haberse inundado después de una fuerte lluvia. La segunda presentación del poema se realiza en 1961, en el marco del proyecto *Cães de caça* (nombre de una "nebulosa espiralada"), de Hélio Oiticica, en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, donde el *Poema Enterrado* se presenta junto con el

Teatro Integral de Reynaldo Jardim y cinco *Penetrables* de Oiticica[43].

Gullar ya venía trabajando con poemas-objeto como los *Poemas Espaciales* y los *Livro Poema*, cuya apuesta apuntaba a la superación de la idea de "poema" circunscripto a los marcos de la página, para pensarse más bien como objetos manipulables, que ponían en cuestión la óptica como régimen exclusivo de la relación poema-lector. El *Poema Enterrado* incorpora, además, otra novedad al poema, además de su deslimitación[44] de la página: tiene volumen, puede abrirse, y además se puede entrar en él. Se trata de un objeto que se constituye a través del lenguaje de la arquitectura y cuya formulación material, en términos de instalación, ejerce una deslimitación aún mayor. El poema abandona el espacio metafórico-abstracto-conceptual de la página, para pasar un espacio tridimensional y vital. Es decir, no sólo se sale de la bidimensionalidad de la página, sino que se convierte en

[43] Son estructuras laberínticas que exploran la espacialidad, en zonas donde el espacio deja de ser homogéneo y constante, para volverse discontinuo y modulable. En los *Penetrables*, parte de lo que Oiticica llamó "arte ambiental", donde predomina la dimensión perceptivo-sensorial, el ambiente no funciona sólo como un espacio abstracto en el cual la obra es colocada, sino que determina de manera directa la presencia del espectador, y lo lleva a reflexionar sobre sus condiciones espaciales habituales, operando en torno a lo que llamó la "penetración individual".

[44] Uso el concepto de "deslimitación" en el sentido en el que lo plantea Claudia Kozak, en términos de una "disolución de fronteras en relación con la práctica literaria" (2006: 16).

un espacio habitable, que apela a la incorporación del cuerpo en la obra en términos de penetración.

En su clásico texto sobre Hélio Oiticica, Mario Pedrosa (1986) sostiene que si el arte moderno se había definido por los valores plásticos, en el arte pos-moderno "os valores propiamente plásticos tendem a ser absorvidos na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionais" (1986: 206). En este caso, se puede ver cómo el *Poema Enterrado* se constituye efectivamente como una estructura perceptiva y situacional, en la cual el cuerpo del lector-visitante (tal como lo llama el propio Gullar) es incluido como dispositivo perceptivo central en el *aparato físico* del poema. El lector-visitante, entonces, no sólo aborda el espacio, sino que lo experimenta, en la medida en que interactúa con ese otro cuerpo tridimensional y penetrable. Así, el poema establece no solo una invocación óptica del cuerpo, sino que involucra al cuerpo entero: "o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total da sensorialidade" (Pedrosa, 1986: 208). Se trata de un *cuerpo experimental*. Leer el poema, afirma el *Poema Enterrado*, no es sólo percibirlo a través del intelecto, ni tampoco percibirlo físicamente: se trata de experimentarlo.

Además, el poema está enterrado. Y esta colocación implica un contacto directo con la tierra como materia orgánica, con la cual establece (a través del título y de su

ubicación bajo tierra) una relación de referencia, y también de contacto. El poema se presenta en sí mismo como una semilla arrojada a la tierra, cuya colocación propone al lector-visitante un camino de descenso. Este debe enterrarse y ponerse "al nivel de la tierra" para entrar en relación con el poema. Así, lejos de la asociación de la poesía con la palabra ideal, acá el lugar de la poesía es el de la materia orgánica que, en palabras de Oiticica, daría cuenta "a un mismo tiempo, el 'entierro' de la poesía tradicional y la 'plantación' de un nuevo tipo de expresión, inesperada, pura y noble" (2013: 41). "Expresión inesperada", señala Oiticica, detectando el carácter aleatorio que adquiere el poema en su relación con el cuerpo que lo habita y que trae consigo el pulso indeterminado de todo *lo viviente*. En este juego de interacción entre el *cuerpo experimental* del espectador y el *cuerpo viviente* del poema, se producirá la experiencia.

El poema entonces se formula, sin metáforas, como una semilla. Por más que tenga una apariencia estática, en su interior está en constante proceso de germinación y se propone como un cuerpo vivo, que se define más por su virtualidad (esa potencia imprevisible que trae consigo la presencia del cuerpo del lector) que por su existencia acabada. Incluso la palabra, "rejuvenezca"[45], enunciada o en

[45] La palabra "rejuvenezca" incorpora al poema una temporalidad que es muy diferente a la temporalidad del progreso, que está

el modo subjuntivo, el modo de la pura posibilidad, o en el modo imperativo, el modo de la incitación inmediata a la acción, remite a una modalidad no acabada, cuya potencia permanece latente y está siempre "por venir".

Ahora bien: ¿el hecho de que el poema esté enterrado no refiere también a la muerte? ¿Esa sala en la que descansa la palabra "rejuvenezca" no sería entonces una suerte de ataúd? Leído desde esta perspectiva, el poema funcionaría como un gran cadáver que testimonia su propia defunción: el "entierro de la poesía tradicional" (2013), como afirmaba Oiticica. "Rejuvenezca", como un "ábrete sésamo", sintetiza el momento de apertura a un nuevo modo de existencia del poema.

En la medida en que no funciona como un objeto cerrado sobre sí (como una *forma cerrada*), sino más bien como un

---

inscripta en la apelación a un lenguaje como la arquitectura, emblema del horizonte modernizador en el que se encuentra Brasil en los años 50. Así, este carácter anacrónico que el poema presenta, funciona como un modo de problematización de los criterios evolutivos propios de los años 50. Muy por el contrario, la temporalidad que trae la palabra "rejuvenezca" es una temporalidad regresiva que, como un vector orientado hacia el pasado, dirige su energía a un tiempo anterior, del cual el poema podría, potencialmente, adquirir una nueva fuerza vital. Aquello que está enterrado, oculto bajo la tierra, es el poema, pero es también una palabra que inscribe en su interior el revés del progreso. De esta manera, la temporalidad de la palabra "rejuvenezca" problematiza el tiempo del progreso que, en el marco del relato del arte moderno, hace de la materia espacial y formal una materia modulable, y del hombre un sujeto hacedor, capaz de actuar sobre mundo que lo rodea según su voluntad. Es decir, la palabra que se encuentra guardada dentro de los cubos tensiona y horada, desde el interior mismo del poema, la estructura espacial y formal en la cual está inserta. Se *muestra* el progreso pero se *dice* el regreso.

objeto que tiene volumen y puede abrirse, lo que revela no es otra cosa que su propio hacer: *rejuvenecer*. En este sentido, el poema no sólo dice, sino que también *hace* lo que *dice*, configurándose al mismo tiempo como concepto y como acción, como teoría y como práctica, y prefigurando lo que algunos años después serán las primeras experiencias performáticas del arte brasileño, que se abordarán en el Capítulo 3.

En un sentido similar al del *Poema Enterrado*, los *Bilaterais* (1959) de Hélio Oiticica (Fig. 9, Anexo 1), chapas monocromáticas pintadas con óleos o témperas y suspendidas en hilos de nylon, marcan el pasaje de la tela al espacio ambiental, donde el cuerpo es incluido dentro de la obra como un cuerpo en movimiento, que debe ir adoptando diferentes posiciones.

Como expliqué antes, un aspecto central de los *aparatos físicos* de los Poetas Concretos era su carácter crítico que, mediante su función metalingüística, ejercían con respecto al lenguaje de los medios masivos. En el caso de un poema neoconcreto como el *Poema Enterrado*, la centralidad del cuerpo en términos de *cuerpo experimental* también adquiere un carácter crítico. Mientras que el imaginario de masas emergente postulaba una transformación radical del modo de experimentar *lo viviente*, como se señaló en relación a Brasilia, en términos de una experiencia prevista y disciplinada, objetos como el *Poema Enterrado* apuntan a

funcionar como laboratorios donde los artistas se dedican a explorar nuevas formas de pensar *lo vivo* y a reivindicar el carácter experimental de la experiencia.

Desde esta perspectiva, el poema de Gullar introduce la pregunta acerca de cuál es el lugar posible de la experiencia estética en el marco de la cultura de masas. Es decir, cuál es la relación que el arte experimental imagina con respecto a la cultura de masas, en el marco de un proceso de masificación y virtualización de la experiencia vital. El *Poema Enterrado* responderá a través de la reivindicación de un *cuerpo experimental,* que más tarde se dará lugar al lema de Oiticica: "Experimentar lo experimental" (Oiticica, 2013). Así, a través del carácter experiencial del arte, que opera en su singularidad como resistencia a la homogeinización de la cultura de masas, el poema busca resitituir la experiencia entre cuerpos, ejerciendo frente a ella una suerte de conciencia crítica. Frente a la cultura de masas, y más específicamente frente a los modos de vida que esta propulsa, la *apertura* que un *aparato físico* como el *Poema Enterrado* persigue busca tensionar dicha previsibilidad a través de la incorporación del cuerpo como elemento experiencial indeterminado.

Además, la forma del *Poema Enterrado* podemos pensar que remite a una cueva. En su libro sobre las cavernas de Lascaux, que Bataille presenta como el momento de origen del arte, señala que en estas pinturas rupestres primordiales se

moldean las primeras representaciones pictóricas, pero también los primeros cesuras que diferencias lo humano de lo animal. Lascaux, afirma Bataille, fue el sitio privilegiado donde la vida humana se humanizó a sí misma, en tanto que el hombre se reconoció como diferente del animal. Es decir, el hombre de Lascaux hacía de su diferencia con lo animal la materia de su arte. En este caso, podemos pensar que el movimiento es inverso, y que lo que se rasga es precisamente la línea que trazaba la diferencia de la vida humana con el pulso de *lo viviente*. Es ahí, en esa fuerza que disuelve las diferencias entre todas las formas de *lo viviente*, donde el poema encuentra su lugar.

Es en este sentido como el *Poema Enterrado* busca la inclusión de *lo vivo* a través de formas de vida no humanas, donde lo vegetal desasigna *lo viviente* de su asociación con el cuerpo humano, que no será reductible a la forma del hombre. Si todos los seres vivos están compuestos por el mismo tipo de información, la diferencia del humano con un animal, un insecto, una bacteria, una fruta, una flor o una semilla se reduce sólo a la cantidad y al modo en que esa información está organizada. Una nueva manera de entender lo propiamente humano desnaturaliza así la asociación vida-forma humana, dando lugar, más bien, a otras formas de vida donde *lo viviente* es presentado en su artificio y, por ende, en su posibilidad.

Como consecuencia de lo que vengo sosteniendo, la relación de disputa entre el arte experimental y la cultura de masas en torno a la cuestión de *lo viviente* se desarrolla en esta primera etapa en términos de *aparatos físicos* que, como se desarrolló en la Introducción, funcionan como "modo de la relación esencial que un signo establece con su soporte" (Déotte, 2013). Ya sea a través de *cuerpos ópticos* o de *cuerpos experimentales*, los diferentes dispositivos artísticos buscan apelar a una dimensión experimental asociada a lo sensorial, que funciona como un modo de ejercer una distancia crítica con respecto a las maneras de entender *lo viviente* que propone la cultura de masas.

CAPÍTULO 2
ARTE EXPERIMENTAL, VIDA E INFORMACIÓN: *APARATOS INFORMÁTICOS*
(1962-1967)

Parte 1

El consumo

"(...) Desenhar sobre as velhas/matrizes/GOSTO DESGOSTO/Desenhar sobre as velhas matrizes/nossos mais íntimos pensamentos/por isso não me povoa mais/o fantasma da poesia".
Rogério Duarte, *E*

Televisión y cultura de masas

Entre 1961 y 1965, los programas de TV de música brasileña atravesaban una profunda transformación. En gran medida, esto sucedía como consecuencia de la incorporación de la tecnología del *video-tape*, que promovía un desarrollo menos precario e improvisado de la televisón, ya que permitía grabar y facilitaba la producción de programas. Es decir, funcionaba como marca de la profesionalización de la TV, donde los antiguos programas de auditorio iban dejando lugar a los programas de estudio. Las tres grandes emisoras paulistas, Tupi, Record y Nacional, daban cada vez menos lugar a los espectáculos en vivo, que habían sido un éxito en la década anterior.

Un programa como *Brasil 60*, un gran show dominical de dos horas y media, realizado en el Teatro Paulo Eiró, en Santo Amaro, presentado por Bibi Ferreira y patrocinado por Nestlé, anticipaba lo que luego sería la masificación de los programas musicales en la televisión. La TV Excelsior se perfilaba como uno de los canales favoritos para eso. El I

Festival da TV Excelsior (1965) dio un rumbo novedoso a la Música Popular Brasilera y fue el punto de partida de un nuevo modelo de programa de música. El antiguo modelo de programa musical dejaba de ser un solemne momento en el cual un único gran cantor se presentaba en el escenario, para dar lugar a una estrella de música televisiva como Élis Regina, ante el cual la platea se manifestaba de manera activa. Estaba surgiendo un nuevo sujeto social: el gran público. La cultura de masas estaba estallando.

Como en una competencia deportiva, las estrellas ascendentes del mundo de la música participaban de los festivales, donde los auditorios reemplazaban a los estadios, y donde el público tenía la posibilidad de expresarse frente a ellos y estar en contacto con aquellos ídolos que se contituían como tales en el mismo momento en que estaban siendo televisados.

"Arrastão", canción de Vinicius de Moraes y Edu Lobo, interpretada por Élis Regina, ganadora del Festival en 1965, como señala Zuza Homem de Mello (2003), marcó el nacimiento del género "canción de festival". Su principal característica temática era buscar transmitir un mensaje claro, con una melodía contagiosa, un arreglo peculiar y una interpretación épica, como la de Élis Regina, que funcionaba como emblema de este nuevo tipo de estelaridad televisiva. Atrás quedaba la poética sutil y elegante de la bossa nova,

para dar lugar a un nuevo tipo de contenido y a una sonoridad más estridente y lírica.

En 1961 surgían los Centros Populares de Cultura (CPC), creados por músicos, cineastas, poetas, artistas plásticos, actores, directores y estudiantes, que se constituyeron como brazo cultural de la União Nacional dos Estudantes (UNE). Erigiendo la palabra como herramienta de cambio social, el lema de los CPC afirmaba que "em nosso país e em nossa época, fora da arte política não há arte popular" (Buarque de Hollanda, 1992: 131). Se oían canciones como "Canção do subdesenvolvido", de Carlos Lyra y Chico de Assis, y se consolidaban cantantes como Sérgio Ricardo o Geraldo Vandré, cuyas canciones ya no sólo expresaban sus sentimientos personales, sino que también tematizaban la realidad concreta del hombre común.

Esa realidad que las canciones de protesta entonaban estaba marcada por la caída del desarrollismo y la posterior emergencia de las reformas de base de João Goulart. Además de los CPC surgían organizaciones populares que cobraban una gran importancia política, como la CGT, la Ação Popular y las Ligas Campesinas. El nuevo contexto exigía una toma de posición definida por parte de los artistas, y la relación entre arte y realidad, luego del fin de la utopía desarrollista, se reconfiguraba notablemente. La creencia en la "universalidad productiva" propia del gobierno de Kubitschek se resquebrajaba y comenzaba a crearse una

conciencia de las contradicciones que estaban presentes en la infraestructura de producción, que con el desarrollo tecnológico no sólo no beneficiaban a todos, sino que además profundizaban la injusticia social. En ese sentido, el Golpe del '64 fue ampliamente interpretado como la prueba fáctica de que el desarrollo perseguido por el gobierno de Kubitschek no solamente no había evitado, sino que además había precipitado al país a hundirse en un régimen represivo. Así, desde las nuevas condiciones políticas, los valores desarrollistas de Brasilia comenzaban a ser percibidos de manera negativa.

Si bien la industria de la comunicación electrónica se consolidó en la década del setenta, en los años sesenta la TV ya está dentro de una importante cantidad de casas. El poder público, como señala Esther Hamburger (1998), contribuyó al enorme crecimiento de la TV mediante préstamos de bancos públicos y emisoras privadas[46].

Entre 1962 Y 1964, años en que la Bossa Nova consolidaba su éxito en el exterior, la producción musical local, especialmente paulista, se alejaba de los cánones de esa misma Bossa Nova. A través de la música popular, la televisión comenzaba a configurarse como una gran influencia

[46] Luego, durante el régimen militar, las inversiones aumentan de manera notable en infraestructura y en anuncios publicitarios. Las telecomunicaciones ocupan un lugar central entre las estrategias de circulación y censura.

para la sociedad, y la cultura televisiva se afianzaba. A medida que la radio iba cediendo lugar, la TV se popularizaba, valiéndose de la música popular como su principal herramienta. Esta fue la estrategia, de hecho, que llevaron a cabo los productores de la Rede Excélsior cuando decidieron importar el concepto del Festival de San Remo, un programa de televisión muy popular en Italia, para adaptarlo a las condiciones locales en el Festival da TV Excelsior.

La industria del cine también comenzaba a consolidarse a través del Cinema Novo, que recibía, al igual que la televisión, grandes incentivos estatales. Así, surgía en Brasil la indústria de los *mass media*, ávida del consumo del gran público. El consumo se constituía como una nueva práctica, propia del contexto de desarrollo de los medios masivos. Práctica de la cual se apropiará, como intentaré sostener a lo largo del capítulo, el arte experimental de principios de los años sesenta.

Arte y diseño

Rogério Duarte, artista gráfico, músico, compositor y poeta, integraba desde 1961 el equipo de diseño de Aloísio Magalhães, uno de los introductores del diseño gráfico e industrial en Brasil, fuertemente influenciado por la tradición racionalista de la Bauhaus y de la Escuela de Ulm.

Duarte se había formado en el lenguaje del *design* un año antes con Tomás Maldonado en el Museu de Arte Moderna do Río de Janeiro, donde funcionaba la Escolinha de Artes do Brasil. El desarrollo del diseño, tal como lo entendía Maldonado, implicaba una profunda renovación en la concepción del arte, ya que lo desmitificaba y lo mostraba como una actividad productiva más (Crispiani, 2011: 316). Además, al abocarse al diseño de objetos gráficos (como revistas, catálogos y publicidades) se acercaba al núcleo de la sociedad de consumo: la producción de imágenes (Crispiani, 2011: 358). La llegada del diseño producía, según Maldonado (1979), un profundo desdibujamiento de las fronteras entre arte y cultura de masas.

En 1964, a pedido de Ferreira Gullar, mientras trabajaba como director de arte de los Centro Populares de Cultura, Duarte escribió un texto llamado *Notas Sobre o Desenho Industrial,* que será publicado en la revista *Civilização Brasileira* en 1965. Allí reflexionaba sobre el pasado y el presente de las artes gráficas y sobre el estatuto del arte en el contexto de la producción en serie de la sociedad de masas. Duarte señalaba la importancia de fenómenos de masa como los cómics, las revistas ilustradas, la televisión y la fotonovela, que se popularizaban rápidamente en el contexto brasileño y que, sin embargo, eran vistos como expresiones de "baja cultura". Por eso, sostenía Duarte, era necesario terminar con las distinciones jerárquicas acerca de lo que

podía o no ser considerado como arte. Conceptos como el de "originalidad" debían dar lugar a otros provenientes de las teorías de la comunicación. Las lecturas de teorías semióticas como las de Ch.Pierce y Ch.Morris, en ese sentido, habían comenzado a funcionar como herramientas clave para pensar en una nueva figura de artista que, haciendo uso de los nuevos signos de la cultura de masas, suspendieran la divergencia entre los fenómenos de alta cultura y la producción industrial.

La forma del arte más propia del presente, afirmaba *Notas Sobre o Desenho Industrial,* era el diseño: "Tanto um cantor que grave discos, ou um autor de uma receita de refrigerantes, é um desenhista industrial" (2013). Él mismo, de hecho, a la par de su producción como poeta, realiza el afiche de la película de Glauber Rocha *Deus e o diabo na terra do sol* (Fig. 1, Anexo 2), en el cual trabaja con el offset, utilizando la tipografía suiza en boga en esos años en el diseño gráfico alemán, pero generando colores e imágenes propias de Brasil ligados al santo barroco o el *cangaceiro.* Así, Duarte ponía en práctica aquello que exponía en sus *Notas* en términos de una crítica a la importación de aquellas estéticas producidas en Europa, que eran asimiladas sin introducir ninguna modificación en ellas. El diseño debía ser capaz de crear un lenguaje propio de Brasil, capaz de conciliar su propio espíritu con las exigencias de su época. Por eso, uno de los principales postulados teóricos que

sostenía el texto, "Não adianta querer usar o *mass media* sem se comprometer com seu conteúdo" (2013: 132), estaba muy vinculado con el concepto de *antropofagia* de Oswald de Andrade[47]. Se trataba de adentrarse en los *mass media* y devorarlos *antropofágicamente*, a través de su subversión[48].

Si, desde la visión de la izquierda ortodoxa, los *mass media* eran importado desde los Estados Unidos y funcionaban como vehículos de penetración ideológica, *Notas Sobre o Desenho Industrial* propondrá la asimilación antropofágica como modo de relación con lenguajes como el cómic, el *happening*, los dibujos animados, las fotonovelas, el *pop art*, el rock y todo el repertório cultural de la indústria masiva. En función de esta reformulación de *lo antropofágico* como una manera de pensar la cultura en los años sesenta, *Notas* es un texto que es considerado por varios críticos (Matos Teixeira, 2012: 9) como un manifiesto precoz del Tropicalismo.

[47] El concepto de "antropofagia" es heredado del vanguardista Oswald de Andrade, quien en su "Manifiesto Antropófago" (1928) inaugura otro modo de pensar la identidad brasileña. Al declarar "Sólo me interesa lo que no es mío", el "Manifiesto Antropófago" recupera la práctica antropófaga de los indios tupíes, para quienes la deglución del Otro, el enemigo, equivale a la apropiación de sus fuerzas. Este modo de pensar la identidad brasileña en los años 20, ya no en términos de un origen puro, sino más bien fundado en una Otredad constitutiva, da lugar a un modo inédito de pensar la relación entre lo nacional y lo universal.

[48] No en un sentido amplio, sino específicamente formal: incorporar materiales a la voluntad constructiva (Aguilar, 2010: 116).

Para construir un lenguaje del diseño propio de Brasil era necesario, además, según Duarte, que ese lenguaje fuera útil. En la medida en que el arte no tuviera en cuenta su dimensión funcional y permaneciera ligado a la "mera gratuidad" (posición que, como señalará años después en una entrevista (2003: 161), estaba muy influenciada por la escuela de Bauhaus), seguiría preso de la categoría de "arte puro". Por eso, el mejor vínculo posible con la formas del diseño, afirmaba Duarte, era el "uso": "O uso como condição de experiência no desenho industrial" (2013: 115). En contraposición a la actitud contemplativa, el uso, sostienía Duarte, funcionaba como la única relación posible con las formas[49] del arte contemporáneo.

Hacer uso significaba también desmarcarse del pensamiento dicotómico que se fundaba en la oposición ente

[49] El texto de Rogério Duarte captaba y delineaba precisamente el momento en el que la *buena forma* de Max Bill, que como indiqué en el Capítulo 1 había sido adoptada como propia por la tradición del Concretismo, daba lugar a la *forma industrial*. La *buena forma*, cuya belleza se asociaba de manera estrecha a la *función* (la unidad tripartita forma-función-belleza), adquiría ahora otras modulaciones, a partir de las nuevas relaciones que establecía con la cultura de masas. La *forma industrial* se configuraba como una forma atravesada por los lenguajes de masas y el consumo. Verónica Devalle también se refiere al pasaje de la *buena forma* de Max Bill a la *forma comunicativa* en el contexto argentino, donde la gráfica se transformaba en texto y se liberaba de los principios rígidos de la buena composición: "La forma adquiere un contorno semiótico y semántico. De ahí su contundencia y su carácter unitario, muy lejos de percibirse como la sumatoria de diversos elementos o la unidad sostenida en una estricta composición morfológica" (2013: 308).

la industria nacional y la industria extranjera. Es decir, consistía en lo que Duarte llamaba un "contacto operatorio" entre sujeto y objeto, cuyo carácter se definía por ser siempre necesario y nunca ocioso: "Nada existe, tudo funciona" (2013: 115). Me gustaría resaltar este último enunciado, porque ahí estará la clave del desplazamiento en el que quisiera detenerme a lo largo de este capítulo: el desplazamiento de la *función* al *uso* y, por ende, de la *producción* al *consumo*. A través de la incorporación de los lenguajes de masas como material, las obras producirán una *apertura* hacia la práctica del consumo como una práctica propia del arte, dando lugar a lo que voy a llamar un *arte de consumo*, concepto que desarrollaré en la segunda parte del capítulo.

Parte 2
Aparatos informáticos

Arte de consumo: *Sólida*

En 1948 Claude Shannon escribe su Teoría Matemática de la Información (TMI). Allí afirma que para descifrar un mensaje cuyo código no se conoce es necesario ser muy preciso en la identificación de ciertos patrones de aparición de los símbolos. Es decir, según la TMI, la información es algo que depende de la improbabilidad de su ocurrencia, y que activa de manera constante el juego de tensión entre forma y azar. La TMI considera que la cantidad de información se define como la suma del logaritmo de las probabilidades de aparición de los diferentes símbolos y denomina entropía a esa cantidad de información. Medir matemáticamente la información significa, entonces, medir la incertidumbre asociada al producto de una fuente de mensajes. Por lo tanto, y acá radica uno de los aspectos más relevantes de la TMI, el concepto de *información* no se aplica a los mensajes individuales, sino a todas las señales emitidas por una fuente. Dicho de otro modo, son las propiedades estadísticas de la fuente las que marcan cuánta información hay en un conjunto de mensajes. A través del cálculo estadístico, esta teoría apuntó a la codificación de las señales: de lo que se

trataba era de generar códigos. Así, la TMI postulaba un modelo de la comunicación válido para cualquier sistema, natural o artificial, que años más tarde será retomado por estudios lingüísticos como el de Roman Jakobson en términos de un esquema de emisor, receptor, mensaje, código y canal[50].

El poema *Sólida* (1962), de Wlademir Dias-Pino, pone en escena varias cuestiones en torno a la noción de *información*, a través de la formulación del texto como una matriz de códigos. Dias-Pino había participado de la I Exposición Nacional de Arte Concreta en el Museo de Arte Moderno de San Pablo de 1956, con una propuesta formal radical: la primera versión de *Sólida.* Junto con varios artistas plásticos y con los poetas Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo y Ferreira Gullar, poesía, pintura y escultura eran presentadas de manera conjunta, reafirmando la correspondencia que el concretismo había establecido entre las diversas formas de manifestación del arte, y entre lo verbal y lo visual como elementos indisociables. Wlademir Dias-Pino venía trabajando con la dimensión visual del lenguaje en sus libros *A fome dos lados* (1940), *Máquina que ri* (1941) *Os corcundas* (1954) y *A maquina*

[50] Además, dará lugar a algunas líneas como la Teoría de los signos de Pierce y Morris, que dan cuenta del pasaje de masas como un paisaje semántico. Luego, Chomsky afirmará que la gramática es algo innato en el hombre, su condición informacional se trata de un sistema finito que produce combinaciones ilimitadas. Si los programas de las computadoras son conjuntos de algoritmos como la gramática, nada impide que aquello que es innato en el hombre pueda ser replicado en una máquina.

ou a coisa em si (1955). Libros que, si bien mantenían la palabra como materia principal del poema, sin embargo la tensionaban con la imagen, sentando las bases de lo que se formulará posteriormente como un abandono de lo verbal.

En estos mismos años, otros poetas y artistas plásticos también estaban explorando las relaciones entre el aspecto verbal y el aspecto visual de la poesía, dentro del género del *libro de artista*. Al privilegiar la imagen gráfico-espacial como forma y enfatizando la presencia de elementos visuales en los poemas, el libro ya no se limitaba al soporte de la página, sino que se conviertía en objeto. Leer un libro será también incluir a través de la manipulación la dimensión física del sentido táctil, que hasta entonces había permanecido por fuera del acto de lectura, reducido a la acción del ojo.

Siguiendo a Alvaro de Sá en "A origem do livro-poema" (2011), la inscripción de la poesía brasileña en el género del *libro de artista* puede pensarse desde tres líneas diferentes. Por un lado, la de los Poetas Concretos que, como se señaló en el primer capítulo, incorporaban con un gran rigor estructural las leyes de Gestalt como un nuevo modo de percepción de lo real, inaugurando una manera de hacer poesía que involucraba la presencia física del poema en el espacio, colgando sus *Poemas Cartazes* como si fueran cuadros. Por otro lado, la de Ferreira Gullar, que escribe en 1958 un conjunto de *Poemas concretos/neoconcretos*, en el

cual trabaja la presencia de la palabra en el espacio blanco de la página, luego su serie de *Livro-Poema*, en los cuales comienza a trabajar con estructuras gráficas plegables, donde la página no funciona sólo como soporte, sino que pasa a formar parte del texto, y más tarde los *Poemas Espaciales*, donde el espectador debía descubrir lo que guardaban escrito en su interior. En tercer lugar, la de artistas plásticos como Lygia Pape o Reynaldo Jardim, que crean respectivamente el *Livro da Criação* y el *Livro Infinito*, objetos que operan en el límite entre la obra plástica y el poema.

En 1962, seis años después de la exposición del Museo de Arte Moderna, *Sólida* es relanzado como libro-poema. El libro se publica en una tirada muy pequeña, impresa de manera manual en serigrafía, presentado en tarjetas sueltas dentro de una caja, que contiene 48 tarjetas: la primera que expone su estructura generadora (la palabra "sólida"), la segunda y la tercera se presenta la recodificación de las letras en comas y gráficos estadísticos, y luego 5 series de 9 poemas visuales que recodifican cada una de las palabras del poema en elementos gráficos. En cada una de estas 5 series, la primera tarjeta funciona como la llave léxica del poema (Fig. 2, Anexo 2).

