

MANIFIESTO RUPTURA, CHAROUX, CORDEIRO, DE BARROS, FÉJER, HAAR, SACILOTTO, WLADYSLAW, 1952

el arte antiguo fue grande, cuando fue inteligente.
con todo, nuestra inteligencia no puede ser la de Leonardo.

la historia dio un salto cualitativo:

¡YA NO HAY CONTINUIDAD!

entonces nosotros distinguimos

- los que crean formas nuevas de principios viejos
- los que crean formas nuevas de principios nuevos

¿POR QUÉ?

el naturalismo científico del Renacimiento - el método para representar el mundo exterior (tres dimensiones) sobre un plano (dos dimensiones) - agotó su tarea histórica.

FUE LA CRISIS FUE LA RENOVACIÓN

hoy lo nuevo puede ser diferenciado precisamente de lo viejo.

Nosotros nos separamos de lo viejo, por eso afirmamos;

ES LO VIEJO

- todas las variedades e hibridaciones del naturalismo;
- la mera negación del naturalismo, esto es, el naturalismo "errado" de los niños, de los locos, de los "primitivos", de los expresionistas, de los surrealistas etc...;
- el no figurativismo hedonista, producto del gusto gratuito, que busca la mera excitación, del placer o del desplacer

ES NO NUEVO

- las expresiones basadas en los nuevos principios artísticos;
- todas las experiencias que tienden a la renovación de los valores esenciales del arte visual (espacio-tiempo, movimiento y materia);
- la intuición artística dotada de principios claros e inteligentes y de grandes posibilidades de desarrollo práctico;
- conceder al arte un lugar definido en el cuadro del trabajo espiritual contemporáneo, considerándolo un medio de conocimiento deducible de conceptos, situándolo sobre la opinión, exigiendo para su juicio conocimiento previo.

ARTE MODERNO NO ES IGNORANCIA,
NOSOTROS ESTAMOS CONTRA LA IGNORANCIA

Charoux, Cordeiro, de Barros,
Féjer, Haar, Sacilotto, Wladyslaw

Manifiesto Neoconcreto Ferreira Gullar

La expresión neoconcreto indica una toma de posición frente al arte no-figurativo “geométrico” (neoplasticismo, constructivismo, suprematismo, escuela de Ulm) y particularmente frente al arte concreto llevado a una peligrosa exacerbación racionalista. Trabajando en el campo de la pintura, de la escultura, del grabado y de la literatura, los artistas que participan en esta I Exposición Neoconcreta se encontraron, por fuerza de sus experiencias, en la necesidad de revisar las posiciones teóricas adoptadas hasta ahora en relación al arte concreto, toda vez que ninguna de ellas “comprende” satisfactoriamente las posibilidades expresivas despejadas por esas experiencias. Nacido con el cubismo, como reacciona la disgregación impresionista del lenguaje pictórico, era natural que el arte llamado geométrico se colocase en una posición diametralmente opuesta a la de las facilidades técnicas y alusivas de la pintura corriente. Las nuevas conquistas de la física y de la mecánica, al abrir una perspectiva amplia para el pensamiento objetivo, incentivarían, en los continuadores de esa revolución, la tendencia a la racionalización cada vez más extensa de los procesos y de los propósitos de la pintura. Una noción mecanicista de la construcción invadiría el lenguaje de los pintores y de los escultores, generando, a su vez, reacciones igualmente extremas, de carácter retrógrado, como el realismo mágico o el irracionalista como Dada y el surrealismo. Por lo tanto, no hay duda de que tras sus teorías que consagran la objetividad de la ciencia y la precisión de la mecánica, los verdaderos artistas - como es el caso, por ejemplo, de Mondrian o Pevsner - construían su obra y, en el cuerpo a cuerpo con la expresión, superaban, muchas veces, los límites impuestos por la teoría. Pero la obra de esos artistas ha sido hasta hoy interpretada con base en los principios teóricos que esa misma obra negó. Proponemos una reinterpretación del neoplasticismo, del constructivismo y de los demás movimientos afines, con base en sus conquistas de expresión y haciendo prevalecer la obra sobre la teoría. Si pretendiéramos entender la pintura de Mondrian por sus teorías, estaríamos forzados a escoger entre las dos. O bien la profecía de una total integración del arte con la vida cotidiana nos parece posible - y vemos en la obra de Mondrian los primeros pasos en ese sentido - o esa integración nos parece cada vez más remota, y su obra se nos presenta frustrada. O bien la vertical y la horizontal son en realidad los ritmos fundamentales del universo y la obra de Mondrian es la aplicación de ese principio universal, o el principio es carente y su obra se revela como basada en una ilusión. Pero la verdad es que la obra de Mondrian está ahí, viva y fecunda, por encima de esas contradicciones teóricas. Para nada nos sirve ver en Mondrian el destructor de la superficie, del plano y de la línea, si no observamos con atención el nuevo espacio que esa destrucción construyó.

