

instituto de arte  
temporânea

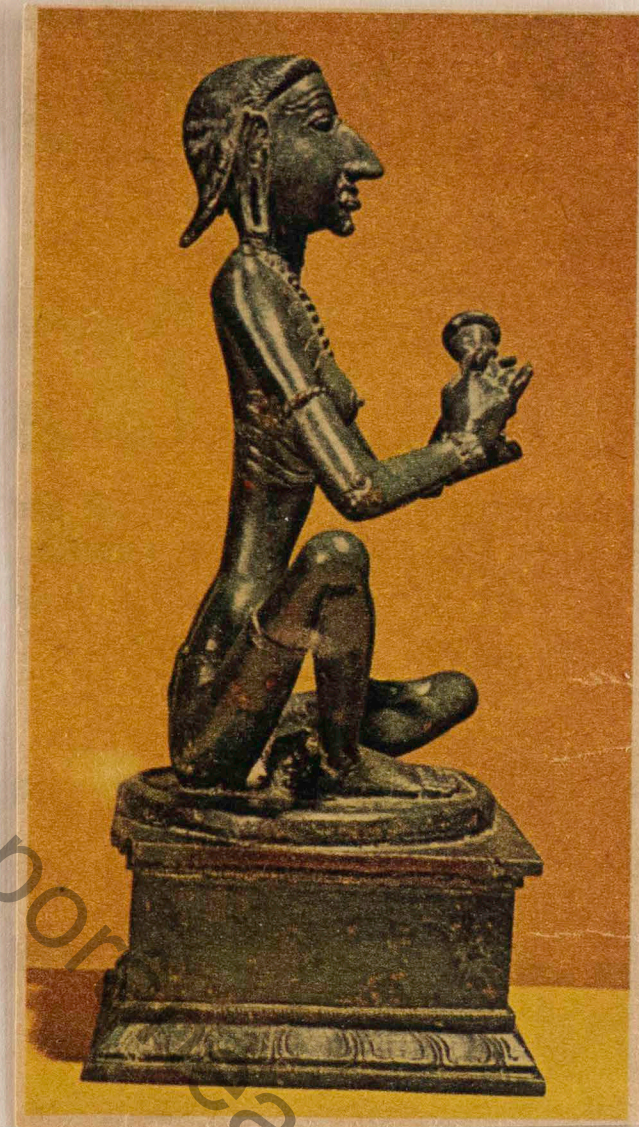
EU  
GOSTO →  
DE  
CHARUTA



Ferrerira



instituto de arte contemporânea





SIL  
SIL

SERPA

Feira.

Já em Salvador o famoso plástico Ivã Serpa, que hoje, às 20h30m estará expondo na Galeria CONVIVIUM. Ele é considerado um dos maiores artistas de vanguarda do Brasil. É carioca de nascimento e professor do Museu de Arte Moderna do Rio. Já representou o Brasil nas Bienais de Tóquio, Barcelona, Veneza e Córdoba.

O caricaturista Ivã Almeida, com "stand" na Feira de Comércio, vem fazendo patife em

no  
po

sin  
in  
m  
ci

h



Instituto de arte contemporânea  
Exposição  
Convívium Bahia

so' motivações & interesses

que o livro contemporânea





SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL

J. B.

Acotexen n° 135 (Rio gráfica e editora) → Pint. Milenares nas gutas de China  
Os fenícios navegadores de antiguidade

The Arts Review - maio-junho vol XV  
março 65 vol. XVII

To my son - Library of Congress n° 56.12478 (mi artístico)

Manchete 9/8/69 → Escolinha do Augusto  
18/12/65 → copiar no n° 1

Paris  
Y match n° 1083 → Paul Klee

GAM: 16 -

19

21

24 - (Arte e Psicologia) fala em: Celeste Pimentel pag 39  
(Gam Internacional) fala sobre vários alunos de Fran

Polonia 1941 n° 1 (194)

Chuvisco n° 125 - 1940 → Alejandrina 31 a 34  
Rerina Katz 18 e 19

Querida 221 agosto 63 → Artigo sobre a Escolinha do Pin  
Tos (grafan)

Calendário Brasileiro 1942 de Coca-Cola

Noticiário: Museu AM S.P março 55

Catálogo do pinto americano M

Connaissance des Arts: oeuvre - Marseille - expo  
de Trésors de l'art Maya  
Vase Guerchin

Nueva Visión (NV) Palatnik - Cubismo - Surrealismo e Concreto  
MACUNAIMA - Revolução Modernista 1942



catalogo sobre a construção na Av. Rio Branco

New Forms New Media 1

Murante das Artes, Etc.

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL



Instituto de arte contemporânea

Faint handwritten notes and bleed-through text from the reverse side of the page, including names like 'Paul Klee' and 'GAM: 16 - 19 81 84'.





SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL

1-A

Cavalier set. 63  
 jul 68  
 ago 63  
 fev 64  
 abril 68  
 agosto 64

Instituto

de

Contemporânea

Galerie - jul. agosto 70

contact → agosto 70  
setem. 70

Realiter → agosto 71

Mecânica pop. set. 65 (gravidade)

~~Acute~~  
Salon photography nº 64

Time may 4, 1970

Realidade → agosto 66 (Pintura moderna arte ou  
sonora)  
out. 68 (Uma fo' misteriosa: Ilmbarda)

Cruséis 17 março 70 (Incendio Maracemã)

Manchete 203 out. 63 (A Terra vista do cosmo)  
(Getulio - Meteora cidade grega)  
Das mosteiros perto do teu  
Hippiés - transplante coração



Mandete 18/12/65 (Lunik 8 = olhos e ouvidos de Moosau no  
Cua  
não A-K (Geminis VI e Geminis VII encontram marca  
do ano Cosmos os Soutos do Rio  
anilim - Carta antiga - russa  
Chico X avier - Bilac

Musica y Artes Visuales julio y agosto - sept. oct.

Instituto de arte contemporânea

no the smebans autin ( Pintura arabesca etc on )  
out. 68 (Uma fa misturas: bilac )  
Chico X avier ( bilac )  
Chico X avier ( bilac )  
Chico X avier ( bilac )  
Chico X avier ( bilac )



SIL

Cuadernos

## La II Bienal de Sao Paulo

POR MARIO PEDROSA

LA II Bienal de Sao Paulo ha sido un acontecimiento cultural de primer orden. Las dos exposiciones internacionales de arquitectura y de arte plástico tuvieron un alcance mundial. Todos los continentes, incluso el africano y el asiático estuvieron representados.

De Extremo Oriente tuvimos al Japón e Indonesia, y Australia en arquitectura; del Asia Menor, a Israel y Turquía; del Africa Oriental, a Egipto; del Norte de Africa a Marruecos en la sección de arquitectura. La Europa nórdica estuvo representada por los países escandinavos y Finlandia; los Balcanes por Yugoslavia y una representación individual de los griegos. España figuró por primera vez, como también Luxemburgo. De América del Sur no nos faltó esta vez más que Colombia y Ecuador. De América Central y las Antillas tuvimos a Cuba y la República Dominicana.

La exposición de arquitectura se ha centrado en torno al conjunto de la obra de Walter Gropius, el fundador del Bauhaus en los lejanos días de la República de Weimar, que obtuvo el Gran Premio de arquitectura de Sao Paulo (3.000.000 de francos), instituido por la Fundación Andrea y Virginia Matarazzo.

En la primera Bienal, la sección brasileña de arquitectura estaba separada de la sección general extranjera, con premios aparte para los brasileños y los participantes del exterior. El jurado internacional decidió entonces proponer la supresión de estas dos categorías de premios y, en consecuencia, la abolición de una sala especial para el Brasil. La resolución del jurado se

fundaba en el hecho de que la arquitectura brasileña moderna no necesitaba ya de ninguna medida proteccionista en la competición con los arquitectos extranjeros. Los premios reservados a los participantes debían pues ser los mismos para unos y otros sin discriminación. La experiencia se hizo esta vez con pleno éxito.

La arquitectura moderna es un fenómeno internacional y de un estilo que podemos definir quizá por primera vez en la historia cultural de las naciones como verdaderamente mundial. Esto no significa que no se pueda distinguir en las obras presentadas ni la procedencia ni el sello personal de los constructores. Las diferencias en un proyecto de Walter Gropius, de Le Corbusier, de Mies van der Hoehe, Frank Lloyd Wright, A. Aalto u Oscar Niemeyer, saltan por supuesto a la vista. Sin embargo, los rasgos particulares no son patrimonio exclusivo de las grandes personalidades; podemos discernirlos también en lo que se hace en los países aislados o en un grupo regional de países. El sentido de la economía y de lo social, la preocupación rigurosa de lo funcional marcan, por ejemplo, la arquitectura moderna de los países del norte de Europa; el amor tradicional a la naturaleza ligado a un sentido extremadamente agudo de los materiales ligeros, da a la arquitectura japonesa su marcadísimo rasgo de finura y flexible sencillez. El sentido del espacio abierto, la audacia elegante de las soluciones formales bien encuadradas en la función, señalan al arquitecto italiano moderno, así como la gracia, la tendencia hacia un formalismo seductor son características de la brasileña.

Sin embargo, todo esto no tiene nada de deliberado; son modalidades diferentes de un gran



pensamiento universal. Permanecen mucho más en el plano de lo regional que de lo nacional. En aquel no hay ligadura con una tradición creada, consciente, histórica, como ocurre con éste, sino son un estado natural, con realidades telúricas permanentes, con el medio ecológico, la naturaleza familiar y un ambiente circundante hecho a la escala del hombre. La arquitectura moderna niega o desconoce a la nación para afirmarse en lo mundial con sólidos lazos regionales. Para ella el Estado nacional es una invención demasiado reciente, luego, una noción superficial casi superada ya.