A partir de esta primera tarjeta, el poema se va desplegando a partir de un proceso de recodificación que sustituye el alfabeto por figuras geométricas, y mediante el cual las series abandonan la dimensión verbal, para

convertirse en imágenes (puntos, líneas y planos) y luego, en la última serie, en esculturas montables. Así, a través de la formulación de un dispositivo poético que abandona lo verbal, la palabra pasa a funcionar como un objeto plástico: "escrita digital e/ou ideogrâmica, linguagem simbólica e/ou icônica, poesia e/ou pintura", como señala Augusto de Campos (2015: 101).

A su vez, en su constante permutación semiótica, el poema es indicativo de otras posibilidades no verbales, en este caso geométricas, que dan cuenta del carácter arbitrario del código alfabético, tan solo uno, entre los potencialmente posibles. Como si le permitiera al lector entrar en su engranaje para ver desde adentro el modo en que la máquina semiótica produce signos, el poema permite la "inspección de las condiciones que rigen la constitución de su mensaje" (Masotta, 2004: 221), la manera en que comunica sus propias condiciones de enunciación, su mecanismo de funcionamiento. Así, en la medida en que el poema se constituye como mera reformulación de un código en otro, lo que *comunica* es su principio de organización de los signos, su propio proceso de recodificación.

En este sentido, y retomando lo que señalé en el apartado anterior en relación a la noción de *uso*, lo que *Sólida* viene a afirmar es que, en el contexto de la cultura de masas, los procesos comunicativos apuntan, más que a producir contenidos, a producir códigos que luego sean

decodificados. Lo que importa, entonces, más que comunicar un contenido o un mensaje, es el proceso mismo de transmitir información. Este pasaje es significativo porque lo que evidencia es que el eje de la comunicación ya no está puesto en la producción, sino en el consumo. O sea, *Sólida* se constituye como *arte de consumo* en la medida en que lo que aparece en primer plano es la búsqueda de dar lugar a nuevos modos de consumo (o "usos", en términos de Duarte) de la poesía por parte de los espectadores. La protagonista del proceso comunicativo poético es la instancia en la cual los signos son procesados y decodificada por el espectador. El poema, en este sentido, más que generar formas, lo que genera y transmite son paquetes de información. El espectador, así, se convierte en un *procesador de signos* que, más que disfrutar del arte, será quien *consume información*. Es decir, el receptor funciona como un consumidor.

Sólida ponía en acto algo que la TMI había ideado algunos años antes: la generación incesante de códigos. Podemos decir que así el poema inventaba un programa, un algoritmo pero también una gramática, un elemento que almacena las codificaciones. La máquina poética que *Sólida* creaba como programa ejecutaba las instrucciones sin necesidad de que el hombre diera la orden de hacerlo cada vez. Cuando la Teoría Matemática de la Información de Shannon postulaba un modelo de la comunicación válido para cualquier sistema, natural o artificial, comenzaba a definir lo que

luego se llamaría un *procesamiento de la información*, es decir, el ámbito en el cual existen el código y el programa. *Sólida* hacía del procesamiento de información su propio mecanismo. Como sostiene Claudia Kozak, se generaba "una literatura en tanto *máquina* que produce lenguajes, en el sentido no sólo de literatura que produce *obras que funcionan como máquinas,* sino máquinas/lenguajes para la producción de otras *obras"*, o sea, "lenguajes para construir maneras de construir" (2007: 4).

Por eso, si se aborda el poema en términos de transmisión eficaz de un mensaje, como lo querían, por ejemplo, los *Romances de Cordel*[51] que Ferreira Gullar estaba escribiendo en estos años con los Centros Populares de Cultura, el poema es ilegible. No hay mensaje que transmitir, más que el propio decir, con un código y con otro: lo que el poema *dice* es *que dice que dice que dice que dice*, y así sucesivamente. A través de esta *retórica boba*, más que un *contenido* poético, lo que el poema comunica es el mecanismo mismo del poema, que produce, exhibe y procesa lenguajes, y que opera como máquina de traducción de signos verbales en signos visuales.

[51] Los *Romances de cordel* (1962-1967) consistían en cuatro poemas "de tono edificante y formas carentes de innovación formal que abrevaban en la rima y los metros de romancero popular buscando transmitir de modo llano y lineal historias ejemplificadoras para la toma de conciencia revolucionaria". (Jorge, 2015: 376).

Los signos de la primera tarjeta de *Sólida* están repartidos de manera regular. A pesar de haber un cambio de código de una serie a otra, la disposición espacial de las series también se mantiene inalterada con respecto a la tarjeta inicial. Sin embargo, la operación por combinatoria, que funciona a lo largo de las series, y que va permitiendo obtener diferentes posibilidades de composiciones formales, introduce variaciones sobre el *estado sólido* de la tarjeta original. El estado inicial de *Sólida* es firme, macizo, denso y fuerte (características de toda materia sólida), pero las infinitas posibilidades combinatorias hacen que el poema se vaya liquidificando.

Así como los experimentos de John Cage buscaban evidenciar los paquetes de relaciones sobre los que se sostenía la lectura, para inventar fórmulas nuevas configuradas por la indeterminación y el azar, *Sólida* explora una zona en la cual los flujos del azar, su naturaleza probabilística, llevan al poema a otro estado. Al incorporar el elemento aleatorio, los signos proliferan en distintas posibilidades de combinación; el poema asume un carácter líquido que desborda su carácter geométrico y da lugar a una expansión inusitada del dispositivo poético. La materia semiótica se derrama.

La noción de *azar* ya venía siendo trabajada por los Poetas Concretos a través de las teorías de Norbert Wiener, que en 1948 había sentado las bases de la cibernética, a la

cual definió como la "ciencia que estudia la comunicación y el control en animales, hombres y máquinas" (1988), en tanto todos comparten la misma realidad comunicacional. Nacida de la combinación de las matemáticas y la neurofisiología, Wiener introduce la noción de *entropía*, que mide el nivel de desorganización y homogeneidad de un determinado sistema (1988: 34). A menor entropía, mayor diferenciación; a mayor entropía, mayor homogeneidad. Wiener[52] creía que a medida que aumentaba la edad del universo aumentaba la entropía y, por extensión, la homogeneidad entre los elementos que lo constituyen. La información, a su vez, representaba la medida de la reducción de la incertidumbre, esto es, es una medida antientrópica que permite reducir el grado de caos en el Universo (Koval, 2017).

Como señalé antes, la cuestión de la información venía estrechamente ligada a la pregunta acerca de las tensiones entre forma y azar, y el lugar de lo aleatorio. *Acaso*, poema de Augusto de Campos de 1963, es prototípico en este sentido, ya que aborda el concepto de probabilidad estadística utilizando sesenta combinaciones posibles entre las cinco letras de la palabra "acaso" (azar), divididas en grupos de

[52] Los medios de comunicación (en cuanto que aseguran la libre circulación de la información al interior del medio social) son vistos, en este sentido, como mecanismos fundamentales en la lucha contra la entropía o la tendencia natural a la merma de información en la Naturaleza. Al respecto, Wiener (1988) anticipaba, con pocas esperanzas, su preocupación acerca de la propiedad de los medios de comunicación y el uso interesado del poder.

seis combinaciones cada uno (Fig. 3, Anexo 2). Así, el poema se basa en las permutaciones posibles de las letras de la palabra, haciendo que la palabra "acaso" sea legible sólo una vez, al igual que la palabra "caos", y dará cuenta de las innumerables posibilidades de creación a partir de un "azar controlado". Así, a través de la introducción de lo aleatorio el poema busca entrar en contacto con su *afuera*, con la realidad empírica de la cual forma parte, y con respecto a la cual es capaz de intervenir.

Como consecuencia de lo que vengo señalando, además de poner en escena la proliferación incesante de los lenguajes de la cultura de masas (sobre todo vinculados con las Teorías de la Información), el poema buscaba vaciarlos de significación. *Sólida* buscaba dar cuenta, más que de las posibilidades de comunicación que la incipiente cultura de masas propiciaba, de sus propios límites. Trastocando el carácter instrumental y útil de los lenguajes masivos, y atentando contra una idea homogénea de sentido, *Sólida* ponía en funcionamiento una generación incesante de información. En este sentido, el modo a través del cual el poema entra en relación con la información es a través de lo que voy a llamar una *respuesta sustractiva*. Es decir, una respuesta que apunta a suspender la posibilidad de legibilidad del poema, en la medida en que exhibe su código puro, vaciado de su función referencial. *Sólida habla como hablan los lenguajes informáticos,* operando como una matriz generadora

y procesadora de códigos. Así, mediante lo que llamé una *retórica boba*, se sustrae de su posibilidad de comunicar información. En este sentido, el *carácter incorporativo* del poema radica en su posibilidad de emular los lenguajes de masas: su mero acto de generar códigos.

El modo en que *Sólida* incorpora la información como materia del poema es a través del lenguaje matemático, en línea con el modelo informacional proveniente de tradiciones como las de la TMI y las teorías cibernéticas de Wiener. Y lo hace a través de una *respuesta sustractiva*. En el caso de los *Popcretos*, que analizaré a continuación, la información sigue siendo un aspecto compositivo central, aunque aparece abordada desde un punto de vista diferente.

Arte de consumo: *Espectáculo Popcreto*

En 1963 se crea la ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial), en Guanabara, concebida a partir del modelo de la HfG-Ulm (Hochschule für Gestaltung Ulm). Allí, Décio Pignatari comienza a dictar la materia Teoría de la Información[53], donde formaliza algunas de las preguntas en torno a la relación entre el arte y la cultura de masas que ya venía trabajando desde sus textos de los años cincuenta.

En esos textos, tornaba evidente el interés que despertaba en su pensamiento la cultura del consumo, y más específicamente los aparatos publicitarios, y los efectos que estos tenían sobre el lenguaje y la percepción[54].

En 1964, Pignatari publica "Nova linguagem, nova poesia" y "Crítica, criação, informação", ambos escritos en colaboración con Luis Ângelo Pinto, donde enuncia lo que luego sería el fundamento de sus poemas semióticos: la importancia de los nuevos lenguajes de masas. Tanto el problema de la crítica del verso como la noción de ideograma, ejes del programa de la Poesía Concreta, perdían importancia, ya que el énfasis en esos aspectos comenzaba, según el texto, a volverse obturador para pensar lo verbal en un sentido más amplio, y sus relaciones con los medios de masas y el nuevo horizonte político:

> Não temos, contudo, a pretensão de afirmar que estejam esgotados os recursos criativos em qualquer uma das linguagens existentes. Queremos, isto sim, mostrar a possibilidade de criação de novos conjuntos de signos, novas sintaxes". (Pignatari & Pinto, 2006: 223)[55].

[54] Los Concretos en los años 50 ya están pensando en los efectos de los medios, en la imagen y en la información. Un ejemplo es la idea de "forma mentis" de Haroldo de Campos ("Evolução de formas", 1957), que apunta a reflexionar sobre los nuevos patrones de percepción.

[55] Hacia 1964 Pignatari comienza a trabajar en los llamados "poemas semióticos", donde afirma: "Yo no hago poesía que no pueda ser reproducida" (1971: 20). Pignatari sostiene que "no hay posición ni actuación revolucionaria efectivas sin la radical conciencia de la naciente realidad industrial y de los medios de comunicación

El texto va delineando así la figura del poeta como aquel que traza una relación tensa con un *afuera* caótico y excesivo con respecto a los criterios de ordenamiento estricto que habían definido al primer Concretismo. Luego, en 1968, sostendrá que "la información es el principal bien de consumo de nuestro tiempo" (Pignatari, 1968 :59), dando cuenta del lugar privilegiado que pasa a ocupar la noción de información para reformular el lugar del arte en el contexto de la sociedad de masas que comenzaba a consolidarse. Algo que también Waldemar Cordeiro y Augusto de Campos abordarán con sus *Popcretos*.

En el catálogo de *Opinão 65*[56], Cordeiro publicaba en 1965 "Realismo ao nivel da cultura de massa" (2014). Consciente de la importancia de los medios de comunicación para pensar el lugar del arte en relación a los problemas de la cultura, Cordeiro ponía el foco en la idea del arte como consumo: el artista debía asumir una nueva actitud ante lo social y aprender a "assimilar a informação adequada" (2014: 371). Es decir, pensar el arte desde la lógica del consumo suponía desplazar la centralidad de la pregunta por la forma,

---

de masas" (1971: 20). Es decir: "La lucha está ahí: en cómo llegar a los medios".

[56] *Opinião 65* fue una exposición organizada por la marchand y periodista Ceres Franco, y por el galerista Jean Boghici. Se desarrolló en el Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro entre el 12 de agosto y el 12 de septiembre de 1965, y su idea central fue establecer un panorama en torno a la corriente de la nueva figuración de artistas contemporáneos europeos, brasileños y argentinos.

para comenzar en cambio a pensar en la cuestión de la información. El conocimiento pasaba a ser entendido como un proceso de construcción que partía del espectador, quien también pasaba a formar parte de la obra. E implicaba, sobre todo, un cuestionamiento a la Teoría Gestalt, que suponía (como señalé en el Capítulo 1), cierto naturalismo que subyacía a la continuidad entre las estructuras mentales y las formas y estructuras de los objetos: una recepción pasiva.

Es en este pasaje de la Teoría Gestalt a las Teorías de la Información donde puede verse articulada la diferencia entre el concepto de *aparato físico* que trabajé en el Capítulo 1 y el concepto de *aparato informático*. Si los *aparatos físicos* funcionaban como un tipo de dispositivo de experimentación sensorial, a través del cual el arte establecía con el mundo de la cultura una relación de distancia crítica, en el caso de los *aparatos informáticos* esa relación se torna mucho menos distante y más mimética: las investigaciones sobre lo visual parecen ser posibles sólo desde el interior de la cultura de masas. Es decir, asumiendo la experiencia del arte como una experiencia de consumo.

Las ideas teóricas que Cordeiro presenta en el texto "Arte concreta semántica", de 1964, apuntan a postular una nueva actitud ante *lo social*, fundada principalmente en las nociones de información y de consumo: "Para mim o problema

é deslocar a arte objetivo-condutal da infraestrutura para a super-estrutura, passando da esfera da produção para a esfera do consumo" (2004: 367). Es desde esta nueva actitud desde donde surgen los *Popcretos*, que condensan el modo en que el arte busca asumir el compromiso, sin renunciar a los principios constructivos del Concretismo. Es decir, se trataba de imaginar un arte que mantenía su carácter experimental y, a la vez, buscaba ser comprometido.

El *Espectáculo Popcreto* (1964) se presenta en la Galería Atrium, donde se exhiben varias obras de Cordeiro, una intervención musical dirigida por Damiano Cozella, que constaba en ocho músicos que sustituían los instrumentos tradicionales por objetos cotidianos como afeitadoras y sierras eléctricas y máquinas de escribir, y cuatro poemas de Augusto de Campos: *Olho por olho*, *Anti-ruido*, *SS* y *Goldeater*. Dos años antes, Cordeiro había presentado el germen de lo que luego serían los *Popcretos* en la VII Bienal de Arte Moderna de São Paulo (1962), que era la primera que se llevaba a cabo con autonomía del Museo de Arte Moderno, y que se hizo bajo la tutela de Ciccillo Matarazzo. La línea que predominaba en esta Bienal era la estética abstraccionista informal, que presentaba una enorme cantidad de estructuras creadas a partir de la apropiación de objetos de uso común, entre ellas *Ópera Aperta*, de Cordeiro. La *novedad* radicaba en que los objetos ya no eran representados en las obras, sino que aparecían insertados en ellas de

manera material[57]. Es decir, el arte buscaba incluir la realidad urbana y tecnológica, y los signos producidos industrialmente, e intentaba así dar cuenta de una dimensión poética que estaba latente en la realidad industrial, en la publicidad y en los lenguajes de masa.

La palabra "popcreto" había sido inventada por Augusto de Campos quien, cuando ve las pinturas de la nueva fase de Cordeiro, alude al modo en que su obra se apropiaba de la tradición del *pop-art* norteamericano:

> Pareceu-me que aqueles cuadros, estruturalmente concretos, haviam deglutido, crítica e antropofágicamente, á brasileira, a experiencia da pop art norteamericana. Daí o composto pop-creto (pop+concreto) (Louzeiro, 1965).

Los *Popcretos* de Cordeiro no se presentaban como obras acabadas, sino más bien como un abanico de posibilidades plásticas, donde los objetos aparecían saliendo del cuadro. El agotamiento del plano bidimensional de la pintura, que ya se venía produciendo desde hacía algunos años, se hacía cada vez más nítido. Su obra parecía buscar ahora provocar un extrañamiento en relación a los objetos que incorporaba, a

[57] La inclusión de objetos cotidianos y la presencia de lo figurativo hizo que gran parte de la crítica hablara de un *retorno del realismo*, pero prefiero seguir a Gonzalo Aguilar cuando afirma que en realidad no hubo un retorno al *realismo representativo*, sino que se trataba de un *realismo indicial* que se formulaba a través de la inserción material de los objetos. (Aguilar, 2012:43)

la vez que los articulaba con el lenguaje visual geométrico, que se mantenía presente. Sin embargo, las superficies ya no tenían el aspecto liso y bien acabado de las pinturas del período concreto, sino más bien un aspecto gastado de las algo que fue desgastado por el uso. Esta convivencia producía, según Augusto de Campos, "contradicciones no antagónicas" (2015) que daban cuenta de una nueva relación con los desechos[58] de la realidad, que era incorporada, y al mismo tiempo exhibida como un espectáculo. Así, la alusión al "espectáculo" contenida en el título de la muestra funcionaba, al mismo tiempo, como una ironía y como una celebración con respecto a la cultura de masas[59].

En una obra como *Popcreto para um popcritico* (1964), por ejemplo, se puede ver cómo la obra está formada por tres niveles bien diferenciados: un espacio geométrico, un elemento *real* (la azada) y una imagen figurativa descompuesta (Fig. 4, Anexo 2). En el primer nivel, una forma geométrica abstracta es *perturbada* en su pureza formal por la presencia de una azada clavada sobre ella. La azada y el color rojo de

[58] Abordaré en profundidad la relación entre arte y desecho en el Capítulo 4.

[59] La pregunta que se hace Huyssen (2006) es si el arte pop es crítico o alienado, y llega a la conclusión de que la pregunta supone una "gran división". El problema es que preguntar si el arte pop es crítico o alienado (en el sentido de arte alto o bajo, crítica o mercancía) implica mantener la Gran división. Es decir, supone una dicotomía entre el arte y la cultura de masas, que es lo que el pop licúa, en la medida en que es arte y es mercancía a la vez.

fondo establecen una clara alusión a la lucha de las ligas campesinas que cobran un rol importante en las disputas políticas de la época (Costa y Boehringer, 2002) y avanza en dirección al espacio exterior. Se ve así cómo se produce un contraste entre la limpieza y el orden del fondo, su superficie homogénea y monocromática, regular y geométrica, y la suciedad que trae la azada y su mango de madera, ajado, bruto, real, lleno de texturas. El arte experimental investigaba así acerca de las posibilidades geométricas en el nuevo entorno.

Además, el juego de contrastes se produce entre el fondo geométrico y la imagen figurativa, dividida en un enrejado de círculos que hacen imposible reconstruir la imagen original. De este modo, a través de una manipulación de la imagen que produce un extrañamiento y una dispersión, Cordeiro preanuncia su trabajo posterior en torno al procesamiento de imágenes con computadora[60]. La imagen figurativa, ahora descompuesta, asume la fragmentación como una manera de incluir en la propia materia de la obra los medios de comunicación de masa.

La incorporación del lenguaje del *pop art* como principio compositivo de las obras daba cuenta de la voluntad manifiesta del arte por funcionar de un modo más efectivo e instantáneo con respecto a la nueva realidad de masas que se

[60] Me refiero, por ejemplo, a la obra *Computer Plotter Art*.

configuraba. Esta articulación de algunas líneas constructivas concretas con las del *pop art* introducía, además, una perspectiva crítica sobre los medios masivos, apuntaba, en el sentido en que apunta Masotta, a visibilizar las "estructuras de transmisión":

> El *pop*, a nuestro entender, sólo se constituye a partir de una intención referida menos a los contenidos sociales que a las estructuras de transmisión de esos contenidos. Dicho de otra manera: que se refiere a los primeros para evidenciar la "presencia" (debiéramos decir mejor la "ausencia estructurante") de las segundas. Es exactamente esto lo que hace preferible al arte *pop* al "nuevo realismo"(2004: 67).

La matriz constructiva de los *Popcretos* se componía, además del *pop art* norteamericano, de otras dos líneas conceptuales: la noción de *obra abierta* de Umberto Eco y el *ready made* duchampiano.

La *obra abierta*, tal como la definía Eco, operaba como "un objeto no unívoco, que usa signos no unívocos ligados por conexiones no unívocas", donde "el desorden es un tipo de orden no habitual y previsible" (1990: 71). El sistema conceptual de Eco brindaba una apoyatura teórica a las exploraciones en torno al elemento aleatorio y era, además, perfectamente compatible con las propuestas de las Teorías de la Información, que buscaban dar cuenta del pasaje de la *lógica de lo probable* (en el orden del significado) a la

lógica de lo improbable: o sea, a la lógica propia de la información.

El *ready made*, a su vez, funcionaba como un antecedente compositivo, en la medida en que su procedimiento privilegiado era el montaje (que dialogaba con la tradición del *assemblage* de Rauschenberg). Al utilizar elementos *reales*, provenientes de géneros y orígenes variados, reutilizados o recontextualizados, tanto las pinturas de Cordeiro como los poemas de Augusto de Campos buscaban explorar el potencial poético de los lenguajes de la cultura de masas.

Si bien el montaje ya estaba presente en la tradición de los poemas concretos, era un procedimiento que se había usado dentro del terreno del signo verbal (Aguilar, 2003: 117), y no abarcaba los materiales de los cuales estaba hecho el poema. En el caso de los *Popcretos*, los criterios de *homogeneidad*, *evolución* y *autonomía*, que definen lo que Gonzalo Aguilar llamó la "fase ortodoxa" del Concretismo, son puestos en cuestión (2003: 116). Al incluir recortes de periódicos -como señala Gerardo Jorge (2015: 380) *materiales del presente* por excelencia- los *Popcretos* buscaban generar una alusión más directa a su propio entorno.

Olho por Olho, de Augusto de Campos, consiste en un collage de recortes de revista con imágenes de ojos humanos, cada uno de los cuales pertenece a figuras famosas como Brigitte Bardot, Pelé o Sophia Loren (Fig. 5, Anexo 2). Entre

esos ojos se camuflan bocas y símbolos gráficos como el del lavarropas Westinghouse. En la cima de la torre, se ven las señales de tránsito "peligro general", "izquierda prohibida"y "derecha libre". Así, *Olho por olho* pone en práctica la idea de un *poema sin palabras* (y ya no sólo sin verso), y pone en cuestión, además, la pertinencia misma de las palabras en el nuevo contexto (Jorge, 2015: 381). Sin escribir una sola palabra, sin recurrir al panfleto o a la canción de protesta, el poema registra el Golpe Militar a través de los signos recogidos en los diarios, que constituyen la *exterioridad* del poema: la sociedad brasileña del momento, mediatizada, tecnologizada y politizada.

Por otro lado, la idea de un *orden* (que ciertas estructuras como la de la retícula sugerían), son tensionadas con la introducción de elementos heterogéneos y formas que aluden al caos, como la remisión a la torre de Babel. El poeta, aquel que había sido proclamado por Pignatari como el *designer del lenguaje*, deviene ahora un *anarquitecto*, como afirma Augusto de Campos: "El poeta es un *anarquitecto* de la realidad antropofágica brasileña" (2015). Si bien el impulso constructivo se mantiene en la geometría, este convive con un elemento anárquico (Aguilar: 118). Así, *Olho por Olho* se presenta como una obra emblemática de un modo de incorporación del *afuera* material y temáticamente pero de una manera no denuncialista, como el que proponían las estéticas de los Centros Populares de Cultura.

En algunos poemas de los años 50, como *Beba Coca Cola*, de Pignatari, que se trabajó en el Capítulo 1, también había referencias directas a la noción de *desperdicio*, y en ese sentido a cierto *resto caótico*. Sin embargo, esas referencias se producía únicamente en un plano verbal, mientras que en este caso la relación con el desecho se produce a través de su incorporación material. Es decir, los poemas de Augusto son textos cuya materialidad está hecha de *restos* del lenguaje de masas (citas, frases hechas, íconos) que pasan a formar parte de un orden estético que los resignifica. Así, a través de apropiaciones de imágenes y frases tomadas de recortes de diarios y revistas, los medios de comunicación dejan de funcionar a modo de *exterioridad* con la que la poesía dialoga, y pasan a ser materia prima de la propia creación artística.

Además, el principio de reciprocidad de la Ley del Talión ("ojo por ojo, diente por diente") parece funcionar en *Olho por olho* como una suerte de puesta en escena de la restauración del corte entre la poesía y la realidad. El poema busca recobrar, aunque no desde una lógica representacional o mimética, la relación con su contexto. Así, renunciando a una representación realista, los *Popcretos* apuntan a un tipo de comunicación "rápida" y efectiva que, difierenciándose claramente de una *retórica boba* como la del poema *Sólida*, también hace del caos de los lenguajes de masas su propio modo de decir.

Como consecuencia de este *carácter incorporativo* con respecto a los *materiales del presente*, los *Popcretos* marcaba una nueva postura frente a la cultura de masas en creciente desarrollo. Cordeiro tenía una mirada muy crítica sobre el supuesto progreso técnico al cual habría conducido del desarrollismo:

> Essa nova atitude do artista de vanguarda é justificável diante do fracasso de todas as utopías de fundamento tecnológico. O fetiche tecnológico criou uma Razão monstruosa. O irracionalismo do racionalismo abstrato já custou muito caro ao homem do nosso tempo. É um fato: o progresso técnico em sí nao resolve os problemas sociais e individuais e, ás vezes, agrava-os até a ruína (2014: 269).

Sin embargo, la respuesta que proponía Cordeiro frente al fracaso de la utopía tecnológica no era, ni de lejos, el regreso a las formas puras de la poesía. El nuevo contexto requería de nuevas estrategias de la relación con lo social, y en ese sentido la propuesta estética de los *Popcretos* era contundente: la fuerza caótica y proliferante de los lenguajes de masas debía ser incorporado por el arte.

Mi hipótesis, en función de lo dicho, es que *Sólida* y los *Popcretos* funcionan como dos modos diferentes de entrar en relación con la información. Es decir, ambas obras postulan dos respuestas posibles de vincularse con los lenguajes de masas. En el primer caso, se trata de una *respuesta*

sustractiva; una *retórica boba* que reproduce la proliferación incesante de lenguajes, acercándose al vacío y al sinsentido. Aquí el poema funciona como doble de la proliferación de signos, a través de una respuesta que busca vaciar al lenguaje de sentido y hacer del poema una trama ilegible. En el segundo caso, se trata de una *respuesta aditiva*: el poema busca *darle forma* al caos, construir un orden afirmativo que le permita incorporarlo constructivamente, preservando el sentido legible, la referencialidad, y configurando un nuevo lugar del arte como reservorio de lo político. En este caso el *juego informativo*[61] parece provocar una apertura hacia el caos como nuevo modo de relación con el mundo, asumiendo el potencial poético y político de los lenguajes de la cultura de masas. Los *Popcretos*, más que al vaciamiento de sentido que proponía un poema como *Sólida,* apuntan sostener un discurso que, aunque fragmentado, se mantiene articulado en sus necesidad trazar su relación con la realidad de la información. Así, la inclusión de la información como materia de la obra parecía ser la vía a través de la cual los *Popcretos* buscaban

[61] Desde esa perspectiva puede leerse una obra como *Texto abierto* (1966), que consiste en una suerte de máquina de creación de alfabetos ficticios. A partir de tres bases deslizantes de madera, una serie de caracteres fotografiados se trasladan entre sí a través de un juego combinatorio. El mecanismo informacional, de este modo, introduce el desorden provocado por la posibilidad de desconfigurar el alfabeto.

producir nuevos modos de enlace entre el arte experimental y la nueva realidad que la cultura de masas traía consigo.

Aparatos informáticos

Desde la perspectiva que vengo desarrollando, la información se configura desde comienzos de los años sesenta como el material privilegiado que el arte experimental encuentra como vía de apertura a la realidad de los medios y los lenguajes de la cultura de masas. La información se convertirá no sólo en tema o referencia del arte, sino más bien en la materia misma de las obras. Para reflexionar acerca de este proceso de apertura, fui abordando el concepto de *aparato informático*, que permite ver cómo el arte elaboró dispositivos que le permitieron a las obras buscar abrirse al *afuera* y establecer así un vínculo inusitado con su entorno de realidad.

Ahora bien: ¿qué significa que estas obras se abrieron al *afuera*? Por un lado, como vengo señalando, ese *afuera* estaba vinculado con una relación más inmediata con lo político, a partir de la necesidad de acercarse a la proliferación de los medios y lenguajes que el desarrollo creciente de la cultura de masas traía aparejado. Pero también, por otro lado, ese afuera estaba asociado a cierta

fuerza de los materiales, que como se vio en los *Popcretos,* desborda los límites rígidos de la forma geométrica.

En este sentido, el *carácter incorporativo* que los *aparatos informáticos* asumen con respecto a la información genera una relación de apropiación de la cultura de masas, que oscila entre la mímesis, la celebración y la ironía. Así como los *aparatos físicos* invocaban al cuerpo y a su sensorialidad, pero además lo incorporaban a la experiencia de la obra, así también los *aparatos informáticos* harán lo suyo con la información. Si los *aparatos físicos* funcionaban a través de *cuerpos ópticos* o de *cuerpos experimentales*, es posible pensar que los *aparatos informáticos* operan ya no (o no necesariamente) a través de ciertos tipos de corporalidad, sino más bien a través de ciertos tipos de relación con los nuevos signos de la cultura de masas. Como consecuencia de esto, el espectador existirá en tanto *cuerpo físico*, pero también como un *receptor sígnico*. Es decir, en tanto la experiencia del arte se entrelaza con la experiencia del consumo, buscando trazar una *relación de apropiación* con respecto la cultura de masas.

De este modo, través de un proceso de mímesis con respecto a los lenguajes y los medios de la cultura de masas, ya sea a través de la *sustracción* (como en el caso de *Sólida*) o de la *adición* (como en el caso de los *Popcretos*), los *aparatos informáticos* hacen de la noción de información su vía de *apertura* con respecto a la cultura de masas,

apropándose de sus medios y de sus lenguajes para utilizarlos como material de las obras.

