DE LA POESIA/PROCESO A LA POESIA PARA y/o A REALIZAR

DE LA POESIA / PROCESO A LA POESIA PARA y / o A REALIZAR

ENSAYO (1969)

DE LA POESIA / PROCESO A LA POESIA PARA y / o A REALIZAR

ENSAYO (1969)

1970

a JOSEF HONYS (†)

EN RECUERDO DE JOSEF HONYS

o

EL "HAPPENING NEGRO" NO SE HIZO

jindrich procházka

de SESITY / n° 33 pág. 53 - Checoeslovaquia

traslación del checo al francés: jíndrich procházka
del francés: elena ana f. comas de vigo

En el curso de los dos últimos años nos encontramos con JOSEF HONYS una o dos veces por mes. En nuestro último encuentro a fines de mayo, nos citamos en el café SLAVIA donde nos sentamos como de costumbre cuando estábamos solos en una mesita en el fondo del salón cerca de la ventana. Nunca habíamos usado la mesa que nos servía en nuestros encuentros con nuestros amigos. El día de mi última cita con él transcurrió normalmente, mas que de costumbre quizás, cuando nos sentamos en aquella ventana. J. H. solo dió un salto hacia PRAGA, me trajo el catálogo de la EXPO / INTERNACIONAL DE NOVISIMA POESIA / 69 en Buenos Aires / Poesía Novísima! y estuvo de muy buen humor porque en el catálogo se encontraba entre la nueva poesía mundial también uno de sus textos, ya que en la exposición participaron prácticamente todos nuestros amigos comunes. En aquel momento yo me ocupaba desde hacía un año de textos de mistificación y de textos-realidad en relación con los otros donde el límite entre la mistificación y la realidad es difícilmente discernible — y se los dí a J.H. como él lo deseaba en una carta, cuando lo oyó comentar a sus amigos. La mistificación era un tema que le preocupaba constantemente. Y ese día nació nuestro proyecto común — el proyecto de mistificación — del " HAPPENING NEGRO ", una idea de J.H. que habíamos discutido en el SLAVIA. J.H. me ofreció su colaboración para esta realización. Me explicó que conocía a alguien en el servicio de cremación de USTI NAD LABEM y en el servicio de pompas fúnebres y que podríamos arreglar allí muy fácilmente una falsa ceremonia fúnebre de uno de nosotros (la elección recayó sobre J.H. a causa del domicilio y del lugar de trabajo). Eso le permitiría ocuparse del aspecto técnico del asunto, es decir, tomar parte con el féretro y de la ceremonia simulada de la cremación, mi rol era describir-registrar el nacimiento y desarrollo del " happening ". Yo enseguida acepté su ofrecimiento porque lo encontraba tan loco que me gustaba y al mismo tiempo tan irónicamente malicioso y " plausible " para entrar en el marco de la poesía naturalista-mistificadora. Además gozábamos llevando a nuestros amigos de PRAGA a una excursión común — una verdadera excursión con todo lo que eso implica, y aportar un poco de humor y de placer dentro de la sequedad que, según nosotros, tiene su origen en la pérdida de la propia dimensión humana y acaba en la imposibilidad de ironizarse a sí mismo y la esterilidad del arte con una "A" mayúscula. Acepté pues su proyecto con gran contento pidiéndole solo fijar la fecha del "HAPPENING NEGRO" al comienzo de mi licencia anual, porque mi empleo no me hubiera permitido asistir al entierro de un simple amigo y yo evidentemente quería estar.

El viernes 27 de junio, el día exacto del comienzo de mi licencia anual recibí el aviso de J.H. "que tomó de la mano del destino su lote" (es así como el aviso anunciaba dentro del espíritu de la poesía de J.H. " la muerte trágica de JOSEF HONYS, empleado de los ferrocarriles del Estado en USTI NAD LABEM") y yo me preparaba displicente al entierro del lunes.

La mañana del 30 de junio, no haciendo caso de los consejos de mi mujer de vestirme correctamente, saqué un viejo blusón de nylon y me puse en camino para USTI NAD LABEM en el POLONIA-EXPRESS. Fue un día sombrío, lluvioso, el cielo bajaba hasta las rocas siniestras y las ruinas románticas de los castillos fortificados que se parecían exactamente a los viejos grabados alemanes (caros a J.H.) y esa atmósfera extraña y mórbida que sentía al aproximarse nuestro " entierro " que correspondía exactamente a nuestro proyecto. En USTI NAD LABEM tomé el autobús y bajé en la terminal siguiendo las instrucciones que J.H. me diera cuando preparamos el programa del "happening". Descendí por un camino pedregoso, calado por la lluvia y al llegar frente al edificio de cremación no vi a ninguno de nuestros amigos. No había nadie porque una ceremonia fúnebre tenía lugar justamente en el interior. Recién en ese momento me asaltó un torbellino de sentimientos —a despecho de la idea de que J.H. me jugó una mala pasada pero también el horror al pensar que lo que habíamos inventado hacía un mes podía ser la espantosa realidad y una fantástica pero muy real coincidencia. Recorrí con los ojos prontamente el " programa " del día de cremación y tardé mucho tiempo en agregar al nombre de JOSEF la palabra HONYS que leí antes. La ceremonia tocaba a su fin. Me detuve en el umbral justo para ver desaparecer el cuerpo negro del féretro. La gente comenzaba a salir y entre ellos algunos de mis amigos — JOSEF HIRSAL y EMIL JULIS. Era un triste entierro, tanto más triste por la "seudoceremonia" amigable que imaginara J.H. La mayoría de nuestros amigos no llegó, encontrándose probablemente ya en vacaciones fuera de PRAGA. Durante los quince días siguientes y más, traté de enterarme si J.H. habló a alguien de nuestro "HAPPENING NEGRO". Nada supe, de tal suerte que su afirmación de que quería realizarlo solo conmigo era probablemente cierta. Esperé todavía mucho tiempo después, alguna carta suya pidiéndome ir al SLAVIA para tomar un vaso de cerveza luego en alguna parte — pero la carta no llegó nunca y el " HAPPENING NEGRO " no tuvo lugar. Este relato es todo lo que queda, narración que escribí por el pedido de JOSEF hecho en aquel tiempo. Caracteriza y testimonia muchas cosas de las que nada se dice y traté de hablar de esto con veracidad y pudor.

(in) film de edgardo antonio vigo
1969

BLANCO SOBRE BLANCO

HOMENAJE A KASIMIR MALEVITCH

filmación en 8, 16 ó 35 mm.
duración de 1'a 3'(a dección)

DE LA POESIA/PROCESO A LA POESIA PARA y/o A REALIZAR

Dentro del vasto, complejo y contradictorio campo de la **"NOVISIMA POESIA"** hemos elegido el desarrollo de algunas tendencias que posibilitan su activación. Los antecedentes históricos nos llevarían a re-buscar lo frondoso de los mismos hasta terminar posiblemente en un trabajo de corte "enciclopédico". Presentaremos las últimas variantes que son, por supuesto, el resultado de un cambio de estructuras (cuya quiebra comienza a principios de nuestro siglo) del arte en general y en cada una de sus ramas en particular. Definiríamos a la "**POESIA/PROCESO**" como el punto de partida teórico-práctico que permite la iniciación de una "**POESIA PARA ARMAR**" que a su vez posibilita una "**POESIA PARA y/o A REALIZAR**".

