

**Zeitschrift:** Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (2000)

**Heft:** 59: Collaborations Maurizio Cattelan, Yayoi Kusama, Kara Walker

**Artikel:** Brazilian concrete poetry = Konkrete Poesie aus Brasilien

**Autor:** Katz, Vincent / Schmidt, Susanne

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-680448>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 17.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

VINCENT KATZ

# Brazilian

There's a horizontal plaque in the subway station. It hangs in the air from two pins bolted to the ceiling. About 14 inches high and seven feet long, with a depth of one inch, it is a three-dimensional object hanging in space. The whole is painted, including the sides, giving the object a highly finished look. The majority of the surface is painted yellow, with a thin band of black running across the top. Over the yellow, starting at the left edge, the words "Waiting area" have been painted in a sans serif font in letters six to eight inches high. Who made the decision to capitalize the "W" of "Waiting" but not the initial "a" of "area"? Who made all the other careful decisions that went into the making of this object? We live surrounded by signage, so inundated by it that we are often blinded to its intricacy and createdness. It becomes part of the natural environment. This urban environment was the setting and catalyst for Concrete Poetry, an international movement in the fifties and sixties, which got much of its energy, along with its name, from three of its earliest practitioners—the Brazilians Augusto de Campos, his brother Haroldo de Campos, and Décio Pignatari. All three were from São Paulo, South America's most populous and industrialized city, and the direct appeal of advertisements has long affected their work. As attuned as they were to

---

VINCENT KATZ is a poet, critic, and translator. He is the author of *Life is Paradise: The Portraits of Francesco Clemente* (New York: Powerhouse Books, 1999).

the present, they also diligently scoured the past for signs of intelligent life. Their devotion to literary, musical, and visual Modernism—Brazilian and foreign—was matched by their reverence for certain historical figures. Augusto de Campos has translated Blake,

## Concrete

Donne, Keats, Mayakovsky, Pound, and Valéry. Haroldo de Campos has translated Dante, Homer, and Mallarmé. In their *Pilot Plan For Concrete Poetry*, published in 1958, the three poets outlined the basis of their desire for a po-

## Poetry

etry in which form is equivalent to content. The visual element steps to the fore as an exemplification of the poem's subject matter. They plotted out a poetic lineage, beginning with an unlikely figure, Stéphane Mallarmé—unlikely, that is, if one thinks only of the Symbolist poet, longing for the beyond. If one remembers his "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard" (A Throw of the Dice Will Never Abolish Chance), one may see the connection. In this unprecedented poem, published in 1897, Mallarmé not only used the two-page spread as his frame, setting words within vast stretches of white space; he also made use of different

sizes and styles of lettering to differentiate different strands of thought. He even made word-pictures, as did Apollinaire in his *Calligrammes* not long afterwards. The Brazilians were also influenced by Ezra Pound, taking for their group the name *Noigandres*, from

Pound's "Canto XX." Pound's interest in the ideogram made him a role model, and Concrete Poetry grew out of a desire to fuse image and poetic content, so that the poem ideally refers to nothing outside of itself.

The Brazilians started early, both in their own lives, and in the movement toward Concrete Poetry. In 1952, the three poets, then in their early twenties, began publishing a magazine, also called *Noigandres*, and entered into correspondence with Pound. In 1953, Augusto de Campos wrote a series of poems entitled *Poetamenos*, in which words are color-coded to indicate their being spoken by different voices. The colored words are also set against a colored background. The poet imagined these words blinking on and off like neon signs, but that was beyond his means at the time, so he devised a system of color distinctions, which work

