

El Arte y la Vida en el Neoconcretismo Brasileño

Adriana Kogan

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES | CONICET

ORCID: 0000-0002-3147-8053

RESUMEN

Hacia finales de los años 50, el arte se apropió del enunciado sobre una nueva concepción artificial de la vida, y eso produjo una reconfiguración de la relación entre arte y vida. Para pensar acerca de esa reconfiguración, este artículo se enfoca en el análisis del *Ballet Neoconcreto* (1958) de Lygia Pape y del *Poema Enterrado* (1959) de Ferreira Gullar. Se trata de obras que, a partir de los límites del lenguaje (artes plásticas y *ballet* en el primer caso, poesía y arquitectura en el segundo), introducen una pregunta sobre las relaciones entre el arte y la vida y, además, sobre las posibles inscripciones del cuerpo en el arte, más allá de la representación humana. Este artículo abordará estos objetos para argumentar que ambos buscaron introducir *lo vivo* en el arte a través de la conversión de la materia viva en materia estética.

PALABRAS CLAVE

Ferreira Gullar; Lygia Pape; neoconcretismo; vida; intermedialidad.

ABSTRACT

At the end of the 1950s, art appropriated the statement about a new artificial conception of life, and thus produced a reconfiguration of the relationship between art and life. In order to think about this reconfiguration, this article focuses on the analysis of the *Ballet Neoconcreto* (1958) by Lygia Pape, and the *Poema Enterrado* (1959) by Ferreira Gullar. These are works that, from the limits of language (the plastic arts and *ballet* in the first case, poetry and architecture in the second), introduce the question about the relationships between art and life and, in addition, the possible inscriptions of the body in art beyond human representation. This article will address these objects arguing that both sought to introduce life into art, through the conversion of living matter into aesthetic matter.

KEYWORDS

Ferreira Gullar; Lygia Pape; neoconcretism; life; intermediality.

RESUMO

No final dos anos 50, a arte apropriou-se do enunciado sobre uma nova concepção artificial da vida, e isso produziu uma reconfiguração da relação entre arte e vida. Para pensar sobre essa reconfiguração, este artigo centra-se na análise do *Ballet Neoconcreto* (1958) de Lygia Pape e do *Poema Enterrado* (1959) de Ferreira Gullar. Trata-se de obras que, a partir dos limites da linguagem (artes plásticas e ballet no primeiro caso, poesia e arquitetura no segundo), introduzem a pergunta sobre as relações entre arte e vida e, além disso, sobre as possíveis inscrições do corpo na arte além da representação humana. Este artigo abordará esses objetos para argumentar que ambos buscaram introduzir *o vivo* na arte através da conversão da matéria viva em matéria estética.

PALAVRAS-CHAVE

Ferreira Gullar; Lygia Pape; neoconcretismo; vida; intermedialidade.

En 1953 se produce un descubrimiento fundamental: 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 Sibilia, “el enigma de la vida comenzaba a ser descifrado: se trataba, simplemente, de información; texto codificado en un soporte bioquímico” (2006: 69). De aquí en más, entonces, la vida pasará a ser concebida como información codificada, provocando un profundo cambio del paradigma tecnocientífico, 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, donde 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 entonces 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 pronunciar 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 intermedial¹ (2012: 170).

Este artículo parte de la idea de que hacia finales de los años cincuenta el arte se apropia de este enunciado acerca de una nueva concepción artificial de la vida y eso produce una reconfiguración de la relación entre el arte y la vida. Para pensar esta reconfiguración me focalizaré en el análisis del *Ballet Neoconcreto* (1958) de Lygia Pape, y del *Poema Enterrado* (1959) de Ferreira Gullar. Se trata de obras que, desde los bordes del lenguaje (las artes plásticas y el ballet en el primer caso; la poesía y la arquitectura en el segundo), introducen la pregunta acerca de qué relaciones pueden ser pensadas entre el arte y lo viviente y, además, cuáles son las posibles inscripciones del cuerpo en el arte por fuera de la representación humana. Abordaré estos objetos con el fin de sostener que ambos buscaron introducir lo viviente en el arte, a través de la conversión de la materia viviente en materia estética.

I.