Si la participación es el fenómeno contemporáneo que preocupa a todas las artes y ha invadido a otras actividades del hombre, dentro del proceso de esa misma participación, en sus cambios y exigencias de conductas diferentes, podemos encontrar también puntos básicos para nuevas teorías y el enriquecimiento notable en el panorama de la **NOVISIMA POESIA.** En su comienzo, la participación estuvo condicionada por un rector (el artista) que contra la línea tradicional del estatismo contemplativo, buscó y consiguió una reactivación de las bases del fenómeno artístico que ya, no se presentaba como un "objeto intocable, lleno de misterios admirables y fuera del contacto de nuestros sentidos". Estamos entonces en la etapa de la **participación-condicionada,** llena de propósitos pero con "intencionalidades no-cumplidas". Las consecuencias de estas limitaciones se vieron muy rápidamente y, en forma acelerada el "artista" trató de concretar — vía tecnológica — objetos que por sus características formales y técnicas permitieran una ampliación a ese terreno de la participación. Es en el **poema/proceso,** uno de los movimientos más activistas y revulsivos de la poesía, donde nos encontramos con una toma de conciencia ante este fenómeno, desencadenando "**imágenes poéticas**" por intermedio de "**claves**" (palabras, imágenes visuales, objetos) que permiten el agregado de otros elementos heterogéneos o el quite de algunas de las mismas por un **participante-activo** que pasa de recreador (interpretación de la cosa) a creador (modificante de la imagen). Un objeto-poético de **WLADIMIR DIAS-PINO, HUGO MUND Jr., NEIDE y ALVARO DE SA** básicamente cuenta con una serie de elementos cuya disposición final, sin ningún esquema previo (generalmente los elementos vienen envueltos en una bolsa, colocados sin respetar composición-constructiva alguna se vuelcan — sentido de la libertad — no respetándose ningún orden cronológico o composicional preestablecido — orden cerrado —) deben ser "**compuestos**" por el público a quien se incita a quitar o agregar elementos no computados — pero sí computables en el resultado final — por el poeta.

Es en el fenómeno de la lectura donde nosotros encontramos antecedentes importantes de esta poesía en desarrollo y de composición-armada por el observador. **JEAN-CLAUDE MOINEAU** basa sus experiencias de "**META-art**", en poemas donde su escritura no tiene fin o se ve impregnada de gráficos que suplantan al término escrito que los define o clasifica, estos (dibujos, clisés, señalamientos) hacen ju-

gar dentro de la escritura, **códigos** visuales diferentes. En otras oportunidades son las raíces de las palabras que se ubican sin terminar su escritura, pero reservándose el lugar visual que debería ocupar si la misma se hiciera totalmente. La retención visual, el acostumbramiento dado por lo repetido, el conocimiento del objeto transcripto en su diseño y no en su término caligráfico, producen una lectura diferente a la habitual — con interrogantes, dudas, y por qué no errores rectificados posteriormente por la imagen coherente de una idea —, torpedean el costumbrismo cotidiano, le dan facetas nuevas, producen el revulsivo. Nos encontramos así con una activación del fenómeno de la lectura pero con un proceso en cierta forma tradicional o demasiado emparentado con lo que hemos recibido por herencia.

Dentro de éste "**fenómeno de la lectura**" debemos citar el ensayo de los "**MOBILES POETICOS**" del americano **DENNIS WILLIAMS**. Consisten en palabras sueltas, escritas en placas que penden en libertad en el espacio y por la liviandad de los materiales utilizados, un soplo del espectador, una leve brisa o una fuente mecánica regulada en velocidad (ventilador), hace entrar en movimiento a las placas (que penden también cada una de ellas con independencia de movimiento). Este movimiento engendra un cambio de asociación de ideas formulado ante nosotros que, detenidos (contemplación-activada) vamos leyendo distintos términos que forman en su constante armado, diferentes imágenes poéticas. La recomposición de las palabras en sus asociaciones limitadas (pero no de fácil captación por el observador), su anexión libre son un interesante ensayo para una **contemplación-activada** del participante dentro del campo de la lectura. Una recreación envolvente de imágenes. Percibimos en estos trabajos la clara y profunda ascendencia de **ALEXANDER CALDER.**

El "**MOVIMIENTO ZAJ**" de Madrid si bien no dentro del limitado campo de la poesía (decimos limitado si es analizado desde el punto de vista de la destrucción de los géneros artísticos) también nos ofrece con su "**ARTE POR CORRESPONDENCIA**" un antecedente rico en perspectivas y posibilidades de futuro desarrollo. Además algunos trabajos, especialmente de **JUAN HIDALGO**, nos aproximan a lo poético. En tarjetas distribuidas vía-postal se "**arman**" exposiciones, conciertos, conferencias, etc. basadas también en el fenómeno de la lectura. La comunicación se realiza por la técnica literaria. Los elementos gráficos son suplantados directamente en el lugar lógico de composición, por la palabra que los define (**ver:** "EXPOSICION POR CORRESPONDENCIA" en Datos y Testimonios). Algunos resultados están emparentados con el "**PAISAJE**" de **VICENTE HUIDOBRO** que éste realizara en su paso por el movimiento dadaísta. (**ver:** "ALMANACH DADA", Berlín, 1920, "Paysage", Vicente Huidobro, pág. 156).

GERALD ROCHER, ha trabajado activamente en este desenvolvimiento basado en, además del fenómeno de la lectura, la escritura. Las propuestas de **ROCHER** están en desencadenar la participación del hasta ahora observador, **activándolo** al permitir a éste escribir la continuación o terminar, con el agregado de palabras que al parecer del participante deben ir para completar la idea que la palabra-clave desencadena en cada uno. Empezamos así a encon-

trar algunas formulaciones caras a la **poesía a realizar.** Si bien todavía detenida ésta en la utilización de métodos (la escritura) formales y tradicionales. El fenómeno de la lectura se da a-posteriori, es decir no es un acto de **participante-condicionado** apriorísticamente, acá el desarrollo del proceso se hace a la inversa, además el participante únicamente no es lector, sino que debe escribir para leer.

El canadiense **ANDY SUKNASKY** con sus "**VELAS**" colabora a minar las estructuras heredadas contribuyendo a la creación de nuevos códigos. Primordialmente dirige su acción hacia la destrucción de la obra. La precariedad del elemento usado (las velas) permiten la realización de poemas escritos en derredor de los panes, los cuales al encender sus mechas se iluminan posibilitando la clara lectura de palabras o textos realizados con el mismo material, estearina, en sus caras. Es otra variante del fenómeno de la lectura. Pero aquí, el consumirse lento hasta su desaparición, hace que en un momento determinado nos quedemos sin el objeto-vela delante nuestro. Además es importante señalar la "**metamorfosis**" constante de la obra. Su destrucción construye un proceso que deberá ser recordado, para recomponerlo, mentalmente. Destrúyese así el concepto de "**exposición**" para convertirse en una "**presentación**". Aclaramos que entendemos por exposición todo aquello que permanece "**inalterable**" (**perennidad de formas**) y por "**presentación**" todo aquello que, ya sea por la participación del espectador, por el movimiento de la obra (**LE PARC, TINGUELY, SCHÖEFFER**) o por la señalada metamorfosis de los elementos, produce sucesivos cambios de la obra en su estructura, contexto o imagen (**ver:** "EL DIA" de La Plata, suplemento dominical del 9 de junio de 1968, artículo "Experiencias 68 en el Di Tella"). Las "**VELAS**" también en su multiplicidad de producción ponen en la picota el concepto de "**obra única**". La poesía tradicionalmente ha permitido su reproducción en cantidades ilimitadas — el libro — pero en los comienzos de la "**NOVISIMA POESIA**" — visual y sonora — y en su desarrollo posterior —el objeto— hizo que el "**ejemplar único**" irrumpiera. No se nos escapa señalar los cambios acaecidos en la relación libro-sociedad desde su nacimiento "**clasista**" hasta su popularización actual. Por fortuna la aparición conceptual del "**múltiple**" obligó al **poeta novísimo** a la aplicación de ese concepto y conseguir el traslado óptimo del original a los elementos-seriados. Las "**VELAS**" de **SUKNASKY** pueden ser reproducidas, pero todavía no estamos en presencia de la "**POESIA PARA ARMAR**". El molde está hecho por el artista, su reproducción depende de ese molde previo, la participación entonces del observador sigue estando dada en el fenómeno de la lectura, con el agregado, como ya lo señaláramos oportunamente del importante concepto de la "**desaparición de la obra**". Es decir, la no necesaria posesión del objeto por conservación material y la pérdida de importancia de coleccionarlos es una apertura hacia un hombre liberado de pesadas cargas que imposibilitan su traslado más ágil.