En el terreno de las artes plásticas, el visitante se encuentra frente al mismo fenómeno, pero en una etapa mucho menos avanzada. En las introducciones del catálogo general hechas por los comisarios extranjeros, se habla siempre de arte autóctono. Se defiende allí la idea de un arte nacional que es el « reflejo » de las condiciones naturales, sociales, políticas y espirituales de cada Estado. Los daneses hablan de un arte danés, los finlandeses de un arte finlandés, los portugueses de un arte portugués, los suizos de un arte suizo, los paraguayos, uruguayos, argentinos, indonesios, lo mismo. Y mirando de cerca esta pretensión, se reduce a la elección de temas que reproducen, en su gran mayoría, ya sea tipos populares, ya escenas de costumbres.

Un rasgo común a todas estas tentativas nacionalizantes es el empleo de una técnica bastante conservadora, de donde resulta un aire de familia perfectamente internacional entre todos estos artistas que se empeñan en realizar una pintura autóctona, nítidamente diferenciada de las de otras naciones, vecinas o lejanas. Excepto el pequeño grupo que sigue apoyándose en una técnica abiertamente académica, la mayoría de estos nacionalistas apelan al impresionismo y sobre todo al post-impresionismo. Para los que son menos conservadores o están más al día, se trata de hacer un arte nacional con el expresionismo, de espíritu germánico y nórdico, o el « fauvismo », realizando extremadamente los colores. Lo cierto es que todos estos nacionalistas empujados descubren su independencia nacional en París, fuente común de inspiración de todo ese aislacionismo estético del arte oficial de los pequeños países o grandes países jóvenes, de la periferia europea o de ultramar.

La verdad es que, detrás de estas corrientes contradictorias, sólo el esfuerzo para hacer del arte moderno un lenguaje universal permanece como algo continuo aunque implícito. Como nunca hasta aquí, la gran verdad de nuestra época, ser en el espacio y en el tiempo un campo

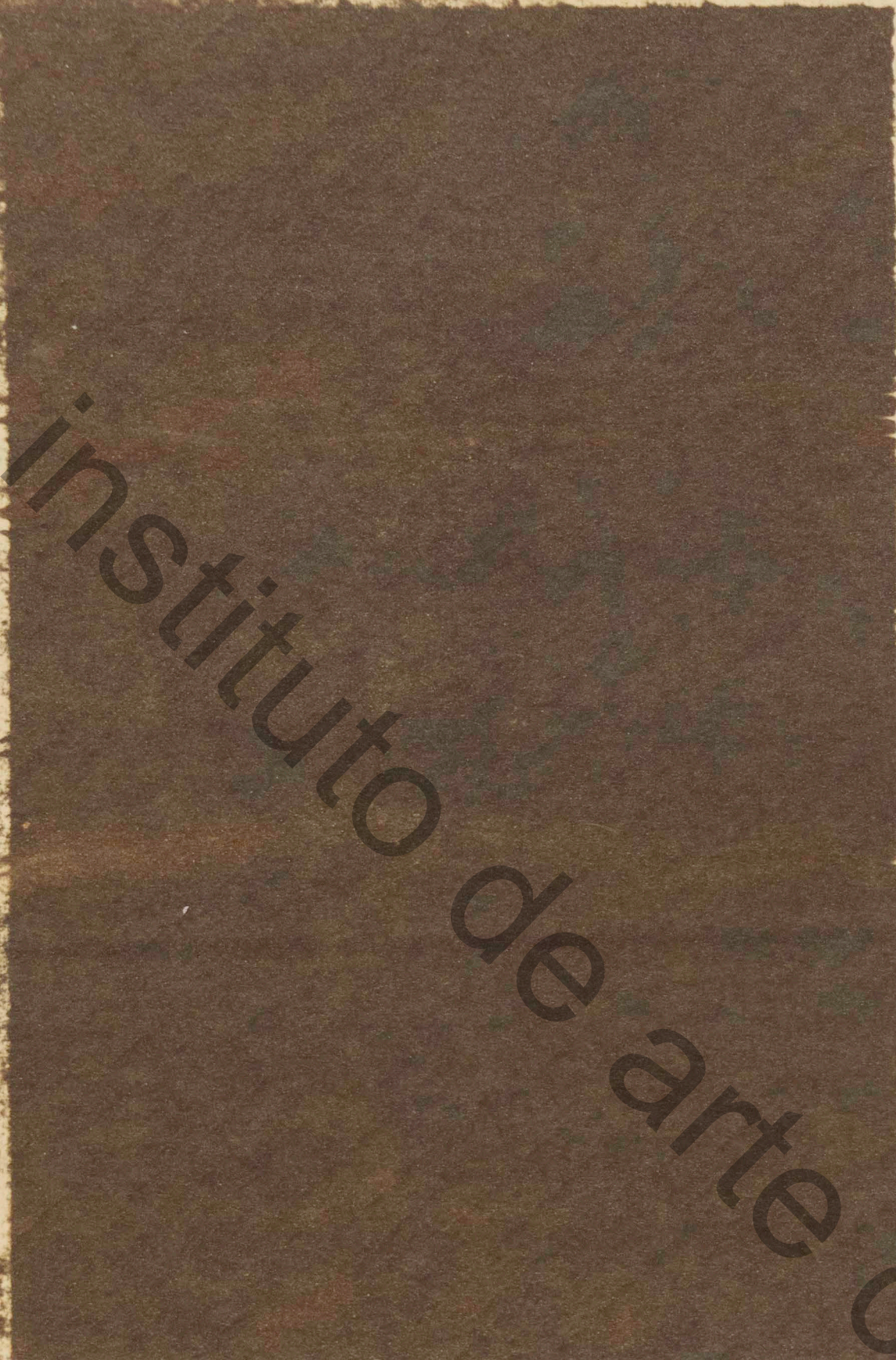
de confluencias de todas las culturas, primitivas contemporáneas y primitivas en las profundidades del pasado, se pone de manifiesto con mayor elocuencia. Desde los comienzos del período de penetración blanca sistemática en las lejanas comarcas de Asia, África y América, es decir, en cuanto se inició la era expansionista del imperialismo moderno, el contacto de todas estas culturas se realiza de manera permanente. Detrás de la penetración imperialista de los grandes países de Europa llegaban los exploradores, los antropólogos, arqueólogos y los historiadores del arte. El papel del Occidente no se redujo a obligar a los chinos, japoneses y africanos a que siguiesen consumiendo arte occidental, sino que acabaron importando los valores estéticos occidentales y por rendirse a los crecimientos del arte chino. La estampa japonesa seduce a Monet y es Van Gogh. Los iconos y fetichees esculpidos africanos llegan a París y ejercen sobre el espíritu de Matisse, Derain, Picasso, Léger y todo el grupo joven un extraño poder de embrujo, abriéndoles la puerta hacia la soberbia aventura del cubismo. En Alemania son también una revelación fulminante para los jóvenes expresionistas de Dresden, para Kirchner y sus compañeros. Ya Gauguin antes de huir a los mares del Sur aconsejaba a sus amigos que volvieran la espalda a los griegos y se aproximasen a los egipcios, y sobre todo a los cambodgianos.