En 1958, Lygia Pape presenta el *Ballet Neoconcreto*, que fue ejecutado por primera y única vez en la *Apresentação Especial do Movimento Neoconcreto* en el Copacabana Palace de Río de Janeiro². Pape trabajó sobre un poema del artista Reynaldo Jardim, que tenía forma de abanico y estaba compuesto por cinco repeticiones de una estructura donde las palabras “olho” (ojo) y “alvo” (blanco) “desenvolviam uma espécie de coreografia sobre o papel ou o suporte”, tal como afirma la propia Lygia (1980:161). Sobre esta base, Pape creó cuatro cilindros blancos de 2 metros de altura y 50 cm de diámetro, que aludían a la palabra “ojo”. Para la palabra “blanco”, en cambio, confeccionó cuatro paralelepípedos de color rojo (Fig. 1).

1 “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).

2 Se trata del *Ballet Neoconcreto* nº1 (existe también el *Ballet Neoconcreto* nº2). Hubo presentaciones posteriores, pero estas fueron póstumas.



Figura 1.

Dentro de estas ocho formas geométricas entraban ocho bailarines, que se mantenían escondidos dentro de las formas cerradas, cuyos pequeños orificios les permitían deslizarse sobre el escenario, siguiendo una coreografía guiada por la música minimalista concreta de Pierre Henry. Visualmente, el escenario permanecía todo negro, mientras que un juego de luces iba produciendo un efecto modulador de los colores, que creaban variaciones de los tonos de las estructuras geométricas danzantes.

El movimiento de los bailarines dentro de las formas geométricas va siguiendo una coreografía donde predominan movimientos mecánicos, que van trazando líneas rectas, de avances y retrocesos. A su vez, esos movimientos se van articulando con los cuerpos que los mueven desde el interior, cuyos rasgos expresivos y de carácter aleatorio van configurando una hermosa tensión coreográfica. Así, como afirma Guy Brett (2004), el *Ballet Neoconcreto* dramatiza la dicotomía entre lo geométrico y lo orgánico.

Las investigaciones acerca de los vínculos entre lo geométrico y lo orgánico³ son muy propias del Movimiento Neoconcreto⁴ (que se conforma como tal al año siguiente, en 1959) del cual Pape participa. Orientadas a repensar las relaciones entre lo sensorial y lo cerebral, sus búsquedas se proponían restituir a la obra una dimensión expresiva que, según ellos, había sido obturada por la tradición del concretismo racional. Podemos pensar varios ejemplos de obras de este período, desde los poemas-objeto de Wladimir Dias-Pino y Ferreira Gullar hasta la trilogía de *Livros* de la propia Lygia, donde la participación del espectador, por ejemplo a través de la manipulación, apunta a incorporar al cuerpo como un modo de restituir esa dimensión expresiva. Era preciso, venía a afirmar el Neoconcretismo, comenzar a pensar la obra de arte ya no a partir del modelo de la máquina, sino a partir del modelo del organismo vivo.

El poema *Sólida*, de Wladimir Dias-Pino, es un ejemplo claro de este desplazamiento. En 1962, *Sólida* es lanzado como libro-poema. El libro se publica en una tirada muy pequeña, impresa de manera manual en serigrafía, presentado en 48 tarjetas sueltas dentro de una caja: la primera expone su estructura generadora (la palabra “sólida”), en la segunda y la tercera se presenta la recodificación de las letras en comas y gráficos estadísticos, y luego cinco series de nueve poemas visuales que recodifican cada una de las palabras del poema en elementos gráficos. En cada una de estas cinco series, la primera tarjeta funciona como la llave léxica del poema (Fig. 2).

3 Gonzalo Aguilar (Hélio Oiticica. A asa branca do êxtase, Rocco, Rio de Janeiro, 2015) analiza esta articulación a partir de la distinción entre dos tipos de forma: forma-cristal y forma-orgánica. La forma-cristal, señala, orientó las composiciones del Concretismo y su impulso constructivo, y funcionaba en términos de una homogeneidad entre el plan y los resultados; es decir, entre una forma determinada y sus posibles variaciones, la forma permanecía cerrada en sí misma, sin establecer mayores relaciones con su “afuera”, y manteniendo su previsibilidad. Lo que el Neoconcretismo viene a poner en cuestión es precisamente este carácter autosuficiente de la forma, y es entonces cuando aparece otro modelo formal: el de la forma-orgánica, que delineó nuevos caminos de experimentación. Si bien la forma-orgánica no es una forma amorfa, sí incorpora un elemento aleatorio que quiebra la homogeneidad entre el plan y los resultados; es decir, incorpora su “afuera” y la imprevisibilidad que ese “afuera” implica.

