

## **Poesía concreta y poesía neoconcreta: de la percepción a la experimentación**

Adriana Kogan  
Universidad de Buenos Aires-Universidad Nacional De Las Artes  
adrianakogan@gmail.com

### **Resumen:**

Este artículo busca reflexionar acerca de las relaciones que se produjeron entre el arte experimental y la publicidad desde mediados de los años cincuenta hasta comienzos de los años sesenta. Para eso, se presenta el proyecto poético de los Poetas Concretos y el proyecto del Movimiento Neoconcreto, a partir del análisis del poema *Life* (Décio Pignatari, 1957) y del *Poema Enterrado* (Ferreira Gullar, 1959). Como consecuencia de dicho análisis, se postula el pasaje de un cuerpo óptico a un cuerpo experimental, como dos modos diferentes de apertura hacia la dimensión física de la experiencia poética en la cultura de masas.

### **Palabras clave:**

Poesía brasileña; poesía Concreta; poesía Neoconcreta; percepción; experimentación

## **Concrete poetry and neoconcrete poetry: from perception to experimentation**

### **Abstract:**

This article seeks to reflect on the relationships that occurred between experimental art and advertising from the mid-1950s to the early 1960s. For that, the poetic project of the Concrete Poets and the Neo-Concrete Movement project are presented, based on the analysis of the poem *Life* (Décio Pignatari, 1957) and the *Poema Enterrado* (Ferreira Gullar, 1959). As a consequence of this analysis, the passage from an optical body to an experimental body is postulated, as two different ways of opening towards the physical dimension of the poetic experience in mass culture.

**Keywords:** Brazilian poetry; concrete Poetry; neo-concrete poetry; perception; experimentation

Fecha de recepción: 10/ 11/ 2021

Fecha de aceptación: 20/ 11/ 2021



## **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 poesía concreta*, donde se delinearán algunos de los principios del movimiento<sup>1</sup>. 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 era la construcción de la ciudad de Brasilia<sup>2</sup>.

Mientras Brasilia le daba una *imagen visual* a cierta idea promisoriosa del país, los Poetas Concretos asumían una misión análoga, en el lenguaje específico de la poesía<sup>3</sup>. Siguiendo a Roberto Schwarz, “la experimentación con las formas se volvía parte de la metáfora de transformación social inminente” (2012: 97).

Así comienza el manifiesto:

poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas. dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia 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<sup>4</sup> 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 histórico do verso”), propio del

---

1 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.

2 Brasilia 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.

El *Plano Piloto* (1956) de Lúcio Costa organizaba 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 concretaba 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.

3 “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).

4 De hecho, así termina el manifiesto: “O poema-produto: objeto útil” (Campos, Augusto de; Pignatari, Décio; Campos, Haroldo de, 2006: 158).



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 vantagens 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 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 ideograma: 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 própria estrutura: estrutura-conteúdo. o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete 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 poesía 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<sup>5</sup>. 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

---

<sup>5</sup> Max Bense (1969) reflexiona sobre esta cuestión en su *Breve estética abstracta*, que trata sobre la estructuración material de la información.



universal, desprendida de todo estilo subjetivo, 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*<sup>6</sup>, 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 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

---

6 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).



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<sup>7</sup>.

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 en proceso de emergencia.

Para crear esa conciencia de los esquemas formales que constituyen el espacio del poema, que implica a su vez una 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*<sup>8</sup> que se producirá entre el arte experimental y la cultura de masas. Dicho de otro modo, si Brasilia funcionaba, además de como imagen promisoría 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

---

7 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).

8 Si bien es un concepto complejo que requeriría un desarrollo mayor, en este trabajo puedo circunscribirlo en la idea de que el modo en que entiendo la noción de *lo viviente* es en términos de un *campo de fuerzas* (Deleuze, 2000) que no son reductibles a la de una configuración subjetiva ni tampoco a la forma del cuerpo humano, sino que se manifiestan energéticamente de modos imprevisibles e indeterminados.



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), 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 icónico a la posibilidad de un sentido múltiple” (Jorge, 2015: 368). Además, ciertos procedimientos como el montaje<sup>9</sup> eran utilizados tanto por la campaña publicitaria como por los Poetas Concretos que, aunque durante los años cincuenta el principio constructivo más importante era la retícula<sup>10</sup>, en los años sesenta el montaje pasará a predominar algunos proyectos como el *Espetáculo Popcreto* de Waldemar Cordeiro y Augusto de Campos.

### **Life: vida y cultura de masas**

En el poema *Life* (1957), de Décio Pignatari 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

---

9 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.

10 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 voluntad antimimética. 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).



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<sup>11</sup>. 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

---

11 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.



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 introdujeron un desorden en el orden. La cuestión de la vida, entonces, es incorporada al 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.

