

Revista: Mundo Hispanico
Data: Dezembro de 1958
Local: Espanha
Titulo: Sentido de Ordem en el Arte Brasileño
Autor: Moreno Galvan, José Maria

*ser para
aproveitar*

SENTIDO DE ORDEN EN EL ARTE BRASILEÑO

El arte contemporáneo del Brasil reserva ^{una} sorpresa para quien aun no ha pasado sobre él su primera mirada panorámica. No se trata de una efervescencia elemental, como haria suponer la presencia inminente de una botánica y hasta de una zoología desbordada; no refleja un festivo parteísmo ni ^{UNA} orgía sensitiva; la raiz folklórica, el trasfondo musical, el demonismo subyacente, apenas logran tocar de manera tangencial algunos de sus aspectos, pero no lo determinan. Porque el arte del Brasil, como el país que lo sustenta, está todo él regulado por una estricta idea del orden: tanto el país como su arte son una construcción en la creación.

Introducción al concretismo

Podría hablarse, tal vez, de un sentido de la mesura, pero no daría su definición exacta. Yo lo llamaría "condición órfica". Según ella, lo que es constante en el arte contemporáneo del Brasil, lo que constituye su estilo genérico, es una facultad última para reducir a la obediencia de la forma construida todo el caudal de sus gerencias heterogéneas que presionan sobre el artista en la hora de la creación. Sea cual sea la facción tendenciosa del arte brasileño con que nos enfrentemos, desde la figuración minuciosa a la abstracción extremada, siempre nos sorprenderá verlo condicionado por una legislación formal, muy poco complaciente con todas las agregaciones fortuitas que el azar o la intuición conceden a quien con ellos pactan. Por eso es muy difícil desdubrir en este arte confabulaciones con el mundo de la poesía, como el surrealismo y el informalismo, por

[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 Mondrina 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 mecanismo 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. Herme-lindo Fiaminghi (1920), experimentador de una óptica a la manera de Vasarely. Geraldo de Barros (1923), cuya pintura desarrolla 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 ^{concretismo} Ivan Serpa (1923), cuya técnica pictórica y de "collages", si rigurosamente geométrica en cuanto se atiende 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

este trecho deve ser copiado 2 vezes: 1) Completando Concretismo e Ivan visto por J. M. M. Galvan

concretismo
Ivan visto por J. M. M. Galvan

A 1ª folha ea 11ª
estão no envelope seguinte

las cuales algo se comunica en la obra de arte sin permiso del artista. La voz del arte brasileño está siempre sometida a un orden; es todo lo contrario de un grito elemental.

LA HISTORIA CONDENSADA

No es necesario - porque esta panorámica tiene unos límites que están determinados por la historia más próxima - referirse a una ascendencia genealógica que sólo por contar con el nombre de Antonio Francisco Lisboa, el "Aleijadinho" (1730-1814), merecería el calificativo de gloriosa. Hay que decir, sin embargo, que, en su tiempo, gracias a la benéfica influencia de las misiones jesuíticas, se desarrolló un arte mesuradamente barroco, totalmente acorde con una sensibilidad popular y hasta con la exigencia de un medio exuberante, el cual pudo constituir la primera andadura de una tradición genuinamente brasileña si no hubiera sido bruscamente cortada por la ingerencia academista. El academismo se introduce en el Brasil en 1816, mediante la llamada "Misión artística de Francia", dirigida por Le Breton, impuesta por el emperador Don Juan VI. Brasil, como casi todas las repúblicas hiseroamericanas en los años iniciales de la independencia, sufre con ello esa corrección de la tradición, esa "revolución desde arriba", que el despotismo ilustrado ejerce con la fórmula de las reales academias. La consecuencia no fue sólo la secularización del arte, sino el haber cambiado un arte vivo por un arte de gabinete.

En afecto, todo el siglo XIX brasileño está condicionado por esa circunstancia. La importancia de Victor Meireles o de Pedro Américo, como la de los presuntos "modernos" Amoedi y Bernadelli, es meramente doméstica. Su historia es la de un reporterismo cortesano o un retratismo áulico de corto y discreto vuelo. No surge ni un romanticismo ni un vigoroso naturalismo a la manera de Coubet. El impres-

onismo vivió débilmente, pues no fué más que el reflejo de una evolución externa que no pudo sustentarse en adivinaciones propias. A caso sea Eliseo Visconti quien lo vió más cercanamente.

En fin, la verdadera historia del arte contemporáneo en el Brasil comienza en 1922 con la Semana de Arte Moderna de São Paulo. Lo que hasta entonces habían sido intuiciones de la modernidad adquiere cohesión y logra catalizar a una tradición adormecida. Pero cuáles fueron esas intuiciones previas de la modernidad? En 1913, Lasar Segall llegó por primera vez al Brasil y trajo una primera noticia del expressionismo. Cuando, años más tarde, hizo del país su ^{propia} patria, la dotó también de su expresionista más vigoroso. En 1916 expuso en su país por primera vez Anita Malfatti. También ella traía un mensaje expresivo, aun cuando algo más mesurado por el cromatismo de las secesiones alemanas. Por aquellas fechas, ya Emiliano di Cavalcanti - uno de los campeones de la Semana Moderna - elaboraba en hornos propios las sugerencias de una modernidad imprecisa...