4 En 1959 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. 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”.

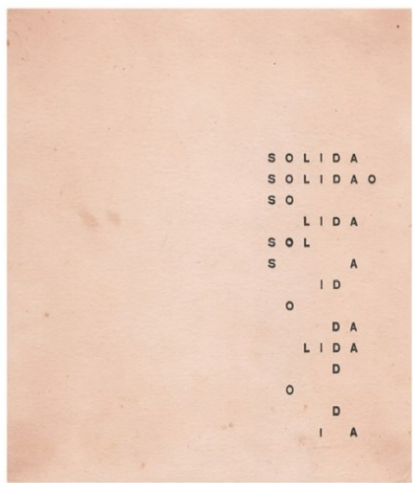


Figura 2.

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.

El *Ballet Neoconcreto* introduce, entonces, la pregunta por la relación entre lo geométrico y lo orgánico, la forma matemática y la forma humana, el objeto y el sujeto. Sin embargo, el movimiento mecánico y el movimiento expresivo son articulados en una coreografía que los aúna en un “fenómeno sinérgico”. Así, mediante la fusión de la mecanicidad de los cuerpos geométricos visibles y la organicidad de los cuerpos humanos ocultos, la obra apunta a cuestionar la distinción entre sujeto y objeto. En ese sentido, la dramatización entre la

geometría y lo orgánico que señala Brett pareciera, más que acentuar la dicotomía, buscar disolverla. La obra de Pape puede leerse como la búsqueda de abolir la distinción entre estas oposiciones, donde lo sensorial funciona también como un modo de conocimiento y de conciencia⁵.

Ahora bien: el modo en que el Ballet configura el vínculo entre el arte y lo viviente tiene una característica muy particular, que es que en ningún momento se muestra la figura humana. Si bien se exhibe la fuerza vital que moviliza la danza, sin embargo el cuerpo de los bailarines no es revelado. En este sentido, la obra presenta una coreografía de fuerzas vivas que operan desde el interior de formas inanimadas para darles movimiento y expresión. El Ballet busca, en palabras de Pape, “captar el motor del cuerpo” (1980:162).

La vida, entonces, no aparecerá presente en términos de una representación humana, sino más bien en los términos en que Deleuze encuentra una “inmanencia absoluta” (1995), una pura potencia donde, en lugar de un sujeto, está presente un haz de virtualidades. El elemento vital se manifiesta en la obra como un campo de fuerzas en constante relación y tensión⁶. Integrando orgánicamente sujetos y objeto y vaciado de figuras humanas, el Ballet oculta los cuerpos humanos para sí hacer visibles, en cambio, las fuerzas que mueven los cuerpos geométricos. En este juego de disputa y fusión entre lo geométrico y lo orgánico, entre lo que anima lo que es animado, la obra desnaturaliza la asociación entre vida y cuerpo biológico.

“La vida es aquello que es capaz de error” (Giorgi y Rodriguez, 2007: 55), señala Foucault al referirse al modo en que Canguilhem ubica al azar como núcleo alrededor del cual se despliega la historia de la vida y el devenir de los hombres. Lo viviente no será reducible a la forma-cuerpo (o a la forma-hombre, como diría Foucault en *Las palabras y las cosas*), sino que operará como una fuerza aleatoria que traza sus propias formas, desasignadas de la sustancia biológica. Así, el dispositivo que propone el *Ballet Neoconcreto* incluye al cuerpo vivo como parte de la obra, pero no para representarlo o para hacerlo participante (los dos modos en que el arte venía estableciendo su relación con la vida humana). El elemento vivo es introducido en su carácter aleatorio, como virtualidad y como fuerza, como una materia estética tan modulable como la materia viviente.

5 Pape la llama una “conciencia sensorial”, y revela la gran influencia que tuvo el pensamiento de Merleau-Ponty en el Neoconcretismo, a partir de su enunciado acerca de “pensar con el cuerpo”.

6 Deleuze habla en términos de multiplicidad, ya que es en la diferencia donde se establece el carácter relacional de su pensamiento: las fuerzas nunca se manifiestan en singular, sino que son múltiples, y no existe una unidad que las subyace, sino que las fuerzas están siempre en relación. “¿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, G. *Nietzsche y la filosofía*. Trad. Carmen Artal, Anagrama, Barcelona, 1998, p 60).

II.

