

## **Arte concreta y Poesía concreta brasileñas: el poema como construcción plástica y la forma como poesía.**

Iniciamos abordando el contexto histórico que antecedió el arte concreto y la poesía concreta resaltando que a la vanguardia artística brasileña le faltaba una tradición histórica del arte moderno originado en el propio país. Los artistas del *Modernismo Brasileiro*[1] se sublevaron contra el academicismo inspirados en los modelos de las vanguardias europeas. En las artes visuales, desarrollaron en diversos niveles, un vanguardismo todavía retraído, no penetraron en el efectivo conocimiento de los conceptos más radicales del arte moderno y permanecieron próximos a los modelos más sencillos del arte vanguardista. La mayoría de los artistas modernistas que disfrutaron de un contacto más intenso con las vanguardias, principalmente en París, lo hicieron en un momento en que ya había un cierto "regreso al orden".

Los estímulos históricos que incitaron el movimiento "*Modernista Brasileiro*" terminaron por dar sustentáculo efectivo a la consolidación del movimiento que finalmente logró superar la parálisis cultural en que se encontraba Brasil. Sin embargo, la fuerza de esta corriente innovadora no fue suficiente y tampoco poseyó recursos para proporcionar a la cultura brasileña la trascendencia a la que los modernistas aspiraban.[2]

El arte abstracto en Brasil era algo muy esporádico. Apenas empieza a poseer una tímida resonancia en la década de 40. En el período de la posguerra la metrópoli de São Paulo recibió un gran impulso en las artes con la creación del Museo de Arte de São Paulo (MASP), en 1947, y del Museo de Arte Moderno (MAM-SP) en 1948. La muestra que oficializó la inauguración del MAM en 1949 "*Do figurativismo ao abstracionismo*", ya revelaba la delineación de una nueva tendencia en el ambiente artístico. Organizada por Léon Degand director del museo, la exposición reunió obras, de Jean Arp, Alexandre Calder, Waldemar Cordeiro, Robert Delaunay, Wassily Kandinsky, Francis Picabia e Victor Vasarely. En este periodo estuvieron en Brasil varios críticos y artistas de diversos países adeptos del arte concreto como Max Bill, Tomás Maldonado, Romero Brest, etcétera.[3]

En el final de la década e inicio de los cincuenta se animan las discusiones sobre esta materia. Exposiciones de artistas nacionales y de otros países entre figurativos, abstractos y concretos instauran la cuestión del *no figurativo* donde se manifiesta la influencia de los argentinos y de la *Escuela de Ulm*. En una conferencia en São Paulo en el año de 1948, Romero Brest advertía que los artistas debían considerar la fuerza expresiva de la matemática y que

El arte abstracto no entusiasma el público porque no está basado en la sensibilidad sino en la inteligencia. Es necesario comprenderlo para después sentirlo. La obra figurativa está cargada de sentimiento romántico, al contrario de las nuevas formas de carácter objetivo que producen una emoción intelectual.[4]

Las polémicas se intensificaron en el ambiente artístico, sofisticando los temas sobre el papel del artista, la crítica y la historia del arte. Di Cavalcanti, Mario Pedrosa, Sérgio Milliet, Léon Degand, Alexander Calder, Max Bill, Manuel Bandeira, los hermanos Campos, Waldemar Cordeiro, Tomás Maldonado, Romero Brest, entre otros, van protagonizar, influenciar y polemizar las discusiones del arte figurativo versus el *no figurativo* y el arte concreto. Esas discusiones se darán en el eje Río de Janeiro y São Paulo a través de seminarios que acompañaban las exposiciones, y de artículos en la prensa desempeñando un papel destacado en este ámbito, el "*Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*"- SDJB.

El inicio de los años 50 está enmarcado por el proceso de redemocratización que culminará con la elección de Juscelino Kubitschek en 1956. En el arte, el concretismo será la primera manifestación organizada de la abstracción en el país.

En 1951 se inaugura la 1ª Bienal Internacional de São Paulo,[5] evento fundamental para el arte del país. La organización privilegia las tendencias abstracto-geométricas internacionales y a los artistas que en Brasil estaban desarrollando el estilo geométrico.

La primera Bienal Internacional de São Paulo premió la obra del artista suizo Max Bill, 'Unidade Tripartida' hecho emblemático y de resonancia para el arte moderno brasileño, confirmando una vez más el interés de una élite de artistas, intelectuales y críticos por los postulados del arte concreto, especialmente de la escuela de Ulm.