El arte moderno menoscaba el orgullo europeo en cuanto a la superioridad y monopolio de la cultura mediterránea. El artista y el aficionado europeo se ponen a apreciar por primera vez sin « chauvinismo » el arte de los pueblos considerados como bárbaros hasta entonces. Picasso da la vuelta al horizonte del mundo geográfico y cultural contemporáneo, crecientemente en todas partes fuentes de inspiración, y se sumerge al mismo tiempo, más allá de los griegos o romanos, en los tiempos fabulosos de las ciudades de donde nos vuelve con el mito del Minotauro actualizado. (En las salas de la Bienal de San Pablo es uno de sus grandes momentos, porque su poder expresivo es tal que se ejerce incluso sobre el gran público).

Los países más lejanos de Asia, con su viejo fondo de tradición milenaria, que llevan a cabo ahora su revolución política en busca de una nueva conciencia nacional o de su « renacimiento », no luchan en realidad — y esto se ve a través de su arte — contra Europa sino contra su propio pasado o tradición. Luchan empujando una bandera típicamente europea del siglo XIX: la idea nacional. Pero un lenguaje tan irreductible como el arte no se somete fácilmente a exigencias puramente ideológicas.

El arte indonesio es un lenguaje provincial del arte indio de estricta inspiración religiosa y





TAMAYO : Figura blanca.

simbólica. Para renovar su pintura los indonesios decidieron mirar hacia Europa. En efecto, ya a comienzos del siglo pasado adoptaron las técnicas occidentales basadas en la copia del modelo natural, la búsqueda del volumen, del relieve, en una palabra, de la « realidad ». Pero en nuestro siglo la revolución modernista se alza contra las pretensiones realistas del arte académico y, volviendo a encontrar el bi-dimensionalismo, se acerca así a la técnica ornamental y puramente plástica del Oriente. Los artistas indonesios, por su parte, abandonando los viejos motivos religiosos de la India, se dedican a temas de la vida cotidiana, autoretratos psicológicos y expresionistas a la europea, figuras de mujeres y niños, objetos caseros, paisajes, o temas típicos populares y regionales. La idea estética teóricamente dominante pretende « interpretar la cultura nacional » con « técnicas modernas ». Pero entre sus telas vemos algunas donde la representación de los templos religiosos se perfila hacia lo alto por un juego de planos y contrastes de colores que recuerdan las diversas « Torres Eiffel » de Delannay.

Este punto de vista es más o menos el mismo

en todos los países jóvenes o no, en países de revolución o no. Reaprovechando los viejos métodos de valor de la Bienal, hasta a la vista una contradicción imedientista : conscientemente, sus teóricos o sus gobernantes se aferran a una estética subordinada ideológicamente a los ideales políticos nacionales. El arte, siguiendo la ideología política general, tendrá la misión de interpretar la realidad objetiva inmediata en el mismo sentido. Pero en la realidad empírica de los hechos, lo que se comprueba es la influencia determinante de lo que se sigue llamando « La Escuela de París », en sus diversas tendencias desde el surrealismo expresionista hasta los diferentes matices del abstraccionismo.