CAPÍTULO 3
ARTE EXPERIMENTAL, VIDA Y POLÍTICA: *APARATOS DE ACCIÓN* (1967-1968)

Parte uno
Performance y política

"El arte y el activismo se parecen a las ciencias de laboratorio. Tienen también el poder de crear artefactos (...), pueden funcionar como contralaboratorios virtuales de producción de realidad.
Paul Preciado, *Testo Yonqui*

Arte y política

Los últimos años de la década del sesenta en Brasil estuvieron signados por una serie de discusiones en torno a la relación entre el arte y la política, que se formularon alrededor de la idea de que la relación del artista con la sociedad sólo parecía posible de ser asumida de dos maneras que se presentaban como antagónicas: en términos de compromiso o en términos de experimentación (Buarque de Hollanda, 1992). Desde comienzos de la década, en el campo cultural brasileño los debates estético-políticos se organizaron en torno a la noción de *compromiso*, en tanto condensaba la relación entre el artista y la sociedad, a partir de la pregunta acerca de qué modo el arte podría y debía servir al pueblo. Es decir, cuál era el alcance de la potencia revolucionaria de la palabra poética, y en términos de qué lenguaje debía ser enunciada:

> Por sua vez, a produção cultural, largamente controlada pela esquerda, estará nesse período pré e pós-64 marcada pelos temas do debate político. Seja ao nível da produção

> em traços populistas, seja em relação às vanguardas, os temas da modernização, da democratização, o nacionalismo e a "fé no povo", estarão no centro das discussões, informando e delineando a necessidade de uma arte participante, forjando o mito do alcance revolucionário da palavra poética (Buarque de Hollanda, 1992: 17).

Este esquema adquiere sentido en el marco de lo que Claudia Gilman (2003), que se refiere a un contexto latinoamericano más amplio, denomina un *proceso de politización*, en el cual la política cobra un valor legitimador de las prácticas intelectuales. En la medida en que la figura del escritor asume la figura del intelectual, dicho proceso de legitimación afecta a ambas esferas (intelectual y artística, siguiendo la lógica de los campos de Bourdieu, 1966) que, señala Gilman, durante los años sesenta pierden autonomía.

Como afirma Andrea Giunta (2014), para América Latina el fin de los años sesenta fue signado por el concepto de *utopía*, y por la idea de que era posible transformar la sociedad. Las organizaciones armadas, con proyectos revolucionarios de liberación que encontraban un modelo en la Revolución Cubana[62], señalan una línea de comunicación entre militantes, intelectuales, estudiantes y trabajadores

[62] En Brasil fue central la entrega que el presidente Quadros hizo en 1961 de la Orden del *Cruzeiro do Sul* al Che Guevara, acontecimiento que dio una gran relevancia a la *cuestión cubana* en la vida social y política de Brasil.

que se activó de distintas formas en todo el continente, ligando la *imaginación artística* a la *imaginación revolucionaria*[63].

La problemática del compromiso, señala Buarque de Hollanda, fue asumida de dos maneras radicalmente diferentes por dos de los actores principales del campo cultural: los Centros Populares de Cultura (CPC) y la Poesía Concreta. Para los CPC[64], tal como se lee en el "Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura", el lugar del artista se construía en pos de "um laborioso esforço de adestramento á sintaxe das massas" (1962: 2). O sea, acercarse al pueblo significaba renunciar al trabajo formal con la lengua, para buscar construir un lenguaje que comprendieran todos: un *lenguaje de las masas*. Proclamaban la necesidad del compromiso político del artista y la continuidad entre las nociones de arte político, arte revolucionario y arte popular (Jorge, 2015: 57). Ferreira Gullar, cuya trayectoria

[63] El modelo de las reformas de base de João Goulart planteaba la necesidad de continuar la modernización urbana e industrial que había sido iniciada por Kubitschek, pero con un énfasis mucho mayor puesto en la participación popular. Se producía así el pasaje del *imperativo de la modernización* al *imperativo de la revolución* (Aguilar, 2003: 82).

[64] Los Centros Populares de Cultura (CPC) fueron una agrupación de músicos, cineastas, poetas, artistas plásticos, actores, directores y estudiantes que se constituyeron como brazo cultural de la União Nacional dos Estudantes (UNE) a principios de los años sesenta. Buscaban formas de comunicación populares, llevando sus obras a los barrios obreros, los sindicatos, las favelas, las facultades y fueron un actor clave de difusión de la cultura en los primeros años de la década.

provenía (como se señaló en el Capítulo 1) del Concretismo y el Neoconcretismo, fue uno de los principales dirigentes de los CPC. Durante ese período, que se desarrolló con más fuerza entre 1962 y 1964, buscó hacer de la poesía, el cine y el teatro instrumentos de denuncia e intervención política. Para eso, adoptó formas realistas y declarativas que suspendían la innovación formal y buscaban, en cambio, producir una incidencia en lo social.

En el texto "La función del artista" (2014), Gullar hace una distinción entre lo que llama los artistas "comprometidos" y "descomprometidos", y afirma que la obra comprometida funciona como un "vehículo de concientización", cuyo autor "parte de una visión que explica la realidad y que su propósito es transmitir, antes que un estado de perplejidad, una toma de conciencia" (2014: 102). Desde ese punto vista, Gullar formula un enunciado clave para pensar este período, que afirma que en el contexto de mediados de los años sesenta la vanguardia ya no puede ser políticamente comprometida (1978: 133). Enunciado que servía de base para la dicotomía entre arte comprometido versus arte experimental, tal como la presenta Buarque de Hollanda (1992).

Para los Poetas Concretos, en cambio, no se trataba de optar entre una poesía comprometida y una poesía de experimentación formal, sino que más bien apuntaban a producir una expansión del campo estético. Bajo la premisa

de Maiacovski de que "no puede haber arte revolucionario sin forma revolucionaria"[65], ellos mismos daban el nombre de "fase participante" (fase de la cual forman parte los *Popcretos* de Augusto de Campos, que trabajé en el Capítulo 2) a este período de búsqueda de ampliación de lo estético a través de la exploración y el uso de los nuevos materiales y lenguajes de la cultura de masas, que se orientaba hacia un proceso de transformación de la relación de la poesía con la política. En una línea similar, aunque con un énfasis en la incorporación del elemento experiencial, también se puede colocar a la obra de Hélio Oiticica, en la que luego me detendré.

Caetano Veloso (1997) destaca la función detonante que tuvo para el surgimiento del movimiento Tropicalista el film *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha. La película relataba la caída de un gobierno de izquierda en Eldorado, un país imaginario latinoamericano. En la escena a la que se refiere Caetano, en medio de una manifestación popular, el personaje de Paulo, poeta e intelectual, mientras le tapa la boca a un campesino, dice: "¡Esto es el pueblo! ¡Un imbécil, un analfabeto, un despolitizado!". Esta escena, señala

[65] En 1961 los Poetas Concretos deciden agregar una postdata al Plano Piloto, donde incorporan la frase de Maiacovski "Sin forma revolucionaria no hay arte revolucionario". De este modo, Maiacovski, poeta político por excelencia, pasa a ser una figura central para esta nueva fase del Concretismo, en la medida en que conjuga la noción de forma con la noción de revolución.

Caetano, fue vivida por él como el núcleo de un gran acontecimiento: la muerte del populismo. Se producía, como sostiene Cámara (2017), "en un momento de extremada politización en torno a los idearios de izquierda, de hegemonía de una racionalidad emancipatoria, una confrontación con esa racionalidad a través de la cual se comenzaba a indagar en sus aporías, en sus presupuestos paternalistas de que el pueblo es noble y siempre tiene razón, en sus zonas autoritarias que velaban el deseo y los cuerpos que lo encarnaban" (2017: 25). La fe en las fuerzas populares estaba siendo descartada como arma revolucionaria, lo cual rearticulaba el escenario político desmarcándose de la reducción esquemática fundada en la actitud comprometida del artista enrolado en el activismo cultural de los CPC con respecto a las masas.

En el sentido en que lo vengo presentando, los últimos años de la década del sesenta, especialmente a partir del año 1967[66], evidencian la puesta en crisis de cierto modo de

[66] 1967 fue el año del surgimiento del Tropicalismo, movimiento musical que se desarrolla entre 1967 y 1968. En este contexto de crisis del pensamiento de izquierda[66] que señalamos, para el Tropicalismo la relación entre el arte y la sociedad de masas incipiente no se configura alrededor de la pregunta acerca de si la revolución debe ser socialista, populista o burguesa, sino que apunta a cuestionar la idea de revolución como toma de poder, por entender que inevitablemente lleva al autoritarismo. En ese sentido, si la idea de revolución marxista apunta a producir una transformación social, para el Tropicalismo esta no puede producirse sin que haya una transformación en el orden de lo individual. Así, el cuerpo es colocado en el centro del debate, a través del uso de drogas, el goce y la sensorialidad,

acercamiento del arte a *lo político*. Un tipo acercamiento que estaba fundado, por un lado, en la idea de "darle la palabra al pueblo", sostenido en una relación de representación entre artistas y pueblo, y en un tipo de pedagogía que Jacques Rancière (2010) llama *embrutecedora*[67]. Por otro lado, en la idea de que el discurso constituía una herramienta revolucionaria eficaz. Lo que voy a plantear en este capítulo es que hubo un conjunto de obras colectivas experimentales, ligadas a la performance, que buscaron poner en crisis ese modo de acercamiento del arte a la política, para postular en cambio nuevos vínculos posibles entre el arte y la sociedad. Para eso, voy a proponer el concepto de *acción* como noción articuladora de estas prácticas, en la medida en que me permite pensar en un uso determinado del discurso: un *uso performático,* que está orientado a producir una acción.

---

constituyendo un cambio en el orden del comportamiento. De este modo el Tropicalismo produce una reconfiguración del esquema de pensamiento rígido de la izquierda ortodoxa a partir del modo en que interviene en los medios, el uso de que hace de la imagen y de la cultura de masas norteamericana, cuestionando el esquema de pensamiento dicotómico que opone lo nacional a lo extranjero, lo arcaico a lo moderno, la alta cultura a la baja cultura, y el arte comprometido al arte de vanguardia.

[67] Hacia el final del capítulo voy a detenerme en este concepto, que Rancière (2010) formula en términos de lo que llama la *desigualdad de inteligencias*, es decir, una distribución jerárquica del saber que fija posiciones en torno a alguien que sabe (el artista) y otro que tiene que aprender (el espectador).

Prácticas performáticas: nuevos modos de intervención

Según Diana Taylor (2012), la performance surge a fines de los años sesenta[68] como una vía a través del cual el arte practica un reclamo en contra de la ausencia del cuerpo en la obra. Esta forma específica de arte en vivo venía a cuestionar ciertas convenciones modernistas que sostenían la existencia de un arte autónomo de la vida política. La performance se proponía interpelar lo social, allí donde era necesario llevar a cabo una acción transformadora de la percepción habitual. Es decir, buscaba intervenir sobre lo social de un modo empírico, a través de acciones concretas que perturbaran las impresiones más naturalizadas.

La performance, sostiene Taylor, puede ser definida a partir de, por lo menos, tres aspectos centrales. Por un lado, como un tipo de práctica corporal, donde el cuerpo del artista funciona como soporte de la acción. Y donde, agrego, la eficacia del discurso en términos tradicionales (o sea, no performáticos) es puesta en cuestión. Por otro lado, como

[68] Taylor señala una serie de antecedentes de la performance en ciertas prácticas del Dadaísmo, el Futurismo y el Surrealismo. También coloca como precursora a la Teoría de los Actos de Habla de Austin y Searle y, en el caso brasileño, en la *Experiencia nº3* de Flávio de Carvalho (1956). Allí, De Carvalho salió a las calles de San Pablo con un traje tropical, acción a través de la cual "se proponía poner en el espacio urbano un nuevo cuerpo que activara situaciones potenciales" (Aguilar y Cámara, 2017: 131). La caminata con el traje ejerce para Flavio la acción de hacer visible la necesidad de mostrar otro cuerpo posible, desligado de las convenciones en torno al clima y la vestimenta.

un proceso de búsqueda de intervención sobre la realidad en la cual el espectador también participa, saliendo de un rol pasivo y dando cuenta de su rol como actor social. En tercer lugar, como una experiencia colectiva de desidentidad, donde la acción está orientada, más a que a afirmar las posiciones establecidas entre artista y espectador, a desarticular los roles y producir un efecto desidentificatorio y antimimético.

Siguiendo a Aguilar y a Cámara (2017), en los años cincuenta los museos funcionaban como espacios privilegiados del arte, en la medida en que circunscribían las prácticas artísticas y potenciaban su autonomía. En los años sesenta, en cambio, el espacio público comienza a operar para una serie de obras experimentales como un espacio privilegiado para convocar al público, hacerlo participar y producir algún tipo de transformación a partir de esa participación. Los imperativos políticos y sociales radicalizaron la postura de muchos artistas, que comenzaron a pensar que el arte producido o exhibido dentro de las instituciones era inmediatamente neutralizado por esa misma institución: el arte debía hacerse en las calles, vincularse a otras fuerzas sociales involucradas en el cambio político, social y económico (Giunta, 2014).

Por eso, la relación con lo social que traen consigo las prácticas performáticas funciona en este contexto como

una continuación de la política[69], por otros medios (Taylor, 2012: 115). Es decir, si lo que está en crisis es cierto modo esquemático de formular la relación entre arte y política, a través de la performance el arte brasileño buscará una nueva vía de intervención alejada tanto de la experimentación que culminaba en el museo como de las producciones que buscaban interpretar y reproducir las sintaxis populares. Voy a llamar a estos nuevos modos del arte de intervenir sobre lo social *aparatos de acción*, concepto que traza una serie con los de *aparatos físicos* y *aparatos informáticos* que presenté en los capítulos anteriores.

[69] Cuando introduzco el concepto de "política", me refiero no a un *fundamento político*, sino más bien a la política en el sentido en que la plantea Hannah Arendt en *La condición humana* (2005). Es decir, la política entendida como cierto modo de intervenir en un espacio de aparición determinado. Un espacio en el cual se produce la interacción y el diálogo entre una pluralidad de sujetos que se reconocen recíprocamente como individuos al mismo tiempo diferentes y semejantes, capaces de actuar en conjunto.

Parte dos

Aparatos de acción

Un evento antidiscursivo

En diciembre de 1967 es la inauguración oficial del Poema/processo, movimiento articulado por Wlademir Días-Pino, Moacy Cirne, Alvaro de Sá y Neide Sá. El evento se lleva a cabo en las escaleras del Teatro Municipal de Río de Janeiro, en el marco del ciclo "Arte no aterro", programa de arte público curado por el crítico Frederico de Morais.

Álvaro de Sá presenta el poema *O lixo*, un recuadro encajado en un anaquel, sobre el cual había enormes cantidades de páginas sueltas de libros clásicos del modernismo poético brasileño como Drummond de Andrade y João Cabral de Melo Neto. Escritores que, según el grupo Poema/Processo, eran "poetas discursivos". Los espectadores eran invitados a *rasgar* los poemas, mientras una flecha señalaba el tacho de basura, y donde estaban convocados a tirar los poemas luego de leerlos.

Así, el acto de inauguración del movimiento toma la forma de una performance: un ritual simbólico de protesta contra el discurso. Romper esos libros significaba romper también con una tradición poética en la cual la palabra había tenido un lugar privilegiado. Esta acción destructiva llevaba la marca de la negatividad: se trataba de un evento

anti-discursivo, es decir, contra la confianza en las posibilidades de intervención del discurso como herramienta política. La performance constituía, como afirma Eduardo Kac (2011), una acción radical contra el discurso y sus relaciones estético-ideológicas, y en ese sentido señalaba su diferencia con respecto a las políticas denuncialistas y paternalistas de la izquierda de los CPC. Dicho de otro modo, la sustracción del discurso funcionaba para el grupo como una manera de cuestionar ciertos tipos de acercamiento a lo popular a través de los cuales el pensamiento hegemónico de izquierda había formulado su voluntad de intervención sobre la realidad.

Además de esta actividad destructiva, el evento tenía una dimensión más afirmativa, que consistía en la lectura del manifiesto del grupo, llamado *A proposição* (1967), en el que se sentaban algunas de sus bases. También se llevaron a cabo acciones de creación de poemas colectivos basados en el carácter procesual de la obra, donde los espectadores participaban activamente de su creación y manipulación (Fig. 1, Anexo 3). De este modo, cada participante era capaz de construir su propia *versión* del poema, haciendo del arte no sólo una práctica ligada al consumo (como desarrollé en el Capítulo 2 a partir de lo que llamé un *arte de consumo*), sino también una práctica ligada a la producción de procesos de acción colectiva, en los cuales, como señala Neide de Sá, "el signo es el acto"(2010).

Las definiciones teóricas del grupo postulaban que en el poema "no se comunican estructuras, sino procesos":

> O movimento do poema/processo traz por medio de seus produtos a consciencia exata de que o valor é o núcleo da invençao e situam-se na criaçao de novos processos. Com ele, pela primera vez, a vanguarda deixa de ser uma atitude linguistica de rebeldía para se-tornar uma posiçao e um compromisso consciente e objetivo do artista na luta, em seu campo, contra a imobilidade das estruturas pela invençao de novos processos; as comunicaçoes de estruturas, que desde o inicio tem sido empregadas entre os homens, passan para segundo plano surgindo uma comunicaçao de processos, em nível mais alto (De Sá, 1977: 52).

Tal como se lee en la cita, el compromiso del artista radicaba en inventar nuevos procesos comunicativos. El carácter comprometido del poema, entonces, no se viculaba con el mensaje que se transmitía en términos de contenido, sino más bien con la búsqueda de creación de nuevos modos a través de los cuales esos contenidos fueran comunicados. En este punto (en el énfasis en los nuevos medios de comunicación, por sobre los contenidos que se comunican) son evidentes las similitudes son el poema *Sólida*, que analicé en el Capítulo 2, con la diferencia clave de que en este caso la acción comunicativa del poema sólo puede ser pensada en el marco de un espacio público y a través de una acción colectiva. Una acción colectiva a través de la cual el poema

"atinge obrigatoriamente um caráter social, pois a realização do projeto torna-se obra da sociedade" (De Sá, 1977: 56) y donde la poesía no estaría funcionando en tanto lenguaje, sino en tanto "un discurso cuya performatividad lo descentra de sí y lo empuja a su afuera" (Tício Escobar, citado por Garramuño, 2015: 36). El poema, en su carácter performático, se *sale de sí* y se abre a incorporar el espacio público de la calle.

A su vez, el espectador de estos procesos de acción colectiva funcionaba en términos de un *receptor colectivo*. Es decir, de un receptor que apuntaba a hacer de la experiencia de la obra una experiencia en común, que debía ser producida entre todos. Tanto el artista como el espectador no quedaban por fuera de la obra, sino que se volvían, de algún modo, una prolongación de ella. Se configuraba así un *hacer colectivo* que tenía que ver con producir un espacio de acción e intervención con otros, pero no desde una causa común, sino desde desde la heterogeneidad: o sea, desde la posibilidad de *ser-en-común* (Nancy, 2000). Dicho de otra manera, desde un modo de pensar lo colectivo que, en la línea de las reflexiones de una serie de pensadores sobre la comunidad, que luego abordaré más en profundidad, reformulaba las concepciones acerca de lo colectivo desde una *lógica comunitaria* o, en términos de Taylor, desde una experiencia colectiva de desidentidad (Taylor, 2012).

El evento afirmaba así otros modos de intervención, donde el lugar central era de la palabra *puesta en acción*. Se trataba de una *respuesta destructiva*, en la medida en que promovía la destrucción del discurso, pero en un sentido muy específico. El Poema/processo buscaba destruir un uso contemplativo del discurso, para postular en cambio un uso performático, basado en la participación y en la acción.

Decir la violencia, hacer la violencia

Apocalipopótese fue un evento colectivo que se llevó a cabo en julio de 1968, meses antes de que se decretara el AI5 el 13 de diciembre de ese mismo año. También en el marco de "Arte no aterro", el programa de arte público curado por Frederico de Morais daba lugar a varios acontecimientos simultáneos, que se organizaban en torno a una consigna en común: la participación del público. La actividad se desarrolló en la explanada del Museo de arte Moderno de Río de Janeiro, un espacio fronterizo entre el adentro y el afuera del museo que funcionaba, por su propia naturaleza liminar, tal como señalé antes, como un espacio privilegiado de las prácticas del arte en estos años.

Del evento participaron varios artistas, cada uno de los cuales presentaba una obra diferente. Antonio Manoel exhibía sus *Urnas quentes*, pequeñas cajas de madera lacradas,

a las cuales el público destruía a martillazos para encontrar en su interior textos e imágenes referidos a la violencia de la dictadura. Lygia Pape traía una versión de sus *Ovos* llamada *Trio do embalo maluco*, que consistía en tres cubos de madera forrados en plástico de colores, de los cuales salían músicos sambistas rompiendo el plástico como si fuera una cáscara, "una invitación a revivir el acto de creación" (Carballas, 2003: 34). También participaba el grupo Poema/processo con algunos poemas-objeto de Wlademir Dias-Pino y Neide de Sá, quien presentó *Corda* (Fig. 2, Anexo 3) una caja hecha de recortes de diarios de la época a partir de los cuales el público podía elaborar su propio poema, en alusión a la censura sobre los medios. También Rogério Duarte participaba, con una obra que capturaba una atención especial: *Dog's Act*. Para eso había convocado a un amaestrador de perros que exhibía a sus animales entrenados, y que anticipaba los métodos de represión utilizados un tiempo después por la policía militar. Rogério Duarte había sido el inventor del concepto que le brindaba el título al evento, y que daba cuenta del espíritu de la manifestación. "Apocalipopótese" (apocalipopótesis), como palabra-valija, contenía tanto el carácter hipotético de la performance en su apertura a lo indeterminado, como el entusiasmo colectivo de la apoteosis, como el carácter revelador de la palabra

"apocalipsis" del Nuevo Testamento, que aludía a las revelaciones hechas a San Juan[70].

Oiticica mostraba sus *Parangolé* (Fig. 3, Anexo 3) "Caetelesvelásia" (dedicada a Caetano), "Nirvana" (en colaboración con Antonio Manoel), "Xoxóba" (dedicado a Ninhinha da Mangueira) y "Guevarcália" (en homenaje al Che Guevara). A través de los *Parangolé*, una serie de capas y tejidos inspirados en la cultura popular[71], que en varias oportunidades vistieron los integrantes de la Escola do Samba da Mangueira, Oticica entraba en contacto con el morro a través del cuerpo y de la danza. En sus trabajos previos ya se iba orientando hacia un énfasis en experiencia sensorial, y con los *Parangolé* este énfasis cobraba una importancia central, y se articulaba además con su búsqueda de generar nuevas relaciones con la cultura de la favela.

---

[70] Si bien Oiticica, como señala Waly, "apreciaba el sentido revelador de la palabra apocalipsis; pero para él nada tenía validez más allá del mundo inmanente con sus diversas apariciones, estratos volúmenes, superficies, pliegues, fisuras, aristas" (2009: 73).

[71] En su texto "O Hélio nao tinha ginga" (2008) Michael Asbury sostiene que "Oiticica expresó lo trágico dionisíaco –la condición ambivalente de la música, la danza y el sufrimiento en la favela- dentro del drama apolíneo -aquel del idealismo del arte y particularmente del racionalismo del legado constructivista" (Asbury: 41). Es decir, la invención de los *Parangolé* fue una manera de continuar con la tradición de la vanguardia constructiva que había venido desarrollando en sus obras anteriores, como los *Metaesquemas* de fines de los años 50 (en la medida en que siempre mantuvo su interés en la forma y el color), pero dando cuenta de un *exceso* (que se puede pensar en términos de una mayor intervención política) del que una obra en dos dimensiones no podía dar cuenta.

Como sostuvo el propio Oiticica, la serie *Parangolé* no abordaba al cuerpo como soporte de la obra, sino que incorporaba al cuerpo a la obra. Es decir, "se trata de abolir la frontera espacio-tiempo, haciendo que el espacio en sí mismo se torne un soporte para la experiencia del tiempo. Se trata de vestir la escultura, sentir el espacio, incorporar el cuerpo a la obra" (Oiticica, 2013: 137). Con los pliegues de los *Parangolé,* Oiticica creaba una forma libre que incorporaba un número abierto de posibilidades, donde el azar era parte de la obra. Tal como afirma en "Experimentar lo experimental", Oiticica se refiere al momento en que su obra comenzó a "asumir lo experimental": "Lo experimental no es 'arte experimental', los cabos sueltos de lo experimental son energías que brotan para un número abierto de posibilidades" (Oiticica, 2013: 110). Es decir, asumir lo experimental consistía en hacer de ese "posicionamiento global vida-mundo-lenguaje-comportamiento" un nuevo modo de relación con la obra: un modo de relación abierto, en contra de la actitud contemplativa del arte, que haga del artista un "transmutador del valor de las cosas". Siguiendo a Michael Asbury (2008): "El descubrimiento de la favela, mientras tanto, funcionó como una forma de *escapar* del dilema[72] propuesto por Gullar (que afirmaba que en el

[72] En "Vocês preferem Aroldo de Acevedo ou Haroldo de Campos" (1972), Oiticica discute con lo que Oiticica llama la "prensa provinciana" (que en una entrevista había afirmado que Oiticica había acusado a la película *Terra em transe,* de Glauber Rocha, de

contexto de mediados de los años sesenta la vanguardia ya no puede ser políticamente comprometida). "Oiticica fue así capaz de asociar la noción de intuición y su ideal de sublime a través de la exuberancia popular del samba y el carnaval" (Asbury, 2008: 41).

En los *Parangolé,* las capas convocaban la dimensión performática de los cuerpos que las vestían (Fig. 4, Anexo 3). De este modo, en la medida en que la acción de la danza se dirigía a un espectador colectivo, la obra buscaba entrar en diálogo con las marchas multitudinarias que se venían desarrollando (Fig. 5, Anexo 3). La participación colectiva, señala Oiticica, se configura como una experiencia que asume "la interferencia directa de lo imponderable", donde las estructuras se abren al comportamiento "colectivo-casual-momentáneo" dentro de un espacio artificialmente preparado para eso. La acción performática de la danza daba cuenta, así, de otro modo posible de participación política.

Volviendo a *Apocalipopótese*, Como afirma Waly Salomão (2009), la palabra "apocalipopótese" funcionaba como un

---

ser "de derecha" y que su interés en Carmen Miranda estaba asociado con estar "a la moda de Nueva York"). Ante estas acusaciones, Oiticica sostiene la necesidad de sustraerse de la lógica de ser de izquierda/ ser de derecha y de estar en Brasil/estar "afuera" de Brasil. De lo que se trata, tal como sostiene desde su posición ambivalente, es de desmarcarse de un pensamiento esencialista sobre el cual se había sostenido la encrucijada entre el arte pedagógico y el arte experimental.

> Desvío de la matriz conceptual casi sentido común que imponía la obligatoria participación del espectador, transformándola en una hipótesis, acercándola a la estructura del juego, apartándola de la rigidez del imperativo categórico (...) muy diferente, por tanto, del orden de levantar-el-culo-de-la-silla de la 'guerrilla' teatral. Al resaltar el carácter lúdico, libre e hipotético de la participación del espectador se demarcaba e imantaba un territorio libre y en visible contraste con el cuadro opresivo de la dictadura militar (Salomão, 2009: 71-72).

Como un juego, una hipótesis, un territorio libre, el evento se convertía en un espacio donde todo podía suceder. *Apocalipopótese* funcionaba como una experiencia de comunión colectiva, cuya energía era reconducida bajo el impulso de una potencia emancipadora abierta que se dirigía a una sensibilidad que era emocionalmente común a todos. Es decir, apuntaba a una *sensibilidad colectiva*, y buscaba producir un encuentro que, en el contacto con los otros, produjera deseo y placer.

Sin embargo, el deseo y el placer no eran los únicos afectos a los cuales *Apocalipopótese* se dirigía. En el caso una obra como *Dog's Act*, de Rogério Duarte, la intervención apuntaba más bien a otro tipo de intensidades afectivas ligadas a la violencia y al miedo. La acción constituía una experiencia anticipatoria de la escalada de violencia que

llegaría unos meses después con el AI5[73]. Se trataba de un dispositivo que recreaba de manera artificial la violencia social y la colocaba en el espacio público. La violencia, núcleo de la experiencia de la obra, no era representada o denunciada, sino que *se hacía presente*.

"No es el hecho que quiere expresar el hecho, o la representación de la vida 'como es': es la contrucción de la presentación", le escribía Oiticica en una carta a Lygia Clark. Es decir, en el evento la violencia social pasaba a ser materia del montaje. La acción ponderaba un uso performático de la palabra como herramienta de lucha: a la violencia no se la nombra, sino que se la presenta, se la *hace presente*. Es en este sentido, más que sustraerse al discurso, como lo hacía el evento del Poema/processo, esta línea de *Apocalipopótese* buscaba producir nuevos sentidos de la sensibilidad colectiva en torno a emociones y afectos

[73] El Acto Institucional N° 5 fue el quinto de una serie de decretos generados por el régimen militar de Brasil durante el gobierno del presidente Costa e Silva, en los años que siguieron al Golpe de 1964. El AI-5 habilitaba al Presidente a decretar el receso del Congreso Nacional hasta que él lo dispusiera. El Presidente tenía la poestad de decretar intervenciones en los Estados y Municipios sin ningún tipo de limitación de las que habían sido previstas en la Constitución Nacional. Incluso estaba habilitado para suspender derechos políticos de cualquier ciudadano y también mandatos políticos. También, como producto de esto, se produce un recrudecimiento de la censura a la música, al teatro, al cine y a la prensa. Los actos institucionales fueron revocados recén en enero de 1979, aún durante el régimen militar, durante el gobierno de Ernesto Geisel, momento de la transición hacia apertura política, que se produjo en enero de 1985 sin elecciones democráticas, que llegarían recién en 1989.

comunes, como la violencia social. En este sentido, más que una *respuesta destructiva*, delineaba una *respuesta afectiva*, basada en una experiencia emocional común. Por otro lado, así como los *Popcretos*, tal como afirmé en el Capítulo 2, daban cuenta de una voluntad de intervención sobre la realidad en términos de cierto *uso* de los lenguajes y medios que la cultura de masas traía consigo, en este caso la intervención ya no pasa por el *uso* de los materiales, sino más bien por la búsqueda y la posibilidad del arte de intervenir sobre el mundo en términos empíricos. Dicho de otra manera, si en los *Popcretos* la realidad funciona como un material más, el modo de relación con la realidad de *Apocalipopótese* es muy diferente. En esta obra la realidad, en tanto realidad violenta, es el espacio mismo de actuación del arte: allí la violencia se hace presente a través de la producción de una acción.

