

# Sentido de orden en el arte brasileño

(Viene de la pág. 94.) tica, buscando en la forma todas las posibles antenas de la realidad, ya que no puede extenderse, por su condición brasileña, de servidor de un orden, en el sentido vertical de la realidad en sí.

## EL GRABADO

El grabado es la facción metódica del arte brasileño que ofrece en nuestros días más coherencia. Vale la pena de esbozarlo aquí, al margen de los esquemas promocionales, porque su evolución, si no ha gozado de una autonomía, ha padecido, al menos, una soledad en los años heroicos en que se configuraba. Casi todos los artistas destacados del Brasil se han expresado en algún momento mediante el grabado—Segall, Cavalcanti, Portinari, etc.—, pero sólo unos cuantos lo han soportado como una dedicación exclusiva.

En sus orígenes posacadémicos estuvo igualmente encarado a la captación de la realidad ambiente, desde la que se pudo tocar tangencialmente el expresionismo. Expresionista de extraordinario vigor es, por ejemplo, *Oswaldo Goeldi* (1895), el primer grabador estrictamente contemporáneo del Brasil, uno de los maestros más eficaces de la actual escuela. No así *Livio Abramo* (1903), que, con Goeldi, soportó durante largos años una posición incomprendida por el público y los coleccionistas.

En el actual momento, que es el de la glorificación del grabado, por haberse logrado vertebrar toda una escuela genuinamente brasileña, esta modalidad posee una amplia gama estilística, que oscila entre el expresionismo realista y la abstracción geométrica y plástica. En el realismo expresionista destacan *Marina Caram* (1925) y *Renina Katz* (1925). Todas las otras posiciones del grabado están ya situadas en el campo de la abstracción o en el de las intuiciones imaginativas y surreales.

Para *Fayga Ostrower* (1920), tal vez el más fuerte valor de la actual escuela brasileña del grabado, la abstracción es un medio para conseguir esquemas dramáticos, de fuerte garra existencial. En cambio, para *Vera Vucayeva* (1920), *Lygia Pape* (1929) y *Lygia Clark* (1920), es un vehículo para indagar posibilidades concretas del espacio plástico. Estas tres últimas grabadoras representan con eficacia al polo carioca del concretismo brasileño. En fin, entre el grabado de investigación dramática de *Fayga Ostrower* y el de concreción plástica de *Lygia Clark*, hay un punto medio, que representa bien *Arthur Luiz Piza* (1928), el cual pacta penetraciones con una dicción de tipo surreal. Una de las versiones más originales del grabado en el Brasil nos la proporciona *Marcelo Grassman* (1925), recreador de un extraño mundo zoomórfico, de reminiscencia medieval, aldeaño entre la expresión y el surrealismo.

Aun cuando no se trata exactamente de un grabador, sino de un dibujante, vale la pena de reseñar bajo este epígrafe la obra de *Ademir Martin* (1922), porque su sentimiento lineal es más incisivo que esquemático. Concibe el dibujo como una posibilidad de reflejar la realidad ambiente, pero sometida a valoraciones formales. Hay en su obra una fuerte magia de los ornamentos y un sentido bastante exacto de ciertas subyacencias terrenales definitivamente brasileñas.

## LA PROMOCION DE 1945 Y SUS DERIVADOS: EL TRIUNFO DE LA ABSTRACCION

La distinción entre un arte abstracto y otro figurativo, si es banal

en la mayor parte de los casos, tiene, al menos, cierta eficacia metodológica. En el caso del arte brasileño, esta eficacia se acentúa, pues, fiel a la constante característica del arte en este país, cuando alcanza la no figuración, extrema su vocación de forma hasta límites dialécticos muy acusados. No existe, en grado genérico, un informalismo en el Brasil. Sí, en cambio, una abstracción geométrica muy pronunciada.

Muchos de los maestros que aquí se reseñarán han participado de la figuración en etapas anteriores; pero su abierta militancia actual en una problemática abstracta me hace incluirlos en este lugar. Es el caso de *Cícero Dias* (1907). Su tránsito desde una estética de la realidad cotidiana hasta otra de forma pura radicalizada es terminante. También *Miltón Dacosta* (1903) derivó desde la figuración hasta la abstracción; pero en su primitiva estilística había ya una noticia posezanniana que la hacía presagiar. La posición de *Roberto Burle Marx* (1909) es distinta, pues en él no hay un abandono de la figuración ni una vinculación radical al abstractismo. Oscila entre ambas con un desdén absoluto por hacer de ello problema consciente, como es el que, en cualquier caso, los valores ornamentales en que se asienta su estilo siempre son de índole abstracta.

Tal y como se nos presenta la abstracción en el Brasil, apenas hay una posibilidad remota de establecer una diferencia que no sea de orden geométrico. Tan sólo son insólitas, en ese orden, las posiciones de *Antonio Bandeira* (1922) y *Aloisio S. Magalães* (1927). El primero, con sus intuiciones de un musicalismo y hasta de un vegetalismo, podría ser el antecedente para una prenatal abstracción informal brasileña. También el segundo, aunque las vivencias de su pintura ya no sean de tipo surreal, sino de tipo impresionista, entre cuyas posibilidades visuales y la abstracción fluctúa su arte. En fin, es posible que en el expresionismo no figurativo de *Frans Krasberg* (1921), de sustancia dramática como el de Hartung, se pudiera vislumbrar una tercera posibilidad.

