

Arte experimental y cultura de masas en los años sesenta. *Sólida*: poesía de consumo¹

Experimental art and mass culture in the sixties. *Solid*: consumer poetry

Adriana Kogan

CONICET/Universidad de Buenos Aires, Argentina

Resumen:

Desde mediados de los años cincuenta, 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.

En este desdibujamiento de los límites fue decisiva la importancia del desarrollo acelerado de la cultura de masas en Brasil, que produjo una redefinición de límites entre espectador y productor, y entre estética y política. Wladimir Dias-Pino, por ejemplo, en su poema *Sólida* (1962) pone en escena varias cuestiones en torno a la noción de información, a través de la incorporación de los lenguajes de masas como material, produciendo una apertura hacia la práctica del consumo. En el presente trabajo analizo el poema *Sólida* a partir del planteo de que el poema produjo lo que llamo una *poesía de consumo* ya que, más que comunicar contenidos, busca transmitir información ilegible, poniendo el énfasis en la mera transmisión de códigos en sí misma.

Abstract:

Since the fifties, part of Latin American art began to manifest an experimental nature. Poetry and visual arts began to go beyond their specific limits (such as

¹ Este trabajo forma parte de la tesis doctoral *El arte experimental y la cultura de masas. Modulaciones de una relación en torno a lo viviente (1956-1974)*, dirigida por el Dr. Mario Cámara y codirigida por el Dr. Gonzalo Aguilar.

the page, in the case of poetry, and the frame, in the case of painting) to move to occupy space and become objects on the limits of literature, plastic arts, sculpture, architecture and design.

In this blurring of the limits, the importance of the accelerated development of mass culture in Brazil was decisive, which produced a redefinition of boundaries between spectator and producer, and between aesthetics and politics. Wladimir Dias-Pino, for example, in his poem *Sólida* (1962) puts on the stage several questions around the notion of information, through the incorporation of mass languages as material, producing an opening towards the practice of consumption. In the present work I analyze the poem *Solid* from the point of view that the poem produced what I call a *consumer poetry* because, rather than communicating contents, it seeks to transmit illegible information, putting the emphasis on the mere transmission of codes in itself.

Palabras clave: arte experimental, poesía brasileña, cultura de masas, consumo, lenguajes informáticos.

Keywords: experimental art, Brazilian poetry, mass culture, consumption, computer languages.

Introducción

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*.

En este desdibujamiento de los límites fue decisiva la importancia del desarrollo acelerado de la cultura de masas en Brasil, que produjo una constante redefinición de límites entre espectador y productor, entre estética y política, cuyas fronteras se vuelven permeables. Las relaciones entre el arte experimental y la cultura de masas produjeron, de manera progresiva, 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.

En este período, 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, página 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.

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 (pág. 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.

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) 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 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 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.

Wladimir Dias-Pino, por ejemplo, con su libro-poema *A ave* (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 participa, como Ferreira Gullar, de la primera 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 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 más tarde se formulará como un abandono de lo verbal.

En el presente trabajo 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* (Wladimir 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 una *poesía de consumo* ya que, en lugar de 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, usando como materia prima tanto sus lenguajes como sus desechos.

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 televisión, 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 Brasileira 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 constituían 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, pág.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, más bien 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 privadas².

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 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 industria 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 trabajo, 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

² 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.

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, pág. 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, pág. 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* (IMAGEN 1) 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” (pág.132), estaba muy vinculado con el concepto de *antropofagia* de Oswald de Andrade³. Se trataba de adentrarse en los *mass media* y devorarlos *antropofágicamente*, a través de su subversión⁴.

Si, desde la visión de la izquierda ortodoxa, los *mass media* eran importados 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 repertorio cultural de la industria 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, pág. 9) como un manifiesto precoz del Tropicalismo.

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 (pág.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 experiênciã no desenho industrial” (pág. 115). En contraposición a la actitud contemplativa, el uso, sostenía Duarte,

³ 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.

⁴ No en un sentido amplio, sino específicamente formal: incorporar materiales a la voluntad constructiva (Aguilar, pág. 116).

funcionaba como la única relación posible con las formas⁵ del arte contemporáneo.