Aparatos de acción

Hal Foster (2003) define a partir de tres aspectos lo que llama un *arte político presentacional*. Por un lado, como un tipo de arte que, a pesar de su voluntad activista, opera dentro de los códigos tradicionales de presentación pasiva de la obra del artista ante el público (por ejemplo, el realismo social en sus múltiples manifestaciones). Por otro

lado, en tanto arte de protesta, se sustenta en una oposición entre dos intereses o clases, como los burgueses y los trabajadores, cuyas formas de enunciado respetan las divisiones institucionales de la sociedad y los espacios dados. En tercer lugar, tiende a representar las prácticas sociales según patrones icónicos ideales, que apuntan a una representación pura y llana de la realidad. Por eso, señala Foster, el *arte político presentacional* cae con frecuencia en la falacia de la imagen verdadera, error que proviene de la ideología concebida de un modo idealista, como un corpus prefijado de creencias de clase (Foster, 2003).

Un ejemplo claro para pensar en un tipo de *arte político presentacional* en Brasil es el que produjeron los Centros Populares de Cultura que, como señalé al comienzo del capítulo, sostenían que, para ser políticamente comprometido, el artista debía "hablar el lenguaje del las masas", y en ese sentido debía renunciar a todo trabajo con las formas que supusiera una *incomprensión* por parte del pueblo[74].

Se lee en el "Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura" (1962):

[74] Ferreira Gullar escribe, por ejemplo, un poema como "Que fazer?": "Por isso meu companheiro/ que trabalha o dia inteiro/ pra enriquecer o patrão/ te aponto um novo caminho/ para tua salvação/ a salvação de teu filho/ e o filho de teu irmão:/ te aponto o caminho novo/ da nossa revolução" (1962: 40-42).

> O CPC não poderia nascer, nem se desenvolver e se expandir por todo o país senão como momento de um árduo processo de ascensão das massas. Como *orgão cultural do povo*, não poderia surgir antes mesmo que o próprio povo tivesse se constituido em personagem histórico, não poderia preceder o movimento fundador e organizativo pelo qual as massas se preparam para a conquista dos seus objetivos sociais". (...) "Radical como é nossa arte revolucionária pretende ser popular quando *se identifica com a aspiração fundamental do povo*, quando se une ao esforço coletivo que visa dar cumprimento ao projeto de existência do povo o qual não poder ser outro senão o de deixar de ser povo tal como ele se apresenta na sociedade de classes, ou seja , um povo que não dirige a sociedade da qual ele é povo (...) Eis porque afirmamos que, em nosso país e em nossa época, *fora da arte política não há arte popular*. (1962: 2).

Se desprende de los fragmentos citados cómo los CPC conciben el carácter político del arte a partir de una identificación de los intereses del artista con los del pueblo, identificación que implica un modelo de representación con el cual eventos performáticos como los que analicé discuten. En este mismo sentido, Ferreira Gullar, afirma en el texto "Cultura popular" (2014):

> Se trata de trabajar directamente con el pueblo, de enseñarle a leer y transmitirle un mínimo de conocimiento básico para que pueda situarse en la realidad social del país. (2014: 95).

El carácter político de los *aparatos de acción* puede ser pensado, más bien, en términos de un cuestionamiento radical del *arte político presentacional*. Tal como voy a tratar de sostener, este cuestionamiento se produce, principalmente, a través de la importancia central de la noción de *acción* y, además, se sustrae de una concepción representativa de la política. Concepción que, a su vez, está muy ligada con cierta concepción de lo pedagógico, que abordaré a continuación.

En *El maestro ignorante*, Jacques Rancière (1987) se basa en la teoría de Joseph Jacotot para sostener que la relación entre alumno y maestro suele formularse a través de lo que llama una *lógica embrutecedora* (Rancière, 2010), que afirma que el maestro lo que sabe es cómo hacer de su saber un objeto de saber y el ignorante lo que ignora es lo que ignora. El saber, así, se configura en términos de una posición, que el ignorante nunca va a lograr ocupar justamente por estar en el lugar de ignorante. Es decir, desde esta lógica hay un abismo entre aquel que sabe y aquel que debe aprender, que afirma lo que Rancière llama una *desigualdad de inteligencias*. En oposición a *esta lógica embrutecedora*, Rancière postula una *lógica emancipadora*, propia del maestro ignorante, a través de la cual lo que el maestro ignora es la distancia abismal entre maestro y alumno. Por eso, la *lógica emancipadora* consiste en la verificación de la *igualdad de las inteligencias*, que permite

el reconocimiento de las personas como fuerzas productivas de pensamiento, capaces de imaginar reparticiones diferentes a las dadas, que desmantelan los órdenes jerárquicos autolegitimados como naturales. Por eso, sostiene Rancière, no se trata de transformar espectadores en actores ni ignorantes en doctos, sino de reconocer la actividad del espectador y el saber del ignorante. Dentro de esta *lógica emancipadora*, el autor se refiere también al modo en que los artistas contemporáneos adoptaron el rol de los maestros ignorantes. Así, las posiciones rígidas que determinan que aquel que actúa es *el que sabe*, mientras que aquel que especta es *el que no sabe* entra en crisis.

En el fragmento citado del "Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura" (1962) el lugar de enunciación desde el cual se presupone una identifiacación posible entre artista y pueblo no es puesto en cuestión en ningún momento, y en ese sentido se produce una naturalización de las posiciones dadas. Desde esta perspectiva, se puede pensar que la ruptura de la oposición entre artista y espectador que se está produciendo en el arte performático brasileño da lugar a una redistribución de las jerarquías y lugares de saber y poder, que configura un nuevo escenario de igualdad. Al apuntar a acciones y emociones colectivas, tanto el evento de inauguración del Poema/processo como *Apocalipopótese* apelan a energías comunitarias que tienden a eliminar la distancia pedagógica con respecto al artista y la relación

paternalista entre artistas y espectadores, y generan una puesta en crisis de la *lógica embrutecedora*. En cambio, postulan una *lógica emancipatoria* que, más que confirmar las jerarquías entre *aquellos que saben* (los artistas) y *aquellos que tienen que aprender* (los espectadores), busca producir una redistribución de los roles a través de la apelación a los afectos colectivos, que se orientan a reconfigurar tanto los saberes, como los roles, como la relación entre *lo común* y *lo propio* (Esposito, 2007)[75].

Es en este nuevo escenario de igualdad donde se puede entrever, además, una nueva posibilidad del *ser-en-común* (Nancy, 2000), propia de las prácticas performáticas que ambos eventos exhiben. Un *ser-en-común* que, en la línea de una serie de reflexiones en torno al concepto de *comunidad*, han llevado a cabo pensadores como Jean-Luc Nancy. En *La comunidad inoperante* (2000), para repensar la idea de *lo comunitario* Nancy postula un modo de pensar al sujeto que está por fuera de la lógica de la tradición metafísica de la

[75] Roberto Esposito (2007) se distancia de las filosofías de la comunidad que piensan la comunidad como propiedad poseída por un conjunto de individuos. Sostiene que lo que tienen en común los miembros de la comunidad no es una posesión, no es algo propio (una cualidad, un origen), sino que es lo impropio lo que caracteriza lo común. ¿Qué es lo común entre los miembros de una comunidad para Esposito? Lo común es lo que Esposito define por su etimología en términos de "munus" (puro vínculo, vacío). El estar expuestos a su afuera, es decir, el exceso del yo, estar atravesados por el Otro. En este sentido, de un modo similar a Nancy, postula una comunidad en la que cada sujeto no se define como un sujeto individual, sino como un ser con, un "entre".

filosofía. Si el *yo* había sido pensado históricamente, dentro de la tradición occidental, a partir del *ego sum*, donde el individuo es concebido desde su autoafirmación, Nancy postula la idea de un *ego cum*, donde lo constitutivo es lo que excede a ese *yo*. Así, esta concepción del sujeto lo que hace es poner en primer plano no su plenitud y su inmanencia, su ser *en sí mismo*, sino más bien postular la idea de un sujeto que se define a partir de su vínculo con otros sujetos. A partir de esta concepción de sujeto, entonces, el pensamiento sobre los modos de producir comunidad ya no se desarrolla en términos de sujetos individuales que se fusionan en una comunidad más grande en la cual cada individualidad es absorbida, sino más bien de un sujeto que ya está en sí mismo atravesado por el Otro.

Desde este punto de vista, resulta interesante pensar que, en lugar de afirmar las posiciones previamente establecidas y radicalizarlas (como el *arte político presentacional*, en términos de Foster, 2003), en las obras que analicé más bien adquiere espesor la afirmación de que la performance se formula como una *lógica comunitaria*, en la medida en que supone un sujeto no sustancial y una comunidad siempre *por venir*. Es decir, estas performances se constituyen como acciones colectiva en las cuales el *estar juntos* supone una desasignación del rol de sujeto individual, para pensarse más bien como una experiencia de comunión colectiva sostenida en la potencia de los cuerpos. Siguiendo

a Aguilar, "el sujeto se diluye en un impersonal colectivo" (2015: 14).

En los *aparatos físicos* (que presenté en el Capítulo 1) el carácter experimental de las obras analizadas aparecía asociado a las experiencias del cuerpo, mientras que en los *aparatos informáticos* (que presenté en el Capítulo 2) el carácter experimental de las obras analizadas aparecía asociado a las posibilidades de consumir información. En el caso de los *aparatos de acción*, el carácter experimental de las obras colectivas como *Apocalipopótese* o la inauguración del movimiento Poema/processo aparece asociado a la acción. En los *aparatos de acción* lo que importa son los modos a través de los cuales las obras desarrollan su capacidad de movilizar afectos colectivos, produciendo nuevos enlaces entre el arte, la vida y la realidad.

Los *aparatos de acción* buscarán convocar *cuerpos activos*, capaces de trazar una relación con lo social a partir de su capacidad transformadora. Para producir dichas *acciones colectivas,* estos eventos crean *aparatos* que funcionan como una modalidad de vínculo mediante la cual el arte establece con la cultura de masas una *relación de politización*. Esto tiene sentido si se tiene en cuenta que el carácter masivo de la experiencia en la cultura de masas tiende a homogeneizar toda posibilidad de singularidad en pos de la indistinción de la masa. Pero también, si se tiene en cuenta que ese proceso de homogenización puede funcionar

al mismo tiempo como la posibilidad de una *potencia en común*, dada por una redistribución horizontal y democrática del poder, que anula las distinciones jerárquicas.

Es desde esta doble comprensión de la cultura de masas desde donde los *aparatos de acción* buscarán apropiarse del carácter colectivo de la experiencia para reorientar su *carácter homogeneizante* en un sentido político, donde la práctica de la performance apunta al sentido indeterminado de las experiencias. Así, mediante una concepción de *lo político* basada en la *comunidad de afectos*, los *aparatos de acción* dan cuenta del pasaje hacia un modo de entender la política ligado a lo que Guattari (2004) llamó una *revolución molecular*, donde el comportamiento se configura como una vía de acción privilegiada:

> En los espacios capitalísticos encontramos constantemente dos tipos de problemas fundamentales: a. Las luchas de interés; las luchas económicas. Las luchas sociales, las luchas sindicales en el sentido clásico. b. Las luchas relativas a las libertades que yo asociaría con las luchas de deseo, los cuestionamientos de la vida cotidiana, del medio ambiente, etc. en el registro de la revolución molecular (2004).

Es decir, se trata de un modo de pensar lo político cuya pretensión no está orientada a la totalización de la experiencia y el sentido, sino que más bien apunta a dejar de concebir a la sociedad como un *sistema total*, para

concebirla como una coyuntura de prácticas. La *revolución molecular* descree de los llamados grandilocuentes a la transformación total, y en cambio apuesta a la modificación molecular de las condiciones de experimentación corporal. Se trata de un tipo de política que, preocupada la efectividad material de su práctica dentro de la totalidad social, busca producir una transformación cuya raíz esté anclada en lo experiencial. Desde esta perspectiva de lo político, el carácter performático de la inuguración del Poema/processo o *Apocalipopótese* interesa no (o no solamente) como obra, sino como como vehículo para las experiencias que habilita: experiencias que envuelven al sujeto no sólo como portador de una mirada estética, sino como ser político y vital (Aguilar, 2015: 14). Así, estas reflexiones en torno a *lo comunitario* que postulan ambas obras dan cuenta de un modo de pensar *lo vivo* a partir de una concepción colectiva de la subjetividad en la que cada sujeto no se define como un sujeto individual, sino como un *ser con otros*. Es desde esta perspectiva desde la cual *lo viviente*, en el marco de las agrupaciones colectivas, se organiza en torno a una sensibilidad común, donde *lo común*, lejos de funcionar como un principio de identificación, opera más bien como un vacío o un extrañamiento.

El espectador que las prácticas de los *aparatos de acción* imaginan puede pensarse como un *receptor colectivo*, que apunta a hacer de la experiencia del arte una experiencia

comunitaria. Así, *lo viviente* se configura en estas obras como un campo de fuerzas que enlazan intensidades vitales, donde el arte experimental se configura como un actor clave de un poder alternativo contra el autoritarismo militar y la sociedad burguesa, y donde los cuerpos, tanto de los artistas como de los espectadores, no funcionan como entidades aisladas, sino como una *potencia en común*.

CAPÍTULO 4
ARTE EXPERIMENTAL, VIDA Y RESTOS: *APARATOS RESIDUALES* (1969-1974)

Parte uno
Margen, residuo y temporalidad

"Usar *underground* es demasiado difícil para el brasileño pero subterránia es la glorificación del sub –actividad-hombre-mundo-manifestación: no como detrimento o glori-condición → sí: como conciencia para vencer".
Hélio Oiticica, *Subterránia*

Cultura marginal

En diciembre de 1968 se produjo la Declaración del Acto Institucional N°5 (AI5), decreto que imponía la cesación de los derechos civiles para los ciudadanos brasileños. Luego de un largo período de censura, a partir de allí se exacerbaría una ola represiva y autoritaria de prohibición de libros y discos, que derivaría en el exilio de varios artistas, en la profundización de la lucha contra los grupos armados, y en el desplazamiento de profesores y funcionarios del Estado.

A partir de este momento, el espacio público era secuestrado por el Gobierno Militar y dejaba de ser un ámbito de intervención de las prácticas artísticas. Tal como lo señalé en el Capítulo 3, los modos que el arte experimental había encontrado para incidir políticamente estaban muy ligados a su posibilidad de ocupar el espacio público a través de prácticas ligadas a la performance, a las que llamé *aparatos de acción*. ¿Cuáles son, entonces, las estrategias

que el arte experimental imagina a lo largo de los años posteriores al secuestro del espacio público como modo de antagonizar con la creciente violencia del Estado? Esta es la pregunta central que voy a intentar responder en el desarrollo del capítulo, y que orienta mi recorrido hacia la formulación de lo que voy a llamar *aparatos residuales*. Para llegar a este punto, es necesario enmarcar la existencia de tales obras en el contexto de la *cultura marginal* como una *forma-de-vida*, concepto que acuñó Giorgio Agamben (2001, 2006b) a partir de la distinción entre la *zoé* (el hecho de vivir común a todos los vivientes) y la *bios* (el modo de vivir propio de un individuo o grupo). Es decir, según el autor, una *forma-de-vida* es aquella que "se juega el vivir mismo y a la que, en su vivir, le va sobre todo su modo de vivir": una "vida política" (Agamben, 2001).

Voy a usar el concepto de *cultura marginal*[76] que plantea Frederico Coelho (2010) para definir la manera en que los reflujos y resistencias del Tropicalismo se fueron

[76] Este planteo de Coelho (2010) discute con la noción de "postropicalismo" planteada por Heloísa Buarque de Hollanda (1992), que supondría una consecuencia natural entre Tropicalismo y *cultura marginal*.

reorganizando después del AI5[77]. Surgida en 1968[78], la *cultura marginal* se constituyó como una *forma-de-vida* fundada, sobre todo, en su alteridad con respecto a los espacios centrales de actuación cultural, que estaban tomados por las fuerzas del Estado. A través de la reivindicación de una *forma-de-vida* ligada a los espacios de acción alternativos, la *cultura marginal* produjo estrategias de antagonismo social.

Los eventos señalados por Coelho que contribuyeron a formar la *cultura marginal* están vinculados con los procesos de exilio. Caetano Veloso y Gilberto Gil, por ejemplo, en 1969 son detenidos durante dos meses en Río de Janeiro, luego

[77] Coelho enfatiza la distinción entre las nociones de Tropicalismo y Tropicália (2010), estableciendo una diferencia entre ambos conceptos. Mientras que la Tropicália tiene una trayectoria larga y tortuosa en la historia de la cultura brasileña (1964-1974), el Tropicalismo se constituye solo como una fase de este proceso (1967-1968). En este sentido, es fundamental retomar la diferencia que Coelho marca entre Tropicalismo y Tropicália, en tanto lo que el Tropicalismo manifiesta en el ámbito de la música excede por completo las fronteras de un movimiento meramente musical. Según Coelho, el germen la Tropicália ya se venía gestando desde la segunda mitad de los años 50, en los debates acerca de la modernidad cultural brasilera, a medida que se conformaba el Movimiento Neoconcreto. En 1967, mientras que Hélio Oiticica se reencuentra con los poetas concretos, después de la ruptura que significó el acercamiento de Hélio al Neoconcretismo, el Tropicalismo comienza a constituirse como el elemento unificador de las dos frentes constructivistas que habían tomado caminos diferentes. En este sentido, los años 1967 y 1968 fueron de una intensidad particular, en tanto el Tropicalismo musical fue el punto de encuentro que aglutinó tanto a músicos como a artistas plásticos, cineastas y escritores. De este modo, Coelho sostiene que el Tropicalismo no fue sólo un "movimiento cultural", sino también una "militancia cultural", en tanto produjo una reorganización de la relaciones dentro del campo cultural brasileño.

[78] Tiene su fin en 1972.

de lo cual se les concede una prisión ambulatoria en San Salvador, sin que puedan brindar ningún espectáculo público, y finalmente emprenden un exilio a Lisboa y a París, con escala final en Londres. Hélio Oiticica y Torquato Neto se van a Londres en el año 68, días antes del Golpe, aunque no se trata de un exilio en términos estrictos, ya que no estaban siendo perseguidos[79]. A través de estos desplazamientos, como señaló Cláudio Novaes Pinto Coelho, Londres constituía la vía principal a través de la cual se producía la absorción del hippismo en la cultura brasileña. Allí, los artistas vivenciaban la contracultura, la experimentación sexual y con drogas y la vida comunitaria, configurando una *forma-de-vida* marginal.

De este modo se fue conformando la *cultura del desbunde*, término a partir del cual algunos críticos como Heloísa Buarque de Holanda (1992) definieron los hábitos de la juventud brasilera moldeada por la cultura *beatnik* y la noción de "espontaneísmo". Fred Coelho (2010), sin embargo, marca una distinción entre la *cultura del desbunde* y la *cultura marginal*[80]. Mientras que la primera apuesta a un anti-intelectualismo, la segunda incorpora el rigor formal de los Poetas Concretos, utilizando la herencia de la

[79] Torquato Neto viaja porque gana una beca para ir a París, hacia donde va luego de una corta estadía en Londres

[80] "Marginália. Edade da pedraria" (1968), de la periodista Marisa Alvarez Lima, fue el primer texto en hablar del término "marginal". Fue publicado un día antes de que se decretara el AI5.

tradición concreta "como una política de resistencia estética frente a la dictadura y el avance de la industria cultural" (Cámara, 2011: 136).

Entre 1968 y 1969 la capacidad de consumo había aumentado de manera notable, y la industria de la cultura de masas se erigía como una zona central contra la cual la cultura marginal reaccionaba. Con el estreno de *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, comienza a desarrollarse el movimiento del Cinema Marginal. Con una estética de carácter netamente experimental, personajes que ejercen una crítica feroz contra los valores de la clase media burguesa y haciendo uso, en algunos casos como el de Iván Cardoso, de cámaras super8, los nuevos directores filmaban con bajos recursos y se mantenían por fuera de los circuitos de producción y distribución del mercado *mainstream*. El conflicto entre los directores del Cinema Novo como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos o Leon Hirszman, entre otros, y los directores del Cinema Marginal como Júlio Bressane, Geraldo Veloso y João Silverio Trevisan, por citar algunos, a partir de la creación de Embrafilme en 1969, se tornaba uno de los principales focos de disputa del cine. Una de las disputas centrales giraba en torno a los modos de producción cinematográfica y al apoyo del Estado.

La automarginalización, sostiene Coelho, se estaba convirtiendo en un programa de acción: estar al margen

constituía un comportamiento social y creativo[81] (2010: 179). El arte enfatizaba su trabajo con representaciones de *lo marginal*, desde el bandidismo hasta la clandestinidad, pasando por el uso de armas y drogas, los espacios de las *favelas* y las *escolas do samba*, los malandros, las prostitutas y los homosexuales[82].

Coelho enfatiza la *intencionalidad estratégica*, en términos de Bourdieu (2004), de la *cultura marginal* que, lejos de constituirse como una cultura pasiva o victimizada, consiste en un modo de posicionamiento en el *campo cultural*[83]. Es decir, no *eran* marginales, sino que *estaban* marginales en esa configuración cultural específica (Elías, 1994). La marginalidad se constituye así como una *estrategia de resistencia* frente a la represión, fundada en la alteridad

[81] Los participantes más activos fueron Oiticica, Torquato, Waly, Duda Machado, Rogerio Duarte, Rogerio Sganzerla, Julio Bressane, Iván Cardoso, Luis Carlos Maciel, Luiz Otavio Pimentel, Luciano Figueiredo, Oscar Ramos, Jards Macalé, Gal Costa y los poetas concretos. Caetano, Gil, Glauber y, más tarde, Oiticica, eran una suerte de "front" (frente de referencia, más allá de ser referencias creativas, sus acciones eran elogiadas o rechazadas por el grupo. En la cultura marginal que se desarrolló entre 1971 y 1972, la figura aglutinante fue la de Hélio, alrededor del cual circulaba los tropicalistas, los concretos y los artistas plásticos Nova Objetividade Brasilera.

[82] Es el caso, por ejemplo, de películas como *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968) que trabaja con la figura del delincuente, o como *Câncer* (Glauber Rocha, 1972), que se desarrolla en una la favela de Río de Janeiro.

[83] Esta concepción de la marginalidad que postula Coelho (2010) discute con la de Messeder Pereira (1981), para quien la marginalidad, más que una operación de orden simbólico, tiene un carácter netamente material, definida por sus condiciones de circulación.

como valor principal. Por eso, el carácter antagónico del arte ya no va a estar vinculado con su popularidad, es decir, con la posibilidad de intervenir sobre el espacio público y así llegar a la mayor cantidad de gente posible, sino con su capacidad de actuar en los márgenes de los ámbitos convencionales y de consolidar una serie de prácticas que mantengan una alteridad con respecto a los circuitos hegemónicos. Se tratará de crear experiencias alternativas, desvinculadas de la militancia tradicional, y del desplazamiento de la noción de ética como una *ética colectiva* a una noción de ética en términos de una *estética de la existencia* (Foucault, 2007a, 2007b), o sea, de una práctica individual e intransferible de autotransformación.

Es en este contexto en el cual puede pensarse en un conjunto de obras que, ante el proceso de exclusión que lleva a cabo el Estado represivo a través de la persecución y la censura, su respuesta es de reivindicación de esa exclusión como un modo de resistencia.

La temporalidad de la cultura de masas

Zygmunt Bauman ha propuesto el concepto de *tiempo puntillista* (2008: 245) para referirse a la vida acelerada como rasgo principal de lo que llama una *sociedad moderna líquida*, que según él constituye una fase de la modernidad

que tiene como eje ya no a la *ética del trabajo*, sino más bien a la *estética del consumo*. La e*stética del consumo*, sostiene Bauman, desplaza las estructuras institucionales sólidas en pos de otras de carácter menos sólido y cuya orientación es mucho más indeterminada (2002:7). Aquí, el tiempo deja de tener una continuidad histórica que le dé sentido (2002: 80), sino que aparece descompuesto, reducido a fragmentos. Es propia de esta *modernidad líquida* una *temporalidad líquida* que se orienta al corto plazo, a un tiempo que se renueva de manera continua, provocando que el pasado carezca de importancia y se vuelva obsoleto a cada instante. Así, si la *modernidad sólida* había ofrecido una temporalidad lineal, cronológica y evolutiva, la *temporalidad líquida* se define como un temporalidad que se reactualiza de manera incesante como puro presente, borrando toda huella del pasado y toda aspiración utópica a futuro.

Como consecuencia de esta *temporalidad líquida* propia de la cultura de masas, signada por el puro presente, donde el pasado se vuelve obsoleto, el residuo emerge como materia primordial de un sistema capitalista que excluye permanentemente lo que no le sirve. Todo aquello que no es productivo queda de inmediato convertido en basura y en resto.

Florencia Garramuño (2009) se refiere a una serie de producciones literarias brasileñas de la década del setenta a partir de la idea de una literatura que trabaja con *restos*

de lo real (2009: 15). A partir de la idea de *resto*, desarrolla una lectura basada en el concepto de *euxistenciateca* (que toma de "Heliotapes", texto que Oiticica escribe sobre Waly Salomão) para pensar de qué modo a partir de los años setenta se producen nuevas relaciones entre el arte y su *afuera*. El arte pone en cuestión la idea de una realidad como totalidad estructurante, para formularla más bien en términos de restos fragmentarios. Pero además, y esto es lo que me interesa resaltar, se trata de una relación entre el texto y su exterior que "concibe al texto como biblioteca, como archivo de un exterior que no permanecería salvo ni íntegro en la obra, sino apenas en guiñapos, en tanto restos de lo real" (2009: 24). Así, es a partir del resto, del residuo, desde donde Garramuño lee una reconfiguración inédita de la relación de la literatura con su *afuera* que da cuenta de una serie de obras compuestas por materiales de desecho.

La formulación crítica de Ítalo Moriconi (2010) para leer la obra de Clarice Lispector es ejemplar en este sentido. Su hipótesis central es que a partir de *Agua viva* (1973) se produce en la obra de Lispector un pasaje del *luxo* (lujo) al *lixo*[84] (basura), donde la basura se constituye como una categoría estética. La *hora de la basura*, que es el modo en que la propia Lispector llamó a esta instancia de su obra,

[84] Augusto de Campos ya había trabajado con este juego de palabras en su poema *Luxo* (1965).

sería la puesta en escena de la extenuación de un proyecto de escritura que Moriconi define como *arte moderno*, caracterizado por la exclusión de una serie de elementos ligados a la industria cultural. *La hora de la estrella* sería, junto con el resto de las novelas de Clarice de este período final, la instancia de incorporación del *mal gusto*, y de superación de la oposición entre lo alto y lo bajo.

A su vez, como indica Federico Morais (1970):

> A arte pobre, tropical, subdesenvolvida, mostra que o plan esta na idea e não nos materiais ou na realização. Enquanto europeos e norteamericanos usan computers e raios lasers nós brasileiros (Oiticica, Antonio Manuel, Cildo Meireles, Lygia Pape, Lygia Clark, Barrio, Vergara, etc.) trabalhamos com terra, areia, borra de cafê, papelão de embalagens, jornal, folhas de bananeira, capim, cordoẽs, borracha, agua, pedra, restos, emfim, com os detritos da sociedade consumista. A arte pobre concetual aproxima-se, assim, da "estética do lixo" (1970: 3).

O sea, eso mismo que la sociedad de consumo producía como desecho era incorporado por el arte como material. De esta manera, en el contexto de la crisis social y política que atravesaba Brasil, la basura de la sociedad capitalista a través de la cual las obras "suelen exhibir los desechos en medio de las tensiones y contradicciones de la sociedad que los produjo" (Gradin, 2015: 21) era incorporada como emblema de la violencia política. El arte buscaba

resignificar el residuo en términos de la posibilidad de fundar una *temporalidad otra*, donde los restos del pasado que habían sido excluidos fueran reinscriptos al presente de las obras.

A partir de estas reflexiones, lo que voy a proponer como hipótesis central de este capítulo es que si la cultura de masas, mediante su *temporalidad líquida*, convierte el pasado en resto obsoleto, estas obras reinscriben ese residuo a través de lo que voy a llamar un proceso de *heterocronía*. Es decir, a través de un proceso de coexistencia de diferentes temporalidades en el espacio de la obra, que voy a desarrollar a continuación.

Heterocronías

> "O lucro exige um tempo linear; a cultura, um sincronismo".
> Décio Pignatari, *Contracomunicação*

El *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg (2010), a través de setenta y nueve planchas que contienen alrededor de dos mil reproducciones, busca poner en relación imágenes heterogéneas a través de una multiplicidad de vínculos temáticos o formales. Imágenes de ninfas, afiches publicitarios y detalles de obras, entre otras cosas, conformaban redes y diagramas que constituían un sistema de

pensamiento que unía puntos diversos. Así, mediante un principio de análisis histórico que se funda en la iconografía, Warburg introduce una fractura epistemológica que permite concebir a la imagen como modo de pensamiento.

Esta concepción de la imagen fue fruto de una serie de reflexiones en torno a *lo contemporáneo* en el pensamiento crítico de los últimos años, que intentaron articular un concepto del tiempo distinto del tiempo lineal y cronológico, para postular en cambio un tiempo donde las temporalidades se yuxtaponen de manera simultánea. Es decir, una concepción de la temporalidad que voy a presentar en términos de una *temporalidad heterocrónica*, que busca poner en jaque clasificaciones basadas en un pensamiento binario en torno a una oposición rígida entre pasado y presente.