JULIEN BLAINE activista-revulsivo en Europa de toda tendencia límite del arte contemporáneo, es el autor de "**POEMA PARA ARMAR**", consistente en una barra de hielo que se consume lentamente (por el contacto del ambiente cálido)

dejando caer su componente (el agua) en un recipiente previamente colocado a ras del suelo; sobre la barra y pendiendo del espacio una bola estrujada, realizada con un papel de diario, las instrucciones son: cuando el observador-contemplador (hasta aquí cumpliendo su papel de contemplar la desaparición de la barra de hielo) "vé" que la barra de hielo se ha transformado en agua debe proceder a prender fuego (**participante-condicionado**) a la bola de papel citada, haciendo desaparecer la obra. Otro objeto no-conservable. **BLAINE** agrega acá algo muy importante dentro del proceso poético que estamos analizando, es el "**observador-participante**" el que debe "**armar**" la obra y por supuesto destruirla. Pero todavía estamos en el proceso del "**armado**" de un plano a seguir, en cierta forma, rigurosamente. Si bien se desencadenan en el "**proceso**" varias etapas diferenciadas (cambio de imágenes del trabajo y posición frente al mismo del observador que ve así modificadas sus conductas — de **observador** pasará a **activo-participante** — él dará fuego) seguimos todavía con el concepto-centrador un tanto tiránico de la cosa. **JOCHEN GERZ**, agrega al panorama una experiencia en la calle bajo el título de "**TODAVIA EL LIBRO**" ó "**A PROPOSITO DEL MUSEO DE LAS MIL CIRCUNSFERENCIAS Y SIN CENTRO**", la realizó en **HEIDELBERG** (Alemania) durante el corriente año (**ver: Datos y Testimonios.**) . Un manuscrito fue soltado al viento por las calles de la ciudad, el mismo contenía un texto. El recogerlo y su posterior lectura daban pautas determinadas y determinantes con respecto al tradicional uso del fenómeno de la lectura — el libro. Acá encontramos un antecedente fundamental para la desaparición de otro de los elementos que tiende a ser sustituído por el marco de la calle, la Galería, el lugar cerrado, los Museos, Convertir a la "**calle**" como un Museo de nunca acabar es el efecto de esta experiencia, pero si cambiamos el "habitat" del arte proponiendo la calle, a ella no podemos llevar los productos que sirvieron a la creación de los "**encierros tradicionales**". El papel impreso **vía-volante** es importante, además se produce otro fenómeno de la lectura poética, estamos en la etapa de la **lectura-activada.**

el poema / proceso

El paso dado por los brasileros componentes del movimiento "**POESIA DE PROCESO**", así llamado primitivamente, para convertirse en el actual "**POESIA/PROCESO**" no fue por generación espontánea. Debemos rendir justo homenaje a **Brasil**, país que con sus corrientes de poesía de avanzada se convierte cuantitativamente en centro-motor, agregándose a esto los valores cualitativos que nacen dentro de estas corrientes experimentales contemporáneas con el **Grupo "NOI-GRANDES DE SAO PAULO"**, más conocido como **Grupo de POESIA CONCRETA** — ver: "Poesía Concreta Brasilera" Datos y Testimonios por **Haroldo de Campos** en "**DIAGONAL CERO**" nº 22/junio 1967, pág. 5 /16 — **AUGUSTO y HAROLDO DE CAMPOS, DECIO PIGNATARI, JOSE LINO GRUNEWALD, RONALDO AZEREDO** son los encargados de replantear a nivel internacional los principios dados desde el comienzo de nuestro si-

glo y, adormecidos por este eterno y pretendido retorno que aspira toda época cuando se viene de pasar por "**hitos**" **demasiados revulsivos.** Es el aburguesamiento de la cultura por aprovechamiento de **métodos novísimos** con contenido clásico. El batallar de este Grupo engendrará el **Movimiento PRAXIS** — en cierta forma cultor de un revisionismo lingüístico vía-nuevas formas, pero con contenido todavía declamativo en muchos de sus practicantes. Y como resultado de una evolución nacional de la poesía novísima nace el **Movimiento de "POESIA/PROCESO".**

Con ella se da forma definitiva (usado en sentido relativo el término) a una serie de inquietudes propuestas teóricamente pero no conseguidas en forma práctica. De la re-lectura de principios literarios concluimos en que muchos de ellos adquieren concreción con los objetos-poéticos de los "**poeta/procesos**". Es interesante destacar una definición que antepone WLADEMIR DIAS-PINO con respecto a los dadás.

> "Existe el poema-objeto de los dadaístas. Los nuestros son objetos-poemas. Es, la misma diferencia, entre poema-libro y libro-poema. El "**Infierno**" del **Dante** es un poema-libro. La condición de poesía-poema (un largo poema) es lo que impone todo un libro, en el caso del **Dante.** En el libro-poema es la expresión del propio material usado en el libro: la compaginación, la página en blanco, las permutaciones de sus páginas, la transparencia del papel, el corte, los cantos, etc. La funcionalidad dada por la visualización en el **poema-proceso**".

El **poema-objeto** de los dadaístas (y los surrealistas) no es más que la prolongación de una línea recibida, el **poema-ilustrado.** Un juego de imágenes literarias desencadenaba la construcción de un objeto, paralelamente por el mismo autor. En los **poeta-/procesos** el objeto pasa a ser poético sin necesaria utilización de la palabra como desencadenante del fenómeno poético, sin utilizar la palabra —método tradicional de volcamiento de la poesía— el **objeto-poético** de los "**procesistas**" nace de un campo visual-espacial creando un nuevo lenguaje, un **lenguaje en proceso.**

Y es en el escape de la tipografía donde los integrantes del grupo dan el verdadero sentido y sello revulsivo y de época. Ya hemos adelantado este pensamiento al sostener que, lamentablemente, todas las vanguardias con verdadero sentido del asombro, revulsivas y agresivas terminan en ser fagocitadas por aquellos que, aprovechando el cambio del contexto siguen ubicando los contenidos tradicionales. Aceptamos asimismo que toda época premonitoria de un cambio radical, contenga dentro de esos contenidos, formas que pre-anuncian la etapa a transitar pero no más allá. Y como la **poesía novísima** ya ha caminado lo suficiente para cumplimentar ese previo requisito sostenemos que en la actualidad no puede existir movimiento que pretenda llamarse **novísimo** si no se ajusta en forma casi tiránica al principio de una armonía perfecta entre **contexto-contenido.**

Y los **poeta/procesos** desbordan a los concretos y praxistas y ubican sus **objetos-poéticos** en la tesitura de apertura que permitirá posteriormente el desarrollo de la **poesía para armar** y posteriormente la **poesía para realizar** aquí postulada. Ubicamos, entonces, al **poema/proceso** con sus **objetos-poéticos** dentro de una previa etapa de una **poesía para armar.**

el poema para armar

Tenemos que dejar sentado claramente las diferenciaciones, pues al ser éstas sutiles, pueden llamar a error. De ahí pues lo reiterativo de algunos conceptos. Cuando hablamos de **poesía para armar,** estamos limitando la conducta del participante. No debemos olvidar que ésta está condicionada a un plano determinado, del cual no podrá salirse. Existe la construcción de un **objeto-poético** o **poema novísimo** determinado por un "**programador**" de **proceso** o de **poema para armar.** Acá el término "**programador**" suple al de "artista". Este ya está perimido por la acción y relación que mantiene con la sociedad. Si hablamos de un arte seriado, tecnológicamente realizable, con formas de fácil reproducción y anexiones técnicas es obvio seguir utilizando este término. "**Programador de proyectos**" (así lo define **NEIDE DE SA**) encierra en su significación una "**conducta**" diferente. Un programador no necesariamente debe cumplimentar las exigencias de práctica artesanal y encerrarse en un "vedettismo" propio de la etapa individualista perfectamente identificada desde el punto de vista histórico, mientras existió el concepto de "**obra única**".