Hacer uso significaba también desmarcarse del pensamiento dicotómico que se fundaba en la oposición entre 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, todo funciona” (pág.115). Me gustaría resaltar este último enunciado, porque ahí estará la clave del desplazamiento en el que quisiera detenerme: 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, obras como la de Wladimir Dias-Pino producirán una *apertura* hacia la práctica del consumo como una práctica propia del arte, dando lugar a lo que voy a llamar una *poesía de consumo*.

Poesía 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

⁵ El texto de Rogério Duarte captaba y delineaba precisamente el momento en el que la *buena forma* de Max Bill, que 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” (pág.308).

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 canal⁶.

El poema *Sólida* (1962), de Wladimir 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 indisolubles. Wladimir Dias-Pino venía trabajando con la dimensión visual del lenguaje en sus libros *A fome dos lados* (1940), *Máquina que ri* (1941) *Os concundadas* (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 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

⁶ 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.

libro ya no se limitaba al soporte de la página, sino que se convertía 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 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 (IMAGEN 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 (pág.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, pág. 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 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 *poesía 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” (pág. 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*⁷ 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.

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

⁷ 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”. (pág.376).

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 (pág. 34). A menor entropía, mayor diferenciación; a mayor entropía, mayor homogeneidad. Wiener⁸ 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 (IMAGEN 3), 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 seis combinaciones cada uno. 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

⁸ 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.

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 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.

Conclusiones: poesía, información y consumo

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 obras como *Sólida*, que buscaron elaborar dispositivos que le permitieran 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 desborda los límites rígidos de la forma geométrica. En *Mundos en común* (2015) Florencia 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 (pág.155). Estas reflexiones resultan de enorme interés para abordar un poema como *Sólida*, porque permiten pensar el concepto de *afuera* en términos de una 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.

En este sentido, el *carácter incorporativo* que una obra como *Sólida* asume con respecto a la información genera una relación de apropiación de la cultura de masas, que oscila entre la mimesis, la celebración y la ironía. Como consecuencia de esto, el espectador existirá en tanto *cuerpo físico*, pero también como un *receptor sígnico*; es decir, aquel que recibe la obra es un procesador de signos, que decodifica la información y traduce códigos. Así, 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.

Bibliografía

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

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

Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.

Campos, Augusto de. *Poesía, antipoesía, antropofagia & cia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2015.

- Crispiani, Alejandro. *Objetos para transformar el mundo*. Buenos Aires, Ediciones ARQ, 2011.
- Deleuze, Gilles. "Postdata a las sociedades de control" en *Babel*, nº 21, Buenos Aires, 1990.
- De Sá, Álvaro. *Vanguarda – Produto de Comunicação*, 1977.
 ----- "A origem do livro-poema" en *Wladimir Dias-Pino*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2011.
- Devalle, Verónica. *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires, Paidós, 2009.
- Dias-Pino, Wladimir. *Wladimir Dias-Pino*. Río de Janeiro, Aeroplano, 2011.
 ----- *Processo: Linguagem e Comunicação*, 1971.
 ----- *Poesia/poema*. Brasília, Funarte, 2015.
- Duarte, Rogério. *Tropicaos*, Río de Janeiro, Azougue Editorial, 2013.
- 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.
- Kozak, Claudia. "Construcción y exploración de lenguajes. Del poema proceso a la tecnopoesía" [ponencia presentada en las II Jornadas Internacionales —Poesía y ExperimentaciónII. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 13 al 16 de agosto de 2007. Publicada en http://www.expoesia.com.ar/j07_kozak.html]
- (Ed.). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires, Caja Negra, 2012.
- 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.
- Huysen, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, postmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002.
- 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.

Koval, Santiago. "La cibernética de Norbert Wiener", 2017. Disponible en <http://www.santiagokoval.com/2017/01/09/la-cibernetica-de-norbert-wiener/>

Lazzarato, Maurizio. *Políticas del acontecimiento*. Buenos Aires, Tinta Limón, 2006.

Masotta, O. *Revolución en el arte*. 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.

McLuhan, Marshall. *Comprender los medios de comunicación*. Barcelona, Paidós, 2009.

McLuhan, Marshall y Quentin Fiore. *El medio es el mensaje*, Buenos Aires, La marca editora, 2015.

Sibilia, Paula. *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires, FCE. 2006.

Wiener, Norbert. *Cibernética y sociedad*. Buenos Aires, Sudamericana, 1988.