Para pensar en estar reflexiones es central la figura de Walter Benjamin (1980, 2009), quien postuló una crítica contra los modelos marxistas de interpretación de la temporalidad, en la medida en que interpretaban el discurrir de la historia de manera esquemática y reduccionista. A partir de su concepción de la imagen dialéctica como método de indagación histórica, atribuyó al historiador una tarea de reconstitución del pasado a través de sus escombros, enterrados bajo los relatos históricos hegemónicos[85]. Así, a

[85] Sigfried Kracauer señaló: "Como lo ha observado de manera aguda Walter Benjamin, la idea de un progreso de la humanidad resulta insostenible, sobre todo porque se halla indisolublemente ligada

través de este trabajo entre los escombros, el historiador busca construir una imagen no sintética del pasado[86], que permita vislumbrar aquellos restos que han sido invisibilizados (2009). La noción de *ruina*, según la presenta Benjamin, parte de una concepción materialista de la historia como un campo en tensión, atravesado por una convivencia dialéctica entre elementos del pasado y elementos del presente. Esta concepción de la historia en términos de ruinas ha tenido un gran eco en el pensamiento crítico contemporáneo.

Didi-Huberman (2006) ha formulado una concepción de la imagen en términos de un objeto temporalmente impuro. Es decir, en la línea de Warburg, define al *anacronismo* como un modo de la imagen, que constituye un sistema de pensamiento que produce un montaje de relaciones múltiples entre objetos que pertenecen a tiempos heterogéneos. En ese montaje dialéctico, afirma Didi-Huberman, persisten supervivencias del pasado que no cesan de horadar la linealidad del relato histórico construido en términos cronológicos.

En el marco de dicha serie de reflexiones, esta concepción *heterocrónica* de la temporalidad dio lugar a un conjunto de producciones del arte experimental de los años

---

a la noción de un tiempo cronológico que sería la fuente de un proceso cargado de sentido" (2010).

[86] Walter Benjamin ha afirmado que "la verdadera imagen del pasado transcurre en un instante. El pasado sólo puede ser aferrado como imagen que relampaguea, para no aparecer más, en el instante de su cognoscibilidad" (2009:7).

setenta, a través del uso del residuo[87]. Concepción que permite pensar las modulaciones que se dan en este período en torno a la relación entre arte y cultura de masas desde una perspectiva que pone el foco en la reorganización de las relaciones entre presente y pasado. La forma temporal que configura dicha modulación, como intentaré mostrar en el análisis de las obras, es la *heterocronía*: una temporalidad múltiple que recoge las cenizas del pasado y la veloz obsolescencia del presente, y busca reinscribirlos en el presente a través del procedimiento del montaje (Bourriaud, 2015).

[87] Esta línea de trabajo con el residuo ha tenido a Flavio de Carvalho como uno de sus pioneros en el arte brasileño. En 1956, escribe *A moda e o novo homem* (2010), donde señala la manera en que el cuerpo es capturado por las leyes del consumo y de la moda en el mundo capitalista. A Flávio, sin embargo, no le interesa simplemente producir un relato acerca de las variaciones de la moda, sino que le interesa leer aquello que sobrevive a la historia de la moda: el harapo. (Aguilar y Cámara: 2017)

Parte 2
Aparatos residuales

Me segura qu´ eu vou dar um troço

> "*Me segura qu´ eu vou dar um troço* é um livro moderno; ou seja, feito obedecendo a uma demanda de consumo de personalidades".
> Waly Salomão

Me segura qu´ eu vou dar um troço comenzó a ser escrito por Waly Salomão en 1972, a lo largo de los meses que pasó en la cárcel de Carandiru, luego de haber sido arrestado en San Pablo por tenencia de marihuana. "Anotaciones en el pabellón II", germen de lo que luego será el libro completo, narra la experiencia de privación de su libertad. Como él mismo afirmaría años más tarde, "ver el sol nacido cuadrado representó para mí la liberación de escribir". Es decir, escribir desde la cárcel, desde el margen, había habilitado la "concentración espacial del deseo" (2003: 69). Un tiempo después de quedar en libertad, Waly distribuyó los "Anotaciones en el pabellón II" entre amigos de Río de Janeiro y San Pablo, entre ellos Hélio Oiticica (con quien mantuvo una gran afinidad intelectual a lo largo de toda su trayectoria y quien, días después, ya estaba diagramando los apuntes para convertirlos en un libro). *Me segura* finalmente fue publicado en 1972 por la editorial José Álvaro Editor,

cuya tapa mostraba la imagen del propio Waly, quien firmó el libro con el seudónimo "Waly Sailormoon" (Fig. 1, Anexo 4).

"Heliotape", el texto de Hélio Oiticica que apostilla la edición de Rocco (2003) de *Me segura qu´eu vou dar um troço*, comienza de esta manera:

> El problema da creación de condiciones que Waly es la espina dorsal de su trabajo, en realidad es un problema universal; ahora bien, esa cuestión en la boca de Waly asume una dramaticidad que no sólo es la espina dorsal, sino que ES el problema MISMO, se entiende? (2003: 200[88]).

Oiticica compara la escritura de Waly Salomão con la escultura de Brancusi. Tal comparación no tiene que ver con las obras en sí, sino más bien con el ejercicio creativo mediante el cual ambas obras se gestan. Si "todo el problema de la escultura moderna era ABSORBER el pedestal" (2003: 202), sostiene Oiticica, para Brancusi:

> La manera de él de absorber el pedestal era a través de la suma hecha de la superposición de pedestales; quiere decir, la base de la escultura de Brancusi pasó a ser la propia escultura. (...) Eso sería un modo de consumir el pedestal, de transformar el pedestal todo en una cosa mononúcleo y no en una cosa que es representada sobre el pedestal (2003: 202).

[88] En todos los casos de las citas del libro *Me segura qu´ eu vou dar um troço* (2003) la traducción es mía.

Es decir, lo que hace Brancusi desde la perspectiva de Oiticica es incorporar a la materialidad de la obra aquello de lo cual buscaba deshacerse. Lejos de excluir el pedestal, para así negar la separación de la obra, afirmando la pureza de lo estético propia del pedestal, Brancusi opta por asimilarlo afirmativamente y, en este gesto, constituirlo como un problema de la representación. No se trata, desde la perspectiva de Oiticica, sólo de un problema inscripto en la materia de la obra, sino que se constituye como un problema que la excede, en la medida en que pone en cuestión su propio modo de hacerse.

Me interesa esta reflexión de Oiticica porque apunta a un aspecto compositivo de *Me Segura*, que es lo que, según la lectura que voy a proponer, se formula como un problema central del texto. Se trata del problema acerca qué modos generar para organizar lo múltiple, o sea, bajo qué modulación se produce la convivencia de signos dispersos en su multiplicidad.

La escritura del texto procede, de manera central, a través del procedimiento del montaje. Los materiales de referencia de este montaje a veces son explícitos y otras tácitos: el mundo griego, la cultura popular, la prensa sensacionalista, la publicidad y la alta cultura europea se yuxtaponen en los textos. Este procedimiento, que por su propia naturaleza tiende a desjerarquizar los mundos de referencia, configura una imagen de mundo altamente caótica,

donde los restos de la cultura son materiales predominantes. Tal como afirma Décio Pignatari: "A colagem é a sintaxe provisória da síntese criativa, sintaxe da massa. A colagem á a montagem da simultaneidade, totem geral" (1971: 27). Caos, superposición, fragmento entramados: "Una construcción de un laberinto barato como el trenzado de las bolsas de hilos de plástico hechas por los presos" (Salomão, 1972: 69), tal como el texto se autodefine[89].

El hecho de que la búsqueda que orienta a *Me Segura* sea generar modos de organizar lo múltiple explica la importancia de los itinerarios, los trayectos y las guías, que funcionan como lazos, dando una apariencia de cohesión al texto. Uno de los poemas que componen el diario, "Roteiro turístico do Río", lejos de constituirse como un paseo turístico, en términos de un espacio abstracto, un espacio-mapa, se configura como un ir y venir por un territorio concreto, en el cual se mueve un cuerpo; es decir, se trata de un espacio menos configurado como *mapa*, y más como un *territorio* atravesado por la experiencia.

En *Quál é o parangolé?* (2009), Waly señala que Oiticica, en su trabajo con los *Parangolé*, intuyó que el morro era el diferencial que necesitaba después de haber atravesado el

[89] Heloísa Baurque de Hollanda se refiere de este modo al carácter fragmentario del texto: "No plano especifico da construção poética, o fragmento, a mescla, a tensão entre elementos díspares e contraditórios revelam-se recortes que de uma certa forma captan a essencia de uma realidade aparentemente informe" (1992: 76).

desierto del mundo sin objetos de Malevitch. Con el morro, dice Waly, Oiticica aprendió el valor de la ambigüedad sinuosa, la ambivalencia (2009: 48)[90]. Si bien Waly señala esto a propósito de Oiticica, de todos modos bien vale para su propio texto. Por un lado, la escritura de *Me Segura* procede, como ya señalé, de manera laberíntica, semejante a la geografía zigzagueante de los morros cariocas. Por otro lado, el uso de la *gíria* da al texto una *ambigüedad sinuosa* que pone en cuestión la línea recta, forma racional por excelencia: "El mío es un flujo meándrico" (2003: 59), dice Waly, poniendo en cuestión la forma lineal del pensamiento.

"Ariadnesca", uno de los poemas que componen *Me Segura,* constituye uno de los modos principales mediante los cuales se produce la unión de la proliferación arborescente de signos, a través del hilo de Ariadna. Esto tiene sentido si se piensa en la escritura laberíntica del texto, donde el hilo funciona como una vía de salida de la proliferación incesante del lenguaje. Se trata de un texto que se presenta

[90] En este mismo sentido va la hipótesis de Lucio Agra (2010), que sostiene que Oiticica devora a la tradición dela vanguardia europea (Mondrian, Malevich, Schwitters, Doesburg, Lissitzki). Es decir, de ellos toma el aspecto constructivo, lo que le adiciona es la "cuarta dimensión" descubierta a partir de la empiria, del movimiento meándrico de las quebradas del morro. O sea, la arquitectura de la favela constituye para Oiticica la cuarta dimensión tan buscada por los europeos. Incorpora su dimensión arquitectónica en *Tropicália* y lo desarrolla en el movimiento que proporciona en *Parangolé*. En otras palabras, el morro es lo que le da la ambigüedad sinuosa, la curva a la recta geometría constructiva de los europeos.

acompañado por dos fotografías, una de las cuales es la de un hombre (Fig. 2, Anexo 4, el propio Waly, igual que en la tapa) bebiendo de una manguera de gasolina, y a su lado se lee: "Este hombre vive de gasolina hace 7 años. Bebe dos litros por día". (Salomão, 2003: 151). El texto alterna así fragmentos de la noticia relatada con un lenguaje amarillista de este hombre, llamado Roque Gomes Mariano, hijo de un mecánico, que tiene este "extraño hábito", un "procedimiento anormal que precisa ser corregido". Como una parodia, la imagen hace de los nuevos modos de vida marginales una caricatura.

"Navegar es difícil, vivir no es difícil" (2003: 70)[91], se lee en "Ariadnesca", aludiendo a la metáfora de la navegación que atraviesa todo *Me Segura*, y que alude, de manera simultánea, a los flujos meándricos que perfilan el movimiento navegante de escritura del texto, pero también a la locura. El propio seudónimo "Waly Sailormoon" condensa esa doble valencia donde ser poeta es ser un navegante, y es también "un tipo de ilusión, un lunatismo". *Stultifera Navis*, a la que se refiere Michel Foucault en su *Historia de la locura en la época clásica* (1998, que voy a retomar al final de este capítulo cuando analice la revista *Navilouca*) era precisamente la Nave de los Locos, cuyo navío significa tanto

[91] Se trata de un juego de sentido con el verso "Navegar é preciso viver não é preciso" de la canción "Os Argonautas" (1969), que Caetano Veloso retoma de un verso de *Os Luisíadas* (1572), de Luís de Camões.

la travesía de los locos en busca de la razón, y su purificación mediante el agua, como también el hecho de ser arrojados por la borda, excluidos de la sociedad por resultar una amenaza. Heloísa Buarque de Hollanda enfatiza el sentido de la locura como un concepto desde el cual pensar al grupo de Poetas Marginales, ya que tanto Rogério Duarte como Torquato Neto estuvieron internados en psiquiátricos. Waly, además de hacerse llamar Sailormoon, se refiere a sí mismo en tercera persona, lo cual contribuye a la hipótesis esquizofrénica de su escritura, además de la creación de personajes como el Marujeiro da Lua, Aparício Logreira, el Agente Youngblood y Dulce de Membrillo. Si se tiene en cuenta, además, que el texto comienza a producirse desde un lugar marginal como la cárcel, tiene sentido pensar que *Me Segura* funciona como un espacio de enunciación que busca resignificar ese margen a través de la creación de figuras ligadas a la marginación social, como la locura.

La segunda fotografía que acompaña a "Ariadnesca" corresponde a un paisaje: el morro Pan de azúcar, típica imagen tropical de Río de Janeiro, espacio que, se dice en el texto, es la casa de Roque Gomes Mariano. Así como el Pan de Azúcar, aparecen en el poema otras referencias a geografías sobre las cuales el texto ejerce una pequeña torsión en un sentido paródico, que parece apuntar a trazar relaciones que tienden a desolemnizar y caricaturizar los efectos de la contracultura en Brasil. Es el caso de Creta,

devenida "Socio Creta", la sociedad secreta, clandestina, de la cual quizá forme parte el bebedor de gasolina. Y podemos incluir en esta serie a "Territorio Randomia" (1975), uno de los *Babilaques* (2007), poemas visuales que Waly escribió durante su estadía en Nueva York, y en el cual Rondonia aparece sustancialmente modificada por el movimiento aleatorio del random. Los materiales parecen oscilar aquí entre el caos del azar y la organización constructiva.

De este modo "Ariadnesca" remite al movimiento del texto, que se constituye como un laberinto cuyos hilos no llevan de manera lineal a la salida, sino más bien al "campo discontinuo" del poema, en el cual "el texto va mordiendo su propia lengua de dolor" (2003: 70). Es a través de este movimiento anti-lineal que las referencias al mito (El Mito de los Argonautas y la navegación, el Mito de Teseo y Ariadna en el laberinto, el Mito de Proteo y su metamorfosis, el Mito de Ulises y el viaje) se configuran no sólo como alusiones hacia un pasado perdido, sino que operan en el sentido de una *heterocronía*, es decir, en el sentido de la búsqueda de suspensión de la linealidad, en pos de un *montaje de tiempos heterogéneos*.

Así, *Me Segura* incorpora ciertos discursos que antes no formaban parte del repertorio de opciones disponibles, y los superpone bajo la forma anti-jerarquizadora del montaje, configurando, como señalé antes, vías de comunicación alternativas a la racionalidad y al tiempo lineal. Antonio

Cicero (2003) trabaja el procedimiento del montaje en la obra de Waly a partir de la idea de la memoria como *isla de edición*[92]. Este concepto le permite pensar en las operaciones que el texto realiza para desnaturalizar una concepción espontánea del acto de recordar, enfatizando la dimensión artificial de la memoria como montaje. Por eso, la manera del texto de *hacer memoria*, para así constituirse como un *diario de cárcel*, se produce a través de la forma del laberinto. El montaje, que como vimos es una operación favorita de la escritura de Waly, da cuenta del modo en que se superponen y se organizan los materiales de forma antimimética. De la misma manera, la memoria que el texto constituye en tanto archivo, en tanto diario de cárcel, es una memoria signada por la *heterocronía*.

Si se piensa en el bloque conceptual que Waly presenta como "ALPHA alfavela VILLE", que condensa tanto la tradición europea de Godard como la realidad miserable de la *favela* brasileña, emblema de la exclusión capitalista, es posible leer la pregunta acerca de cómo puede ser creado un lenguaje propio a partir de los residuos de la cultura europea. La respuesta que puede leerse en *Me segura* es que esa memoria

[92] Se trata de una idea que Cicero retoma del verso del poema de Waly llamado "Carta aberta a John Ashbery": "*A memória é uma ilha de edição/um qualquer passante diz, em um estilo nonchalant/e imediatamente apaga a tecla e também/o sentido do que queria dizer (...)".*

de la literatura debe producirse desde el residuo[93]: "Me segura queu vou dar um troço apocalipopótico. TRASHico. retarDADAico" (2003: 174). Es decir, el poeta debe ser capaz de asimilar aquello que antes constituía la *parte no artística de la obra*, la basura, y que ahora se hace parte legible y significante del texto. Dicho de otro modo, se trata de *absorber el pedestal*, como afirmaba Oiticica con respecto a Brancusi.

Me Segura comienza a escribirse desde la cárcel y por eso se trata de un *diario de cárcel*, aunque anómalo[94], en la medida en que dista mucho del carácter confesional que define al género. Se produce así una puesta en crisis de ciertas condiciones de enunciación (que, en los términos de Flora Süssekind, 2003, se puede pensar como una escritura de denuncia, testimonial[95]) y la postulación de una dimensión

[93] Se enmarca en la tradición de Schwitters. La *Merzbau* de Schwitters consiste en un conjunto de capas de objetos que van cambiando permanentemente. No existía una única Merzbau, sino múltiples, reactualizadas en una nueva intervención. Cada collage estaba compuesto por objetos usados y tirados: recortes de diarios, boletos, sellos postales, fragmentos de fotografías, cartones, frases, firmas, ruedas metálicas, etc. No se trata (como en el collage cubista) de recomponer alguna figura o sentido de la obra, sino de la mera acumulación de materiales que, de manera azarosa, van dando espesor al conjunto. "La Gran Guerra ha terminado, en cierto modo el mundo está en ruinas, así pues, recojo sus fragmentos, construyo una nueva realidad". Esta frase de Schwitters, que figura en la ficha del Museo Thyssen en Madrid, es importante para pensar la relación del residuo de la cultura de masas con la noción de ruina.

[94] Waly sostiene que se trata de "fingir praticar a literatura de expressão pessoal" (2003: 169).

[95] Süssekind (2003) afirma que los dos caminos que toma la literatura durante la década del setenta son el naturalismo de la

inventiva y constructiva de un lugar imaginario nuevo desde el cual enunciar. En este sentido, *Me segura* es un texto cuya estructura fragmentaria pone en cuestión la noción de diario como testimonio abarcador de la experiencia. Si en los años 60 la palabra había sido la herramienta revolucionaria por excelencia (Gilman, 2003), en los años 70, en el contexto de la Dictadura, el fracaso de esa confianza en la palabra es rotundo. Crear vías de comunicación alternativas, además de la palabra, significa también la posibilidad de crear de vías de comunicación alternativas a la racionalidad. Ante una crisis política (signada por el fracaso de una izquierda ortodoxa, sostenida en los principios emancipadores de la razón) y una crisis estética (signada por la descomposición de la palabra como herramienta de transformación social), *Me Segura* puede ser leído como la postulación de otro modo de uso de la palabra poética.

"Autorretrato", el segundo de los trece textos que constituyen *Me segura,* lejos de constituirse como un ejercicio confesional, se presenta como un montaje, donde el "yo" de quien es retratado se diluye en una sucesión de

---

"literatura verdad" (ligada a la novela-reportaje o a la parábola), de un lado, y la "literatura del yo" (ligada al testimonio, la memoria y la autobiografía), por otro. En ambos casos, ya sea bajo la forma de la referencialidad o de la autoexpresión, el trasfondo es naturalista, es decir, una concepción transparente del lenguaje.

enunciados e imágenes. No sólo no hay una autodefinición, sino que tampoco parece haber un autorreconocimiento:

> Autorretrato. confesionario. capítulo de memorias. mi pelo rapado máquina cero. oración para que ellos no corten mi pelo de nuevo. no tengo ninguna personalidad. carácter de muchedumbre. crecimiento de mi pelo. todo poder es provisorio (2003: 109).

Si el régimen represivo de la cárcel apunta a borrar, mediante un corte de pelo uniforme, las marcas particulares de la identidad, de lo que se trata es de resistir a ese borramiento mediante la disociación del orden concreto del cuerpo (el pelo) de la identidad (el preso). Es decir, el cuestionamiento de la identidad y la postulación de la alteridad constitutiva parecen funcionar en *Me Segura* como un modo de antagonismo. Entonces, un autorretrato ya no consiste sólo en construir una imagen definible del "yo", sino más bien en ejercer ese "poder provisorio" al que se refiere Waly, en pos de, como señala Antonio Cícero, un hacerse y rehacerse constantemente a sí mismo. En este sentido, podemos ver que, si tanto el régimen represivo como la ideología estética del modernismo adoptada por las vanguardias apuntan a un borramiento del sujeto en tanto sujeto de la experiencia, es posible leer en el texto de Waly una alternativa a ese modelo. La foto de tapa del libro, en la cual la aparición del propio Waly pone en tensión los

límites de la ficción y problematiza el pacto de lectura que el lector debe establecer con el texto.

En "El cuerpo vaciado" (Salomão, 2009), el ensayo de Waly Salomão que aborda el *Bólide 22* de Hélio Oticica, llamado "Mergulho do corpo" (1966-67) (Fig. 3, Anexo 4), Waly apunta algunas cuestiones sobre la corporalidad que pueden funcionar como una guía para leer *Me segura*. La obra consiste en un piletón al cual la persona se asoma para espiar su imagen, que aparece superpuesta con la frase "Mergulho do corpo" ("Zambullida del cuerpo"), inscripta en el fondo del tanque con letras de goma recortadas. Lo que a Waly le interesa de la obra de Oiticica es el tipo de reflejo con el que se encuentra la persona que experimenta la obra. Lejos de tratarse de un reflejo narcisístico, la imagen no devuelve otra cosa sino la materialidad del cuerpo, confundida con la materialidad de la inscripción: "'Mergulho do corpo' elige y 'refleja' otro recorte: el cuerpo capaz de fruición sensorial, el cuerpo des-reprimido, el cuerpo erótico, el cuerpo matriz de singularidades y fuente originaria, renovable, de placer" (2009: 87). Así, desde el punto de vista de Waly, se formula como un cuerpo roto, descentrado.

> ¿Será el yo de una persona una cosa aprisionada dentro de sí misma, rigurosamente enclaustrada dentro de los límites de la carne y del tiempo? (2003: 64)

El "yo" de una persona será eso, parece responder el texto, en la medida en que el cuerpo siga siendo concebido como un límite de la identidad. En cambio, en la medida en que el cuerpo sea afín a "la experimentación como estrategia de vida" (2003: 106), entonces la imagen que se reflejará en la superficie de la pileta será la de un cuerpo sensible, erotizado, fuente de la experiencia del placer.

En el texto que prologa a *Me segura,* Antonio Cícero lee el carácter teatral de la escritura de Waly, en la medida en que el mundo es presentado como un teatro en el cual cada persona no sólo *representa*, sino que además *es* el personaje que le es dado representar en su propio drama. Agamben, a su vez, en *Medios sin fin* (2001) señala que:

> Las máscaras no son personajes, sino gestos que adquieren su figura en un tipo, constelaciones de gestos(...) Gesto es el nombre de esta encrucijada de la vida y del arte, del acto y de la potencia(...) Es un fragmento de vida sustraído al contexto de la biografía individual y un fragmento de arte sustraído a la neutralidad de la estética: praxis pura(...) que deja que se precipiten en la situación los cristales de esa sustancia social común. (2001: 68)

Así, siguiendo a ambos autores, el carácter teatral de la escritura de *Me segura,* traducido en el uso de la máscara como salida del "yo-prisión", se configura como un modo de restitución, o producción, de esa sustancia social común. Es decir, en la medida en que la literatura se presenta como

posibilidad de desubjetivación, es capaz de revelar el espacio de lo impersonal, como se afirma en *Me segura*: "Perder los trazos particulares del rostro para que lo otro aparezca" (2003: 57).

En *Me segura* se reconoce tanto el mero *gesto* de la escritura en su proceso de hacerse como de la máscara en su acto de no revelar nada más que la propia potencia. En este sentido, el lenguaje exhibe su carácter inoperante (en términos de Blanchot, 2002): "Mientras se masturba continuamente en su campo discontinuo. El texto va mordiendo su propio rabo" (Salomão, 1972: 106), dando cuenta de un inacabamiento que hace emerger el acto de escribir más como *gesto* que como *producto*, ligado a la dimensión inútil, improductiva del lenguaje. Se trata de un proceso de descomposición de la desconfianza en la palabra, y la apelación a la imagen como un modo de subsanar esa descomposición.

En este mismo sentido se puede leer el poema "Na esfera de produção de se mismo", donde se hace presente la crítica a una concepción esencialista de la identidad. Las máscaras funcionan así "en el sentido de un nihilismo activo" (Cámara, 2011: 202), donde la alteridad funciona como núcleo de un antagonismo decisivo. Así, a través de la fragmentación y el montaje, la relación con los desperdicios del lenguaje se orientan en *Me segura* en el sentido de la búsqueda de

suspensión de la linealidad, para orientarse más bien en el sentido de la yuxtaposición propia de la *heterocronía.*

Cosmococas

En 1973, en Nueva York, donde Oiticica vivió entre 1971 y 1978, se crean las *Bloco-experiencias in Cosmococa-programa in progress* (de ahora en más "*Cosmococas"*), de Hélio Oiticica y Neville D'Almeida. La obra consiste en cinco instalaciones o *blocos*, cada una de los cuales está compuesta por una serie *slides* (diapositivas): *CC1 Trashiscapes*, *CC2 Onobject*, *CC3 Maileryn*, *CC4 Nocagions* y *CC5 Hendrix-War*. Además de estas cinco series, existen cuatro más, que fueron hechas en colaboración con otros artistas, pero ninguna de las cuales fue finalizada[96]. Cada una incluía una secuencia no narrativa de aproximadamente veinte minutos, donde se exhiben treinta *slides* con banda sonora, que debían ser proyectados en *loop* en instalaciones con sillas, colchones, hamacas paraguayas y otros dispositivos de descanso, e incluían instrucciones que debían ser seguidas por los participantes. El elemento en común entre todas las secuencias de *slides* era la cocaína, que aparecía distribuida

[96] Las *Cosmococas* permanecieron sin ser vistas durante muchas décadas, recién en 1992 una sola de ellas fue expuesta y en 2005 se mostraron las cinco en Río de Janeiro.

encima de cubiertas de libros, discos u otras superficies. La cocaína estaba dispuesta como un elemento pictórico: el polvo funcionaba como pigmento y delineaba una suerte de máscaras sobre los rostros de personajes-ícono de la cultura.

Una influencia central había sido la película *Mangue Bangue* (1971) de Neville D'Almeida, concebida unos años antes, que consistía en un experimento de narración fragmentada. Además, *Jardín de guerra*[97](1968), que usaba como lenguaje una serie de afiches encontrados en las paredes de espacios urbanos, servía de inspiración para las novedosas intervenciones que se producían sobre los personajes[98].

CC3 Maileryn (Fig. 4, Anexo 4) por ejemplo, trabajaba sobre la tapa del libro de la biografía de Marilyn Monroe que Norman Mailer que acababa de lanzar. El libro aparecía primero embalado en papel celofán, y luego iba siendo cortado con una tijera, mientras el *maquillaje*[99] trazaba nuevas formas sobre el rostro de Marilyn. El *maquillaje* se distribuía sobre las cejas, sobre los ojos y sobre los labios, oscilando entre una acentuación de su sensualidad y la formulación de una máscara grotesca. Así, el uso de la cocaína cobraba por momentos un sesgo *kitsch* (productos de la cultura de los medios de masa, según Clement Greenberg,

[97] Oiticica y Duarte afirmaron que el parque modernista del aterro en *Apocalipopótese* era un "jardín de guerra".
[98] Otras referencias fueron la película *Simpatía por el demonio*, de J.L.Godard y las experiencias musicales de John Cage.
[99] Al que llaman *mancoquilagem*, palabra a la que luego me referiré.

1939), que funcionaba, según afirma el propio Oiticica, como una "parodia de las artes plásticas" (Cruz y Buchmann, 2004: 93).

La secuencia de *slides* se proyectaba simultáneamente en cuatro paredes y en el techo, exhibiendo las fotos de la cara de Marilyn maquillada, tijeras, un ventilador, un *Parangolé* de Oiticica y algunos objetos relacionados al uso de la droga. Sobre el piso de la instalación había varios montículos de arena en forma de duna, y cada uno de los cuales estaban cubiertos por un vinilo transparente. Además, rodaban por el suelo varias pelotas amarillas y naranjas, mientras los participantes son invitados a moverse libremente por el espacio, con los pies descalzos. Mientras tanto, sonaba una canción de Yma Sumac, una cantante peruana que había sido apodada "Princesa inca de Hollywood" en los años cincuenta, y que cantaba canciones que aludían a rituales incaicos.

Así, la experiencia principal a la cual el espectador de la *Cosmococa* es convocado es la experiencia del consumo de imágenes: consumir imágenes como se consume cocaína[100]. Imágenes que no muestran, como es el caso del *Bólide Cara de Cavalo*, personajes populares, sino con íconos de la cultura de masas. Y que no propician, como es el caso de *Apocalipopótese*, una experiencia colectiva en un espacio

[100] No se sabe con certeza si a los participantes se les daba cocaína para consumir mientras veían la obra.

público, sino una experiencia corporal solitaria en un ámbito cerrado. La experiencia de las *Cosmococas* activa, más que una voluntad de transformación social cuya paradigma, como se vio, había entrado en crisis luego del AI5, sino más bien una estrategia de reivindicación de la experiencia corporal contra los regímenes represivos. Así, la posibilidad de experimentar con el propio cuerpo funciona como modo de producción de un núcleo irreductible a la captura del Estado.

De todas maneras, si bien las *Cosmococas* permiten experiencias sinestésicas, no se trata de una exaltación sensorial[101] del cuerpo, como propiciaba el Neoconcretismo, sino que la obra busca trabajar con estados alterados de conciencia, en la línea de lo que Oiticica o llama *lo suprassensorial,* ligado a la "vivencia del instante" (1986)[102]. En la mayoría de los *slides* aparecen objetos asociados al consumo de cocaína, como limas, cuchillos, lapiceras, espejos y piedras pulidas. Estos objetos, si bien sugieren tajos y en ese sentido crean una sensación de violencia sobre el cuerpo, sin embargo esa sugerencia no llega a concretarse; es decir, no llega a producirse el corte.