*Samson Flexor* (1907), si bien realiza un complejo de formas de módulo geométrico estricto, parece poner al día la problemática futurista por la busca de posibilidades de un dinamismo. *Fernando Lemos* (1926) recrea un barroquismo de curvas volátiles. *Firmino F. Saldanha* (1915) inscribe bellas formaciones cromáticas en esquemas lineales. *Abraham Palatnik* (1928) es un creador de masas espaciales determinadas por unidades sucintas.

El último extremo de la abstracción geométrica brasileña se autodenomina, como sus congéneres universales, «concretismo». El nombre está bien, y responde a la estricta racionalidad con que está concebido este arte. Herederos de Mondrian y Malevitch, discípulos de Vantongerloo, de Max Bill y de la nueva escuela suiza, conciben la obra como una creación estrictamente mensurable y, por tanto, concreta. Alguno de sus elementos ha quedado ya reseñado entre los grabadores. Por lo que a la pintura se refiere, sus más calificados representantes son: *Jacques Douchez* (1921), ordenador de un cierto mecanicismo de bloques de dinámica neutralizada, a la manera de Dewasne. *Aluisio Carvão* (1918), delimitador de unidades formales rectangulares en un espacio plano. *Lothar Charoux* (1911), investigador de ritmos diédricos mediante lineaciones. *Ubi Bava* (1915), que alterna concreciones formales con un ritmo curvilíneo. *Hermelindo Fiaminghi* (1920), experimentador de una óptica a la manera de Vasarely. *Geraldo de Barros* (1923), cuya pintura desarro-

lla un juego de ocupaciones y vacíos espaciales, mediante secciones de una figura-módulo. *Waldemar Cordeiro* (1925), que establece un contrapunto del plano con el espacio tridimensional a base de proyección de ritmos centrífugos. Acaso el artista de mayor significación universal de esta tendencia sea *Ivan Serpa* (1923), cuya técnica pictórica y de «collages», si rigurosamente geométrica en cuanto se atiene a módulos arquetípicos, tiene también un cierto temblor lírico, pues las unidades de que se sirve sugieren, por su relación formal—y hasta por su relación cromática—, una dicción musicalista.

## LA ESCULTURA

En el Brasil la escultura no ha tenido cultivadores en número suficiente como para que se pudiera establecer un parangón apreciable con el arte pictórico. En realidad, el formidable florecimiento de las artes visuales se ha desarrollado casi con exclusividad en la pintura. Han existido y existen, sin embargo, apreciables maestros, aun cuando ninguno de ellos ha alcanzado la solidez magistral de un Segall o un Portinari.

# EL GAUCHO

(Viene de la pág. 55.) tan carnívora, el «gaúcho» la completa con harina de mandioca («farofa») y con el mate. La bebida del mate—la «cuia», la «bombilla» y la «chalera»—es una necesidad vital, y se toma con la parsimonia de un antiguo rito. Al desayunar, tras el almuerzo, a media tarde, como despedida antes de dormir, la «cuia», casi hirviendo y espumante, pasa de mano en mano, en la rueda de compañeros de faena; al aire libre, a campo raso; en las galerías de las casas de la peonada; muchas veces, desde la silla, de caballo a caballo, sorbiéndose, con la calidad del amargo líquido (el «chimarrão»), la tristeza inmensa de la pampa.

## LA PAMPA; MEJOR DICHO, «O PAMPA»

La pampa—o, como dicen en el Brasil, «o pampa», masculinizándola, así como «o samba», en vez de la samba argentina—es, entre los paisajes de entraña monótona—mar, desierto, Antártida—, el más desoladoramente triste. Verde y azul o verde y gris; siempre inmóvil, siempre monocorde. El cielo, generalmente turbio y anubarrado, aplasta la inmensidad, que se dilata, falta de contrastes y contornos; el viento «minuano» desmelenado toda esperanza de variación vital.

La pampa no tiene caminos propios; los caminos de la pampa son el caballo y la carreta.

*Carreta pionera:  
dos bueyes y dos ruedas y una vela  
en pleno mar de hierba.  
Ni un camino, ni un árbol, ni una  
[hacienda;  
atrás, los desengaños que se  
[cierran;  
delante, la esperanza siempre  
y en medio [abierta;  
la carreta pionera...*

La esperanza es una casa, una fazenda», un alto, un hito que rompe la eterna monotonía verdegris.

Cuadrículando enormes extensiones, las propiedades de las «fazendas», con sus amplias casas de los señores, los «galpones» para la peonada, los almacenes, los pastizales, incluso los campos de aterrizaje particulares, son oasis de

MAINE-DRY

Ja copiado  
para o livro

# Instituto de arte contemporânea

MAINE-DRY

V

CHOCOLATE

EXERCÍCIO

XX

original esta se não pode ser copiada