Hacia 1930, el movimiento de renovación había casi llegado al poder. Fué por entonces cuando empezó a configurarse la pintura ciclópea de Cândido Portinari. En aquella fecha, el arte del Brasil intuyó que no le bastaba la modernidad, sino que le era necesaria la originalidad, y abrió los ojos a una temática proximista, entrañable, llena de resonancias nativas y populares. Pero nunca esto hay que tenerlo muy presente - la voluntad de forma fué desbordada por la narrativa.

Aproximadamente hacia 1945, la modernidad del arte brasileño comienza a acentuar sus peculiaridades problemáticas. La forma empieza a adquirir conciencia de su autonomía; se adivina la abstracción. Los años siguientes configuran cada vez más un tipo de arte que ya no pretende tanto una virtualidad apolínea cuanto una investigación dialéctica. Así, por el extremo más riguroso de la abstracción de nuestros días se advierte un experimentalismo analíti

tico, que, porque tiene conciencia de si mismo, se autodenomina "concretismo". Muchos matices hay en el arte brasileño que no pueden ser captados por este fugaz panorama, y que tal vez se puedan adivinar en un breve bosquejo de las promociones artísticas más sintomáticas.

LOS INICIADORES

Como se sabe, la revolución contemporánea del arte se presenta bajo un doble aspecto: por una parte, trata de movilizar a la realidad más remota, a la que se esconde tras su apariencia visible (expresionismo y surrealismo), y por otra trata de indagar en las posibilidades de la forma abstracta (cubismo y abstracción analítica). Esta doble vertiente se observa ya en los pioneros de la modernidad en el Brasil; Lasar Segall, Emiliano di Cavalcanti, Anita Malfatti, son expresionistas; Tarsila do Amaral realiza un arte constructivo derivado del cubismo epigonal.

Lasar Segall (1890-1956) pudo haber sido uno de los artistas que la Rusia prerrevolucionaria lanzó sobre el Occidente para marcar con un cierto peculiar acento al expresionismo (como Jawlensky, Soutine y el primer Kandinsky). Enraizado en el Brasil, logró desvelar, no sólo en beneficio de ^{su} pintura, sino de todo el arte brasileño, la entraña de la humanidad más traspasada por la existencia (la humanidad, digo, esa en el punzada en el costado de los rusos de todos los tiempos, no el humanismo). Nada puede mostrarnos tan significativamente el destino del Brasil de convertir en protagonista de su acontecer a todo recién llegado como esa fecundación súbita del arte de Segall. Su "expresión" no se derivaba de un musicalismo cromático, como en Kandinsky y Jawlensky, sino del vigor y la fuerza de una estructura.

Emiliano di Cavalcanti (1897) hizo compatible una labor de expresionista - directamente vinculado a la realidad sociológica

de su patria - con una labor de constructor. Acaso toda su obra patentiza la determinación magistral del monumentalismo picassiano ; pero esa sugerencia tiene un eco profundamente original en el brasileño, ya que en él no descansa en valores apolíneos, sino en adivinaciones de una realidad más expresiva.

Anita Malfatti trajo hasta el Brasil una versión del expresionismo germánico algo menos doliente, algo más festiva, que la de Segall. Tal vez porque en su pintura quedaban aún recuerdos del impresionismo secesionista de Korint. Después de sus primeros años catalizadores, quedó voluntariamente apartada del acontecer artístico de su patria, para aparecer de nuevo, en nuestros días, con un arte muy lejanamente epigonal del de su primera hora, conscientemente ingenuista, popular e íntimo.

Társila do Amaral da el primer paso abiertamente constructivo de la pintura del Brasil. Su búsqueda de realidades estuvo siempre mediatizada por una servidumbre a las estructuras. Desarrolló un tipo de purismo de derivación cubista, aun cuando ^{como} quería Inhoté, su maestro, mucho más ligado a imágenes traslaticias que a elaboraciones experimentales.

LA PROMOCION DE 1930

Me resisto a llamar a estas generaciones pictóricas "promoción Portinari", para que quede bien claro que el tipo de arte que ellas descubren y exaltan no se deriva del gran maestro, por más que sea el nombre de Portinari el que lo universaliza y le confiere un signo distintivo. El retorno a las realidades próximas de la patria y el hombre brasileños es lo más significativo de esta promoción de artistas. Portinari es su ejemplo máximo; pero la realidad que sustenta a su pintura no la descubre él, sino que constituye una adivinación colectiva de su momento.