Incluso en un país como el Japón, de tradiciones culturales y artísticas más antiguas y respetables, el arte moderno en sus más avanzadas manifestaciones ejerce poderosa influencia en las personalidades más sobresalientes de las generaciones jóvenes. En la pintura al óleo el expresionismo figurativo o abstracto y el post-cubismo están muy difundidos. Pero incluso en el grabado, donde la influencia dominante estaba invertida, es decir, iba del Japón hacia Europa, los artistas nipones, adoptando técnicas occidentales como las de la litografía, el aguafuerte o la media tinta, han empezado a incorporar al género en que, apoyados en una tradición incomparable son tan fuertes y tan creadores, ciertos elementos de nuestro arte europeo. Fuera de un soberbio ejemplar de la vieja técnica tradicional de xilgrabado de Munakata, otros artistas tales como Saito llegan a una expresión muy sobria y pura en el modernismo occidental.

En los países más jóvenes de América, donde las tradiciones precolombianas no han dejado muchos rastros, el arte llamado moderno es su medio natural de expresión. En el Brasil, en Cuba, en la Argentina (pese a las veleidades de dirigismo estético-nacionalista de su gobierno), en Chile y en el Uruguay, sin contar los Estados Unidos y en grado menor en el Canadá, los artistas nacen ya en este clima espiritual. La Argentina cuenta hoy con un grupo de artistas de vanguardia muy conscientes de sus fines, poseedores de una gran maestría técnica y de una asombrosa madurez espiritual y estética. Publican en Buenos Aires una excelente revista (*Nueva Visión*, editada por el pintor y teórico Maldonado) y forman parte de la familia internacional de los « concretistas » con Max Bill y sus amigos de Suiza, Vanongerloo, Albers, Gildwart Vendemberg y otros. En la sala argentina este grupo se distingue por la claridad de su vocabulario y por algunos éxitos notables tales como una tela de Hlito y sobre todo una escul-



LA II BIENAL DE SÃO PAULO

tura de Iommi en alambre de acero, toda ritmo lineal, pero que dibuja y sigue de manera soberbia un volumen plástico imaginario.

Cuba nos ofrece una pintura de formas abstractas menos materializadas que las de los « concretistas » argentinos, pero rica en colores que deben su transparencia a la luz atmosférica de la isla y que se tienden por contraste en una violencia alegre y llena de buen humor. El arte cubano de acentos rítmicos vivos y sincopados respira un optimismo contagioso, lo que tiende a probar que en sus mejores momentos es un brote bien nacido del arte moderno universal.

El Brasil presenta casos aislados de primitivos como Elisa Martins, llena de temperamento, de colores y fantasía, y jóvenes artistas de vanguardia. De la vieja generación está Volpi quien, de espíritu ingenio y procedente de un impresionismo a la italiana, ha llegado, cerca ya de los sesenta años, a una síntesis pictórica bastante bien lograda. Sus telas son de una calidad sensible muy fina, encuadrada por planos rigurosamente bi-dimensionales y que por tonos próximos unos de otros o en media-tinta se van costando muy suavemente, avanzando o retrocediendo de manera casi imperceptible. Estas telas representan paredes o casitas con ventanas y puertas bien dibujadas y coloreadas, de los viejos barrios pobres de Sao Paulo. Pese a la audaz sobriedad a que ha llegado y pese a un oficio bastante sabio, Volpi ha conservado su seductora sencillez que en el fondo es un poco maligna, ya que su « primitivismo » no es la pura candidez del espíritu, sino más bien el procedimiento técnico y una estética probablemente semi-consciente que quiere acercarse a la actitud espiritual de los artistas anteriores al florecimiento del renacimiento italiano, llamados todavía hoy, indebidamente, primitivos. A esta inclinación hacia el arte de antes del renacimiento se debe que Volpi nos resulte « moderno ». Es él quien obtuvo, junto con Di Cavalcanti, uno de los fundadores del arte moderno brasileño, el gran premio de pintura. Cicero Dias, que vive en París, es el veterano de la abstracción en la pintura brasileña. Su vigor de colorista le da un sitio aparte en el escalonamiento de las generaciones. A pesar de su lenguaje universal, su pintura es la más brasileña de todas ; es incluso tropical.