el poema para y / o a realizar

Llegamos aquí a la etapa final de nuestro trabajo. Analizados algunos factores desencadenantes y las "**acciones activas**" que se cumplieron dentro de la **NOVISIMA POESIA** en estos últimos años, nos aventuramos a proponer un paso más, dentro de esta especie de **progresión hacia un logro. Los poemas a realizar** pretenden ponerse en contra de una corriente de moda y sumamente explotada, el **arte de consumo.** Si a éste lo tomáramos sin el riesgo de saber cómo se gradúa su aceptación o no, así como la única necesidad creada artificialmente para satisfacerse en arte, quizás no lo atacaríamos porque, en última instancia, el **consumo** en formas diferenciadas es un fenómeno perteneciente a la vida de relación. Pero, los intereses que se juegan detrás de éste nos obligan a tomar una posición vertical y de frente. La negación del hombre al **masificarse** por **vía-espectáculo** la aceptamos siempre que se sume a ella su réplica, un arte **intercomunicativo-lúdico-individual.** En un factor estamos de acuerdo: lo **lúdico.** En otros no, aunque eso no quiere decir que, para el **observador-participante-armador-realizador** (estas serían las conductas del hombre ante la obra actual) haya que negar esos cambios dentro de sí mismo. No podemos olvidar que, un **observador-cinematográfico-televisivo** (contemplativo para desarrollarse en activo-crítico), se torna **participante-condicionado** en una exposición o presentación, y por último en un mismo día, aparte de "**armador**" (BLAINE) puede convertirse en "**constructor" de poemas a realizar.** Es que, debemos aceptar esa "**heterogeneidad**" del público que se abastece a diferentes horas de múltiples alimentos estéticos o artísticos. No así en el que desencadena los fenómenos puesto que, éste cree en su propia fe y por consiguiente admite únicamente como **absoluta,** su **verdad.**

Y hablamos de lo **lúdico** como puente de contacto en diferenciadas formas de encarar el arte, porque está comprobado que esa es la única vía posible para que la sociedad retome su interés y participación en el fenómeno del arte. Procedimiento válido y accesible que se basa en la solución de una **participación** activa para llegar a la **ACTIVACION MAS PROFUNDA DEL INDIVIDUO:** la **REALIZACION por él del poema.**

El apoyo de elementos dados (**poema/proceso**), la necesidad de un plano previo (**poema para armar**) cede ante el proyecto de una idea que crea el revulsivo para que cada uno a su vez, al recibirla **construya un poema** que llegará a convertirse en "**su**" poema. Esta propiedad adquirida por el desarrollo libre luego de la recepción de la **idea-revulsivo,** nos pone delante de un "**creador**" y no de un "consumidor".

La Argentina, que lamentablemente en todas sus etapas artísticas anteriores se ha llamado a actuar fuera de la órbita internacional de las comunicaciones estéticas y las informaciones artísticas, fuera de un proceso que exije características universales, ha tomado en estos últimos años un empuje que poco a poco le va permitiendo entrar "**paralelamente**" (y no

de soslayo) con el sentir universal del hombre, problematizado con ciertas características étnicas, que van perdiendo vigencia ya que a la dispersión de ciudades se opone un hoy de rutas de ciudades unidas que han traspasado sus propias fronteras nacionales. La posibilidad del arte no está ya sólo en la **participación del observador** sino en su **ACTIVACION-constructiva,** un **ARTE A REALIZAR** (**ver:** "Ritmo" nº 3 - La Plata - 1969) que quemó las divisiones de los géneros heredados y que va a la meta de la **integración total.** Las técnicas y los géneros sumados y confundidos han dado el único centro, el **ARTE.** El presente ensayo introductorio se ha debido encerrar en la poesía, pero consideramos que cerrar en el ámbito poético los objetos de **"proceso"** o **"para armar"** y ya más liberado **"a realizar"** es mermar las posibilidades de libre comunicación que debemos respetar, como un derecho límite ampliamos presurosamente ese encierro que denunciamos hacia un ARTE TOTAL. En él llegaremos a la conquista de que el **CONSUMIDOR** pase a la categoría de **CREADOR.**

DATOS Y TESTIMONIOS

Traducciones de los textos en francés por:
ELENA ANA FRANCISCA COMAS DE VIGO
Traducciones de los textos en portugués por:
EDGARDO ANTONIO VIGO

DE LA POESIA CONCRETA A LA POESIA PROCESO

fragmentos del artículo :

POESIA: ESTRUCTURA y PROCESO de MOACY CIRNE

.....

Los poetas concretos siempre se volcaron hacia los problemas de la estructura, mientras que **WLADEMIR DIAS-PINO** y los demás citados se vuelcan hacia el problema del proceso. Para los primeros, el proceso estaba (o está) en función de la estructura — el proceso subordinado a la estructura — ; para los segundos, la estructura está en función del proceso — la estructura subordinada al proceso. Basta verificar los principales textos teóricos de los concretos, o sus testimonios, para que sintamos la preocupación (importante) en relación a la estructura:

> 'Realmente, apoyado verbo-bucovisualmente en elementos que se integran en una consonancia estructura, el poema concreto agrede inmediatamente, por todos los lados, el campo perceptivo del lector que en él busque o que en él exista: un **contenido-estructura"** (**HAROLDO DE CAMPOS. "Teoría de la poesía concreta"**, pág. 79).
>
> Agregando: "La definición de la estructura que redundará en el poema será el momento exacto de la opción creativa". (ídem, op. cit. pág. 91).

Un testimonio de **DECIO PIGNATARI** de 1957 (en **"Teoría de la poesía concreta"**, pág. 57) es también esclarecedor, al mismo tiempo que nos remite para otro ángulo de la cuestión:

> "... los puntos fundamentales para la realización de una poesía concreta son: **MALLARMé** (**"Una tirada de dados"**, **POUND**,
> **JOYCE** y
> **CUMMINGS** — porque fueron estos los que más se detuvieron en el problema de la **estructuración dinámica** del poema, que es el problema que más nos preocupa".

El problema de la estructura, como ya vimos, está en la raíz de la propia poesía concreta. Pero, en verdad, **estructura dinámica** implica un **proceso**, pues es el proceso el que lo vá a dinamizar; poemas como **LIFE** (**Decio Pignatari**), y **OJO POR OJO** (**Augusto de Campos**), contienen una estructuración dinámica (abierta) en la medida en que inauguran procesos comunicantes: lo mismo no podemos decir de **"SERVIDAO DE PASSAGEM"** (**Haroldo de Campos**), **"SANGREARENA"** (**Augusto de Campos**), **"DURASSOLADO"** (**José Lino Grünewald**).

En un artículo de 1956 **AUGUSTO DE CAMPOS** describe:

> **"UNA TIRADA DE DADOS**, de **Mallarmé**, es el inventor de un proceso de composición poética cuya significación se nos figura comparable al valor de la **"serie"** introducida por **Schoenberg**, purificada por **Weber**, y, a través de la filtración de éste, legada a los jóvenes músicos electrónicos, para

> presidir los universos sonoros de un **Boulez** o un **Stockhausen.** A este proceso lo definiríamos, en comienzo, con la palabra **ESTRUCTURA,** teniendo en vista una entidad donde el todo es más que la suma de las partes o algo cualitativamente diverso de cada componente". (en **"Teoría de la poesía concreta"**, pág. 15).