Este tipo de realidad tiene matices diferenciales tan amplios como la geografía del país que la sustenta. Alberto da Veiga Gignard (1895), por ejemplo, la concibe en lo que tiene de plácidamente popular y colorista, sin extremar aristas expresivas, amplia y elástica, como para narrar la alegría y la tristeza, documentando, sin dejar de servir a la forma. Alfredo Volpi (1896), en cambio, la concibe como una construcción, valiéndose de unas arquitecturas en las que desentraña una fisiognómica. (Ultimamente, este pintor ha trascendido la temática para radicarse en un concretismo de la forma.) Hilda Campofiorito (1901) realizó una narrativa amplia y directa, en la que la modernidad quedaba implícita, derivada de su misma frescura y dicción. Quirino Campofiorito (1902) les otorga a las figuras una densidad grávida, en oposición a la atmósfera. Francisco Reboló Gonsales (1902) las entiende como complejos masivos a punto de petrificación. José Pancetti (1902) encara su pintura hacia el paisaje, con contraposiciones del color uniformemente sostenidas con rica capacidad de matización. Orlando Teruz (1902) inscribe a su figura en un ámbito ideado, donde parece que el silencio ejerce un impalpable protagonismo. Clovis Graciano (1907), dueño de un gran registro de posibilidades lineales, posee también una honda capacidad narrativa. Tomás Santa Rosa Junior (1909), desde una narrativa convencional ha pasado a una temática destinada a contener valores formales procedentes del cubismo. Perci Lau tiene una fuerte capacidad de diseñador y la pone al servicio de una temática ilustrativa. Carybé (1911), también dibujante, es el captador de una coreografía de ritmos vernáculos. Djanira Gomez Pereira (1914) realiza un primitivismo civilizado, consciente de la capacidad comunicativa de una narración ingenua. Ese estado primitivista se advierte también en José Antonio da Silva (1909), aun cuando menos consciente de sus virtudes ingenuistas y, por ello, más volcado hacia valores pictóricos. También en Heitor dos Prazeres (1908), con proce-

dimentos empíricos e improvisados, sólo preocupado por traducir un panteísmo folklórico o musicalista. En Emeric Mercier (1915), paisagista, se advierte una leve preocupación cezanniana por la solidificación de los espacios. Luci Citti Ferreira, discípula de Segall, realiza un expresionismo atemperado que se hace sensitivo a todas las situaciones íntimas. Karl Platner (1919) lleva con su arte una cierta noticia hasta el Brasil de un expresionismo que se vigariza con formas e texturas, como en Permecke.

PORTINARI

Cándido Portinari (1903) es el ejemplo más formidable de una pintura brasileña encarada hacia una realidad existencial. El significa no solamente la configuración definitiva de la pintura de retorno al originalismo, sino el logro total de la modernidad en el Brasil.

Con frecuencia se lo clasifica como expresionista. Pero, en verdad, el expresionismo es el triunfo de una realidad sobre la cárcel formalista. Portinari es eminentemente brasileño, lo que quiere decir que en él subsiste una servidumbre a la ley, al orden, a las estructuras, que difícilmente puede ser salvada por su apetencia de realismo. La ley formal es en él una condición; la de lación real, un objetivo consciente. La formidable ~~energía~~ potencial de su pintura no se desprende tanto del agonismo de su realidad ~~cuanto de la~~ lucha, verdaderamente prometeica, entre esta realidad y la estructura formal que la constriñe. No es, por tanto, un expresionista, sino ^{un} artífice de las formas trascendidas hasta la expresión.

Esa es su constance. Con frecuencia se ha insinuado una presunta volubilidad estilística del maestro. Se trata, en realidad, de una versatilidad, de una expansión en sentido horizontal de su estilística, buscando en la forma todas las posibles ante-

nas 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 coherencias. 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, Osvaldo Goeldi (1895), el primer grabador estrictamente contemporáneo del 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 plasticista. 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

la actual escuela brasileña del grabado, la abstracción es un medio para conseguir esquemas dramáticos, de fuerte garra existencial. En cambio, para Vera Vocayuva (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 instigación dramática de Fayga Ostrower y el de concreción plasticista 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, aledaño 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. Si, en cambio, una abstracción geométrica muy pronunciada.

Muchos de los maestros que aquí se reseñarán han partici

pado 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 Milton Dacosta (1903) derivó desde la figuración hasta la abstracción: pero en su primitiva estilística había ya una noticia poscezanniana 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 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 Aloísio S. Magalhães (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

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.

Además, contra toda lógica, la penetración de un vegetalismo elemental se ha producido principalmente por la escultura. En nuestros días, la contraposición al concretismo escultórico la ofrecen principalmente una serie de escultores que conciben la forma como una immanencia vegetal, con un juego de masas prestabelecido por las exigencias de la propia materia. Así, María Martins (1900), Irene Hamar (1909) y Mousieia Pinto Alves (1910). Otras veces inician la fuga hacia un expresionismo, como Mario Cravo (1923) y Sonia Ebling (1922). Hay que referirse, sin embargo, a la vinculación anterior de la escultura con una figuración de corte clásico post-Maillol, como José Alves Pedrosa (1916), o en una estilización al borde de lo no figurativo, como Víctor Brecheret.

La escultura de forma controlada, consciente del valor de las masas, tiene un alto representante en Sergio de Camargo (1930) y Alfredo Cecchiati (1918). El mayor valor del concretismo escultórico es, sin duda alguna, Franz Weissmann (1911), que ha abandonado definitivamente la investigación de las masas para encarar una problemática del espacio.

NOTAS: Várias reproduções