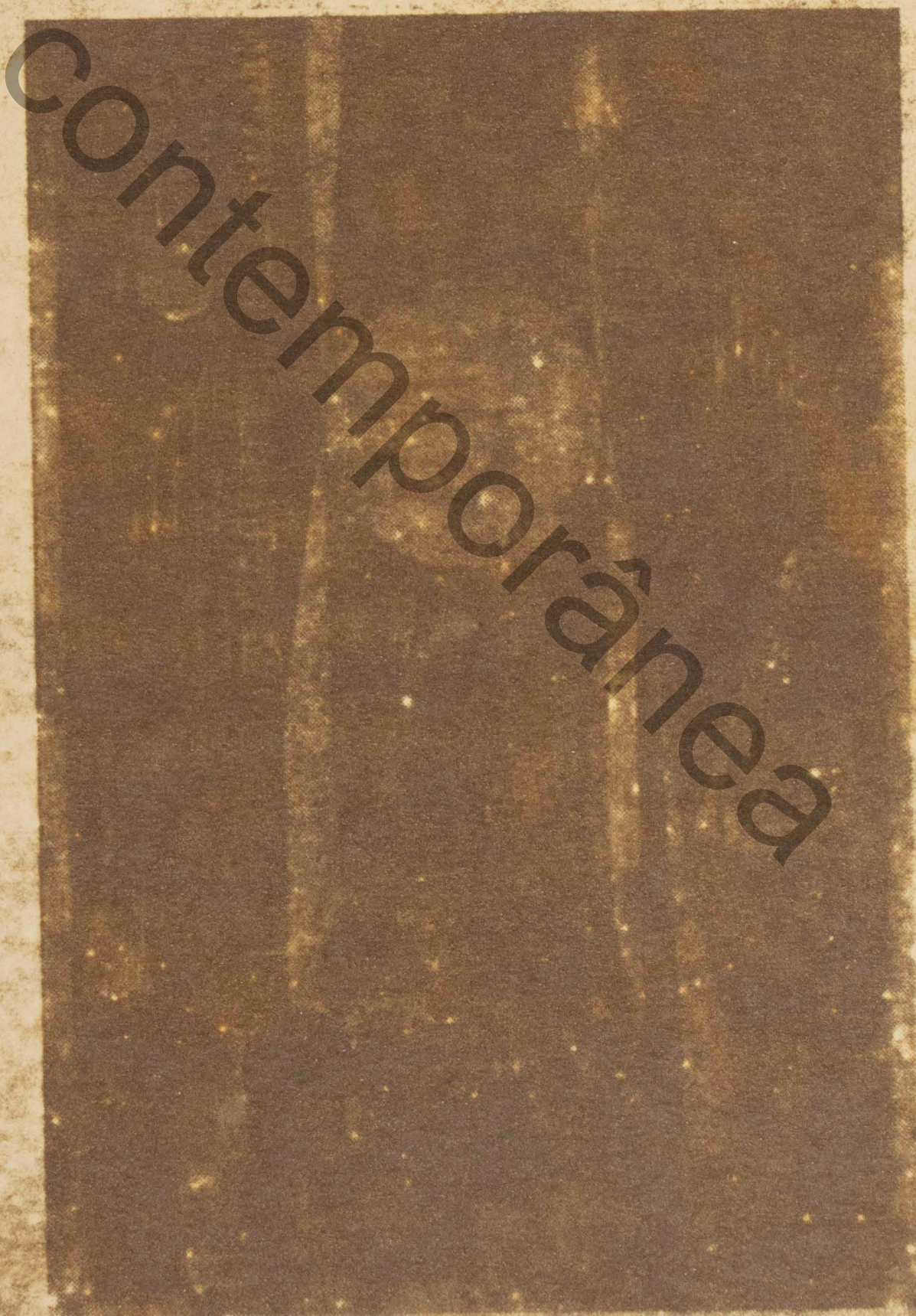
El ala dinámica del movimiento artístico del país no está con los « viejos », sino con las generaciones jóvenes, que van desde aquellos que como Antonio Bandeira conservan el espíritu de poesía y fantasía en la abstracción, o el gusto por una materia llena de savia como el americano radicado en Brasil, Milton Goldring, hasta los representantes más valientes de la izquierda « concretista » : Lygia Clark, trabajadora infa-

tigable cuya rica imaginación plástica es una de las esperanzas de la pintura nueva ; Ivan Serpa, otro abanderado del « modernismo » cuya alma de menaje medieval solitario y paciente, unida a un espíritu de extremada finura, comienza a dar ya frutos muy valiosos ; Geraldo de Barros, que se consagra ahora a una ortodoxia calvinista para ocultar mejor unas virtualidades en reposo provisional.

En el campo de la escultura, mucho menos brillante que el de la pintura, fuera de la destreza de Bruno Giorgi, ganador del gran premio nacional, de la imaginación obsesiva y demasiado literaria de María Martins, no hay más que el muy joven Caciporé, cuyo temperamento de expresionista no es todavía más que una promesa. También aquí se está formando un grupo de jóvenes cuya búsqueda de espacios múltiples se acerca a la de un Max Bill, un Pevsner o un Vantongerloo. Mary Vieira, joven artista brasileña, actualmente en Suiza, es la que representa más acabadamente a este grupo.

Se engañan aquellos que desde Europa quieren encontrar en los países nuevos de América expresiones nacionales de tipo « primitivo ». Por

LIVIO ABRAMO : Xilgrabado.





el contrario, lo que anima a los mejores de estos, artistas es la idea de estar en la línea de prolongación de la cultura occidental; pierden cada vez más su complejo colonial respecto a la vieja metrópoli europea y se consideran, con razón o sin ella, como los portadores de la antorcha de la vieja cultura renovada; en una palabra, del porvenir.