.....

Reforzando nuestra posición crítica, **HAROLDO DE CAMPOS** - **op. cit. pág. 78** - escribe:

> "Saber ver y abrir estructuras será pues la placa para la comprensión de un poema concreto".

Hoy nos diríamos, parafraseándonos: **SABER VER Y SENTIR PROCESOS SERA PUES LA CLAVE PARA LA COMPRENSION DE UN poema/proceso.** Podríamos también, parafraseando a **DECIO PIGNATARI** cuando en "Teoría de la guerrilla artística" (1967) afirma:

> "Sólo **estructura** nueva y significado nuevo" — Sólo **proceso** nuevo y significado nuevo.

Otra diferencia: la **poesía concreta** siempre fue planificada, rigurosa, programática, muchas veces limitando el campo de acción de sus autores. La **poesía de proceso,** en cuanto a eso, solamente le interesa la creación de nuevos procesos, no exhibiendo ninguna tabla de prohibiciones que reglamente la práctica poética. El resultado es simple: los poetas concretos, últimamente, tienen creados dos o tres poemas; yá **ALVARO DE SA** en estos últimos dos años elaboró cerca de cien poemas, todos bajo el signo de la **experimentación.** Los poetas concretos alegan que lo importante es la calidad, por eso cuando tenemos calidad más cantidad se abre una perspectiva más sólida para la afirmación de la vanguardia.

Entre las principales afinidades todos realizan obras marcadas por el **experimentalismo conciente,** capaz de derrumbar las estructuras burguesas de nuestro mundo (por lo menos, existe, a-priori, una intencionalidad intelectual en ese sentido); todos realizan obras volcadas hacia la concreción comunicativa. En el caso del **GRUPO NOIGRANDES,** como no podía dejar de ser, esa determinación es más acentuada — y más concreta. Ciertos poemas, como el **" 1822 "**
de **LEI LEANDRO DE CASTRO** y
" SIGNO "
de **DAILOR VARELA,** inauguraron procesos (el primero es, a nuestro ver, uno de los mejores poemas **participantes** realizados y elaborados en el Brasil) — por eso mismo son verdaderos **poemas de proceso** — pero tampoco dejan de ser verdaderos poemas concretos, inclusive se encuadran dentro de uno de los puntos de su **plan-piloto:**

> "El **poema concreto** comunica en su propia estructura-contenido. El **poema concreto** es un objeto en y por sí mismo, no es un intérprete de objetos exteriores y/o sensaciones más o menos subjetivas" (**Plan-piloto de la Poesía Concreta**).

.....

POEMAS DE PROCESO : ejemplos

El muestrario de la **poesía de proceso** es lo más variado posible: abordándolo verificaremos, después de las consideraciones teóricas, sus características prácticas.

Tomemos como ejemplo inicial el poema " 1822 "

de **NEI LEANDRO DE CASTRO;** la fecha convencional de la independencia política de nuestro país, compuesta por marcas de productos económicos americanos y europeos, a través de la técnica del **"collage".** En su primera elaboración el " 2 " final consta de las siguientes marcas: coca-cola, telefunken, signal, shell, mobiloil, kodak, GE, lux, remington, gilette, apareciendo además el logotipo de "LIGHT". Aún así, como para nosotros lo que importa es el proceso, cualquier reproducción formal del poema no precisa contener obligatoriamente en su final esos mismos elementos temáticos, pudiendo —inclusive— presentar otros que tengan el mismo significado.

LA BASURA (objeto-poema)

de **ALVARO DE SA,** consta de un pequeño (y común) depósito de basura, tiene a su lado un estante con algunos libros de **poetas-discursivos,** cuyas páginas pueden estar sueltas. El poema exige la **participación** del público que — no gustando de los poemas seleccionados previamente por el autor — tiene la libertad de colocarlos en el lugar más apropiado para aquellos que aún hoy son poetas discursivos: el depósito de basura. Este poema, cuya característica mayor es la de inaugurar un determinado proceso indagatorio, puede ser reproducido en cualquier otro lugar o ciudad con libros diferentes de poetas discursivos. Naturalmente, y por un denominador común que define la vanguardia, los autores seleccionados serán prácticamente los mismos con ligeras variaciones.

Notas por : ALVARO de Sá'
y
NEIDE de Sá'

POSICIONES

PROCESO : lo importante es fundar nuevas posibilidades creativas, para la inauguración de procesos informativos. Se constituye en una concretización de lo continuo-espacio-tiempo.

Todo proceso encierra un procedimiento (**acto**)

POEMA / PROCESO : es la toma de conciencia frente a nuevos lenguajes, creándolos o manipulándolos dinámicamente.

Cuando se dan cambios o transformaciones se dice que hay un proceso.

PROCESO: descubrimiento de la realidad.

PROYECTO : el poema se resuelve por sí mismo, desencadenándose (**proyecto**) , no necesitando de una interpretación para su justificación.

El proyecto es importante. La estructura es el vehículo del proceso, que permite su lectura (**proyecto**) .

VERSIONES : El proceso, admite versiones de igual valor. Ni bueno, ni malo —opción de cada consumidor para que construya su propia versión. Fin del poeta/genio dando a las masas el patrón de calidad. El **consumidor-participante-creativo** igual es poeta.

CONTRA-ESTILO : el acto posibilita variaciones formales. Aprovechamiento de probabilidades dentro de lo individual (**sistemática del estilo**). Táctica de soluciones en el lenguaje. **Proceso-manipulación** más desencadenamiento de invenciones (**sistemática del contra-estilo**) . Estrategia de soluciones — invención de nuevos lenguajes.

Desencadenamiento: lo que evita la redundancia.

POEMA / PROCESO: Autosuperación del poema que se gasta conforme sus probabilidades van siendo exploradas y que envejece cuando es superado por otro poema que lo admita o exceda.

POEMA / PROCESO

de PROCESO / 1 - Río de Janeiro -Gb- Brasil

por

LARA LEMOS

1 — el **POEMA/PROCESO** es una tentativa de inaugurar nuevos procesos de comunicación (**lenguaje**) dentro de las exigencias del mundo de hoy para hombres de hoy.

2 — el **POEMA/PROCESO** es un poema de equipo (**"un poema se hace con ideas y no con palabras" WLADEMIR DIAS-PINO.**

3 — el **POEMA/PROCESO puede,** eventualmente, ser un **OBJETO-POEMA** — o un **ACTO/POEMA** — en el cual el **consumidor** participa de alguna forma.

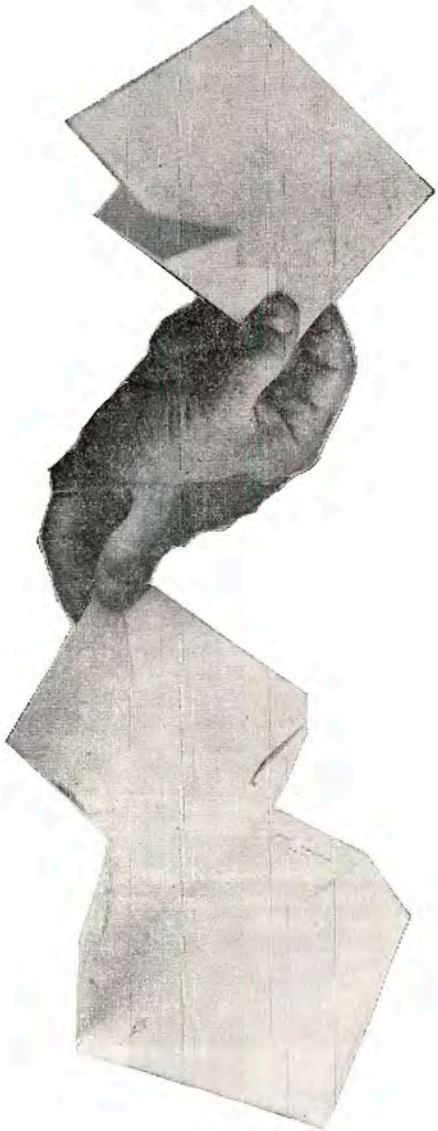
4 — el **POEMA/PROCESO** y sus versiones — una vez inaugurado, el proceso podrá tener varias versiones, conforme el deseo e interés del **consumidor.** Esa **versión** universaliza al **POEMA/PROCESO.**

5 — el **POEMA/PROCESO** no puede ser confundido con **pop-art,** ni con cualquier otra forma de artes plásticas. Sus objetivos son otros (creación de **procesos informativos),** así como otra es su **dirección de lectura.** El **POEMA/PROCESO** es una apertura constante, siendo múltiples sus posibilidades creativas propuestas por sus autores.