Es, en el contexto de bienales y seminarios que principia a preponderar la importancia del crítico y pintor Waldemar Cordeiro (1925-1973). Demostrando conocimiento de los conceptos del arte abstracto, Cordeiro se vuelve el teórico de un grupo de artistas en São Paulo organizando reuniones para discutir temas relativos al pintor, al crítico de arte, etc.

A partir de ahí, en 1952 surge el grupo concreto *Ruptura* que se originó de las tertulias organizadas por el artista para profundizar cuestiones relacionadas a las obras de Mondrian, Kandinsky, Max Bill y a las teorías de la Gestalt.

Los artistas del grupo se reúnen en una exposición en 1952 y lanzan el *Manifiesto Ruptura* cuando afirman su posición radicalmente contra el naturalismo y la figuración.[6] El *Grupo Ruptura* seguía los principios teóricos elaborados por el suizo Max Bill (1908-1994). Asumía una propuesta de un arte vinculado a la sociedad industrial y a la creencia de que a través de este camino se podría transformar el ambiente social contemporáneo. Todavía en 1958 en su ensayo sobre "Arte Industrial" escribe Cordeiro:

(...) En lo que se refiere al elemento, el arte concreto presenta más una identidad con la industria. El elemento es perfectamente caracterizado, obedece a pocos grupos de tipos. Correspondientes a formas geométricas elementales. Se tiende a la estandarización del elemento. (...) Las concepciones del color y textura confirman la identidad del proceso, la identidad morfológica entre el arte concreto y la industria. El artista de vanguardia acepta el rigor y la responsabilidad proveniente de un lenguaje racional, adaptándose a las condiciones de trabajo que hacen el mismo acercarse a un operario, el operario del arte. [7]

Los concretistas defendían un lenguaje racional, estaban contra a las tendencias abstractas que consideraban una concepción "*hedonista*" conforme afirmaban en su manifiesto en 1952. Rechazaban y acusaban de viejo " *el naturalismo errado de los niños, de los locos, de los primitivos, los expresionistas, los surrealistas, (...)* producto del gusto gratuito, que busca mera excitación del placer o del desplacer." [8] Para Cordeiro, el teórico del grupo:

La racionalidad de la obra de arte es el fundamento de su objetividad y es en esta objetividad que se realiza el contenido histórico-cultural; (...) El lenguaje del concretismo no es una invención brillante de los estetas, justo porque intenta remontar a los orígenes del lenguaje objetivo y universal de la forma, poniendo abajo el lenguaje cultural, simbólico y convencional de lo figurativo y es en los lenguajes objetivos que los contenidos históricos encuentran su forma: la propia historia solamente es posible en la medida que los contenidos particulares se fundamentan en una misma lenguaje, que es en último análisis, el lenguaje común de las cosas.[9]

El Grupo Ruptura también elaboraba su producción rigurosamente a través de las teorías racionalistas, fundamentadas en la objetividad. La pintura estaba volcada exclusivamente para los aspectos de la forma y el color debería estar subordinado a ella. Evolucionando en esta dirección, excluyeron de sus obras toda representación figurativa, expresividad o cualquier otro vestigio de subjetividad. (Fig. 1 )



Figure 1 – Geraldo Barros, Movimento contra Movimento, 1952

A su vez, casi en la misma época, surge el "*Grupo Frente*"<sup>[10]</sup> en la ciudad de Río de Janeiro, liderado por el pintor Ivan Serpa (1923-1973). Aunque el grupo Frente no se posicionase con relación al lenguaje geométrico, la mayoría de sus integrantes asumía sus conceptos y también estaba influenciado por los postulados de Max Bill y por los concretos argentinos. Sin embargo, mismo formado predominantemente por artistas abstracto-geométricos, era más flexible y propugnaba una libertad de expresión que permitía la participación de artistas de varios lenguajes con la condición de que no estuviesen relacionados a las reproducciones del pasado. El grupo Frente también creía en la misión regeneradora y revolucionaria del Arte.