\*

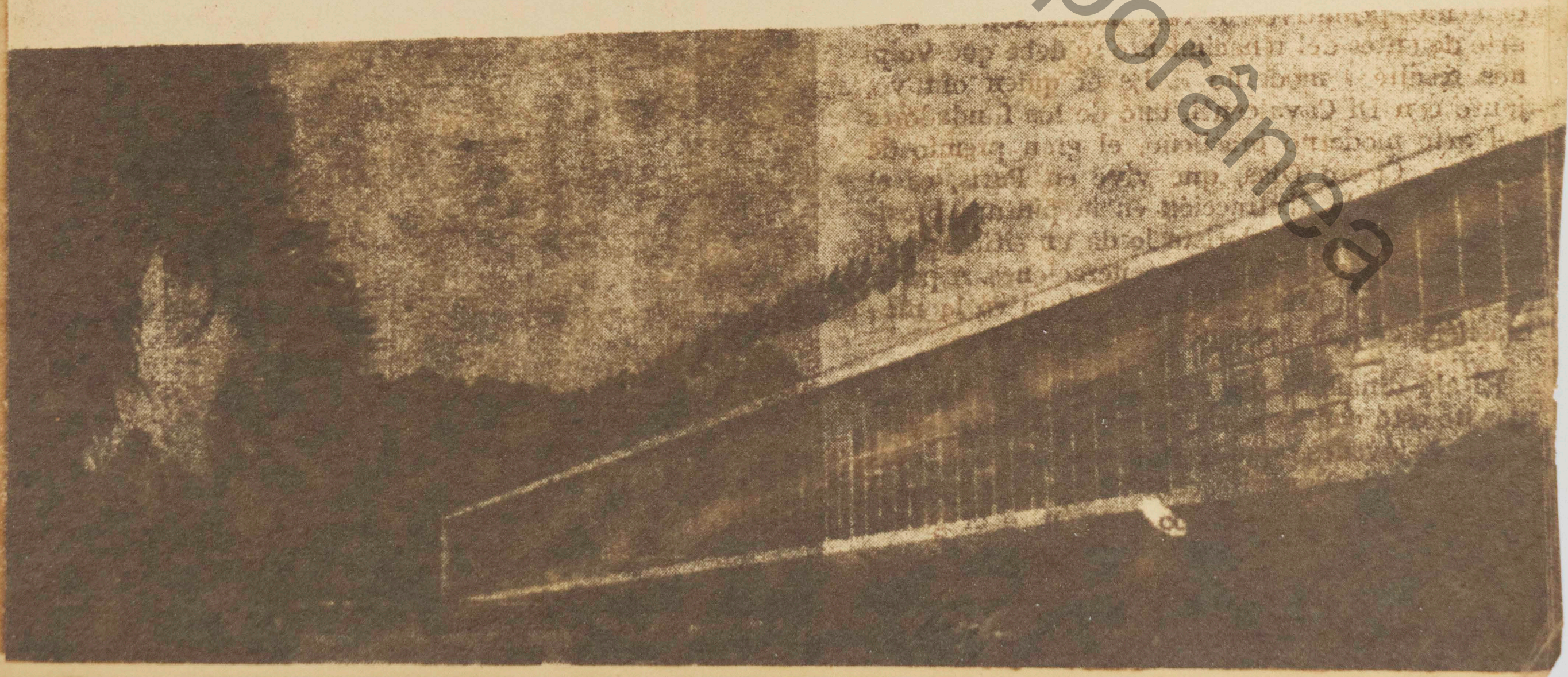
En el grabado es donde nuestra representación brasileña alcanza su mejor nivel. Si el viejo Goeldi es un nieto de Munch, en un lenguaje más lírico y sensible, con Livio Abramo, ganador del gran premio de grabado, llegamos a un refinamiento de trazos y juego de los valores que triunfan de manera muy bella en sus xilogramados. Este artista cuyo dibujo es poderoso y dramático nos da de Río de Janeiro una interpretación muy original y muy profunda, que nada tiene de común con los escenarios espectaculares que ofrecen a profusión las agencias de turismo. Por el contrario, es un Río severo y patético. Un caso particular es el del joven Marcelo Grassman cuya imaginación expresionista nos brinda, con una técnica muy madura, una serie de visiones de incubos y súcubos que ya constituyen un verdadero bestiario de acentos medievales. Podemos citar todavía a Fayga Ostrower y luego al premio de dibujo, Arnaldo Pedrosa d'Horta, cuyo ojo microscópico obtiene de las hojas vegetales las más sorprendentes visiones de un mundo en incesante formación.