6 — **MOMENTO** — poema de **NEIDE DE SA**
El poema será consumido por el movimiento brusco del brazo, cuando, a través del acto muscular, será realizado el **ruido/momento.** Cabe al consumidor explorar el poema para establecer su lógica de consumo.

NEIDE DE Sá

" MOMENTO " - poema / proceso



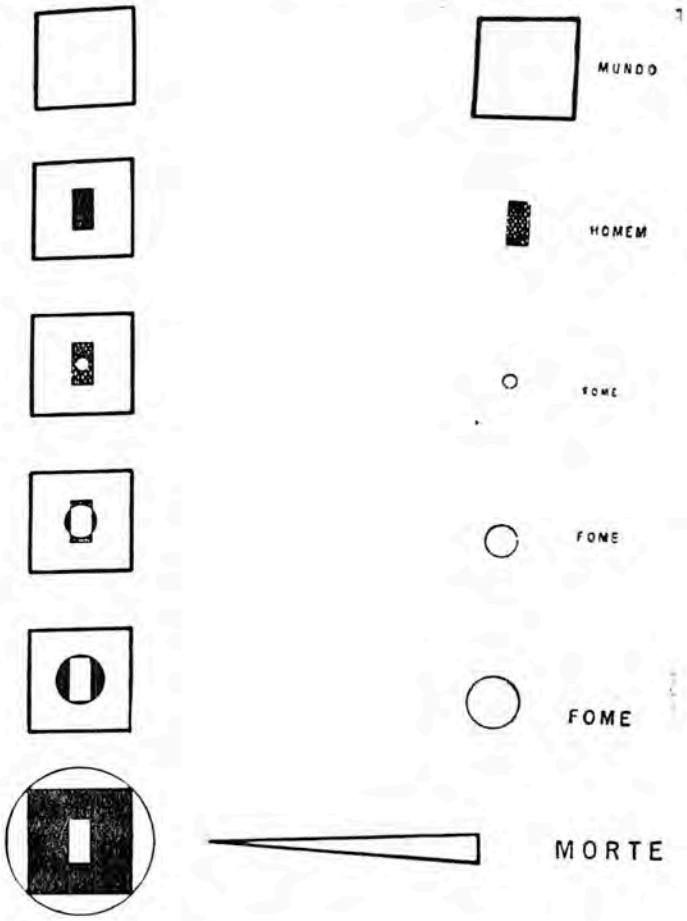
POESIA / PROCESO

de PROCESSO / 2 - Río de Janeiro -Gb- Brasil

por

ALVARO de Sá - MOACY CIRNE - NEIDE Sá

1 — El poema solo puede existir liberado de una **estructura de consumo** pre-establecida. Lo importante es el acto de crear desvinculado de ella, y significativo el permanecer con conciencia crítica — o valor humano.
2 — Lenguaje y conciencia práctica.
3 — **ARTE:** medio de comunicación universal de diferentes códigos y realidades a través del proceso.



HAMBRE - José de Arimathéa Soares Carvalho

El código variable contra lo estático. Poema y código en desarrollo: resultado de una acción simultánea recíproca. Realidad social y realidad política: el poema en función de una problemática ideológica-participacional.

(nota de Processo / 2)

meta-arte / LA LECTURA ES UN RECORRIDO DE OBSTACULOS
Lectura manifiesto

jean–claude moineau , claude portal , yves charnay , georges aperghis

La escritura es, por su función, conservadora: fija lo que se ha "dicho" (luego de haberlo recodificado). Siendo caracterizada por una relativa permanencia, el **mensaje escrito,** a fin de que sea posible ulteriormente **RECONSTITUIR** las reglas de la **"dicción"** que no son las suyas propias. (Unívocamente) lo que ha sido dicho, el **"re-decir".** La lectura no es más que la recepción de un mensaje. Leer: como una partitura recodificada de manera que pueda convertirse en realidad en movimiento, impermanente: la lectura lée, sin que haya escritura. En vez de leer en la escritura siempre en el mismo sentido, es posible leer en sentidos nuevos. La lectura se hace creadora, pudiendo inventar lo que aún no se ha dicho, pero la lectura nunca es más que la traducción de un código a otro. La realidad está virtualmente codificada de manera que puede llegar a ser la **participación de cualquier acción.** Pudiendo ser leída (no necesariamente con los ojos sino con cualquier sentido). La realidad es virtualmente acción. Una forma de escritura creadora, anticipadora, anticipando lo que se ha dicho, escrito, permitiendo leer. Nuevas escrituras se han constituido recientemente: el grabador, la cámara... (utilizando códigos análogos en lugar de códigos digitales). En efecto siempre existió. La realidad es virtualmente una página de escritura que puede leerse cortada, agujereada. Los intérpretes (actores, bailarines, mimos, músicos, "técnicos",...) disponen de un **"vocabulario"** constituido por otros elementos lingüísticos, elementos de dicción, participante a la vez de " reglas gramaticales ".

M A N I F I E S T O rendición de cuentas de lectura

Tomen un libro, periódico, prospecto, consigan hojas transparentes del mismo formato. Sobre cada hoja tracen una línea (no necesariamente continua) un origen y de un sentido del recorrido. Superpongan una primera hoja transparente a alguna página partiendo del origen y siguiendo el sentido de recorrido sobre la línea. Noten las clasificaciones gramaticales de las palabras, con excepción de los artículos y signos de puntuación que no tendrá usted en cuenta y pondrá a voluntad en el texto. Decíamos las clasificaciones gramaticales, sucesivamente encontradas, lo que da la estructura gramatical de su texto. Cada hoja puede ponerse de diferentes maneras. Cambien la hoja, recomiencen la misma operación, notando esta vez el número de letras de las palabras frente a las clasificaciones gramaticales ya determinadas. Si la línea no encuentra suficientes palabras para llenar cada palabra del texto suyo de cierto número de letras, cambien la hoja de posición para obtener las indicaciones faltantes, prosigan igual a fin de obtener diferentes informaciones. Atribuyendo las observaciones obtenidas solo a las palabras para las que ya no había determinación del hecho de los acordes, etc.... Hasta que todas las palabras de su texto estén enteramente determinadas.

JEAN-CLAUDE MOINEAU

espacio vital

1st player Ecrivez suivant les pointillés.....
2nd player Ecrivez un poème.....
3rd player Ecrivez quelque chose qui ne soit pas un poème.....
4th player Ecrivez ce qui vous passe par la tête.....

1st player Ecrivez quelque chose qui n'a pas encore été écrit.....
2nd player Ecrivez quelque chose qui n'est pas connu.....
3rd player.....Ecrivez quelque chose de drôle.....
4th player.....Ecrivez quelque chose de triste.....