En 1959, un año después de la presentación del *Ballet Neoconcreto*, Ferreira Gullar escribe el *Poema Enterrado*: una pequeña sala (o gran caja) construida en un subsuelo, con cuatro caras coloreadas de negro, iluminadas por un tubo fluorescente. El lector-visitante bajaba una escalera, y allí encontraba un cubo rojo de 40x40 cm, que contenía un cubo verde de 25x25 cm, y dentro un cubo blanco de 12x12 cm. En una de sus caras (la que estaba apoyada contra el suelo) se leía la palabra “*rejuvenesça*” (rejuvenezca). El lector-visitante debía seguir un conjunto de indicaciones y reordenar los cubos del mismo modo en que los había encontrado (Fig. 3).

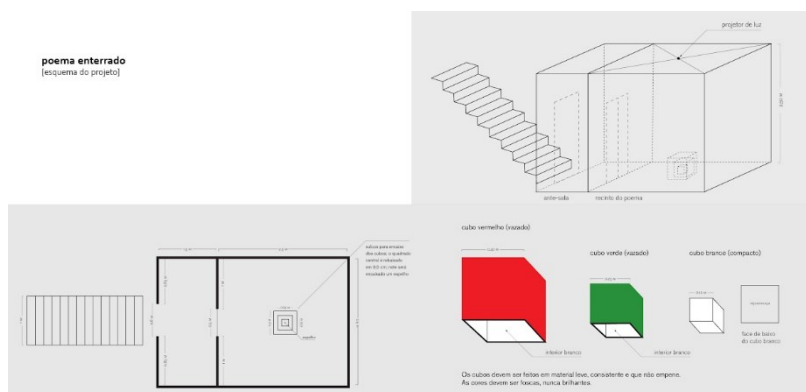


Figura 3.

Gullar, integrante del Movimiento Neoconcreto como Pape, ya venía trabajando con poemas-objeto como los *Poemas Espaciais* 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 deslimitación⁷ 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 un espacio habitable, que apela a la incorporación del cuerpo en la obra en términos de penetración.

7 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).

En su clásico texto sobre Hélio Oiticica, Mário 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. En este punto, donde lo racional y lo corporal se articulan sin contradicción en pos de una conciencia sensorial, las relaciones con la obra de Pape saltan a la vista.

Si tenemos en cuenta la estructura de la instalación a modo de cajas chinas, donde un cubo se va encastrando dentro de otro, se puede ver cómo la forma geométrica ocupó un lugar privilegiado. En ese sentido, el juego de fuerzas entre lo geométrico y lo orgánico, como en la obra de Pape, formó parte del núcleo del *Poema Enterrado*. La relación con *lo vivo*, sin embargo, no se dio sólo a través de la inclusión del cuerpo, sino que también, como en el *Ballet Neoconcreto*, el poema delineó la presencia de la vida de modos que excedieron la representación humana. En este caso, *lo viviente* se manifestó a través de la figura de la semilla.

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*.

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”⁸, enunciada o en 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.

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 las primeras cesuras que diferencian 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 y, tal como sucedía en la obra de Pape, 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-

8 La palabra “rejuvenezca” introduce en el poema una temporalidad distinta a la temporalidad del progreso, la arquitectura moderna y el horizonte modernizador en el que se encuentra Brasil en los años 50. De este modo, este anacronismo opera como un modo de problematización de los criterios evolutivos propios de los años 50: la temporalidad de “rejuvenezca” es una temporalidad regresiva, se orienta hacia un pasado en el cual el poema potencialmente podría recobrar su fuerza y rejuvenecer. Guardada dentro de los cubos, la palabra horada, desde el interior del poema, la estructura espacial y formal en la cual se inscribe: se muestra el progreso pero se dice el regreso.

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.

En la medida en que no funciona como un objeto cerrado sobre sí (como una *forma cerrada*), sino más bien como un 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 brasileño⁹.