simply on the printed page. With the advent of the computer era, he has finally been able to put his original idea into effect, alternating the poem in Portuguese with an English translation (accessible on his Web site—<http://uol.com.br/augustodecampos/home.htm>—an excellent source for his poems and theoretical essays). Pignatari, who worked in commercial design, made visual poems that have been called kinetic or cinematic, in that they unfold sequentially. In 1964, feeling that even Concrete Poetry was limited by its reliance on the word, he developed a technique for Semiotic Poetry, in which simple symbols, like naval flags, have fixed meanings, which nevertheless have words attached to them. Haroldo de Campos did some poems with a visual element, but his interest has been more in the theoretical and also in concrete sound poetry, where words are chosen for their aural similarity, resulting in surprising semantic juxtapositions. He has done a translation of the first book of the *Iliad*, drawing as much on the sounds of the original Greek as on its meaning. Concrete Poetry in the United States was not a cohesive movement, and worse, it seemed strident and at odds with mainstream culture at a moment when the influence of popular culture on art was timely. The Brazilians, by contrast, were able not only to refer to popular culture but to emulate its succinctness. American Concrete Poetry was made not by poets but rather visual artists seeking non-traditional forms. It is an extreme challenge for a visual artist to use words in a compelling manner. One poet included in the Concrete group is the American Aram Saroyan. Two of his books, *Pages* and *Aram Saroyan*, are mini-classics from the mid-

sixties, all printed in the typewriter typeface on which he composed them. Saroyan achieves a Haiku-like compression with contemporary sensibility and references, making these poems signal achievements whose brilliance has not dimmed with time:

night  
again  
again

or, perhaps more relevantly:

eyeeye

and:

morni, ng

As a poet, I was disenchanted by what I saw of Concrete Poetry, aside from Saroyan. I don't claim that my knowledge of Concrete Poetry in the seventies was exhaustive, but reviewing now the anthologies from the sixties—*Concrete Poetry: A World View* (Bloomington, Indiana University Press, ed. Mary Ellen Solt, 1968) and *An Anthology of Concrete Poetry* (New York, Something Else Press, ed. Emmett Williams, 1967)—I can't say my opinion has changed since then. It was an international trend, a genre-bending move that established a form between visual art and literature, but on the whole it lacked literary potency. I probably couldn't have appreciated the Brazilian Concrete Poets in the seventies, partially because of the language barrier, but more so because of my limited cultural experience. Once I started going to Brazil in 1988 and to speak Portuguese, I was ready. I'm not sure which book I picked up. It may have been Décio Pignatari's *Poesia Pois É Poesia*, a collection of his work from 1950 to 1975. First, there was the

epigraph, in English—"Ride the pink horse"—the title of the Robert Montgomery film of 1947. Okay, my interest was certainly piqued, but hipness does not a poet make. So I began the first poem, "O Carrossel," from 1950:

Entre escolher  
Montanha-russa  
Roda-gigante  
Ou trem-fantasma,  
Eu escolhi  
Meu carrossel.  
Paguei com vida  
—Engenho e arte—  
Pelo meu árdego corcel.

which might be translated:

Stuck between  
The Roller Coaster  
The Ferris Wheel  
And The House of Horrors,  
I chose  
My carousel.  
I paid with life  
—Genius and art—  
For my raring charger.

I liked the poetry immediately. The more I read of this poet and his two partners in crime, Augusto and Haroldo de Campos, the more I realized that their ability to form word-pictures derives from their basic ability in poetry itself, nurtured for many years in various poetic lineages. Each of the three has devoted a substantial part of his energies to translating poetry, strengthening ties to distant times and places and giving the poet-translator skills that are impossible to acquire any other way. Augusto has also been the most visually prolific of the three. His "Olho Por Olho" (Eye For Eye) (1964) has been called a concrete poem with-

I write on a typewriter, almost never in hand (I can hardly handwrite, I tend to draw words), and my machine--an obsolete red-top Royal Portable--is the biggest influence on my work. This red hood holds the mood, keeps my eye happy. The type-face is a standard pica; if it were another style I'd write (subtly) different poems. And when a ribbon gets dull my poems I'm sure change. (A.S.)