1st player Ecrivez ce que vous pensez de l'actualité.....
2nd player Ecrivez ce que vous pensez.....
3nd player Ecrivez ce que vous ne pensez pas.....
4th player Ecrivez ce que vous pensez de ce texte.....

3rd player.....(sujet).....(verbe).....(complément).....
2nd player...(en deux mots).....«.....
4th player.....(drôle de mot).....TU.....
1st player.....VOIT.....

.....(un mot pour un autre).....
.....(illisible).....
.....»
.....(on !).....

3rd player Ecrivez les yeux fermés.....
4th player Ecrivez en-dehors des pointillés.....
2nd player.....
1st player.....Mettez-lui une moustache.....

Ecrivez ce que vous voulez,
sur ce que vous voulez,
comme vous voulez,
où vous voulez

JEAN-CLAUDE MOINEAU. ESPACE VITAL.

MOBIL – Dennis Williams (USA)
Expo / Internacional de Novísima Poesía / 69
Instituto Di Tella de Buenos Aires

GRUPO "ZAJ"

PINTURA

Exposición por Correspondencia

zaj

otoño 66

josé luis castillejo

. hueco. leño. mancha.
muro. saco.

GéRALD ROCHER

AFICHE REPERTORIO QUE CONTINUARA ESTALLIDOS

texto : ECLATEC..... continuará.....

y si le decían que escritura no es leer.....

continuará.....

a cada vez

a cada lado.....continuará

es ya tiempo ?..... respuesta ?

sobre ? ..... respuesta ?

NOTA: la presentación del presente trabajo se debe realizar en tres triángulos isósceles de 2 m. de altura, a su vez dispuestos en dos paredes paralelas, una en cada una, y el tercero en el piso. Las **palabras-claves** desatan la continuación del texto que deberá completarse por el **participante.**

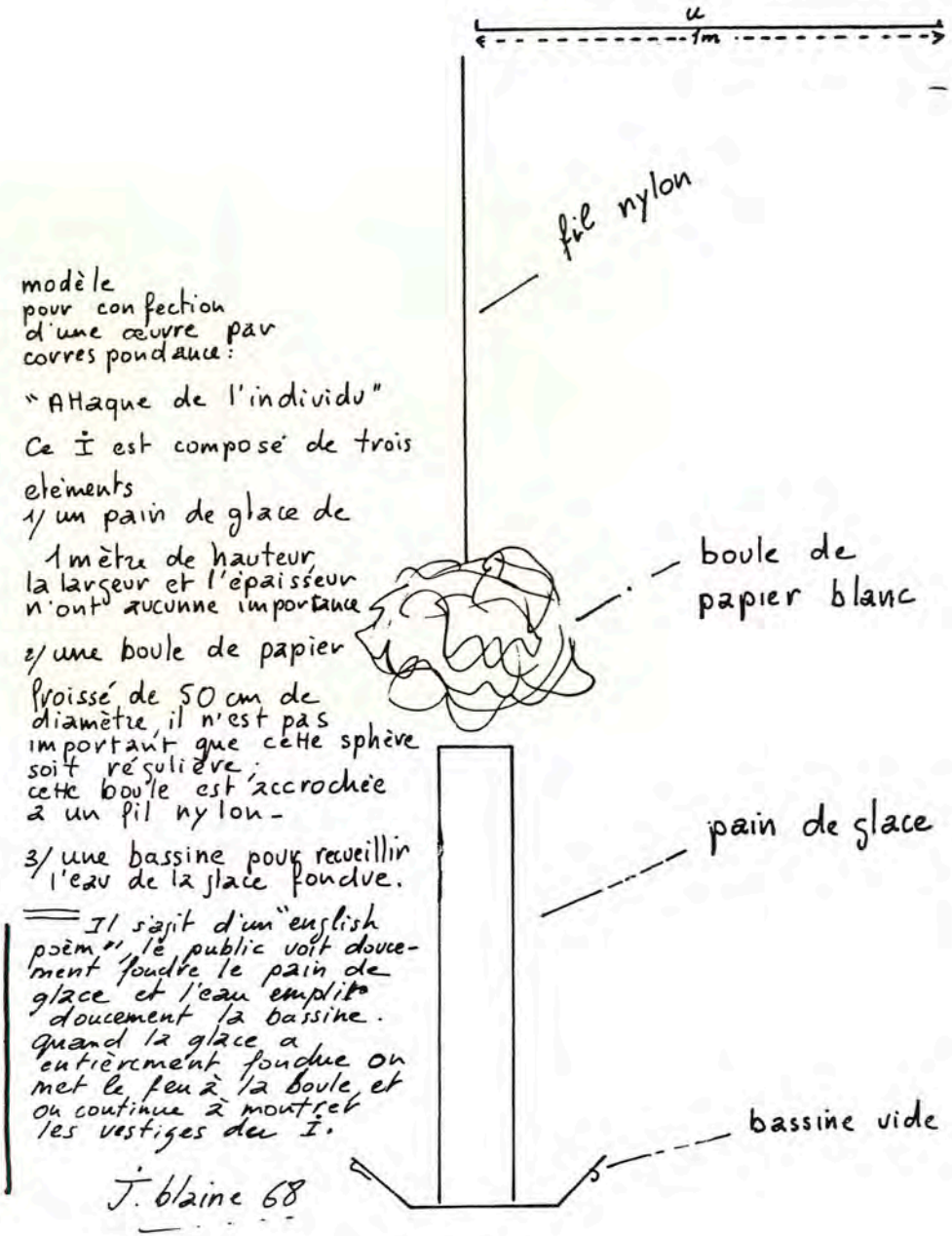
" Como empleo dentro de un contexto de ese papel **a gusto de los participantes o de cualquiera** que puede tomar esos puntos de partida como **afiche abierto** a la expresión del momento. Esto porque yo no querría que el afiche fuera una realización sino mejor un estímulo que se emplea en el contexto del lugar y del instante sin contar con las inmutabilidades. Esos tres pedazos deben entonces tomarse en un sentido: el de la lectura luego que la **escritura** esté determinada y que el tiempo lo haya hecho **suyo:** su propia interpretación, luego su propia situación. Estas cosas envejecen pronto: **el tiempo de una exposición** "

ANDY SUKNASKY

Velas

JULIEN BLAINE

"ATAQUE DEL INDIVIDUO"
modelo para confeccionar una obra por correspondencia



modèle
pour confection
d'une œuvre par
correspondance:

"Attaque de l'individu"

Ce I est composé de trois
elements
1/ un pain de glace de
1 mètre de hauteur
la largeur et l'épaisseur
n'ont aucunne importance

2/ une boule de papier
froissé de 50 cm de
diamètre, il n'est pas
important que cette sphère
soit régulière;
cette boule est accrochée
à un fil nylon.

3/ une bassine pour recueillir
l'eau de la glace fondue.

Il s'agit d'un "english
poèm", le public voit douce-
ment fondre le pain de
glace et l'eau emplit
doucement la bassine.
quand la glace a
entièrement fondue on
met le feu à la boule et
on continue à montrer
les vestiges du I.

J. blaine 68

JOCHEN GERZ

TODAVIA EL LIBRO
ó
A PROPóSITO DEL MUSEO DE LAS CIRCUNSFERENCIAS Y SIN CENTRO

La escritura no pasó al sitio donde se la quiso **leer.** Las palabras no se apoyaron en ninguna parte. La ficción apareció en presente acabado. Y el libro, modo de empleo de lo acontecido, portavoz de los mañanas, ya no tiene lugar.
EL LIBRO DE GESTOS se propaga por todos lados. En **HEIDELBERG,** el 17 de mayo durante **INTERMEDIA / 69,** la gente de la ciudad encontró tarjetitas azules en las calles.