Mario Pedrosa (1900-1981), en la presentación del catálogo de la exposición del Grupo Frente en 1955, escribe:

El arte para ellos no es actividad de parásitos tampoco está sirviendo a los ociosos ricos, o causas políticas o del Estado paternalista. Actividad autónoma y vital, ella tiene como objetivo una altísima misión social, a saber, la de dar estilo a la época y transformar a los hombres, educando los mismos a ejercer los sentidos con plenitud y a modelar las propias emociones.<sup>[11]</sup>

En 1956 en São Paulo y en 1957 en Río de Janeiro respectivamente, componentes del Grupo *Frente* y del grupo *Ruptura* reúnen sus obras en la **Primera Exposición del Arte Concreto**. El grupo de poetas *Noigandres* <sup>[12]</sup> se adherirá y proporcionará resonancia histórica internacional a este evento. Algunos integrantes del grupo Noigandres, intentaban ya desde 1950, construir experiencias con poemas visuales. En la histórica exposición, el movimiento por la poesía

concreta también establecía oficialmente una conexión con el movimiento concretista en las artes plásticas.

Es en esta misma Muestra que ya se pueden ver claramente divergencias entre los artistas concretos paulistas y los geométricos de Río de Janeiro. Explica Gullar que:

Los cariocas, de un modo general, revelaban una preocupación pictórica, de color y materia, que no había en los paulistas, más preocupados con la dinámica visual, con la exploración de los efectos de construcción seriada[13]

Por otro lado, el grupo Noigandres, elaborando una poesía de expresión visual y concreta, haciendo experimentaciones bajo una geometría con efectos visuales muy elaborados ya trae una dimensión de invención que logra un espacio protagonista de diálogo internacional con las similares tendencias europeas.[14]

La poética concreta rompía con la poesía tradicional a causa de sus aspectos subjetivos alejados de la nueva realidad industrial del país. Proponía la abolición *del verso tradicional*, suscitando una poesía objetiva. Era una concepción de un lenguaje sintético, dinámico, similar y en consonancia con la sociedad industrial.

Según los hermanos Campos y Pignatari el consumo de la poesía concreta es efectuado en la visualidad y en los lenguajes cotidianos. "(...) *En el texto de la propaganda, en las páginas y en el título de los periódicos, en la diagramación de los libros, en el slogan de televisión, en la letra de la "bossa nova"*.[15]

Una poesía concreta se inscribe en una realidad moderna y de tendencia internacional, contemplando una trama poética y a la vez plástica. En su escritura las palabras se superponen y se yuxtaponen, utilizando el espacio gráfico, el sonido y la forma visual. (Fig. 2 ). El poema se convierte en una representación plástica.



Fig 2 - Haroldo de Campos, nascemorre, 1958.

En 1958 se publica el "*Plano Piloto da Poesía Concreta*" y en 1959 poetas y artistas concretos divergen definitivamente. Con esa disidencia surge otra vertiente del arte constructivo en Brasil que se afirma con el "*Manifiesto Neoconcretista*".

En cierta medida el concretismo poético también va a entrañar los mismos postulados implícitos en las formulaciones elaboradas por la vertiente "estructural", derivada del concretismo plástico de la Escuela de Ulm, que - guardadas las diferencias - continua las orientaciones del Bauhaus y sus vocaciones por un arte funcional. (Fig. 3 )



Figure 3 – Abecedario/Bauhaus, 1925

El concretismo, tenía un compromiso con la industrialización, con la inclusión del arte en la ciudad, o sea, con la modernidad. Este arte podría ofrecer las posibilidades de alzar al país a un nivel moderno y universal. Sus postulados dan soporte a la aspiración de modernización de Brasil.

En Brasil el arte, en este periodo, surge de un deseo de busca del orden, de un deseo de racionalidad. El deseo de construir una nueva realidad y de alcanzar la modernidad. Es una época de optimismo y substancialmente existe una fe en el proceso industrial, como puente para la superación del subdesarrollo. Así que el arte constructivo, como vanguardia artística relacionada a las nuevas tecnologías y al progreso, encuentra en el país un suelo fértil para su desarrollo. Su aceptación entre los artistas de la época, puede ser explicada por el rechazo al pasado y la voluntad de crear una nueva sociedad, donde el atraso fuera superado.

La adhesión brasilera, a las vertientes constructivas del arte, pasa por la necesidad de afirmación y por el esfuerzo de superación del atraso. A la vez, ese proyecto es demasiado idealista, ya que ignora a la realidad en el que está inserto.[16]

Los artistas concretistas quedan obnubilados por el fetiche de lo tecnológico y su convicción de superar el subdesarrollo por este camino.

Por otro lado, es cierto que el concretismo lleva el arte brasileño a inscribirse en el campo de las corrientes que más radicalizaron los postulados del arte moderno. El contexto histórico de la

época, incita ese transcurso que avanza en el proceso de democratización del país. La vida cotidiana de las ciudades, con innumerables novedades para el consumo, cambia cada día el perfil de la urbe y de los ciudadanos. Juscelino Kubitschek fue elegido, defendiendo la consigna de que desarrollaría el país 50 años en apenas 5. Al contrario que el caudillo Getúlio Vargas, era un presidente, democrata, efusivo, risueño, moderno.