Text from/aus  
ARAM SAROYAN,  
PAGES, 1964.

out words. Here is part of Augusto's text explaining some of the imagery of the piece, which is a collage of photographs of eyes and a mouth that transcends collage's usual self-referentiality:

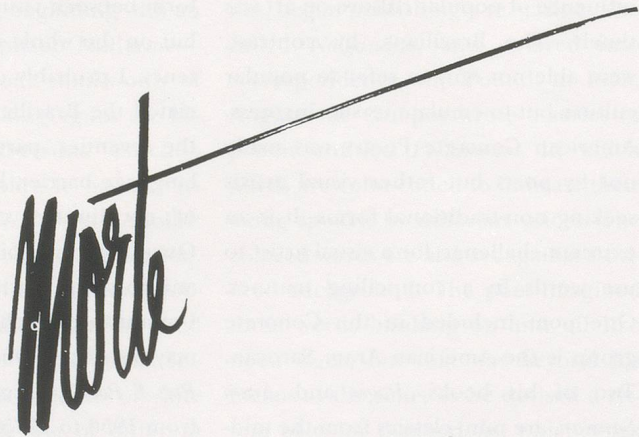
*EYE FOR EYE: up to the eye. or, again, "questo visibile parlare" (dante). or "to see with free eyes" (oswald de andrade). pop videogram. reviews re-viewed. stars, starlets, politicians, poets, birds, a black jaguar, pelé, sousândrade, car lights, the washing-machine's eye, traffic signs. eyes. metamorphosis. mouths. BB's (tooth for tooth) mouth. a babel of eyes. haroldo baptized: BABŒIL (1964).*

These three poets were eager to introduce popular culture to learned poetry from the beginning of the fifties, and the equivalencies Augusto created in "Olho Por Olho" between historical figures, paragons of Brazilian modernism, politicians, sports stars, movie stars, and machines represented an opening of the mind that had important repercussions in Brazilian culture in the sixties. Pop musicians from the sixties Tropicalia movement were influenced by the Concrete Poets' dense wordplay, and at least one subsequent artist, Arnaldo Antunes, in addition to being a rock musician, is an accom-

plished visual poet and artist who has exhibited at the São Paulo Bienal. Augusto has collaborated with musicians, including his son, Cid Campos. Father and son have composed a poetry and sound piece entitled POESIA É RISCO. Today, fifty years after they first burst onto the scene, Augusto, Haroldo, and Décio are still going strong. Augusto has embraced technological developments, creating interactive versions of his work on large-scale computerized screens. Haroldo has his "soundlations" (a word I just made up, getting in the mood, because this work calls for it), and Décio has published an experi-