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 solo 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<sup>12</sup>. En 1957, Pignatari ya está pensando (incluso antes de que el libro de McLuhan tuviera una circulación fluida en Brasil –*Gutenberg 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”:

---

12 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 (“Evolução de formas”, 1957), que apunta pensar en los nuevos patrones de percepción.



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 e instauran sistemas de información instantánea. “Estruturalmente, 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), 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*.

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*.

## **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<sup>13</sup> 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*<sup>14</sup>. La forma abstracta, desde su perspectiva, 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<sup>15</sup> 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”:

---

13 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.

14 Con su tesis *Da natureza afetiva da forma na obra de arte* (1949) se presentó al concurso de la cátedra de Historia da Arte e Estética de la Faculdade Nacional de Arquitetura en Río de Janeiro.

15 El movimiento dura hasta 1961.



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 científicas 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 da objetividade científica (...) (1959: 1).

Así, en tanto la actitud científicista 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<sup>16</sup>.

“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 circunscribía 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, que quiebra la continuidad entre el proyecto y los resultados efectivos y se formula en términos de una *forma abierta*<sup>17</sup>.

---

16 “A Gestalt, sendo ainda uma psicologia causalista, também é insuficiente para nos fazer compreender esse fenômeno que dissolve o espaço e a forma como 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 presente, está sempre recomeçando o impulso que a gerou e de que ela era já a origem” (*Manifiesto Neoconcreto*, 1959: 2).

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



### **De la percepción a la experimentación**

A partir del Neoconcretismo se produce una continuación de la incorporación 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” (*Manifesto 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 busca crear, más que obras de arte, dispositivos de experimentación. De esta manera, en el 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 transformado 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, solo 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. 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<sup>18</sup>.

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 otra novedad al poema, además de su

---

18 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”.



deslimitación<sup>19</sup> de la página: tiene volumen, puede abrirse, y también se puede entrar en él. El poema abandona el espacio metafórico-abstracto-conceptual de la página, para pasar a 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.

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). 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”<sup>20</sup>, enunciada o en el modo

---

19 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).

20 La palabra “rejuvenezca” incorpora al poema una temporalidad que es muy diferente a la temporalidad del progreso, que está 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



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”.

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*, por ejemplo 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 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 el *Poema Enterrado* persigue busca tensionar dicha previsibilidad a través de la incorporación del cuerpo como elemento experiencial indeterminado.

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

---

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.



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 fui sosteniendo, la relación entre el arte experimental y la cultura de masas se desarrolló en estos años en términos de lo que llamé *aparatos físicos*. Ya sea a través de *cuerpos ópticos* o de *cuerpos experimentales*, los diferentes dispositivos artísticos buscaron apelar a una dimensión experimental asociada a lo sensorial, que funcionó como un modo de ejercer una distancia crítica con respecto a las maneras de entender *lo viviente* que proponía la cultura de masas.

### **Bibliografía**

- Aguilar, Gonzalo (2003). *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario
- Bense, Max (1969). *Breve estética abstracta*. Stuttgart.
- Campos, Augusto de; Pignatari, Décio; Campos, Haroldo de (2006). *Teoría da Poesía Concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê.
- Costa, Lucio y Niemeyer, Oscar (1956). *Plano Piloto de Brasilia*, Goiás.
- De Azeredo Campos, Roland (2008). "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](http://www.revistazunai.com/ensaios/roland_azeredo_campos_decio_pignatari.htm) Último ingreso: 23/10/2021.
- Deleuze, Gilles. *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona, Anagrama, 2000.
- Déotte, Jean-Louis (2013). *La época de los aparatos*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo.
- Farías, Roberto (1961). *Um candango na Belacap*, 102'.
- García, María Amalia (2011). *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Gullar, Ferreira (2007). *Experiência Neoconcreta*. São Paulo: Cosac Naify.
- Holston, James (1993). *A cidade modernista. Uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo, Companhia das Letras.
- Jay, Martin (2003). *Campos de fuerza*, Buenos Aires, Paidós.
- Jorge, Gerardo (2015). "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.
- Kozak, Claudia (Comp., 2006). *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*. Beatriz Viterbo, Rosario.



Krauss, Rosalind (2006). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza.

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

Merleau-Ponty, Maurice (2002). *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Moholy-Nagy, Lazló (1997). *La nueva visión*, Buenos Aires, Infinito.

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

Pedrosa, Mário (1975). *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo, Editora Perspectiva.

----- (1986) "Arte ambiental, arte pós-moderna" en *Oiticica, Hélio. Aspiro ao grande labirinto*, Rio de Janeiro, Rocco.

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

----- (1971) *Contracomunicação*. São Paulo: Editora Perspectiva.

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

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