[101] Oiticica en "Esquema geral da nova objetividade" (1986) distingue entre dos tipos de participación: sensorial-corporal y semántica.

[102] Oiticica ya había trabajado con otras sustancias psicoactivas, como los estados alucinógenos suprasensoriales del *Penetrável Cannabiana* (1969) que había sido parte de *Edén*.

Como lo indica el título (*in progress*), la obra consiste en un *programa abierto* a las intervenciones del azar, que funcionan como *aberturas* hacia lo aleatorio. Además de estar abierto a las vicisitudes del azar, me interesa reflexionar acerca de cómo las *Cosmococas* funcionan también como un programa ilimitado en relación al tiempo.

En principio, se trata de un *programa*, y no de un *proyecto*, en la medida en que un proyecto implicaría un plan a futuro, mientras que el programa alude a la pura experimentación, sin expectativas temporales. En ese mismo sentido operan el tipo de actividades que las instalaciones promueven: limarse las uñas, descansar en la hamaca paraguaya, bailar. El goce del tiempo improductivo, sin inmediatez ni utilidad, conjuga la posibilidad de un tiempo diferente al del tiempo productivo del capitalismo. Así, ese tiempo ligado al ocio que el capitalismo descarta, excluye, es reutilizado en la obra. Siguiendo a Hinderer Cruz y Buchmann (2014), el tiempo aparece "incorporado a la materia", es decir, el tiempo aparece condensado en la proyección serial de los *slides*. En tanto no hay un orden previsto, sino que la proyección funciona por continuidad, la experiencia no tiene ni comienzo[103] ni fin, sino que tiende a una proliferación infinita.

[103] Puede pensarse en este sentido la relación con las *Galáxias* de Haroldo de Campos: *"e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço"* (2010: 151).

De este modo, se puede pensar que el ritmo de los *slides* es el propio ritmo de la fragmentación del tiempo. Si bien se forman secuencias entre las imágenes proyectadas, sin embargo estas en ningún momento producen una sucesión lineal, sino que la experiencia temporal que la instalación produce es la de un tiempo discontinuo. Según Paula Braga (2008), la cocaína es el elemento que proporciona una percepción diferente del tiempo, que hace que las personas hablen más rápido, y en ese sentido se produce un cambio en relación a la duración del tiempo. También se produce un cambio de percepción en relación a los rostros, que son ampliados a un tamaño gigante, dando cuenta del modo en que los medios de comunicación[104] modifican radicalmente nuestra percepción de los cuerpos (Aguilar, 2015: 172).

Neville D'Almeida era el encargado de *pintar* las imágenes con cocaína, y aplicarla sobre los rostros como si fuese maquillaje. Por eso, los propios artistas crean el concepto de *mancoquilagens* para referirse a dicha acción. Además, el término jugaba con el nombre del Inca Manco Capac, hijo del dios del sol Inti, que según la cosmovisión inca fue quien trajo la hoja de coca a los humanos. Sumado a eso, el juego de palabras "manCO-CApac" teñía de humor al homenaje. Así, se buscaba mostrar un proceso del cual cada uno de los *blocos* es parte de una totalidad cósmica y

[104] En este caso, se puede pensar que los medios de comunicación de la obra son la luz y la cocaína.

cosmética, producida por el montaje heterocrónico de la cultura inca y los personajes de la cultura de masas. Como señala McLuhan: "La velocidad electrónica mezcla las cultura de la prehistoria con los detritos de los mercadologistas industriales, los analfabetos con los semiletrados y los posletrados" (2009).

CC9 Cocaoculta Reno Gone, producida junto con Carlos Vergara en homenaje a Renó de Souza Mattos habitante del morro de San Carlos (aunque nunca fue montada), es interesante en este sentido, porque permite pensar la operación de visibilización que las *Cosmococas* llevan a cabo. El uso de la cocaína en esta instalación tiene un elemento que la diferencia de todas las demás: la cocaína es usada a través de una transformación metabólica que la convierte en un material totalmente transparente. Así, el juego entre lo que se puede ver y lo que no se puede ver que la obra señala (la "cocaoculta"), da cuenta de la presencia invisibilizada de la cultura inca en la sociedad actual. Es decir, ese elemento ancestral que constituye la coca, se hace visible como un espectro de la cultura, mostrando su supervivencia y produciendo una resignificación de aquello que la cultura de masas invisibiliza y transforma en residuo.

Giorgio Agamben (2008) ha sostenido que la contemporaneidad se inscribe en el presente percibiendo en lo moderno los indicios de lo arcaico (teniendo en cuenta que *arké* significa *origen*). Pero el origen no está situado

en un pasado cronológico[105], sino que es contemporáneo del devenir histórico y no cesa de operar en él. En este sentido, las *Cosmococas* apuntan a percibir través de la cocaína cómo esos indicios arcaicos operan todavía en el curso de la historia, en términos de un pasado no visibilizado y que todavía es productor de exclusión. También, en un sentido similar, puede pensarse la relación con el poema *Beba Cola Cola,* de Décio Pignatari, analizado en el Capítulo 1, que señalaba aquellos restos (la cloaca) que la cultura de masas no dejaba ver.

Si la cultura de masas está regida por el principio temporal del puro presente, las *Cosmococas* miran hacia el pasado, buscando restituir un tiempo antiguo. Por eso, la forma temporal que diseñan es la de la temporalidad múltiple de la *heterocronía*. La obra buscará así, a través de su precariedad técnica y del uso de la cocaína como pigmento (que produce una pérdida de la calidad pictórica), establecer con la cultura de masas una relación de uso y reinscripción de los materiales que el capitalismo descarta.

[105] Dos vertientes temporales, al tiempo como *chronos* y al tiempo como *aion* (Deleuze, 2008b). El primero de esos conceptos alude a la dimensión cuantitativa y homogénea de la sucesión *cronológica* y el segundo, en cambio, a la dimensión cualitativa e inconmensurable de la *duración*.

Navilouca

En los años setenta, y específicamente en 1974, año que da fin a la periodización, el uso que el arte hace de los lenguajes propios de la cultura de masas abandona el carácter de novedad. La revista *Navilouca* (1974) funciona, en este sentido, como momento de clausura del carácter novedoso de la cultura de masas, donde puede leerse la suspensión de su procesamiento crítico.

La publicación tuvo un único número, una difusión muy pequeña y circuló sólo en Río de Janeiro. Fue proyectada por Waly Salomão y Torquato Neto en 1972 y publicada recién en 1974, por problemas económicos. Finalmente, gracias a que Caetano Veloso consiguió financiamiento del sello discográfico Polygram, fue publicada en un contexto en que surgían muchas revistas independientes. Bernardo Kucinski clasificó las publicaciones de esos años en tres líneas: una línea política, donde ubica revistas como *Realidade* (1966), una línea satírica, donde ubica *O Pasquim* (1969) y una línea experimental, donde se ubica *Navilouca*, junto con otras publicaciones como *Bondinho* (1970), *Grilo* (1971) y *Ex* (1973), además de otras como *Código* (1974), *Artéria* (1975), *Pólem* (1974), *Poesía em greve* (1975) y *Qorpo extranho* (1976). También existían revistas *underground* como *Presença* y *Flor do mal* que constituían una plataforma para las diferentes voces de exiliados y censurados, funcionando como un vehículo

de solidaridad y creando relaciones transatlánticas. Así, la contracultura brasileña asumía un carácter sumamente heterogéneo. Los medios de reproducción, mientras tanto, ayudaban a crear y hacer circular esa comunidad dispersa y desterritorializada en la cual no importaban los lugares geográficos de producción, sino las posiciones marginales desde las cuales se enunciaba.

Navilouca se constituyó como un "manifiesto intergeneracional" (Cámara, 2011: 174) que condensó figuras de tradiciones y generaciones diversas. Y que, tal como ha señalado Omar Khouri, fue un "encuentro de aguas" (2004: 25) en la que navegaban los "arrojados por la borda", que habían sido, en algunos casos, censurados por el Gobierno Militar y, en otros, marginados como un modo de estrategia por voluntad propia. El título de *Navilouca* alude a la Nave de los Locos (*Stultifera Navis*), aquella que inspiró a Erasmo de Rotterdam y también a la que se refiere Foucault en su *Historia de la locura en la época clásica* (1998)[106]. Heloísa Buarque de Hollanda (1992) enfatiza la cuestión de la locura como un concepto desde el cual pensar al grupo, teniendo en cuenta que tanto Rogério Duarte como Torquato Neto[107]

[106] Foucault estuvo en Río de Janeiro en 1973 dando una serie de conferencias, por lo que tiene sentido pensar que sus ideas circulaban con fuerza en el período en que la revista fue ideada.
[107] Existe un diario de internación de Torquato Neto, *Os últimos días da paupéria (do lado de dentro)*.

estuvieron internados en psiquiátricos, y que Torquato Neto se suicidó en 1972, antes de que la publicación se realizara.

La tapa (Fig. 3, Anexo 4) está organizada a partir de una composición en forma de mosaico, donde se exhiben los retratos de los diecisiete integrantes que participaron de la publicación: Torquato Neto, Waly Salomão, Jorge Salomão, Iván Cardoso, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Rogério Duarte, Lygia Clark, Luciano Figueiredo, Duda Machado, Caetano Veloso, Hélio Oiticica, Stephen Berg, Lúcio Otávio Pimentel, Chacal y Oscar Ramos. Según Cámara, la disposición reticular[108] de la tapa, si bien apunta a producir, en términos de Rosalind Krauss (2006), una voluntad antimimética propia de la tradición concretista, sin embargo, "se encuentra perturbada por las fotografías, una forma indicial y mimética contraria a la lógica de la retícula (Cámara, 2011: 179). Así, través del procedimiento del montaje, confluían en este "tablero cuadrado irregular", tal como señala Aguilar, sin que ocurra "ninguna jerarquización en el *design*" (Aguilar, 2015: 145), sino que todos los rostros conviven en un espacio-tiempo simultáneo. Un espacio-tiempo que, albergando temporalidades y tradiciones diversas, puede pensarse como *heterocrónico.*

[108] Si bien la retícula es propia de la tradición constructiva, sin embargo acá "ao contrário de certo canon construtivista, tipicamente alemão, que deixa largos espaços de respiro para a leitura", acá podemos leer el horror vacui (Agra, 2010: 105).

La contratapa (Fig. 6, Anexo 4) está hecha a partir de un fotograma de la película de Iván Cardoso, *Nosferatu no Brasil*, protagonizada por Torquato Neto y realizada con un presupuesto muy bajo[109]. En la imagen, un círculo negro es *lastimado* con una hoja de afeitar. Sobre esa hoja de afeitar, Oiticica había escrito un texto llamado "Lamber o fio da gilette. Gélida gelatina gelete", donde aludía a la "perversidad ambigua de la gilette" y a los dos usos posibles del filo: diseñar o destruir. También Waly Salomão (1992), en un texto sobre el aniversario de la muerte de Torquato Neto, retoma la imagen de la gilette, y afirma:

> A poesia, enquanto lamina laboratorial que se transmuda na Gelette (please, é assim mesmo, Gelette, híbrido de geleia e gelette) que corta dos dois lados (...). Gelette que corta dos dois lados, da banda do jornalismo crônico da prosa do mundo e da banda da poesia dos estilhaços da rebordosa. Corta dos dois lados: de um lado, o desespero de nao poder manter acesa a chama do bordão osvaldiano "a alegria é a prova dos nove"; doutro lado, a necessária denúncia do coro dos fariseus contentes. Lombra. Dois lados: maça prateada da lua / maças douradas ao sol (Salomão, 1992).

[109] La película, relata Iván Cardoso (2008), fue filmada a la luz del día, porque no podía cubrir los costos de un equipamiento de iluminación. El problema era que eso era incompatible con la figura del vampiro, que no puede ver la luz del sol. La solución que encontró, entonces, fue colocar un letrero al comienzo de las escenas, donde se aclaraba "donde se ve día, véase noche".

En su *doble filo*, según señala Waly, la gilette daría cuenta de la oscilación ambivalente entre lo que se muestra (*"a necessária denúncia"*) y lo que se oculta (*"o desespero"*). En esta doble valencia del filo que señalan tanto Oiticica como Waly puede leerse el modo en que *Navilouca* establece su relación con el tajo y, por ende, con el cuerpo. El tajo permite ver cómo se *hiere* una *forma cerrada* como el círculo. Sin embargo, de ella no mana sangre, sino kétchup; debajo de la *herida* lo que aparece no son vísceras, sino un condimento *fast food*. Así, el gesto se constituye como una suerte de *parodia de la carne*, que en su momento de mayor dramatismo (el momento del tajo) no deja correr otra cosa que chatarra, basura industrial de consumo masivo. Es decir, para hablar de los cuerpos y de los alcances que la Dictadura tenía sobre ellos, no se los refiere ni se los muestra de manera directa. No aparece el cuerpo, ni tampoco su sangre, sino que se lo sustrae de la imagen y se alude a él a través del colmo del artificio: el kétchup. Lo que me interesa destacar es que la contratapa no pone en evidencia la imagen el cuerpo, sino que elige mostrar la operación de corte a través de la cual la herida se produce: elige mostrar el artificio. La gilette, desde este punto de vista, funciona como índice del corte del montaje (Agra, 2010: 88) y *Navilouca*, a través de este procedimiento, se configura como una experiencia de corte y de montaje de fragmentos.

Un gesto similar puede leerse en la convivencia que produce el interior de la revista entre cadáveres y cuerpos[110] tirados, descansando sobre la arena; entre cuerpos sin vida y cuerpos erotizados. Habitando un espacio de *doble filo*, liberado de todo dramatismo militante y aludiendo a la Dictadura sólo a través del artificio del montaje, el espacio de las páginas de *Navilouca* funciona como un espacio ambiguo, marcado por el ritmo impuro de la *heterocronía*.

Así, el carácter colectivo de los sesenta es recuperado, pero sin la voluntad de intervención política que manifestaba el arte performático. El carácter colectivo sólo es posible de ser restituido mediante una circulación alternativa, sin una búsqueda de incidencia empírica. Más bien, se tratará de crear experiencias alternativas que den cuenta del desplazamiento de la noción de ética como una *ética colectiva* a una noción de ética en términos de una práctica común de autotransformación. La convivencia entre los cuerpos del colectivo que constituyen los integrantes de esa comunidad marginal no puede producirse en el espacio público, porque este está secuestrado, pero sí puede producirse en el espacio artificial de la página, en su montaje heterocrónico.

Tanto en el caso de *Me segura qu´ eu vou dar um troço,* como en el caso de las *Cosmococas*, como en el caso de

[110] Se produce un juego de citas entre los cuerpos-cadáveres que aparecen en la revista y las películas de Rogério Sganzerla y Júlio Bressane, que a su vez citan films *trash* de Hollywood.

Navilouca es posible leer una *temporalidad heterocrónica* que, en lugar de remitir a un tiempo lineal, remiten más bien un tiempo simultáneo: lo heterogéneo se ha vuelto el régimen habitual de lo visible (Bourriaud, 2015: 79). Los *aparatos residuales,* a través de los cuales las obras trazan su relación con la cultura de masas se abren a incorporar eso que había sido excluido, convertido en residuo, en dos sentidos. Por un lado, por la temporalidad lineal de la modernidad que convierte lo improductivo (no evolutivo) en tiempo-basura. Por otro lado, por la producción capitalista de la cultura de masas, que convierte lo improductivo (lo obsoleto, el resto) en residuo, buscando reinscribir el pasado y la basura en su materialidad, a través de la *heterocronía*.

A través de un sesgo paródico que, como se vio, en *Me segura* se vincula con la caricaturización de los modos de vida marginales, en las *Cosmococas* con el uso de la cocaína como materia pictórica y en *Navilouca* con la presencia de una sangre de kétchup, es posible ver cómo este conjunto de obras ejerce una fuerza que tiende a la desdramatización y a la suspensión de la relación crítica con respecto a la cultura de masas, que estaba presente en las obras que se trabajaron en el Capítulo 1.

Los *aparatos residuales* buscarán así producir formas de reinscribir ciertas líneas del pasado, frecuentemente reprimidas, y también restos, descartes, basura, figuras

marginalizadas, a través del recurso al mal gusto, la precariedad técnica y la alusión a la locura. La forma temporal que se diseña en los objetos analizados es, como fui anticipando, la de la *heterocronía*, es decir, una temporalidad múltiple que recoge los residuos del pasado y busca reinscribirlos en el presente.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

En *Después de la gran división* (2002) Andreas Huyssen sostiene que la cultura popular siempre estuvo inscripta en el arte modernista como "subtexto oculto" (2002: 94). Es decir, si bien la cultura popular fue históricamente postulada por una serie de lecturas hegemónicas a partir de su relación de *otredad* con respecto al modernismo, Huyssen discute con esa *otredad*, y se detiene a pensar en sus aproximaciones.

En un matiz argumentativo similar al de Huyssen, mi propósito fue mostrar que la cultura de masas siempre estuvo inscripta en el arte experimental brasileño, así como antes la cultura popular había estado inscripta en el arte modernista. Las modulaciones a través de las cuales se produjo y se desarrolló esa inscripción constituyen el eje de mi trabajo.

Desde esta perspectiva, mi argumento toma distancia del de pensadores como Theodor Adorno y Max Horkheimer, para quienes, según el planteo de *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas* (1988), existe un corte radical entre la experimentación y la cultura de masas, o más bien lo que ellos llaman la "industria cultural", cuyo sistema productivo funciona de un modo similar al de la producción mercantil, y en ese sentido hace operar al arte como parte de la industria.

A partir de mediados de los años cincuenta y hasta mediados de los años setenta en Brasil se puede verificar en un conjunto de obras experimentales provenientes de la literatura y las artes plásticas brasileñas la emergencia de una serie de relaciones de acercamiento y disputa entre el arte experimental y la cultura de masas en torno a *lo viviente*.

En este conjunto de obras se produjo una incorporación de la cultura de masas (ya sea de sus lenguajes, sus materiales, sus medios o su lógica) a los procesos de experimentación. Incorporación que estuvo ligada, algunas veces, a las novedades de cultura de masas y, otras veces, a los desechos que esta producía.

La incorporación de la cultura de masas por parte del arte experimental tuvo una serie de efectos en la configuración de la subjetividad, de los modos de vida y de las modalidades de agrupamiento colectivo. Por un lado el arte, a la vez que hacía uso de los nuevos lenguajes y medios de comunicación masivos, buscó crear estrategias para imaginar nuevos modos de vida y expansiones de lo que denominamos *viviente*. Y lo hizo a través de un conjunto de dispositivos, medios y tecnologías que denominé *aparatos.* Por otro lado, produjo nuevas formas de participación que apuntaron a la posibilidad del arte de generar receptores donde el cuerpo físico funcionaba como un elemento experiencial indeterminado, receptores que consumían

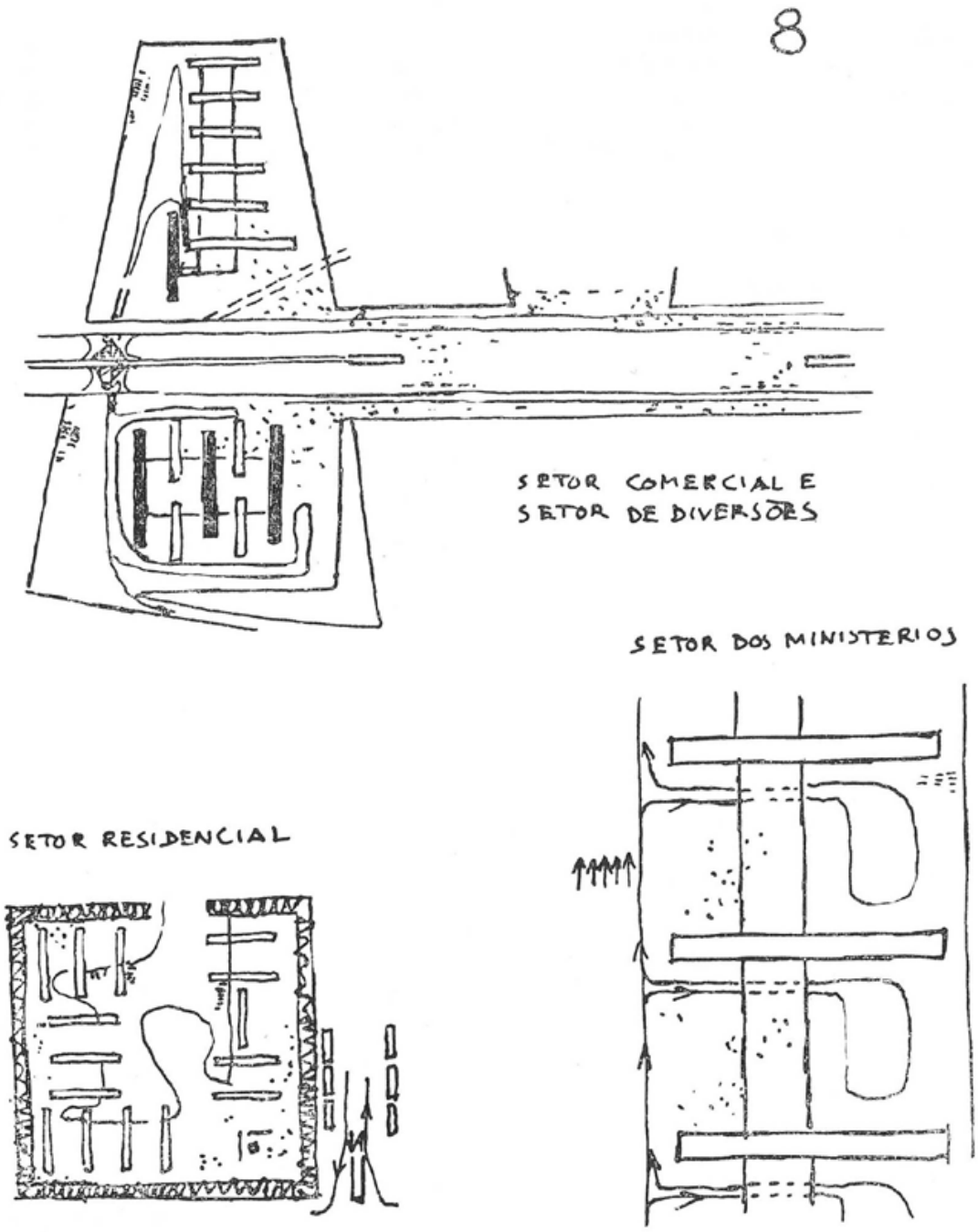
información y procesaban signos, y también receptores colectivos que apuntaban a hacer de la experiencia de la obra una experiencia comunitaria.

También ha sido posible comprobar que las relaciones que se trazaron entre el arte experimental y la cultura de masas tuvieron efectos vinculados a los modos de concebir la temporalidad y la espacialidad. El arte buscó crear experiencias acordes al flujo de los nuevos tiempos asumiendo, en algunos casos, una *temporalidad líquida* y produciendo, en otros, una *temporalidad heterocrónica* que generó nuevas relaciones con el pasado. Además del tiempo, la relación con noción de espacio cambió radicalmente, pasando del espacio propio de la modernidad al hiperespacio de la cultura de masas.

Por último, el ordenamiento propuesto ha procurado hacer efectiva una nueva perspectiva histórica que muestra que el anudamiento entre experimentación y cultura de masas es previo a la emergencia del Tropicalismo a fines de los años sesenta. Y que se remonta, en cambio, a mediados de los años cincuenta, con la proyección y construcción de la ciudad de Brasilia.

ANEXO UNO

Figura 1



***Plano Piloto* de la ciudad de Brasilia (1957), de Lúcio Costa.**

Figura 2

Publicidad estatal de la ciudad de Brasilia (1957).

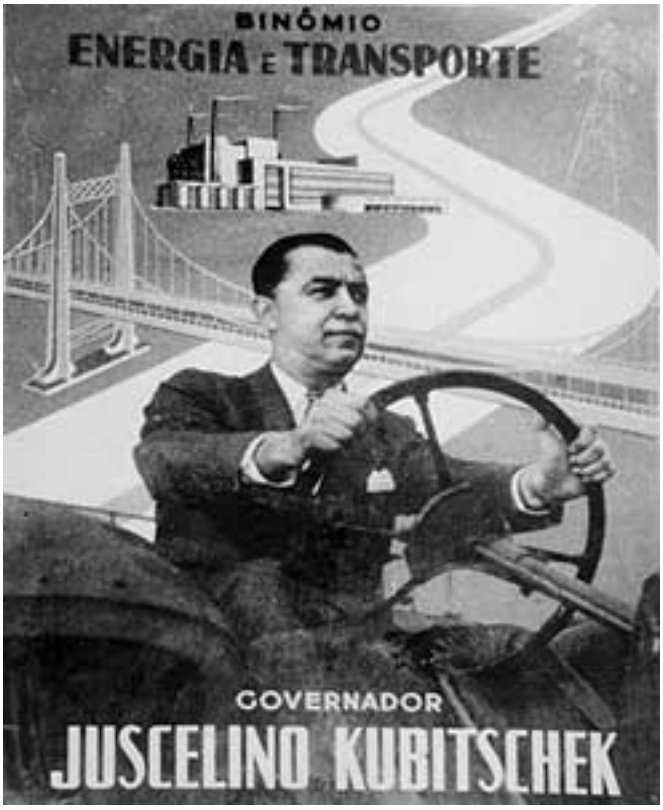
Figura 3

Publicidad del Candango DKW-Vemag (1958).

Figura 4

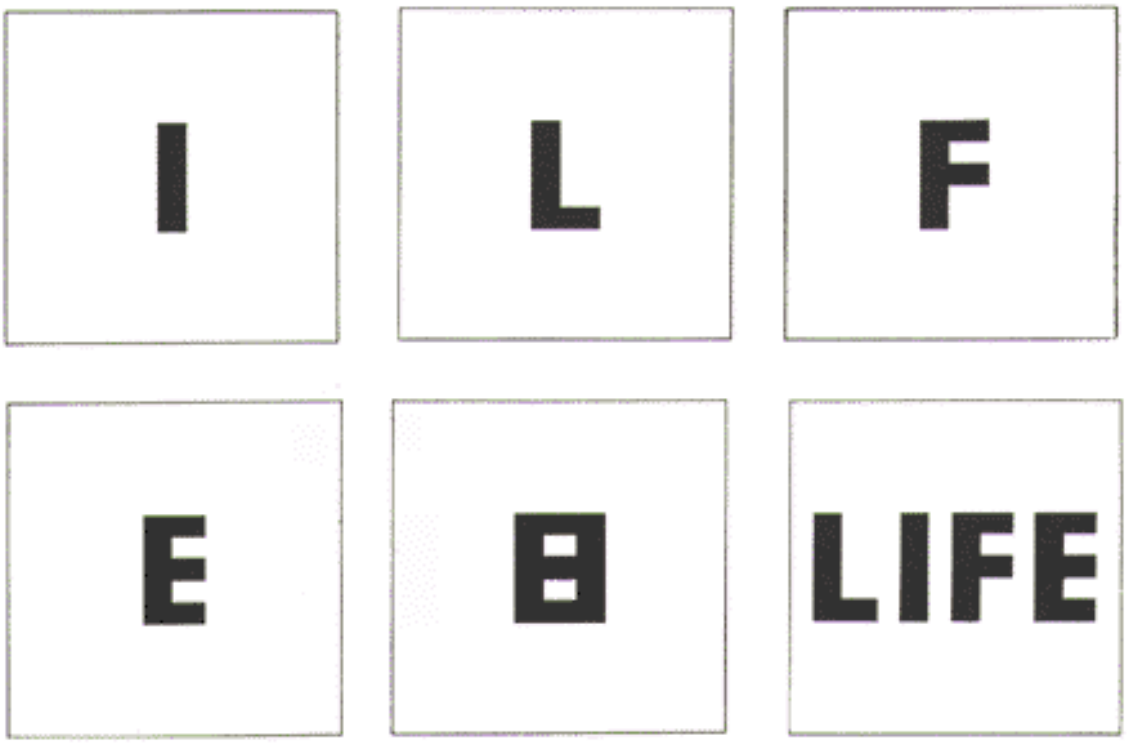
Poema *Pluvial* (1959), de Augusto de Campos.

Figura 5



Afiche de la campaña publicitaria de Juscelino Kubitschek.

Figura 6

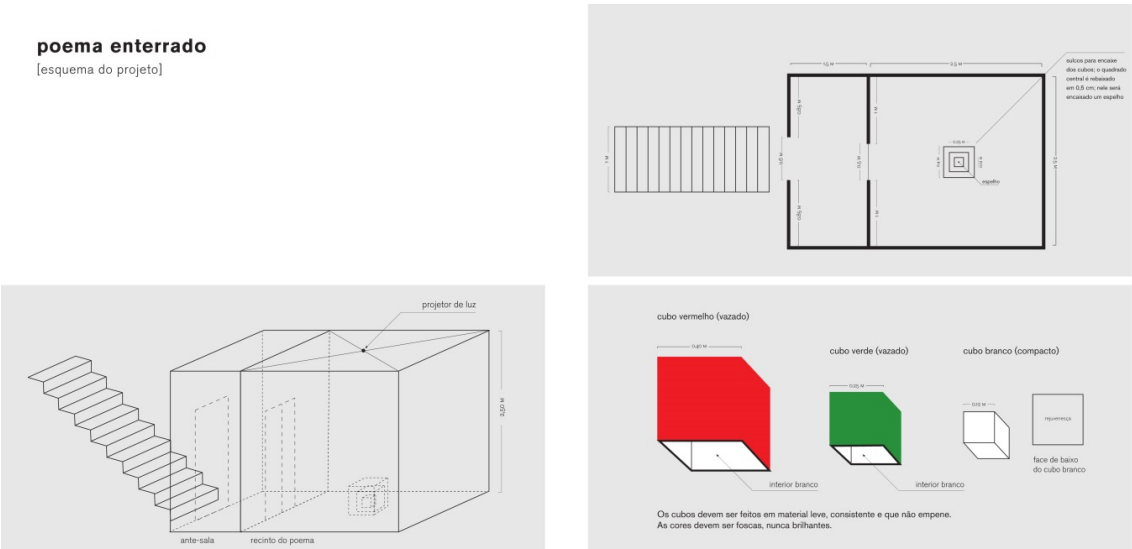


Poema *Life* (1957), de Décio Pignatari.