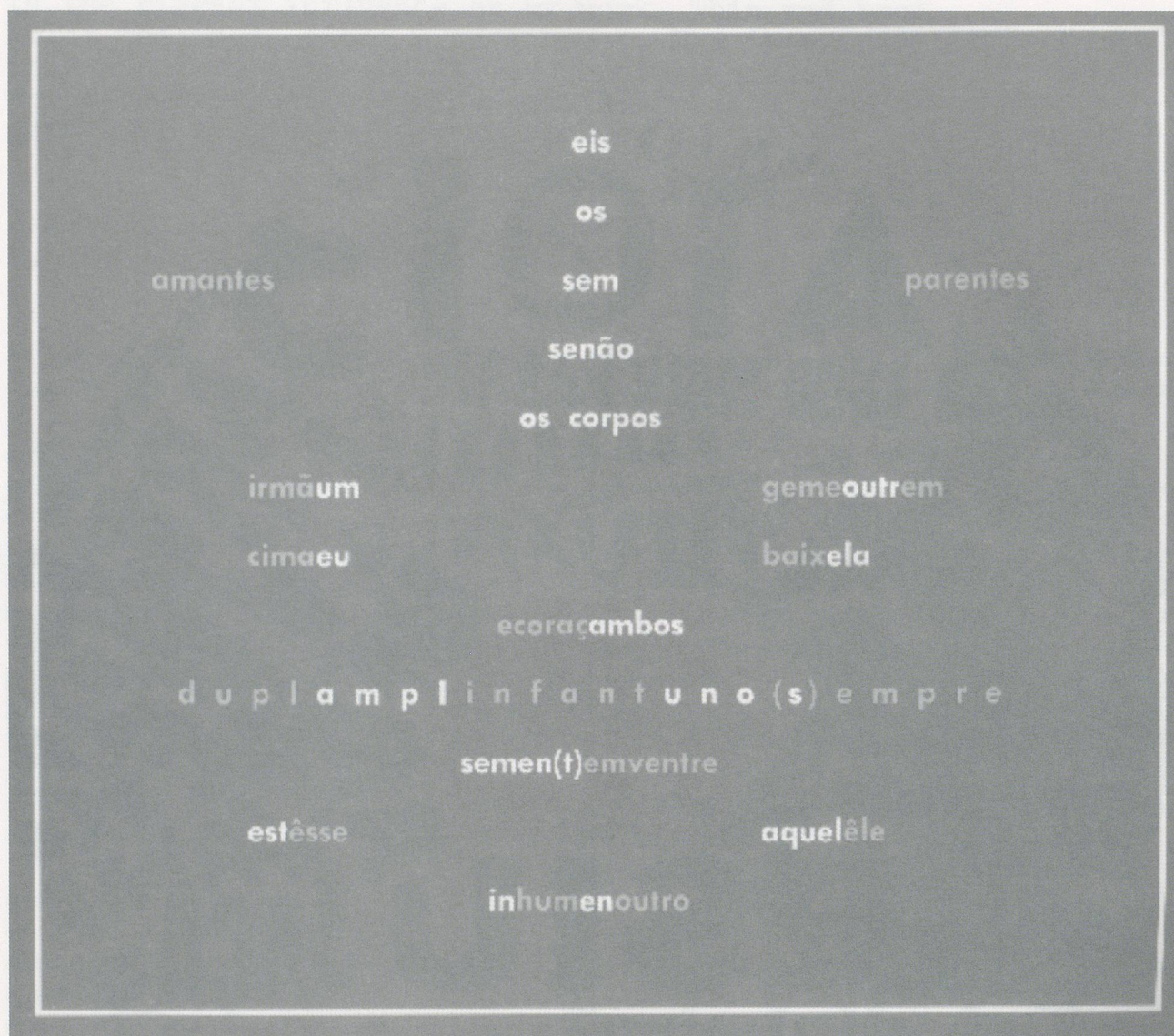
mental novel with visual elements. With the increased presence of the São Paulo Bienal and the emergence of many Brazilian visual artists onto the world stage, the Brazilian Concrete Poets are poised once again to conquer new audiences with their accessible yet erudite poems. They are able to circumvent poetry's usual language-bound limitations by an ardent adherence to simplicity and concentrated resonance. Looking beyond Pound's quotations to the sources of ideogrammatic thought, they found a way to translate a Zen flash of insight into twenty-first century imagery.

DECIO PIGNATARI, MORTE.



AUGUSTO DE CAMPOS, PSIU / SHHH, 1966,  
collage of newspaper and magazine clippings,  
23 5/8" in diameter / Collage, Durchmesser 60 cm.





AUGUSTO DE CAMPOS, EIS OS AMANTES / HERE ARE THE LOVERS, 1953,  
from the series POETAMENOS, white and orange letters on light blue ground /  
DA SIND DIE LIEBENDEN, aus dem Zyklus POETAMENOS, weisse und orange  
Schrift auf hellblauem Grund.