Lo mismo puede decirse de Vantongerloo o de Pevsner. No importa qué ecuaciones matemáticas estén en la raíz de una escultura o de una pintura de Vantongerloo, desde que sólo con la experiencia directa de la percepción la obra entrega la “significación” de sus ritmos y de sus colores. Si Pevsner partió o no de figuras de la geometría descriptiva es algo sin interés frente al nuevo espacio que sus esculturas originan y de la expresión cósmico-orgánica que, a través de él, sus formas revelan. Tendrá un interés cultural

específico determinar las aproximaciones entre los objetos artísticos y los instrumentos científicos, entre la intuición del artista y el pensamiento objetivo del físico o del ingeniero. Pero desde el punto de vista estético, la obra empieza a interesar, precisamente, por lo que hay en ella que trasciende esas aproximaciones exteriores: por el universo de significaciones existenciales que ella, al mismo tiempo, amalgama y revela. Malevitch, por haber reconocido la superioridad de la “pura sensibilidad en el arte”, puso a salvo sus definiciones teóricas de las limitaciones del racionalismo y del mecanicismo, proyectando en sus cuadros una dimensión trascendente que le garantiza hoy una notable actualidad. Pero Malevitch pagó caro por el coraje de oponerse, simultáneamente, al figurativismo y a la abstracción mecanicista, siendo considerado hasta hoy, por ciertos teóricos racionalistas, como un ingenuo que no comprendía bien el verdadero sentido de la nueva plástica (...). En realidad, Malevitch ya expresaba, dentro de la pintura “geométrica”, una insatisfacción, una voluntad de trascendencia de lo racional y de lo sensorial, que se manifiesta hoy de una manera incontenible. Lo neoconcreto, nacido por una necesidad de expresar la compleja realidad del hombre moderno dentro del lenguaje estructural de la nueva plástica, niega la validez de las actitudes científicas y positivistas en el arte y replantea el problema de la expresión, incorporando las nuevas dimensiones “verbales” creadas por el arte no-figurativo constructivo.

El racionalismo despoja el arte de toda autonomía y sustituye las cualidades intransferibles de la obra de arte por nociones de la objetividad científica: así, los conceptos de forma, espacio, tiempo y estructura —que en el lenguaje de las artes están unidos a una significación existencial, emotiva y afectiva—son confundidos con la aplicación teórica que de ellos hizo la ciencia. En realidad, en nombre de ideas preconcebidas que hoy denuncia la filosofía (M. Merleau-Ponty, E. Cassirer, S. Langer) —y que se derrumban en todos los campos, empezando por la biología moderna, que supera el mecanicismo pavloviano—los concreto-racionalistas aún ven al hombre como una máquina entre máquinas y procuran limitar el arte a la expresión de esa realidad teórica. No concebimos la obra de arte ni como “máquina” ni como “objeto”, sino como un casi-corpus, esto es, un ser cuya realidad no se agota en las relaciones exteriores de sus elementos; un ser que, fraccionable en partes por el análisis, sólo se entrega plenamente al abordaje directo, fenomenológico. Creemos que la obra de arte supera el mecanicismo material sobre el cual descansa, no debido a alguna virtud extraterrena: lo supera por trascender esas relaciones mecánicas (lo que intenta la Gestalt) y por crear para sí misma una significación tácita (M. Ponty) que aflora en ella por primera vez. Si tuviéramos que buscar un símil para la obra de arte no podríamos encontrarlo, por tanto, ni en la máquina ni en las cosas tomadas objetivamente, sino, como S. Langer y W. Wleidle, en los organismos vivos. Esa comparación, entretanto, aún no sería suficiente para expresar la realidad específica del organismo estético.