329

Wenn Sie die obige Nummer auf einer blauen Karte gefunden haben, so sind Sie der Teil des Buches an dem ich schon seit langem schreibe, der mir bisher fehlte. Ich möchte Sie daher bitten, den heutigen Nachmittag in Heidelberg so zu verbringen, als wäre nichts geschehen und durch diese Mitteilung Ihr Verhalten unter keinen Umständen beeinflussen zu lassen. Nur so kann es mir gelingen, das Buch zu Ende zu schreiben, dass ich Ihnen, meiner wiedergefundenen Gegenwart, widmen möchte.

Das Buch

Manuskript, gefunden in Heidelberg.
© 1969 - Editions Agentzia.

329

Si Ud. encontró el número indicado aquí arriba en una tarjeta azul, ud. es la parte que falta de un libro que estoy escribiendo desde hace mucho tiempo. Entonces le ruego pasar esta tarde en **HEIDELBERG** como si no fuera nada y no dejarse influenciar en su comportamiento por esta noticia. Solo así me será posible poder acabar este libro que tanto amo, mi presente vuelto a encontrar, para dedicarlo a uds.

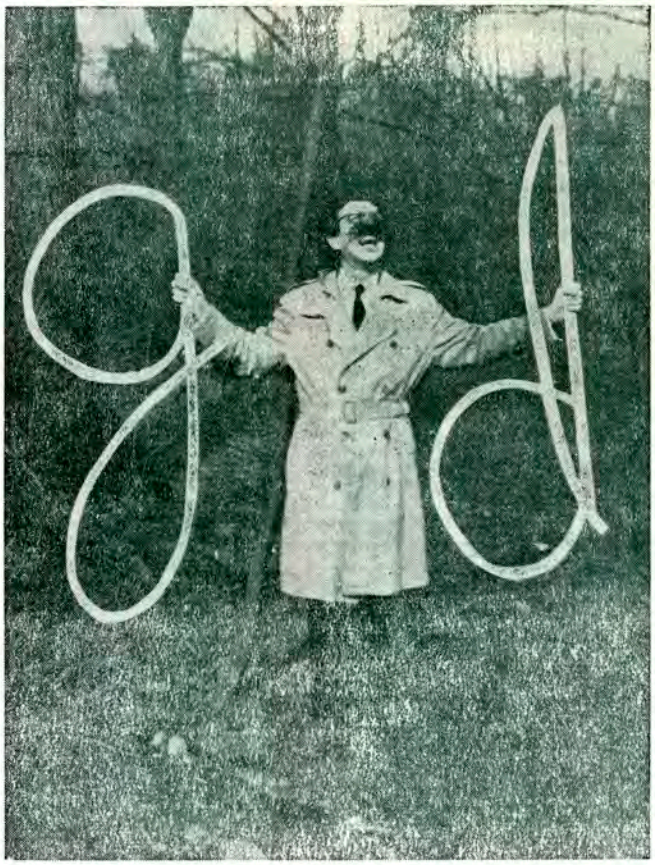
El Libro

Manuscrito, encontrado en Heildelberg
C 1969 – Ediciones AGENTZIA

No había calles cerradas en **HEIDELBERG** esta tarde por los consumidores a la busca del gran espectáculo. La gente no se precipitó sobre las tarjetas azules, las encontraron al pasar y por casualidad y la noticia no tenía el carácter de satisfacer especuladores de la ficción. Si todo el mundo después de **AD REINHARDT** comprende el canto de los Pájaros y a **PICASSO,** entonces nada hay que comprender en el presente acabado. Solo hay que hacer.
EL LIBRO DE LOS GESTOS se propaga por todas partes.

ALAIN ARIAS-MISSON

POEMA PúBLICO (CITYPOEM)



"Observo que ya no es posible crear fotopoemas, ni poemas-objetos, ni sobre todo fotomontajes (hasta la palabra misma está enmohecida) : la **programación** es completa, ya no podemos hacer cosas, la realización ya no es posible. El **W(orld) C(enter) P(oetry)** nació de ese vacío, **FERNBACH-FLARSHEIM** y yo quisimos un poco precipitadamente coordinar, cooperar con todos los que trabajaron en el sentido de una ruptura con la realización, las obras, para entrar en la ciudad, la calle, y crear por el choque de lo real, o mas bien, iniciar **"EVENT-POEMS"**. Tales poemas supondrían un programa o un marco lingüístico que ya no sería absolutamente el poema —el poema no sería nunca más que un proceso, su contenido causaría accidentes en la calle, el poema lo sería todo, salvo el marco preparado por el grupo estético.

Sería una mitad de la idea del **WCP**, el **POEMA PUBLICO**, el **CITYPOEM**. La otra mitad es su reproducción por los medios de difusión. En efecto, si el poema público se dirige a la calle, si su medio inmediato es la ciudad, la repercusión informática, la reproducción de sus informaciones será propiamente los medios de difusión pública, los periódicos, televisión, etc. Hasta ahora toda cultura fue absorbente, destructiva, apropiándose de toda obra. **UBU** REY, en el teatro no es más que la burguesa cultura francesa, la poesía concreta en sus antologías no es más que un último movimiento experimental, **consumado.** Sería preciso apropiarse de los medios de difusión, al ser esto posible, es necesario entonces infiltrarse. En esta situación esto significa convertirse en objeto de información, alimentar los medios de difusión, no tanto como tema, acontecimiento estético, enmarcado, encasillado, sino como objeto de novedades **"NEWS ITEM", acontecimiento bruto.** El **WCP** coordinando **acontecimientos-poemas** a través del mundo en un día y a una hora dados desea crear una información mundial".

EDGARDO-ANTONIO VIGO

PROYECTOS A REALIZAR

del artículo : "Un arte a realizar"

(revista : RITMO n° 3/1969 - La Plata)

"La actividad y la participación (relativa) del observador, la caducidad de los lugares cerrados, la ya señalada liberación de géneros y técnicas, la pérdida del carácter solemne-religioso de la **"obra de arte"** y la cuestionada sin razón de ésta (**Jorge Romero Brest**), las conexiones e intercomunicaciones de las diferentes formas, lo accesible de las mismas (**vía múltiple**) han sido todos conceptos desarrollados en base a la problemática desencadenada en ese principio del siglo actual por movimientos, tendencias o artistas. El campo se torna contradictorio ante la antítesis **tecnológica humanística.** El hombre se debate entre el estado alienante que encarna su dependencia técnica y su casi anulación como **participante** del fenómeno que utiliza o, ante el lirismo-empobrecido de un humanismo a ultranza. El arte, como siempre, es solución al lanzarse a la búsqueda de un justo equilibrio.

Nosotros ofrecemos la posibilidad de los **"PROYECTOS A REALIZAR"** como respuesta. Un aprovechamiento de la era tecnológica, pero, con el uso libre de la misma por parte del **"constructor"** (1) —título que recibe el que corporiza el proyecto—, quien así llenaría su ocio (problema analizado por sicólogos y sociólogos ante la tendencia de incrementación del mismo, no solo individual sino masivo) recibiendo un **"proyecto modificable"** en grado sumo que lo convierta en un **re-creador ilimitado,** casi configurando un creador. El proyecto permite cambios, suplantaciones y agregados ya sea de materiales o de estructuras formales en aprovechamiento de lo **lúdico.** La colectivización no se haría bajo la técnica del múltiple, sino que estaría basada en la participación realmente **activa** (y no condicionada) del "constructor". (1).

---

(1) en el original **"armador".**

POEMA A REALIZAR

basado en un PLEBISCITO GRATUITO

Instrucciones: Plantéese el interrogante que Ud. quiera. Posteriormente escriba con un elemento gráfico libre (tanto en su técnica como color) el "SI" o "NO" (dentro o fuera de los cuadrados impresos) como contestación al mismo. ELIJA UD. SU CASILLERO.