El gobierno de Juscelino Kubitschek, deseaba dar al país un atajo en el tiempo, cincuenta años de progreso en apenas cinco.

A su vez los arquitectos en los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna – CIAM, habían reflexionado sobre el tema de las ciudades y creyeron que el destino de la arquitectura moderna sería conquistar y ocupar el ambiente social, influyendo en su modificación, objetivando favorecer su permanente evolución.

En este sentido, los concretistas brasileños coincidían con la concepción ideológica del desarrollo accionada por el gobierno de Juscelino Kubitschek. La concepción de la estética concreta, era la de actualizar la modernización. Creían que el país estaba al borde de inscribirse en un proceso de un nuevo orden, que lo llevaría indisolublemente a ocupar una posición central entre las naciones desarrolladas del mundo.

El crecimiento de las ciudades y de las industrias, estimulaba la imaginación de un Brasil que crecía. Los medios de comunicación, los avances tecnológicos y la publicidad, dibujaban una nueva visualidad urbana que se desplazaba hacia nuevos comportamientos, nuevos hábitos de consumo y nuevos mitos urbanos. (Fig 4)



Fig. 4 – Propaganda da Manchete ,1957

Es en este contexto, dónde infiere el arte concreto brasileño, la poesía concreta y la arquitectura de Brasilia, inspirándose en la realidad de la industrialización y en la creencia en el desarrollismo, del '*desenvolvimentismo*'

Efectivamente, el concretismo, tenía una inflexión pragmática, que relacionaba el arte a la industrialización y elaboraba un tono utópico, caracterizado por un ideal del orden, resaltando las vertientes de la organización y regulación, y que pretendía sustituir todo el riesgo de acaso o improvisación. Todos estos conceptos, también estaban perfectamente alineados con la formulación de la Arquitectura Moderna

El concretismo en la poesía busca expresar la nueva realidad del avance industrial. Sus protagonistas pretenden elaborar una poética cosmopolita, sintética, dinámica. En el "*Plano Piloto*

para a *Poesía Concreta*" defienden una "responsabilidad integral con el lenguaje (...) contra una poesía de expresión, subjetiva y hedonista (...) arte general de la palabra, el poema-producto: objeto útil." [17] En efecto, comprendían el poema como una aventura, una construcción planificada y racional. Un objeto urbano, industrial. La poesía se presenta como organización, diseño y visualidad. Calidades que la aproximan a las artes visuales. Una especie de arquitectura poética. "Los concretistas sienten la urgencia de un contacto más íntimo con la Arquitectura", afirmaba Pignatari en 1956 en un artículo para la revista *Arquitectura y Decoración*. [18] De ahí el epígrafe del manifiesto de 1958: "*plano piloto*". La poesía del grupo Noigrandes definitivamente estaba inscrita en la perspectiva de la anhelada modernidad brasileña.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, Nelson, (org.) *Bienal Brasil Século XX*. Fundação Bienal de São Paulo: 1994

AMARAL, Aracy A. (Org.) *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962*. São Paulo: Serviço Gráfico da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1977.

BREST, Romero. 'A arquitetura é a Grande Arte de Nosso Tempo' en Amaral, Aracy A. (Org.) *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962*. São Paulo: Serviço Gráfico da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1977.

BRITO, Ronaldo *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, Rio de Janeiro : Funarte, 1985.

CAMPOS, Augusto & Haroldo & PIGNATARI, Décio, *Teoria da Poesia Concreta, Textos críticos e manifestos*, Duas Cidades, São Paulo, 1975.

CORDEIRO, Waldemar, "Teoria e Prática do Concretismo Carioca" en *Revista de Arquitetura e Decoração*, abril, 1957 en AMARAL, Aracy A. (Org.) *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962*. São Paulo: Serviço Gráfico da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1977.

\_\_\_\_\_, Waldemar, en 'Arte Industrial' en AMARAL, Aracy A. (Org.) *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962*. São Paulo: Serviço Gráfico da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1977.

GULLAR, Ferreira. *Cultura Posta em Questão*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1985.

PEDROSA, Mário apud GULLAR, Ferreira. *Cultura Posta em Questão*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1985.