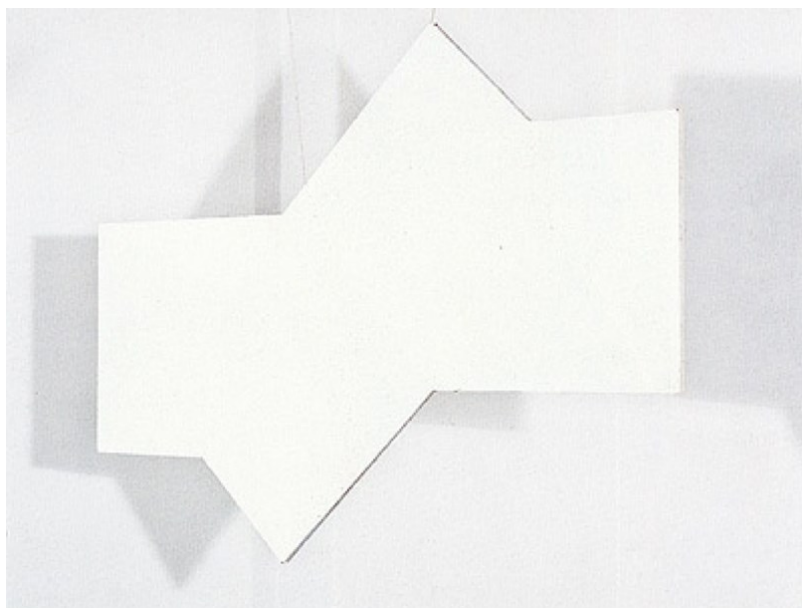


Figura 4.

En un sentido similar al del *Poema Enterrado*, los *Bilaterais* (1959) de Hélio Oiticica (Fig. 4), 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.

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

⁹ Me refiero, por ejemplo, a experiencias como *Apocalipópótese* (1968) o el acto de inauguración del movimiento *Poema/processo* (1967).

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 homogeneización de la cultura de masas, el poema busca restituir 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 lo que el *Poema Enterrado* persigue busca tensionar dicha previsibilidad a través de la incorporación del cuerpo como elemento experiencial.

Como consecuencia de lo que traté de ir señalando, podemos ver cómo la vida se hace presente en ambas obras en su carácter potencial, desplazando el eje de lo material a lo virtual. A través de dos modulaciones principales de *lo viviente* (como campo de fuerzas y como presencia orgánica), se fue desarticulando la oposición entre lo biológico y lo artificial, donde *la materia viviente* se fue configurando como *materia del arte*. Tanto el *Poema Enterrado* como el *Ballet Neoconcreto* apuntan, cada uno a su modo, a funcionar como un laboratorio donde los artistas se dedican a explorar nuevas formas de pensar *lo vivo* y a reivindicar el carácter experimental de la experiencia.

REFERENCIAS

- AGAMBEN, Giorgio (2001). “Forma-de-vida”. *Medios sin fin. Notas sobre política*. Valencia: Pre-Textos.
- AGUILAR, Gonzalo (2015). *Hélio Oiticica. A asa branca do êxtase*. Rio de Janeiro: Rocco.
- BRETT, Guy (2004). *Brasil experimental*. Rio de Janeiro: Contracapa.
- BATAILLE, Georges (2003). *Lascaux o el nacimiento del arte*. Córdoba: Alción Editora.
- CAMPOS, Augusto de (2015). *Poesía, antipoesía, antropofagia & cia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- DELEUZE, Gilles (1995). “La inmanencia: una vida”. *Revista Philosophie* N° 47, Minuit París.
- FOUCAULT, Michel (2007). “La vida: la experiencia y la ciencia”. *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Compilación de Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Paidós.
- GULLAR, Ferreira (2007). “Poema Enterrado”. *Experiencia Neoconcreta*. São Paulo: Cosac Naify.
- GULLAR, Ferreira; Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim y Theon Spanúdis (1959). “Manifiesto Neoconcreto”. *Jornal do Brasil*. São Paulo.
- KOZAK, Claudia, ed. (2012). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.
- ed. (2006). *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*. Rosario: Beatriz Viterbo.

- MASOTTA, Oscar (2004). *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década de los sesenta*. Buenos Aires: Edhasa.
- OITICICA, Hélio (2013). “Proyecto Perros de Caza y Pintura Nuclear”. *Materialismos*. Selección y traducción de Bárbara Belloc y Teresa Arijón. Buenos Aires: Manantial.
- PAPE, Lygia (2000). *Ballet Neoconcreto*. Gávea de tocaia. São Paulo: Cosac Naify.
- (1980). *Catiti catiti, na terra dos brasis*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- PEDROSA, Mário (1986). “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”. Oiticica, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Selección de textos de Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão. Rio de Janeiro: Rocco.
- SIBILIA, Paula (2006). *El hombre postorgánico: Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

© 2019 Adriana Kogan.

Licensed under the [Creative Commons Attribution 4.0 International \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).