Figura 7

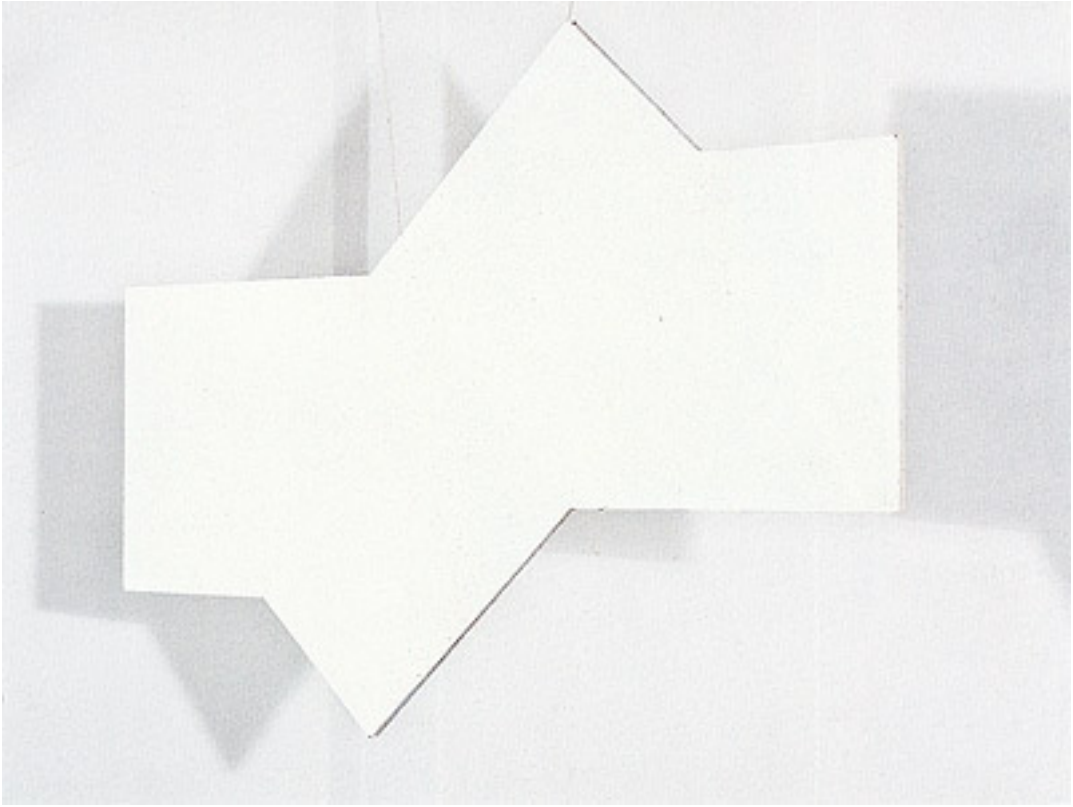
Poema *Beba Coca-Cola* (1957), de Décio Pignatari.

Figura 8



***Poema Enterrado* (1959), de Ferreira Gullar.**

Figura 9



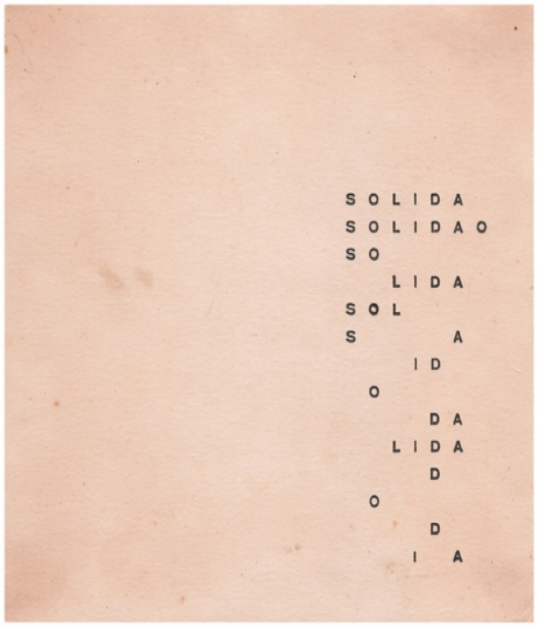
Bilateral **(1959), de Hélio Oiticica.**

ANEXO DOS

Figura 1

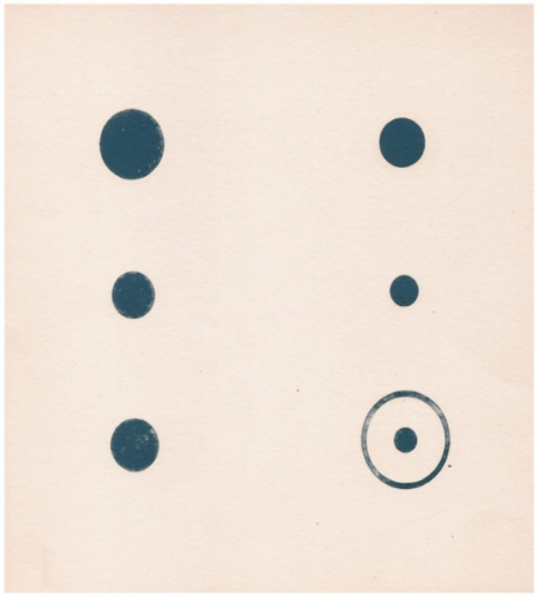
Afiche del film *Deus e o diabo na terra do sol* (1967), de Glauber Rocha, diseñado por Rogério Duarte.

Figura 2
Poema *Sólida* (1962), de Wlademir Días-Pino.

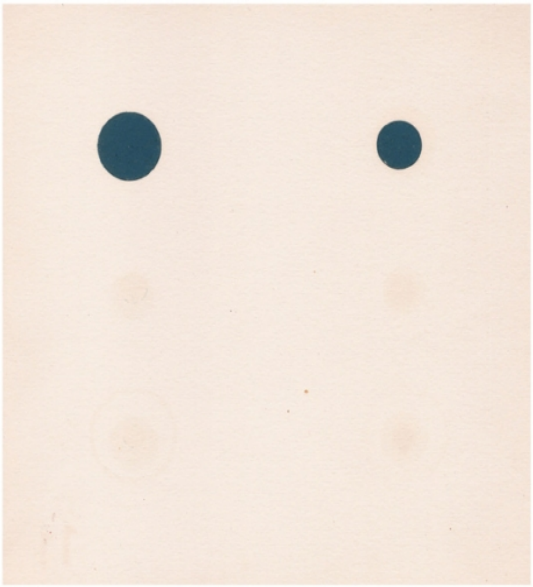


Primera tarjeta.

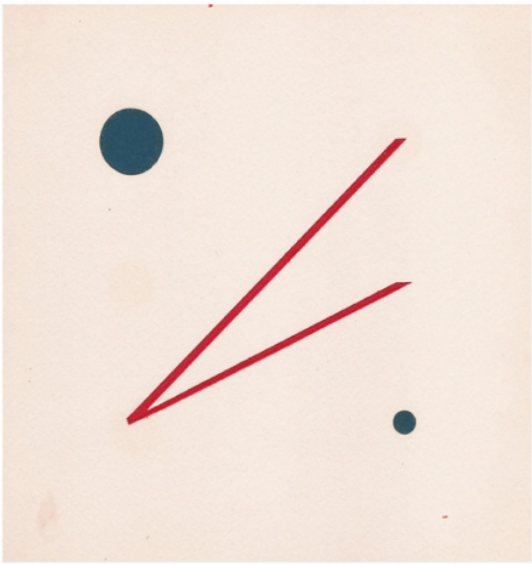
Segunda tarjeta.



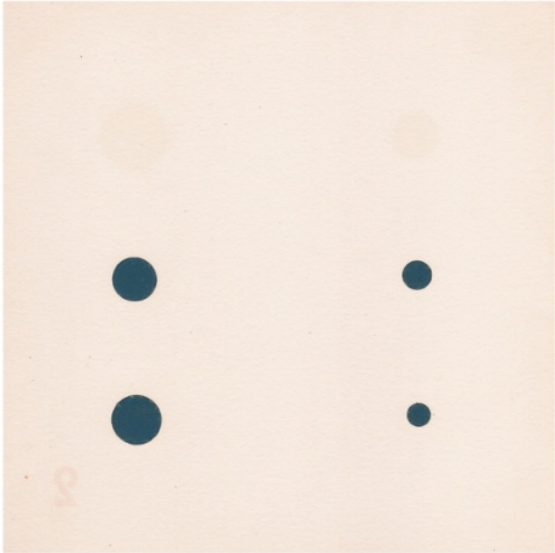
Serie uno – Poema uno:
Sólida/solidão.



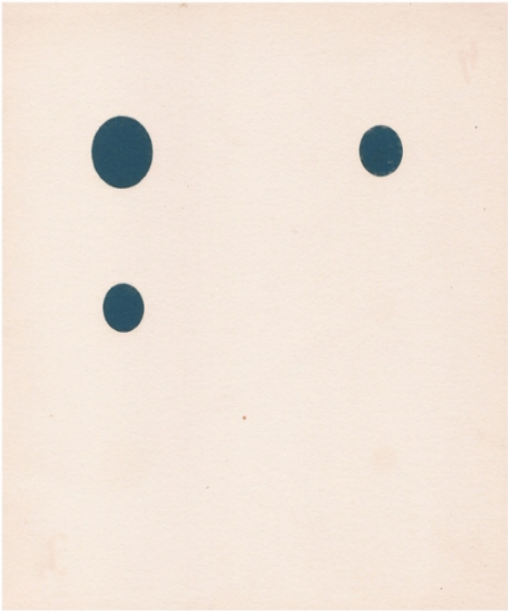
Serie uno - Poema dos:
Só.



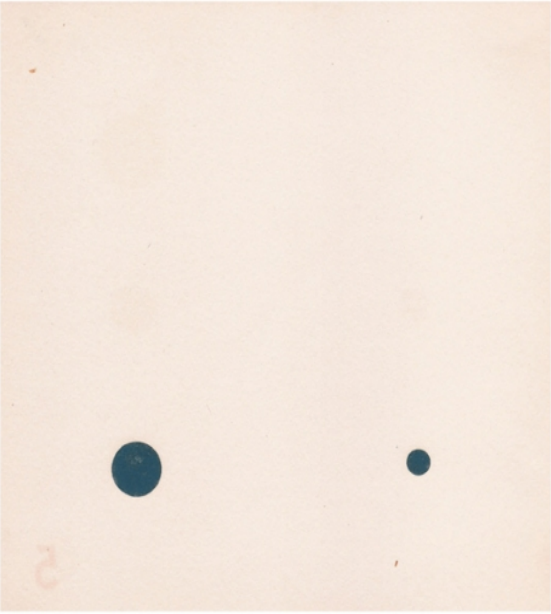
Serie uno – Poema tres: Saído.



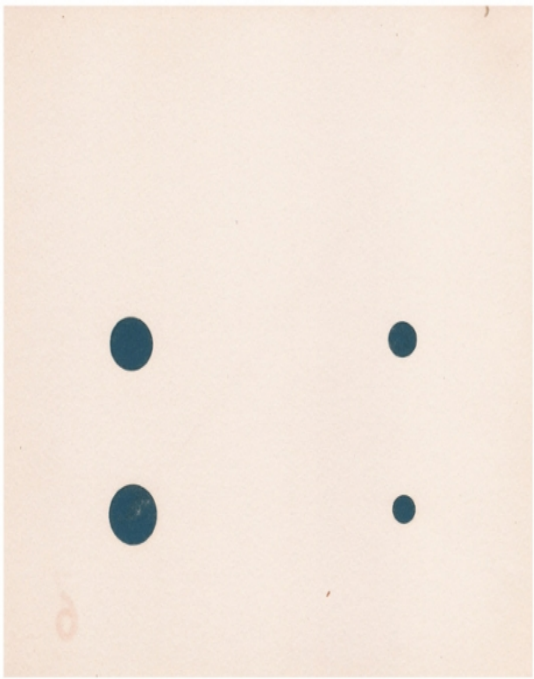
Serie uno – Poema cuatro: Lida.



Serie uno – Poema cinco: Sol.



Serie uno – Poema seis: Da.



Serie uno – Poema siete: Dia. Serie uno – Poema ocho: Lida.

Serie uno – Poema nueve: Do.

Figura 3

socaa
oscaa
scoaa
csoaa
ocsaa
cosaa

soaca
osaca
saoca
asoca
oasca
aosca

scaoa
csaoa
sacoa
ascoa
casoa
acsoa

ocasa
coasa
oacsa
aocsa
caosa
acosa

soaac
osaac
saoac
asoac
oasac
aosac

saaoc
asaoc
aasoc
oaasc
aoasc
aaosc

scaao
csaao
sacao
ascao
casao
acsao

saaco
asaco
aasco
caaso
acaso
aacso

ocaas
coaas
oacas
aocas
caoas
acoas

oaacs
aoacs
aaocs
caaos
acaos
aacos

Poema *Acaso* (1963), de Augusto de Campos.

Figura 4

***Popcreto para um popcritico* (1964), de Waldemar Cordeiro.**

Figura 5

Popcreto *Olho por olho* (1964), de Augusto de Campos.

ANEXO TRES

Figura 1

Eles rasgaram poemas e poetas em praça pública

os inimigos da POESIA

Os poetas/processo dissolvem em conjunto o que vão criar. No painel, ao fundo, alguns dos resultados

Se Drummond, nem o retrato.

A nova poesia em marcha. O fim da linha foi na sede

A poesia derrubada: nos calçada, a prova de que os poetas/processo não têm preconceitos: eles pisam tanto em Drummond quanto em Adalgisa Nery, em Ferreira Gullar ou Juvenal Fernandes, porque são "antigos"

O verso é anti-higiênico e dá câncer. Abaixo o verso!

Eles levantaram seus cartazes, saíram pelas ruas e pararam na porta do Teatro Municipal. A higiene começava. Uma a uma, transformadas em picadinho, as glórias literárias do Brasil foram caindo na calçada de um dos lugares mais tradicionais da cidade: Drummond, João Cabral, Cassiano Ricardo, Ferreira Gullar, Vinícius de Morais. Para os garis foi apenas um pouco de trabalho extra, mas para os promotores da varação de papel era um ato de libertação.

Porque, para o grupo dos *poetas/processo*, a poesia *antiga* é decadente e inútil. Eles acham que o verso está morto e que só quem estiver em sintonia com os meios de comunicação de massa fará alguma coisa que preste. Uma boa poesia, por exemplo, não é Drummond dizer *Ganhei, perdi meu dia / E bateu a coisa fria / Também chamada noite*. Pelo contrário. *Pobre só vai pra frente quando dá topada*, *A Amazônia é Nossa ou Make Love but Make War* podem ser peças poéticas muito melhores.

Estes três poemas foram escritos pelos visitantes da exposição que os *poetas/processo* organizaram. A mostra representa, para eles, a prova de que o público participou da criação. O visitante entra e é convidado a montar o seu próprio poema, colando recortes de jornais e revistas numa folha de cartolina. Pode também escolher entre comer um biscoito de um "poema gustativo" ou pendurar palavras num varal: a nova poesia não fala apenas ao coração, mas ao estômago e às ondas. Também permite ao visitante se horrorizar. Uma caixa com uma pequena alavanca é, na verdade, um gerador que projeta imagens de uma carnagem regressiva, de dor a zero. Em seguida, aparece a imagem de uma bomba explodindo. Há poemas-roda, poemas-hidráulicos, poemas-tátetis, tudo à disposição do visitante. Há livros de Gonçalves Dias e Olavo Bilac especialmente para serem rasgados. Uma lata de lixo serve para completar o ato de protesto. Em suma, o visitante vira o vanguarda. É um co-autor do poema.

ISSO da co-autoria é considerado muito importante pelo grupo. Para os *poetas/processo*, fazer versos hoje em dia é o mesmo que andar de carro de boi. Acham que os poemas-cartazes funcionam melhor e que a poesia precisa incorporar os recursos visuais da nossa civilização industrial. Se não incorporar, morre. Suas idéias são radicais:

— Não existe poesia moderna. Vivemos num mundo nível, com meios modernos, mas para falar dessa mesmo mundo usa-se os mesmos processos. A bomba, a pílula, a Vietnã, o LSD, o Chacrinha, o Roberto Carlos, isso é o mundo moderno. Mas a poesia hoje é falar dessas coisas. E ninguém pode fazê-lo. Basta chegar aqui e ler os cartazes. O poeta não é um cara que pensa que são uma bobeira, muito longe do Papai Noel.

Vladimir Dias Pires, Alvaro de Sá, Décio Cruz, Nei Leandro de Castro, Ivan Dias de Sá, Ariel Tavares, são os *poetas/processo*. O público que [illegible] certamente não pertencerá [illegible] entrou para a Academia [illegible] com mais uma de [illegible] 1916, uma exposição de [illegible] foi pela primeira vez [illegible] *poetas/processo* [illegible] Hoje, dez compositores [illegible] uma quando chamou [illegible] *poetas*. A cultura [illegible] que visitou a exposição [illegible] Observam com [illegible] pendurados no varal [illegible] em seu lugar [illegible] mundo.

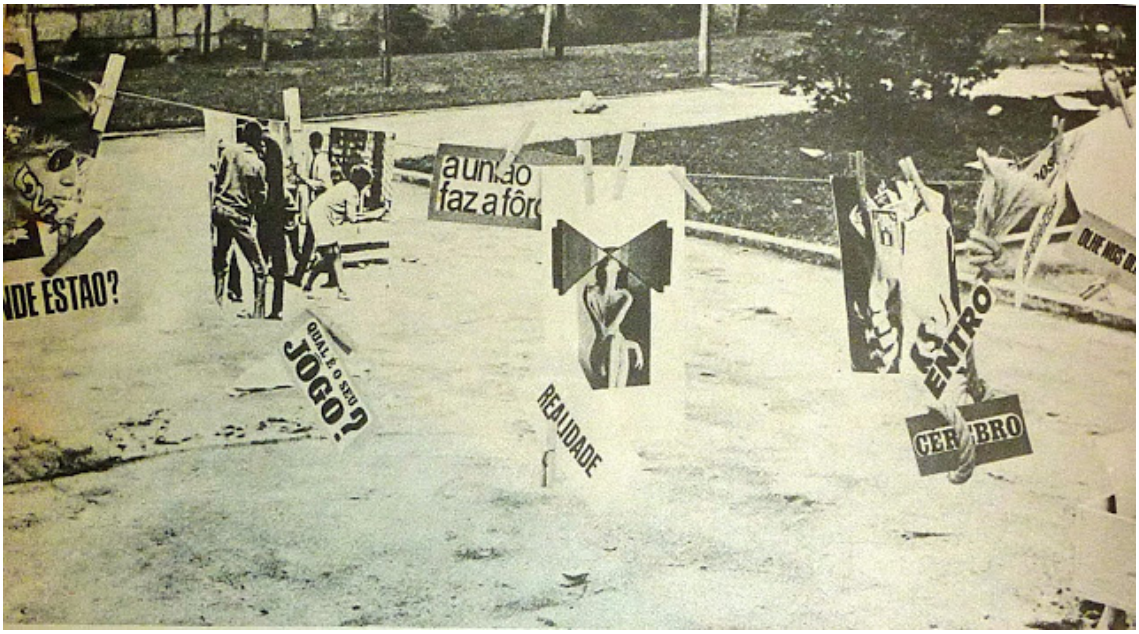
O [illegible]

Reportagem de Ruy Castro ■ Foto de Edu Rocha

Revista *Manchete*, nº 825. Río de Janeiro, 10 de febrero de 1968. Cortesía Archivo Poema Processo

Libros *rasgados* en el acto de inauguración del movimiento Poema/Processo (1967).

Figura 2

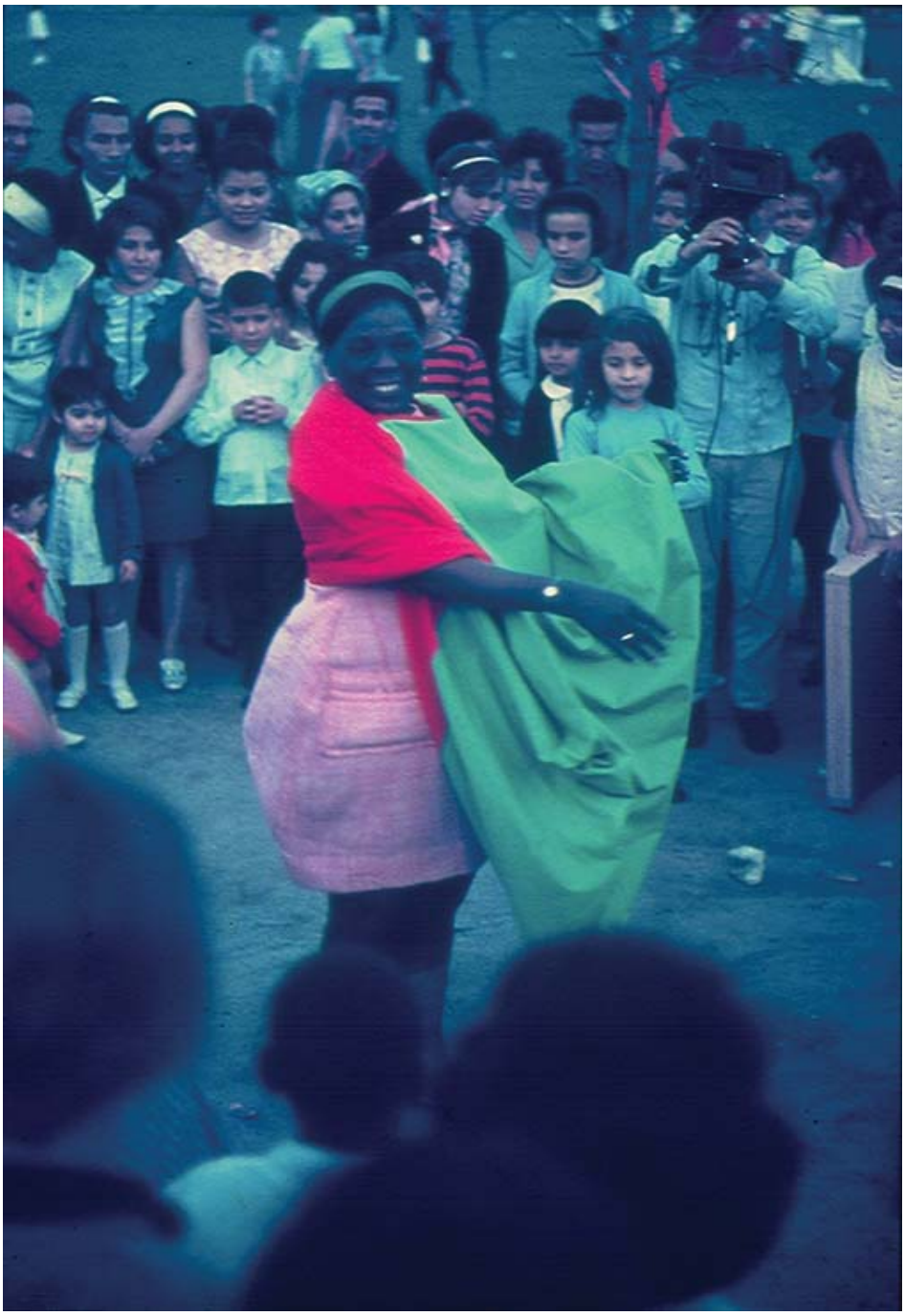


Poema *Corda* (1967), de Neide de Sá.

Figura 3

Parangolé **"Caetelesvelásia" (1968), de Hélio Oiticica, vestido por el propio Caetano Veloso.**

Figura 4



Parangolé **danzado por una sambista en el evento** ***Apocalipopótese*** **(1968).**

Figura 5

Marcha de los Cien Mil (1968), Río de Janeiro.

ANEXO CUATRO

Figura 1

Tapa de la primera edición de *Me segura qu´ eu vou dar um troço*, José Álvaro Editor, 1972.

Figura 2

Imagen del poema "Ariadnesca", *Me segura qu´ eu vou dar um troço.*

Figura 3

Bólide 22 **"Mergulho do corpo" (1966-67), de Hélio Oiticica.**

Figura 4

CC3 Maileryn **(1973), de Hélio Oiticica y Neville D´Almeida.**

Figura 5

Tapa de la revista *Navilouca* (1974).

Figura 6

Contratapa de la revista *Navilouca* (1974).

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

Corpus primario

Campos, Augusto de. *VIVA VAIA. Poesia 1949-1979*. São Paulo: Ateliê, 2007.

Campos, Augusto de; Pignatari, Décio; Campos, Haroldo de. *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960.* São Paulo: Ateliê, 2006.

Cordeiro, Waldemar. *Fantasia exata*, São Paulo, Itaú Cultural, 2014.

---------- *Arteônica*, São Paulo, Editora Universidade de São Paulo, 1971.

Costa, Lucio y Niemeyer, Oscar. *Plano Piloto de Brasilia*, Goiás, 1956.

Dias-Pino, Wlademir. *Wlademir Dias-Pino*. Río de Janeiro, Aeroplano, 2011.

---------- *Processo: Linguagem e Comunicação*, 1971.

---------- *Poesia/poema*. Brasília, Funarte, 2015.

De Sá, Álvaro. *Vanguarda – Produto de Comunicação*, 1977.

---------- "A origem do livro-poema" en *Wlademir Dias-Pino*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2011.

De Sá, Neide. "Uruguay: poesía inobjetal" en: *Clemente Padín, De la representación a la acción*, La Plata, Al Margen, 2010.

Duarte, Rogério. *Tropicaos*, Río de Janeiro, Azougue Editorial, 2013.

---------- *Encontros* (org. Sergio Cohn), Rio de Janeiro, Azougue, 2009.

Gullar, Ferreira. *Experiência Neoconcreta.* São Paulo: Cosac Naify, 2007.

---------- *Vanguarda e subdesenvolvimento. Ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

---------- *Fecha de elaboración/Fecha de vencimiento*. Buenos Aires, Manantial, 2014 (Selección y traducción de Bárbara Belloc y Teresa Arijón).

---------- *Violão de rua-poemas para a liberdade* (volumes I y II), CPC da UNE, 1962.

Gullar, Ferreira; De Castro; Amílcar; Weissmann, Franz; Clark, Lygia; Pape, Lygia; Jardim Reynaldo y Spanúdis, Theon. "Manifiesto Neoconcreto", *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil,* São Paulo, *1959.*

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

---------- *Conglomerados newyorkaises,* Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2013.

---------- *Encontros,* Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2009.

---------- *Materialismos*. Buenos Aires: Manantial, 2013 (org. y trad. Bárbara Belloc y Teresa Arijón).

---------- *Oiticica, Hélio*. Río de Janeiro: Beco de Azougue, 2009 (org. Cesar Oiticica Filho y Ingrid Vieira).

---------- "Programa Hélio Oiticica", disponible en http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm

Pignatari, Décio. *Poesia pois é poesia (1950-2000)*. Campinas, SP: Unicamp, 2004.

---------- *Contracomunicação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

---------- *Semiótica da arte e da arquitetura.* São Paulo, Atelie Editorial, 2004.

---------- *Informação, linguagem e comunicação*. São Paulo, Cultrix, 1968.

Salomão, Waly. *Me segura qu´ eu vou dar um troço,* Rio de Janeiro, Aeroplano, 2003.

---------- *Qual é o parangolé*. Buenos Aires: Pato-en-la-cara, 2009 (trad. Bárbara Belloc y Teresa Arijón).

---------- *Babilaques*. Río de Janeiro, Contracapa, 2007.

---------- "Torquato Neto esqueceu as aspas", 8/11/1992, *Folha de* São *Paulo*.

---------- *Poesia total*, São Paulo, Companhia das letras, 2014.

AA. VV *Navilouca*, Río de Janeiro, 1974.

Bibliografía general y específica

Adorno, Theodor. *Teoría estética*, Orbis, Barcelona, 1983.

Adorno, Theodor y Horkheimer, Max. *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas*, Sudamericana, Buenos Aires, 1988.

Agamben, Giorgio. *Infancia e historia: destrucción de la experiencia y origen de la historia.* Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2001.

---------- *Lo abierto.* Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006a.

---------- *Medios sin fin. Notas sobre política*, Valencia, Pre-Textos, 2001.

---------- *Homo Sacer I. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia, Pre-Textos, 2006b.

---------- "Qué es lo contemporáneo". Texto publicado en el marco de la *19º Bienal de Arte Paiz*, 2008. Disponible (última consulta: 25-02-15): http://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf

---------- *La potencia del pensamiento: ensayos y conferencias. Buenos Aires. Adriana Hidalgo, 2007.*

---------- "El autor como gesto" en *Profanaciones*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo, 2005.

Agra, Lucio. *Monstrutivismo, retas e curvas das vanguardias*, São Paulo, Perspectiva, 2010.

Aguilar, Gonzalo. *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista,* Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2003.

---------- *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica, 2015.

---------- *A asa branca do extase. Arte brasileira (1964-1980)*. Río de Janeiro, Rocco, 2015.

---------- "La invención del espacio. Arte y cultura en la Argentina y en Brasil, años 60". *Arte de contradicciones. Pop, realismos y política. Brasil Argentina 1960*. Buenos Aires, Fundación Proa, 2012.

---------- *Por una ciencia del vestigio errático*. Buenos Aires, Grumo, 2010.

---------- "Na selva branca: o diálogo velado entre Hélio Oiticica e Augusto e Haroldo de Campos" en Braga, Paula (org.). *A arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

---------- "La ley del bandido, la ley del arte" en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, Núm. 227, Abril-Junio 227, 539-550.

Aguilar, Gonzalo y Cámara, Mario. *A máquina performática. A literatura no campo experimental.* São Paulo, Rocco, 2017.

Alonso, Rodrigo. *Elogio de la Low-Tech: historia y estética de las artes electrónicas en América Latina.* Buenos Aires. Luna Editores, 2015.

Alpers, Svetlana. "Palabras para la vista: la representación de textos en el arte holandés" en *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Hermann Blume, Madrid, 1987.

Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires. Hachette, 1983.

Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1996.

Alvarez Lima, Marisa. *Marginalia. Arte e cultura na "Idade da pedrada"*. Río de Janeiro, Salamandra, 1996.

Amante, Adriana; Garramuño, Florencia (traducción, compilación, prólogo). *Absurdo Brasil*. Buenos Aires: Biblos, 2000.

Arantes, Otília. *Mário Pedrosa: Itinerário crítico*, São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Anderson, Perry. "Modernidad y revolución" en Nicolás Casullo (comp.), El debate modernidad postmodernidad. Buenos Aires, El cielo por asalto, 1993, pp. 92-116.

Antelo, Raúl. *Transgressão y Modernidade*, Ponta Grossa, Universidade Federal de Ponta Grossa, 2001.

---------- *Crítica acéfala*, Buenos Aires, Grumo, 2008.

---------- *Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento.* Córdoba. EDUVIM, 2015.

---------- "O concretismo e seus valores incorpóreos" en Süssekind, Flora y Guimarães, Júlio Castañon (org.), *Sobre Augusto de Campos*, Rio de Janeiro, 7 Letras, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires, FCE, 2002.

Arendt, Hanna. *La condición humana*. Buenos Aires, Paidós, 2005.

Asbury, Michael. "O Hélio nao tinha ginga" en Braga, Paula (org.). *A arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Austin, John L. *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Buenos Aires, Paidós, 2008.

Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

Badiou, Alain. *El siglo*, Buenos Aires, Manantial, 2005.

Banham, Reyner. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo, Perspectiva, 1979.

Barthes, Roland. *Cómo vivir juntos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

---------- "Las láminas de la enciclopedia" en *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2003.

Amante, Adriana; Garramuño, Florencia. *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*, Biblos, Buenos Aires, 2000.

Andrade, Oswald de. "Manifiesto antropófago" en *Escritos antropófagos*, Corregidor, Buenos Aires, 2008.

Barbero, Jesús Martín. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Buenos Aires, Gustavo Gili, 1987.

Bataille, Georges. *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939.* Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2003.

---------- *La experiencia interior,* Madrid, Taurus, 1986.

---------- *Lascaux o el nacimiento del arte*, Alción Editora, Córdoba, 2003.

Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1995.

Baudry, Jean-Louis. "The apparatus: Metapsychological approaches to the impression of reality in cinema en Rosen, Philip (ed.). *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. Columbia University Press, 1986.

Bech, Ulrich. *¿Qué es la globalización?* Barcelona, Paidós, 2008.

Benjamin, Walter. *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1980.

---------- "Tesis sobre filosofía de la historia" en *Estética y Política.* Buenos Aires. Las Cuarenta, 2009.

---------- *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica [1938].* Buenos Aires, El Cuenco de Plata. 2011.

Bense, Max. *Breve estética abstracta.* Stuttgart, 1969.

---------- *Inteligência brasileira*. São Paulo, Cosac Naify, 2009.

Berardi, Franco (Bifo). *Generación Post-Alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Buenos Aires, Tinta Limón, 2007.

Berger John. *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 2000.

Bill, Max. "Beleza provinda de função e beleza como função" en revista *Hábitat nº2*, São Paulo, 1951.

Bittencourt, Nívia. *A vassoura da bruxa. Lygia Clark na arte de lou-cura*. Novamente Editora, Río de Janeiro, 2002.

Blanchot, Maurice. *La comunidad inconfesable*, Madrid, Editora Nacional, 2002.

Bourdieu, Pierre. "Men and machines" en Knorr-Cetina, Karin y Aaron Cicourel (eds.) *Advances in Social Theory and Methodology: Toward and Integration of Micro- and Macro-Sociologies*. Boston. Routledge and Kegan Paul, 304-317., 1981.

---------- *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires, Quadrata, 2004.

Bourriaud, Nicolás. *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí*, Murcia, Cendeac, 2009.

---------- *La exforma*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2015.

Brea, José Luis. "Algunos pensamientos sueltos acerca de arte y técnica", 1997. Disponible en http://aleph-arts.org/pens/arttec.html

Brett, Guy. *Brasil experimental. Arte/vida: proposições e paradoxos.* Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.

Brito, Ronaldo. *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify Editores, 1999.

Braga, Paula (org.). *Fios soltos*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Buarque de Hollanda, Heloísa. *Impressões de viagem*, Rocco, Río de Janeiro, 1992.

Buarque de Hollanda, Heloisa; Gonçalves, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

Buck-Morss, Susan. "Capítulo II: Los mundos soñados de la historia" y "Capítulo III: Los mundos soñados de la cultura de masas" en Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste. Madrid, Antonio Machado Libros/La balsa de la medusa, 2004.

Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.

Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo",* Bs. As., Paidós, 2008.

---------- *Vidas Precarias. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires, Paidós, 2009.

Caballero Vázquez, Miguel. "The cartographic monument. Writing the future in stone in mexico, spain, and brazil (1920s-1970s)", Tesis de Doctorado, Princeton, 2017.

Cámara, Mario. *Restos épicos. La literatura y el arte en el cambio de época*. Buenos Aires, Libraria, 2017.

---------- *Cuerpos paganos*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2011.

Campos, Augusto de. *Poesia, antipoesia, antropofagia & cia.* São Paulo, Companhia das Letras, 2015.

Campos, Haroldo de. *A arte no horizonte do provavel*. Perspectiva: São Paulo, 1969.

---------- *De la razón antropofágica y otros ensayos*, México, Siglo XXI, 2000.

---------- *Galáxias*, Montevideo, La flauta mágica, 2010 (traducción y notas de Reynaldo Jiménez).

Campos, Augusto de; Pignatari, Décio; Campos, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Carballas, Mónica. "Hélio-Tropismo. La comunidad en proceso" en *Río experimental. Más allá del arte, el poema y la acción*. Santander, Fundación Botín, 2003.

Cardoso, Iván. *O mestre do terrir*, São Paulo, Remier, 2008.

Castoriadis, Cornelius. "Técnica" en *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica.* N° 5. Buenos Aires, 2004. pp. 50-66.

Charroux, Lothar, Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Kazmer Féjer, Leopoldo Haar, Luiz Sacilotto and Anatol Wladyslaw. *Manifesto Ruptura*, São Paulo. 1952.

Cicero, Antonio. "A falange de máscaras de Waly Salomão", en Salomão, Waly. *Me segura qu´ eu vou dar um troço,* Rio de Janeiro, Aeroplano, 2003.

Coelho, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado,* Río de Janeiro, Civilización Brasileira, 2010.

---------- *Livro ou livro-me. Os escritos babilónicos de Hélio Oiticica (1971-1978)*. Rio de Janeiro, UERJ, 2010.

Cohn, Sergio (org.). *Nuvem Cigana. Poesia e delírio no Rio dos anos 70*. Rio de Janeiro, Azougue, 2007.

Cordeiro, Waldemar. "Realismo, musa da vingança e da tristeza", *Hábitat*, São Paulo, 1965.

Cortés-Rocca, Paula. *El tiempo de la máquina: retratos, paisajes y otras imágenes de la Nación*. Buenos Aires. Colihue, 2011.

Costa, Flavia. "Biopolíticas y biotécnicas. El 'cuerpo productivo' en la era de las formas de vida tecnológicas". Tesis de doctorado. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires, 2011.

Costa, Lucio. *Registro de uma Vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

---------- "Razões da nova arquitectura" en *Revista da Directoria de Engenharia,* Rio de Janeiro, vol. 3, no. 1 (January 1936): 3-9 .

Costa, Helouise y Boehringer, Vivian. *Waldemar Cordeiro: a ruptura como metáfora*. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

Crispiani, Alejandro. *Objetos para transformar el mundo*. Buenos Aires, Ediciones ARQ, 2011.

Danto, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona. Paidós, 1999.

Bauman, Zygmunt. *Tiempos líquidos*. Barcelona, Tusquets, 2008.

---------- *Modernidad líquida*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.

Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo.* Valencia, Pre-Textos, 2005.

De Azeredo Campos, Roland. "Os diagramas poéticos de Décio Pignatari" en Revista Zunái, mayo de 2008. Disponible en http://www.revistazunai.com/ensaios/roland_azeredo_campos_decio_pignatari.htm

De Carvalho, Flávio. *A moda e o novo homem*. Río de Janeiro, Azougue, 2010.

Deleuze, Gilles. *Foucault*. Buenos Aires, Paidós, 2015.

---------- *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona, Anagrama, 2000.

---------- *En medio de Spinoza*. Buenos Aires, Cactus, 2008a

---------- *Lógica del sentido*. Buenos Aires, Paidós, 200b.

---------- *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid, Arena, 2009.

---------- *El saber: Curso sobre Foucault*. Buenos Aires, Cactus, 2013.

---------- "Postdata a las sociedades de control" en Babel, n° 21, Buenos Aires, 1990.

---------- "La literatura y la vida" en *Crítica y Clínica*. Barcelona, Anagrama, 1996.

---------- "La inmanencia: una vida". Publicado originalmente en la revista *Philosophie* Nro 47, Minuit París, el 1 de septiembre de 1995. Traducción de Consuelo Pabon. Extraido de http://antroposmoderno.com

---------- Las palabras y las cosas, Buenos, Siglo XXI, 2002.

---------- "Qu'est-ce qu'un dispositif?" en *Deux régimes de fous et autres textes.* París. Minuit, 2003.

Deleuze, Gilles y Guattari Félix. *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia (1980).* Valencia, Pre-Textos, 2002.

---------- *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, Anagrama, 2005.

Derrida, Jacques. "Firma, acontecimiento, contexto". En: *Márgenes de la filosofía*. Madrid, Cátedra, 2008.

Déotte, Jean-Louis. *La época de los aparatos.* Buenos Aires. Adriana Hidalgo, 2013.

---------- *¿Qué es un aparato estético: Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago de Chile. Metales pesados, 2012.

Devalle, Verónica. *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires, Paidós, 2009.

Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira.* Buenos Aires. Manantial, 2010.

---------- *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes,* Buenos Aires. Adriana Hidalgo, 2006.

Diederichsen, Diedrich. *Personas en loop. Ensayos sobre cultura pop*, Buenos Aires, Interzona, 2011.

Drucker, Johanna. "The Artist's Book-As Idea and Form" Chapter one of *The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books, 1995.

Dünn, Christopher. *Brutalidade jardim. A Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira,* São Paulo, UNESP, 2009.

Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados.* Barcelona, Tusquets, 2004.

---------- *Obra abierta*. Barcelona, Ariel, 1990.

---------- *A estrutura ausente*. São Paulo, Perspectiva, 1971.

---------- "Experimentalismo e vanguarda" en *A definição da arte,* Lisboa, Edições 70, 2006.

Egg, André; Freitas, Artur; Kaminski, Rosane (org.). *Arte e política no Brasil*, Editora Perspectiva, São Paulo, 2014.

Eisenstein, Sergei. *Hacia una teoría del montaje*. Madrid, Paidós, 2001.

Elías, Norbert. *The established and the outsiders – A sociological enquire into communuty problems*. Londres, Sage Publications, 1994.

Esposito, Roberto. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires, Amorrortu, 2007.

---------- *El dispositivo de la persona*. Buenos Aires, Amorrortu, 2012.

---------- Bios. Biopolítica y filosofía. Buenos Aires, Amorrortu, 2006.

Escobar, Ticio. *El arte fuera de sí*. Asunción. FONDEC y CAV/ Museo del Barro, 2004.

Favaretto, Celso. *Tropicalia Alegoria Alegria*. São Paulo: Atelie Editorial, 2007.

Fiori Arantes, Otília Beatriz. *Mário Pedrosa. Itinerario crítico*. São Paulo: Scritta editorial, 1991.

Flusser, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía,* México. Trillas, 1990.

---------- *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires, Caja Negra, 2015.

---------- "Arte vivo" en revista *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica*, n° 6. Buenos Aires, primavera de 2007.

Focillon, Henri. *La vida de las formas seguida de Elogio de la mano*. Buenos Aires, El Ateneo, 1947.

Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal, 2001.

---------- "Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo". En: VV. AA. *Modos de*

hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.

Foucault, Michel. *Arqueología del saber,* Buenos Aires. Siglo XXI, 2013.

---------- *Historia de la locura en la época clásica*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1998.

---------- "La ética del cuidado de sí como práctica de la libertad" en Sexualidad y poder, Barcelona, Folio, 2007a.

---------- *Historia de la sexualidad. 3- La inquietud de sí,* Buenos Aires, Siglo XXI, 2007b.

---------- Nacimiento de la biopolítica. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007c.

---------- "La vida: la experiencia y la ciencia" en Gabriel Gorgi y Fermín Rodríguez (comps.). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires, Paidós, 2007d.

---------- *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas.* Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

---------- *Tecnologías del yo*. Buenos Aires, Paidós, 2008.

---------- *Saber y verdad*. Madrid, Ediciones de la Piqueta, 1991.

Fox Keller, Evelyn, *Lenguaje y vida. Metáforas de la biología en el siglo XX*. Buenos Aires, Manantial, 2000.

Freitas, Artur. *Arte de guerrilha. Vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo, Edusp, 2013.

Garbatzky, Irina. *Los ochenta recienvivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2013.

García, María Amalia. *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* Buenos Aires, Paidós, 2001.

Garramuño, Florencia. *Mundos en común*. Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2015.

---------- *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2010.

---------- "La cultura como margen" in *Margens*, n° 2, Belo Horizonte, dic. 2002. Gasparetto Aito, Débora. *O "curto circuito" da arte digital no Brasil*. Santa Maria. Edição de Autor, 2014.

Garramuño, Florencia, Luciana di Leone y Gonzalo Aguilar (comps.). *Experiencia, cuerpo y subjetividades (Literatura brasileña contemporánea*), Rosario, Beatriz Viterbo, 2007.

Gaspari, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

---------- *A Ditadura Derrotada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

---------- *A ditadura Encurralada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

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

Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia.* Buenos Aires. Prometeo Libros, 2013.

Giorgi, G. y Rodríguez, F. (Comp.) *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida.* Buenos Aires, Paidós, 2007.

Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014.

Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta.* Buenos Aires, Siglo XXI, 2001.

---------- *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.

---------- *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires. Fundación arteBA, 2014.

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

Gorelik, Adrián. "Nostalgia y plan: el Estado como vanguardia" in *Arte, historia e identidad en América (Visiones comparativas),* tomo II. UNAM: México, 1994.

Gradin, Ch. "Basura". En: Kozak, C. (ed.). *Tecnopoéticas Argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires, Caja Negra, 2012.

Greenberg, Clement. Avant-garde and kitsch, 1939. Disponible en http://www.sharecom.ca/greenberg/kitsch.html.

Groys, Boris. *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires, Caja Negra, 2016.

Grüner, Eduardo. *El sitio de la mirada*. Buenos Aires, Norma, 2001.

Guattari, Félix. "El capitalismo mundial integrado y la revolución molecular" en *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*. Traficantes de sueños. Madrid, 2004.

Guattari, Félix y Rolnik, Suely. *Micropolíticas. Cartografías del deseo*. Buenos Aires, Tinta Limón, 2013.

Hamburger, Esther. "Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano" en *Histórias da vida privada. Tomo 4. Contrastes da intimidade contemporânea*, Companhia das Letras, 1998.

Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra, 1995.

Hardt, Michael y Negri, Antonio. *Imperio*. Buenos Aires, Paidós, 2002.

Heidegger, Martín. "La pregunta por la técnica" en Ciencia y técnica. Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1983.

Higgins, Dick. "Intermedia" en Something Else Newsletter, vol. 1, n° 1 1966, [republicado en Dick Higgins, Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia, Carbondale.

Hinderer Cruz, Max Jorge y Sabeth Buchmann. *Hélio Oiticica e Neville D'Almeida: Cosmococa*. Río de Janeiro, Azougue, 2014.

Holston, James. *A cidade modernista. Uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

Huyssen, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, postmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002.

Jacob, François. *La lógica de lo viviente*. Barcelona, Salvat, 1986.

Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós, 1991.

Jay, Martin. *Campos de fuerza*, Buenos Aires, Paidós, 2003.

---------- *Cantos de experiencia*. Buenos Aires, Paidós, 2009.

Jorge, Gerardo. "El momento antipoético: tiempo de modernización (concepciones y usos de la tradición en la poesía concreta brasileña y en las obras de Nicanor Parra y Leónidas Lamborghini: 1950-1970". Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2015.

---------- "¿Debemos escribir textos tontos?" en Kozak, Claudia (Comp.). *Deslindes. Ensayos sobre la*

literatura y sus límites en el siglo XX. Beatriz Viterbo, Rosario, 2006.

Louzeiro, José. "Poetas de vanguarda tomam posição" en *Correio da manha*, Rio de Janeiro, 1965.

Jullien, François. *Nutrir la vida*. Buenos Aires, Katz, 2007.

Kac, Eduardo. *Telepresença e bioarte.* São Paulo, Edusp, 2005.

Khouri, Omar. *Revistas na era Pós-Verso*. Brasil: Ateliê Editorial, 2004.

Koolhaas, Rem. "Brasilia", 2011. Disponible en http://revistacentro.org/index.php/koolhaaspt/

Kozak, Claudia. "Construcción y exploración de lenguajes. Del poema proceso a la tecnopoesía" [ponencia presentada en las II Jornadas Internacionales —Poesía y Experimentación‖. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 13 al 16 de agosto de 2007. Publicada en http://www.expoesia.com.ar/j07_kozak.html]

---------- "Tecnopoesía experimental en Argentina. Recorridos y lecturas en Correa-Diaz, Luis y Weintraub, Scott (eds.) Poesía y poéticas digitales/electrónicas/tecnos/new-media en América Latina: definiciones y exploraciones. Bogotá. Universidad Central, 2016.

---------- (Ed.). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires, Caja Negra, 2012.

---------- (Comp.). *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX.* Beatriz Viterbo, Rosario, 2006.

---------- (Comp.) *Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad: Actas del Seminario Internacional Ludión/Paragraphe*. Buenos Aires, Exploratorio Ludión, 2011. Disponible en: http://ludion.org/archivos/articulo/2012_Ludion_Actas-1.pdf

Kracauer, Sigfried. *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2010.

Krauss, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 2006.

---------- "La escultura en el campo expandido". En: Foster, Hal. *La posmodernidad*. Barcelona, Kairos, 2008.

Koval, Santiago. "La cibernética de Norbert Wiener", 2017. Disponible en http://www.santiagokoval.com/2017/01/09/la-cibernetica-de-norbert-wiener/

Juscelino Kubitschek. *Por que construí Brasília*. Rio de Janeiro: Bloch, 1975.

Ladagga, Reinaldo. *Estética de la emergencia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

Larrosa, Jorge. "El ensayo y la escritura académica". En *Revista Propuesta Educativa*, Año 12, N° 26, Buenos Aires, FLACSO, julio, 2003.

Latour, Bruno. *Políticas de la naturaleza*. Barcelona, RBA Libros, 2013.

Lazzarato, Maurizio. *Políticas del acontecimiento*. Buenos Aires, Tinta Limón, 2006.

Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2002.

Legg, Stephen. "Assemblage/apparatus: using Deleuze and Foucault" en *Area,* Vol. 43, No. 2. pp. 128-133, 2011.

Lewkowicz, Ignacio. *Pensar sin Estado. La subjetividad en la era de la fluidez*. Buenos Aires, Paidós, 2008.

Link, Daniel. *Clases. Literatura y disidencia*. Buenos Aires, Norma, 2005.

---------- *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.

Lispector, Clarice. *Revelación de un mundo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011.

Longoni, Ana. "Estudio preliminar: Vanguardia y revolución en los sesenta". En Masotta, O. *Revolución en el arte*. Buenos Aires, Edhasa, 2004.

Longoni, Ana. "La legitimación del Arte Político". En Revista *Brumaria* N° 9, 2005.

Longoni, Ana y Mestman, Mariano. *Del Di Tella a "Tucumán Arde"*. Buenos Aires, Eudeba, 2010.

Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual.* Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011.

Lyotard, Jean-Francois. *La condición postmoderna*. Barcelona, Planeta-Dagostini, 1993.

---------- *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires, Manantial, 1998.

Maciel, Luiz Carlos. *Anos 60*. São Paulo: LPM Editores, 1987.

McLuhan, Marshall. *Comprender los medios de comunicación*. Barcelona, Paidós, 2009.

McLuhan, Marshall y Quentin Fiore. *El medio es el masaje*, Buenos Aires, La marca editora, 2015.

Machado, Arlindo. "Máquina e imaginario" en El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas. Buenos Aires, Libros del Rojas, 2000.

Maldonado, Tomás (comp.). *Técnica y cultura.* Buenos Aires, Infinito, 1979.

Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto.* Madrid, Akal, 2010.

Marcuse, Herbert. *El carácter afirmativo de la cultura*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2011.

Martins, Priscila. *Poesia/poema. Um livro sobre a poesia visual de Wlademir Dias-Pino*, Vitória, 2011.

Martins, Carlos Estevam. "Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura", Río de Janeiro, 1962.

Masotta, Oscar. *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década de los sesenta*. Buenos Aires, Edhasa, 2004.

Matos Teixeira, Narlan. *Inventário do caos: Rogério Duarte, Tropicália e pós-modernidade*. Tesis de Doctorado, Graduate College of the University of Illinois at Urbana-Champaign, 2012.

Mello, Zuza Homem de. *A era dos festivais*. São Paulo, Editora 34, 2003.

Merleau-Ponty, Maurice. *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.

---------- *A estrutura do comportamento*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

---------- *La fenomenología y las ciencias humanas*. Buenos Aires, Prometeo, 2001.

Messeder Pereira, Carlos. *Retrato de época*, Funarte, Rio de Janeiro, 1981.

Michaud, Yves. *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética.* Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica, 2007.

Michaud, Philippe-Alain. *Aby Warburg y la imagen en movimiento*. Buenos Aires, Libros UNA, 2017.

Mitcham, Carl. "Tres modos de ser-con la tecnología" en *Anthropos*. N° 94/95. pp. 13-26, 1989.

Mitchell, W.J.T. "La écfrasis y el otro" en *Teoría de la imagen*, Akal, Madrid, 2009.

Moholy-Nagy, Lazló. *La nueva visión*, Buenos Aires, Infinito, 1997.

Montaldo, Graciela. *Museo del consumo. Archivos de la cultura de masas en Argentina*, Fondo de Cultura Económica, 2016.

Monteleone, Jorge. "Apostilla: Iluminaciones sobre un arte nuevo". En: Benjamin, Walter. *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*. Buenos Aires, Cuenco de Plata, 2011.

Morais, Federico. *Artes plásticas. A crise da hora atual*. São Paulo: Paz e terra, 1975.

---------- *Artes Plásticas na América Latina. Do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

---------- "Contra a arte afluente: o corpo é o motor da obra" en *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, Vol. 1, no. 64, 1970.

Moriconi, Ítalo. "La hora de la basura" en Lispector, Clarice. *La hora de la estrella*, Buenos Aires, Corregidor, 2010.

Mumford, Lewis. *Técnica y civilización*. Madrid, Alianza, 1982.

---------- Arte y técnica. Buenos aires, Nueva Visión, 1968.

Ortega y Gasset, José. "Meditación de la técnica", en Obras Completas. Vol. V. Ed. Revista de Occidente, Madrid, 1947.

Nancy, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*, Santiago de Chile, Universidad de Arcis, 2000.

Negri, Antonio. "El monstruo político. Vida desnuda y potencia". En: Giorgi, G. y Rodríguez, F. (Comp.). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida.* Buenos Aires, Paidós, 2007.

Niemeyer, Oscar. *Diario-boceto*. Buenos Aires, Manantial, 2014 (comp. y trad. por Teresa Arijón y Bárbara Belloc).

Nogueira, Fernanda. "Poema proceso en BR60-70. Radicalidad y disidencia poética", 2011. Disponible en http://fernandanogueiraescritos.blogspot.com.ar/2011/11/poemaprocesso-en-br-60-70-radicalidad-y.html

Ortiz, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

Pape, Lygia. *Catiti catiti, na terra dos brasis.* Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1980.

Parente, Diego. *Artefactos, cuerpos y ambiente*. Mar del Plata, La bola editora, 2016.

Pedrosa, Célia. "Paulo Leminski: señales de vida y sobrevida" in *Leminskiana, antología variada de Paulo Leminski*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.

Pedrosa, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1975.

---------- "Arte ambiental, arte pós-moderna" en *Oiticica, Hélio. Aspiro ao grande labirinto*, Rio de Janeiro, Rocco, 1986.

---------- *De la naturaleza afectiva de la forma*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017.

Preciado, Beatriz. *Testo Yonqui*. Madrid, Espasa, 2008.

Rancière, Jacques. *Política de la literatura,* Libros de Zorzal, Buenos Aires, 2007.

---------- *El reparto de lo sensible: estética y política*. Buenos Aires. Prometeo Libros, 2014.

---------- *El maestro ignorante*. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 1987.

---------- *El espectador emancipado*. Manantial, Buenos Aires, 2010.

Richard, Nelly. *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición.* Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1998.

Ridenti, Marcelo. *Em busca do Povo Brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da tv*. São Paulo: Record, 2000.

Risério, Antonio. *A cidade no Brasil.* Río de Janeiro, Editora 34, 2012.

---------- *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital,* Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado; COPENE, 1998.

Rodríguez, Pablo. *Historia de la información. Del nacimiento de la estadística y la matemática moderna a los medios masivos y las comunidades virtuales*. Buenos Aires, Capital Intelectual, 2012.

Rose, Nikolas. "Biopolítica en el siglo XXI", en Políticas de la vida. La Plata, Unipe, 2012.

Sadin, Éric. *La humanidad aumentada. La administración digital del mundo*. Buenos Aires, Caja Negra, 2017.

Santiago, Silviano. *Uma literatura nos trópicos,* Rocco, Río de Janeiro, 1983.

---------- *Nas malhas da Letras.* São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

Scigliano Carneiro, Beatriz. "Cosmococa – Programa in progress: heterotopía de guerra" en en Braga, Paula (org.). *A arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Schwartz, Roberto. *Cultura e politica 1964-1969*, São Pablo, Editora Paz e Terra, 2001.

---------- "Verdade Tropical: um percurso de nosso tempo" en *Martina versus Lucrécia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930.* Buenos Aires. Nueva Visión, 2007.

---------- *La imaginación técnica*. Buenos Aires, Nueva visión, 1997.

Sarquis, Jorge. *Arquitectura y modos de habitar*. Buenos Aires, Nobuko, 2007.

Schwartz, Roberto. *Cultura e politica 1964-1969*, São Pablo, Editora Paz e Terra, 2001.

Scramim, Susana. *Literatura do presente. História e anacronismo dos textos*. Florianópolis: Argos, 2007.

Sennett, R. *Carne y Piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid, Alianza, 2010.

Sibilia, Paula. *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales.* Buenos Aires, FCE. 2006.

---------- *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires, FCE, 2009.

Simondon, Gilbert. El modo de existencia de los objetos técnicos. Buenos aires, Prometeo, 2013.

---------- *La individuación. A la luz de las nociones de forma e información*. Buenos Aires, Cactus – La Cebra, 2009.

Sloterdijk, Peter. *El desprecio de las masas.* Madrid, Editora Nacional, 2002.

---------- "El hombre operable" en revista *Artefacto. Pensamientos sobre la Técnica*. N° 4. Buenos Aires, 2001.

Sontag, Susan. "*Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona, 1984.

Souza Chauí, Marilena de. *Merleau-Ponty. La experiencia del pensamiento*. Buenos Aires: Colihue, 1999.

Speranza, Graciela. *Atlas portátil de América Latina: Arte y ficciones errantes.* Barcelona. Anagrama, 2012.

Süssekind, Flora. "Córos, contrários, massa: a experiência tropicalista e o brasil de fins dos anos 60" en Basualdo, Carlos. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira,* Cosic Naify, São Paulo, 2005.

---------- *Literatura e vida literária: polemicas, diários e retratos,* Río de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985.

---------- *Vidrieras astilladas*. Buenos Aires, Corregidor, 2003.

Taylor, Diana. *Performance*. Buenos Aires, Asunto Impreso Ediciones, 2012.

---------- "Hacia una definición de performance", 2001. Extraído de:

http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/hacia-una-definicin-de-performance.html

Taylor, D. y Fuentes, M. *Estudios avanzados de Performance*. México, FCE, 2011.

Vas Nunes, Fabrício. "Waldemar Cordeiro: da arte concreta ao 'popcreto'". Teesis de Doctorado, Universidade Estadual de Campinas, 2004.

Veloso, Caetano. *Verdade tropical*, Companhia das Letras, São Paulo, 1997.

---------- *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Verón, Eliseo. *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona, Gedisa, 1993.

Vigo, Edgardo. *De la poesía proceso a la poesía para y/o realizar*. La Plata, Diagonal Cero, 1970.

Virno, Paolo. *Gramática de la Multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Buenos Aires, Colihue, 2003.

Viveiros de Castro, Eduardo. *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural.* Buenos Aires, Katz, 2010.

Von Uexküll, Jakob. *Cartas biológicas a una dama*. Buenos Aires, Cactus, 2014.

Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*, Madrid, Akal, 2010.

Wiener, Norbert. *Cibernética y sociedad.* Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona. Península, 1980.

Zular, Roberto. "As algaravias de Waly Salomão" en *Revista Teresa* n.10-11, São Paulo 2010.

Revistas consultadas

AA. VV. *Noigandres*. São Paulo. Números 1 a 5, 1952-1962

AA. VV. *ad: arquitetura e decoração*, São Paulo, 1953-1957.

AA. VV. *Invenção. Revista de arte de vanguarda*, São Paulo, 1962-1967.

AA. VV. *Civilização Brasileira*, 1965-1968.

AA. VV. *Bondinho*, 1970-1972.

Material audiovisual

Amado, Raimundo. *Apocalipopótese-Guerra e paz*, Río de Janeiro, 1968, 10'.

Cardoso, Iván. *Nosferato no Brasil*, Río de Janeiro, 1971, 27'.

Farías, Roberto. *Um candango na Belacap*, 1961, 102'.

Rocha, Glauber. *Terra em transe*, 1967, 111'.

Sirito, Jorge y Martins, Paulo. *Arte pública*, 1967, 14'.