An der Haltestelle der Untergrundbahn hängt eine horizontale Tafel. Sie ist mit zwei Stiften an der Decke befestigt. Mit ihrer Höhe von 36 Zentimeter, einer Länge von gut zwei Meter und zweieinhalb Zentimeter Tiefe ist sie eigentlich ein dreidimensionales, im Raum schwebendes Objekt. Sie ist rundum bemalt, selbst an den schmalen Seitenflächen, was ihr den Anschein von Perfektion gibt. Der grösste Teil der Farbfläche ist gelb, ausser einem schmalen schwarzen Streifen am oberen Rand. Auf das Gelb wurden, ausgehend von der linken oberen Ecke, die Worte «Waiting area» gemalt, und zwar in einer serifenlosen, 15 bis 20 Zentimeter hohen Schrift. Wer hat wohl entschieden, dass das «W» von «Waiting» ein Grossbuchstabe sein sollte, aber das Anfangs-«a» von «area» nicht? Wer hat all die anderen wohl überlegten Entscheidungen im Zusammenhang mit der Herstellung dieses Objekts getroffen? Wir leben inmitten von Signalschildern und sind derart übersättigt, dass wir oft gar keine Augen haben für deren Komplexität und Machart. Sie sind ein Teil unserer natürlichen Umwelt geworden. Diese urbane Umwelt war auch der Hintergrund und Katalysator für die konkrete Poesie, eine internationale Bewegung der 50er und 60er Jahre, die einen grossen Teil ihrer Energie und auch ihren Namen drei ihrer frühesten Vertreter verdankt: den Brasilianern Augusto und Haroldo de Campos, zwei Brüder, und Décio Pignatari. Alle drei stammen aus São Paulo, Südamerikas bevölkerungsreichste und am stärksten in-

VINCENT KATZ ist Dichter, Kritiker und Übersetzer. Er ist der Autor von *Life is Paradise: The Portrait of Francesco Clemente* (Powerhouse Books, New York 1999).

# Konkrete

dustrialisierte Stadt, deren schreiende Reklameschriften und Plakate denn auch ihr Werk früh beeinflusst haben. Mit beiden Beinen in der Gegenwart stehend durchforsteten sie jedoch auch die Vergangenheit gewissenhaft nach Zeichen intelligenten Lebens.

VINCENT KATZ

# Poesie

Ihrer Begeisterung für die literarische, musikalische und bildende Kunst der Moderne – in Brasilien und anderswo – entsprach eine nicht minder heftige Verehrung von Figuren der Vergangenheit. Augusto de Campos übersetzte Blake, Donne, Keats, Majakowski,

aus

# Brasilien

Pound und Valéry. Haroldo de Campos übertrug Dante, Homer und Mallarmé. In ihrem 1958 (auch auf Englisch) erschienenen *Pilot Plan for Concrete Poetry* (Leitbild der konkreten Poesie) entwarfen die drei Dichter die Grundlage ihrer Forderung nach einer Poesie, in der Form und Inhalt gleichwertig sind. Danach soll das visuelle Element in den Vordergrund treten und den gegenständlichen, stofflichen Charakter des Gedichts vermitteln. Sie erstellten auch eine Liste ihrer poetischen Vorgänger, die mit einem überraschenden Stammvater beginnt, Stéphane Mallarmé – überraschend, sofern man an den Sym-

bolisten Mallarmé denkt mit seiner Sehnsucht nach Transzendenz. Wer sich dagegen an sein «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard» erinnert, mag die Verbindung erkennen. In diesem 1897 veröffentlichten, unerhört innovativen Gedicht arbeitete Mallarmé nicht nur mit der Doppelseite als Gestaltungsmittel und setzte die Worte mitten auf ungeheure weisse Flächen; er verwendete auch verschiedene Schriftgrössen und -stile zur Unterscheidung verschiedener Gedankenstränge. Er machte sogar Wortbilder, wie das wenig später auch Apollinaire in seinen *Calligrammes* tat. Die Brasilia-

ner standen auch unter dem Einfluss von Ezra Pound und gaben ihrer Gruppe den Namen *Noigandres* nach Pounds «Canto XX». Pounds Interesse für Ideogramme hatte Vorbildcharakter; die konkrete Poesie entstand ja aus dem Wunsch, Bild und poetischen Inhalt so miteinander zu verschmelzen, dass das Gedicht im Idealfall auf nichts ausserhalb seiner selbst mehr verwies.