Debido a que la obra de arte no se limita a ocupar un lugar en el espacio objetivo—pero lo trasciende al fundamentar en él una significación Nueva—las nociones objetivas de

tiempo, espacio, forma, estructura, color, etc., no son suficientes para comprender la obra de arte, para explicar cabalmente su “realidad”. La inexistencia de una terminología adecuada para expresar un mundo que no se rinde a las nociones llevó a la crítica de arte a usar, indiscriminadamente, palabras que traicionan la complejidad de la obra creada. La influencia de la tecnología y de la ciencia se manifestó aquí también, al punto de que hoy, invirtiéndose los papeles, ciertos artistas ofuscados por esa terminología, intentan hacer arte partiendo de esas nociones objetivas para aplicarlas como método creativo. Inevitablemente los artistas que actúan de esta manera sólo dan a conocer nociones a priori, toda vez que están limitados por un método que ya les indica con precisión, de antemano, el resultado del trabajo. Ocultándose de la creación intuitiva, reduciéndose a un cuerpo objetivo en un espacio objetivo, el artista concreto racionalista, con sus cuadros, sólo aspira, de sí mismo y del espectador, una reacción de estímulo y reflejo: habla al ojo como instrumento y no al ojo como un modo humano de tener el mundo y de darse a él; habla al ojo-máquina y no al ojo-cuerpo. Es debido a que la obra de arte trasciende el espacio mecánico, por lo que en ella las nociones de causa y efecto pierden cualquier validez y las nociones de tiempo, espacio, forma y color están de tal modo integradas—por el mismo hecho de que no existían previamente como nociones, en la obra—que sería imposible hablar de ellas como términos que pudieran descomponerse. El arte neoconcreto, afirmando la integración absoluta de esos elementos, cree que el vocabulario “geométrico” que utiliza puede asumir la expresión de realidades humanas complejas, tal como lo prueban muchas obras de Mondrian, Malevitch, Pevsner, Gabo, Sofía Tauber, Arp, etc. Si esos mismos artistas confundían a veces los conceptos de forma mecánica con el de forma expresiva, urge aclarar que, en el lenguaje del arte, las formas llamadas geométricas pierden el carácter objetivo de la geometría para hacerse vehículo de la imaginación. La Gestalt, aun siendo una psicología racionalista, es también insuficiente para hacernos comprender ese fenómeno que disuelve el espacio y la forma como realidades originariamente determinables y los presenta como tiempo, como espacialización de la obra. Entiéndase por “espacialización de la obra” el hecho de que ella está siempre haciéndose presente, está siempre recomenzando el impulso que la generó y del cual ella era, a su vez, el origen. Y si esta descripción nos remite igualmente a la experiencia primera—plena—de lo real, es que el arte neoconcreto no pretende otra cosa que reavivar esa experiencia. El arte neoconcreto abre un nuevo espacio expresivo. Del mismo modo, esa posición es válida para la poesía neoconcreta que denuncia el mismo objetivismo mecanicista de la pintura. Los poetas concreto-racionalistas también incluyeron como ideal de su arte la imitación de la máquina. Para ellos, también, el espacio y el tiempo no son más que relaciones exteriores entre palabras-objeto. Si eso es así, la página se reduce a un espacio gráfico y la palabra, a un elemento de ese espacio. Como en la pintura, lo visual aquí se reduce a lo óptico y el poema no trasciende a la dimensión gráfica. La poesía neoconcreta rechaza tales nociones espurias y, fiel a la naturaleza misma del lenguaje, reafirma al poema como un ser temporal. En el tiempo y en el espacio la palabra desdobra su compleja naturaleza significativa. La página en la poesía neoconcreta es la espacialización del tiempo verbal: es pausa, silencio, tiempo. No se trata, evidentemente, de volver al concepto de tiempo de la poesía discursiva, porque mientras en ésta el lenguaje fluye en forma sucesiva, en la poesía concreta el lenguaje se

abre en duración. Por ende, al contrario del concretismo racionalista, que califica la palabra como objeto y la transforma en mera señal óptica, la poesía neoconcreta la devuelve a su condición de "verbo", esto es, al modo humano de la presentación de lo real. En la poesía neoconcreta el lenguaje no se escurre, dura.

A su vez, la prosa neoconcreta, al abrir un nuevo campo para las experiencias expresivas, recupera el lenguaje como flujo, superando sus contingencias sintácticas y dando un sentido nuevo, más amplio, a ciertas soluciones aceptadas hasta ahora, erróneamente, como poesía. Es así que, en la pintura como en la poesía, en la prosa como en la escultura y en el grabado, el arte neoconcreto reafirma la independencia de la creación artística frente al conocimiento objetivo (ciencia) y al conocimiento práctico (moral, política, industria, etc.). Los participantes de esta I Exposición Neoconcreta no constituyen un "grupo". No los unen principios dogmáticos. La afinidad evidente de las investigaciones que realizan en varios campos, los aproximó y los reunió aquí. El compromiso que los obliga, compromete, primeramente, cada uno con su experiencia, y ellos estarán juntos mientras perdure la afinidad profunda que los aproximó.

Traducido de "Jornal do Brasil" (22 de marzo de 1959, Rio de Janeiro).