PIGNATARI, Décio, 'Arte Concreto Objeto e Objetivo' en AMARAL, Aracy A. (Org.) *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962*. São Paulo: Serviço Gráfico da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1977.

ZÍLIO, Carlos. *A Querrela do Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Funarte, 1982.

[1] El Modernismo brasileño no tiene el mismo sentido del modernismo hispanoamericano y español, tratase de un otro concepto, que abarcó los movimientos de vanguardia que entronizaron el deseo de artistas y escritores en busca de una actualización del arte brasileño causando una serie de rupturas socio-culturales.

[2] ZÍLIO, Carlos. *A Querrela do Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Funarte, 1982, p. 118

[3] Véase AGUILAR, Nelson, org. *Bienal Brasil Século XX*. Fundação Bienal de São Paulo: 1994.

[4] Cf. BREST, Romero. 'A arquitetura é a Grande Arte de Nosso Tempo'. Este fragmento de conferencia de Romero Brest fue publicado en São Paulo en el periódico 'Folha da Manhã'. La materia fue republicada en el libro en 'Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962', São Paulo:

Serviço Gráfico da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1977, p. 97-98.

[5] Véase AGUILAR, Nelson, (org.) *Bienal Brasil Século XX*. Op. Cit.

[6] Integran la muestra obras de Geraldo de Barros, Lothar Charoux, Waldemar Cordeiro, Kazmer Féjer, Leopoldo Haar, Luiz Sacilotto e Anatol Wladyslaw.

[7] Cf. CORDEIRO, Waldemar, en 'Arte Industrial' artículo fue publicado inicialmente en la Revista AD Arquitetura e Decoração, febrero/marzo en 1952 y posteriormente en Projeto Construtivo Brasileiro, Op. Cit. p.193.

[8] Manifesto Ruptura, en AMARAL, Aracy A. (Org.) *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962*. Op. Cit., p. 69

[9] Esta cita es un fragmento de una respuesta al poeta Ferreira Gullart con el cual el pintor Cordeiro mantuvo una acerada polémica en 1957. Gullart se vuelve defensor de las propuestas más flexibles del grupo Frente. El artículo "Teoria e Pratica do Concretismo Carioca" fue inicialmente publicado en la Revista "Arquitetura e Decoração", abril 1957. Véase también AMARAL, Aracy, *Projeto Construtivo Brasileiro*, Op.Cit., p.134.

[10] Integrantes del Grupo Frente: Aluísio Carvão, Carlos Val, Décio Vieira. Ivan Serpa, João José da Silva Costa, Lygia Clark, Lygia Pape, Vicent Iberson, Abraham Palatnik, César Oiticica, Elisa Martins da Silveira, Emil Baruch, Franz Heissmann, Hélio Oiticica, Rubem Ludolf

[11] Cf. PEDROSA, Mário apud GULLAR, Ferreira. *Cultura Posta em Questão*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1985, p. 228

[12] El grupo Noigandres fue fundado en 1952 e integró a Décio Pignatari, los hermanos Augusto y Haroldo de Campos. En su mecánica creativa, estos poetas tenían como inspiradores especialmente a Mallarmé -Un coup des Dés...), y a los poetas - Pound-Joyce-Cummings-. El grupo se constituyó internacionalmente como una vertiente fundamental de la vanguardia poética. En sus investigaciones, Pignatari y los hermanos de Campos buscan el movimiento visual y la reconciliación entre el silencio y el sonido, lo agudo y lo grave convergiendo para una forma de expresión visual y concreta. En la Exposición del Arte Concreta participaron también los poetas Ferreira Gullart e Waldimir Dias Pino de Río de Janeiro. Posteriormente otros se van a adherir al movimiento.

[13] GULLAR, Ferreira. *Cultura Posta em Questão*, Op.Cit., p.229.

[14] Las tendencias concretas literarias serán descubiertas a nivel internacional con el encuentro de Décio Pignatari y Ernest Gomringer en Ulm.

[15] Cf. CAMPOS, Augusto & Haroldo & PIGNATARI, Décio, *Teoria da Poesia Concreta, Textos críticos e manifestos*, Duas Cidades, São Paulo, 1975, p.7

[16] BRITO, Ronaldo Op. *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, Rio de Janeiro : Funarte, 1985, p. 45

[17] Cf. CAMPOS & PIGNATARI, op.cit, p.158

[18] PIGNATARI, Décio, 'Arte Concreto Objeto e Objetivo' en Aracy. (org.) 'Projeto Construtivo Brasileiro',...Op cit. p.103.