Die Brasilianer waren frühreif, in ihrem Leben ebenso wie in ihrer Entwicklung hin zur konkreten Poesie. 1952 brachten die drei Dichter, damals wenig über zwanzig, eine Zeitschrift heraus, die ebenfalls den Titel *Noigandres* trug, und traten in Briefwechsel mit Pound. 1953 veröffentlichte Augusto de Campos einen Gedichtband mit dem Titel *Poetamemos*, in denen die Wörter verschiedene Farben hatten zum Zeichen, dass sie von verschiedenen Stimmen gesprochen wurden. Die farbigen Wörter stehen auch noch vor einem farbigen Hintergrund. Der Dichter stellte sich vor, dass diese Wörter aufblinken und verlöschen sollten wie Lichtsignale, aber das war damals technisch noch nicht machbar, also entwarf er ein System von Farbunterscheidungen, das sich auf einer gedruckten Seite einfach umsetzen liess. Mit Beginn des Computerzeitalters konnte er dann endlich seine ursprüngliche Idee in die Tat umsetzen und das portugiesische Gedicht mit seiner englischen Übersetzung abwechselnd aufleuchten lassen. (Es ist auf seiner Website zugänglich: <http://uol.com.br/augustodecampos/home.htm> – ein ausgezeichnete Weg um an seine Gedichte und Aufsätze heranzukommen.) Pignatari, der als Werbefotograf arbeitete, verfasste visuelle Gedichte, die man kinetisch oder kine-

matisch nannte, insofern sie erst nach und nach sichtbar werden. Da er fand, dass selbst die konkrete Poesie durch ihre Abhängigkeit vom Wort zu eingeschränkt sei, entwickelte er 1964 eine Technik für eine semiotische Poesie, in der einfache Symbole wie in der Flaggensprache der Seefahrt eine feste Bedeutung haben, zu der aber immer auch Worte gehören. Haroldo de Campos machte einige Gedichte mit visuellen Elementen, aber sein Interesse galt mehr der Theorie und dem konkreten Klanggedicht, wo die Wörter aufgrund akustischer Ähnlichkeiten ausgewählt werden, wobei sich erstaunliche semantische Kombinationen ergeben. Er hat eine Übersetzung des ersten Buches der *Ilias* gemacht, wobei er den Klang des griechischen Originals ebenso mit einbezog wie die Bedeutung. In den Vereinigten Staaten war die konkrete Poesie keine echte Bewegung, schlimmer noch, sie schien sich just in dem Moment quer zu stellen und gegen die Mainstream-Kultur zu richten, als der Einfluss der Populärkultur auf die Kunst wichtig wurde. Die Brasilianer dagegen waren nicht nur imstande diese Kultur zu integrieren, sondern nahmen es auch an Gradlinigkeit mit ihr auf. Die amerikanische konkrete Poesie wurde nicht von Dichtern gemacht, sondern von bildenden Künstlern, die nach neuen Formen suchten. Für einen bildenden Künstler stellt der überzeugende Umgang mit Wörtern eine extreme Herausforderung dar. Ein Dichter unter diesen Konkreten ist der Amerikaner Aram Saroyan. Zwei seiner Bücher, *Pages* und *Aram Saroyan*, sind kleine Klassiker der mittleren 60er Jahre, alle in der Schreibmaschinenschrift gedruckt, in der sie getippt waren. Saroyan erreicht eine haikuähnliche Verdichtung dank

einem feinen Gespür für seine Zeit, was diese Gedichte zu Glanzlichtern macht, deren Leuchtkraft unvermindert erhalten ist:

night  
again  
again

Oder vielleicht noch aussagekräftiger:

eyeye

und:

morni,ng

Als Dichter war ich enttäuscht von dem, was ich neben Saroyan an konkreter Poesie zu Gesicht bekam. Ich behaupte nicht, dass meine Kenntnisse der konkreten Poesie in den 70er Jahren erschöpfend waren, aber wenn ich heute die Anthologien der 60er Jahre durchblättere – *Concrete Poetry: A World View*, Indiana University Press, Bloomington 1968, oder *An Anthology of Concrete Poetry*, Something Else Press, New York 1967 –, kann ich nicht behaupten, dass ich heute zu einem anderen Schluss käme. Es war ein internationaler Trend, eine genreübergreifende Bewegung, die irgendwo zwischen bildender Kunst und Literatur anzusiedeln war, aber insgesamt fehlte es ihr an literarischer Kraft. In den 70er Jahren hätte ich wohl die brasilianischen Vertreter der konkreten Poesie nicht zu schätzen gewusst, zum Teil wegen der Sprachbarriere, aber in erster Linie wegen meiner beschränkten kulturellen Erfahrung. Als ich 1988 begann nach Brasilien zu reisen und Portugiesisch zu lernen, war ich reif dafür. Ich bin mir nicht mehr sicher, mit welchem Buch ich begann. Es kann Décio Pignataris *Poesia Pois É Poesia* gewe-



sen sein, eine Sammlung von Werken aus den Jahren 1950 bis 1975. Da war zunächst das englische Motto, «Ride the pink horse», Titel eines Robert-Montgomery-Films von 1947. Klar, dass damit mein Interesse geweckt war, aber wer hip ist, muss deswegen noch lange kein Dichter sein. Also begann ich das erste Gedicht zu lesen, «O Carrossel» aus dem Jahr 1950:

Entre escolher  
Montanha-russa  
Roda-gigante  
Ou trem-fantasma,  
Eu escolhi  
Meu carrossel.  
Paguei com vida  
– Engenho e arte –  
Pelo meu árdego corcel.

Das liesse sich etwa wie folgt übersetzen:

Unschlüssig zwischen  
Der Achterbahn  
Dem Riesenrad  
Und der Geisterbahn  
Wählte ich  
Mein Karussell.  
Ich bezahlte mit dem Leben  
– Genie und Kunst –  
für mein wackeres Streitross.

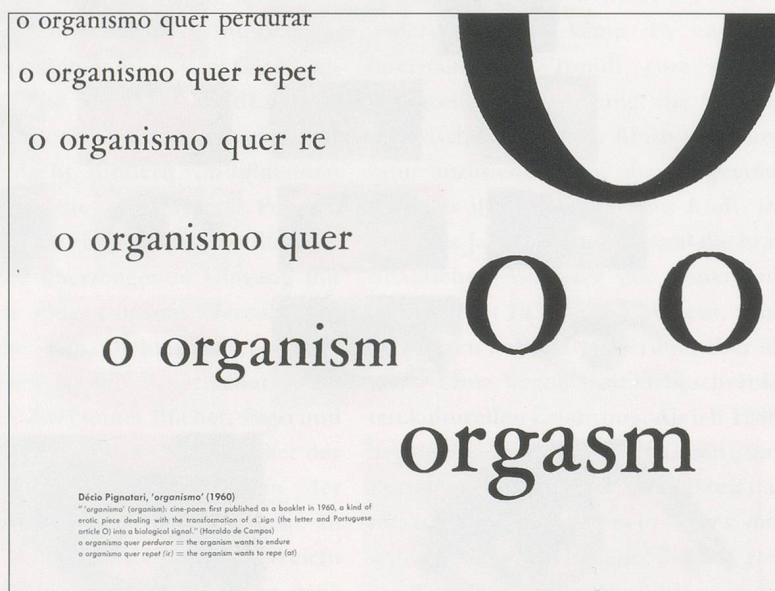
Die Gedichte gefielen mir auf Anhieb. Und je mehr ich von diesem Autor und seinen zwei Mitstreitern, Augusto und Haroldo de Campos, las, desto klarer erkannte ich, dass ihr Talent zur Schaffung gelungener Wortbilder mit einer dichterischen Grundbegabung zusammenhing, die sich während vieler Jahre aus unterschiedlichen poetischen Quellen genährt hatte. Alle drei haben einen grossen Teil ihrer Energie in Gedichtübersetzungen investiert und tragfähige Beziehungen zu fernen Zeiten

und Orten geknüpft und sich so als Dichter und Übersetzer Fähigkeiten angeeignet, die man auf andere Weise gar nicht erlangen kann. Augusto war auch der in visueller Hinsicht Fruchtbare der drei. Sein «Olho Por Olho» (Auge um Auge) (1964) wurde auch ein konkretes Gedicht ohne Worte genannt. Hier ist ein Ausschnitt eines Texts von Augusto, in dem er die Bildsprache dieses Werks erläutert, das eine Collage aus Photographien von Augen und einem Mund ist und über die übliche Selbstreferenzialität der Collage hinausgeht:

*AUGE UM AUGE: hinauf bis zum auge. oder, wieder, «questo visibile parlare» (dante). oder «mit freien augen sehen» (oswald de andrade). pop-videogramm. re-visierte revuen. stars, sternchen, politiker, poeten, vögel, ein schwarzer jaguar, pelé, sousândrade, autoscheinwerfer, das auge der waschmaschine, verkehrsampekn. augen. metamorphose. mündern. BBs (zahn um zahn) mund. ein babel der augen. haroldo getauft: BABCEIL (1964).*

DECIO PIGNATARI, ORGANISMO, 1960.

Seit Anfang der 50er Jahre versuchten diese drei Poeten die Populärkultur in ihre Dichtkunst zu integrieren, und die Art, wie Augusto in «Olho Por Olho» historische Figuren, Idole der brasilianischen Moderne, Politiker, Sportler, Filmstars und Maschinen gleichwertig auf eine Ebene stellte, ist ein Beispiel für die geistige Offenheit, die die brasilianische Kultur der 60er Jahre entscheidend prägte. Popmusiker des Tropik-Trends der 60er Jahre waren beeinflusst von den komplexen Wortspielen dieser konkreten Poesie und daraus ist auch mindestens ein Künstler hervorgegangen: Arnaldo Antunes, der nicht nur Rockmusiker ist, sondern auch ein grosser visueller Poet und bildender Künstler sowie Teilnehmer der Biennale von São Paulo. Augusto hat mit verschiedenen Musikern zusammengearbeitet, auch mit seinem Sohn, Cid Campos. Vater und Sohn haben zusammen ein Poesie- und Klangstück mit dem Titel POESIA É RISCO komponiert. Heute, fünfzig Jahre nach-



AUGUSTO DE CAMPOS,

LYGIA FINGERS, 1953, colored ink  
on paper, dimensions variable / farbige  
Tusche auf Papier.

HAROLDO DE CAMPOS,

CRISTAL CRISTAL FOME, white letters  
on blue ground, from the series /  
weisse Schrift auf blauem Grund,  
aus der Serie

FOME DE FORMA / HUNGER

FOR FORM / FORMHUNGER, 1957-59.

dem sie die Bühne betreten haben, sind Augusto, Haroldo und Décio immer noch aktiv. Augusto freut sich über die neuen technischen Möglichkeiten und kreiert interaktive Versionen seiner Arbeiten auf grossformatigen elektronischen Bildschirmen. Haroldo macht seine «Klangübersetzungen» und Décio hat einen experimentellen Roman mit visuellen Elementen publiziert. Durch die wachsende Bedeutung der Biennale von São Paulo und dadurch, dass viele brasilianische Künstler den Schritt auf die Weltbühne geschafft haben, sind die brasilianischen Vertreter der konkreten Poesie einmal mehr auf dem Sprung, mit ihren leicht zugänglichen und doch raffinierten Gedichten ein neues Publikum zu erobern. Sie sind imstande die üblichen sprachgebundenen Grenzen der Poesie zu unterlaufen dank ihrer unverbrüchlichen Treue zum Einfachen, aber klanglich Ergiebigen. Über Pounds Zitate sind sie zu den Quellen des ideogramatischen Denkens vorgedrungen und fanden einen Weg, die blitzartigen Einsichten des Zen in die Bildsprache des einundzwanzigsten Jahrhunderts zu übertragen.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