En los otros países del continente el movimiento está aún en una etapa más indecisa, mientras México hace campo aparte. Está

dominado todavía por un pensamiento claramente aislacionista. Pero incluso en su caso empezamos a sentir que el empuje modernista, es decir, universalista, penetra poco a poco en la vieja ciudadela. La generación del arte-propaganda ha pasado. Se comprueba ya que el artista más representativo de México no es un Rivera ni tampoco un Orozco, sino un Tamayo. Sus colores a veces muy cantarines, otras veces casi triviales, extremadamente rebuscados y contenidos sin embargo, la aspereza de sus formas, el viento de violencia o de muerte que estalla de pronto en sus telas nos hacen pensar en su maravilloso país el más turbador de todos. Sin embargo, de todas sus grandes figuras es el que más se aleja de las anécdotas llamadas nacionales para expresarnos, con mayor elocuencia que los demás, signos y símbolos tanto más profundos cuanto que son menos literales y menos convencionales, como ocurre con los motivos y escenas didácticos de las telas y frescos de los muralistas precedentes. El arte mexicano sólo está representado en la Bienal por la sala de Tamayo, cuyo lenguaje proviene en parte del arte popular mexicano y en parte de la deformación expresionista picassiana.

A su lado no tenemos más que una sección de grabadores cuya inspiración sigue siendo todavía la de la generación de los mayores, es decir, impulsada por una intención didáctica o anecdótica. Es un grabado sin valor expresivo autónomo, y de un nivel técnico más bien rudimentario ya que a veces es difícil distinguirlo del simple dibujo, al lápiz o al carbón. No se siente en estos trabajos ni siquiera la presión del buril o de cualquier otro instrumento puntiagudo

Edificio donde se celebró la II Bienal de Sao Paulo :





sobre la materia, metal, madera o piedra. La mayoría son litografías, pero no lo parecen.

La deducción que sacamos, después de haber visitado todas estas salas de 32 países, es que el rasgo más general del arte moderno es sin duda su universalidad. La era de las artes nacionales aisladas parece haber pasado. En esta vuelta al horizonte del mundo (1), vemos en todas partes la misma curva de evolución: al pie de la escala encontramos un arte pretendidamente nacionalista que no va más allá de un naturalismo borroso, de un realismo pobre o un idealismo « pompier ». Luego, las proyecciones individualistas se imponen, ya sea a través de un lirismo todavía impresionista, ya como una catarsis de fondo

(1) Desgraciadamente, con la exclusión forzada de los países que están bajo la influencia rusa.

P. S. — El gran premio « Cuarto Centenario de Sao Paulo » para el conjunto de una obra, fue otorgado a Laurens. Sus competidores fueron Calder, Moore y Marino Marini, de Italia. El gran premio mundial de pintura se dividió entre Manessier y Tamayo. El gran premio de escultura correspondió a Henri Moore. En grabado, Giorgi Morandi, el viejo gran maestro italiano ganó por unanimidad. El premio de pintura fue adjudicado al americano Ben Shahn. Desde el punto de vista histórico, el gran interés de la Bienal residía en la retrospectiva del cubismo y en otra magnífica retrospectiva del futurismo que servían de introducción a una gran sala de Picasso, a partir de la fase negra hasta nuestros días. A esta sala individual seguía una espléndida sala de Paul Klee organizada por la delegación alemana, a la que a su vez seguía la sección magistral del neo-plasticismo holandés cuyo centro era Mondrian, desde la fase naturalista inicial hasta su última tela « Boogy-Woogy-Victoria », pintada en Nueva York, poco tiempo antes de morir. Este conjunto que, partiendo del cubismo y el futurismo se detiene en la obra

surrealista o expresionista. Entonces, la violencia de los tonos, el amorfismo de las manchas coloreadas o la dramática de las deformaciones lineales denotan lo que hay de más profundo, más irracional, más irreprimible e insatisfecho en la descentrada sensibilidad contemporánea. Encontramos esta clase de estados espirituales, de explosiones temperamentales y exacerbaciones subjetivas en los artistas de todos los países, desde el núcleo de Europa hasta los confines del Asia y América. Y por último están aquellos que, más allá de lo individual y puramente sensible, quieren hacer un arte de construcción, un arte que pueda dar a nuestra época la homogeneidad espiritual que no tiene, sus formas más esenciales, más generales, más cargadas de lo simbólico universal, en una palabra, su estilo. Sus representantes se encuentran ya hoy en todos los meridianos de nuestro planeta.

MARIO PEDROSA

entera de Picasso y luego pasa a Klee para llegar al neo-plasticismo, es una cosa que no se había realizado jamás en el mundo. Constituyó algo así como el eje principal de la exposición. Complemento de este conjunto ha sido una soberbia sala con la obra gráfica y pictórica de Munch, organizada por los noruegos; los belgas nos enviaron también, junto con sus artistas contemporáneos, una sala de Ensor. Había además otras salas individuales nacionales: una de Hodler, mandada por los suizos, una de Calder, organizada por los americanos y una de Moore, enviada por los ingleses.

El jurado internacional estuvo constituido de la manera siguiente: Herbert Read, de Inglaterra; J. J. Sweeney, del Museo Guggenheim de Nueva York; Emil Langui, de Bélgica; W. Sandberg, director del Museo Municipal de Amsterdam; Profesor Haefl Staengel, de Alemania; R. Pallucchini, Secretario General de la Bienal de Venecia; J. Romero Brest, de la Argentina y los brasileños Milliet, Santa Rosa, W. Pfeiffer y Mario Pedrosa.

M. P.

*Revisión de la obra  
Cuarto Centenario de Sao Paulo  
1954*

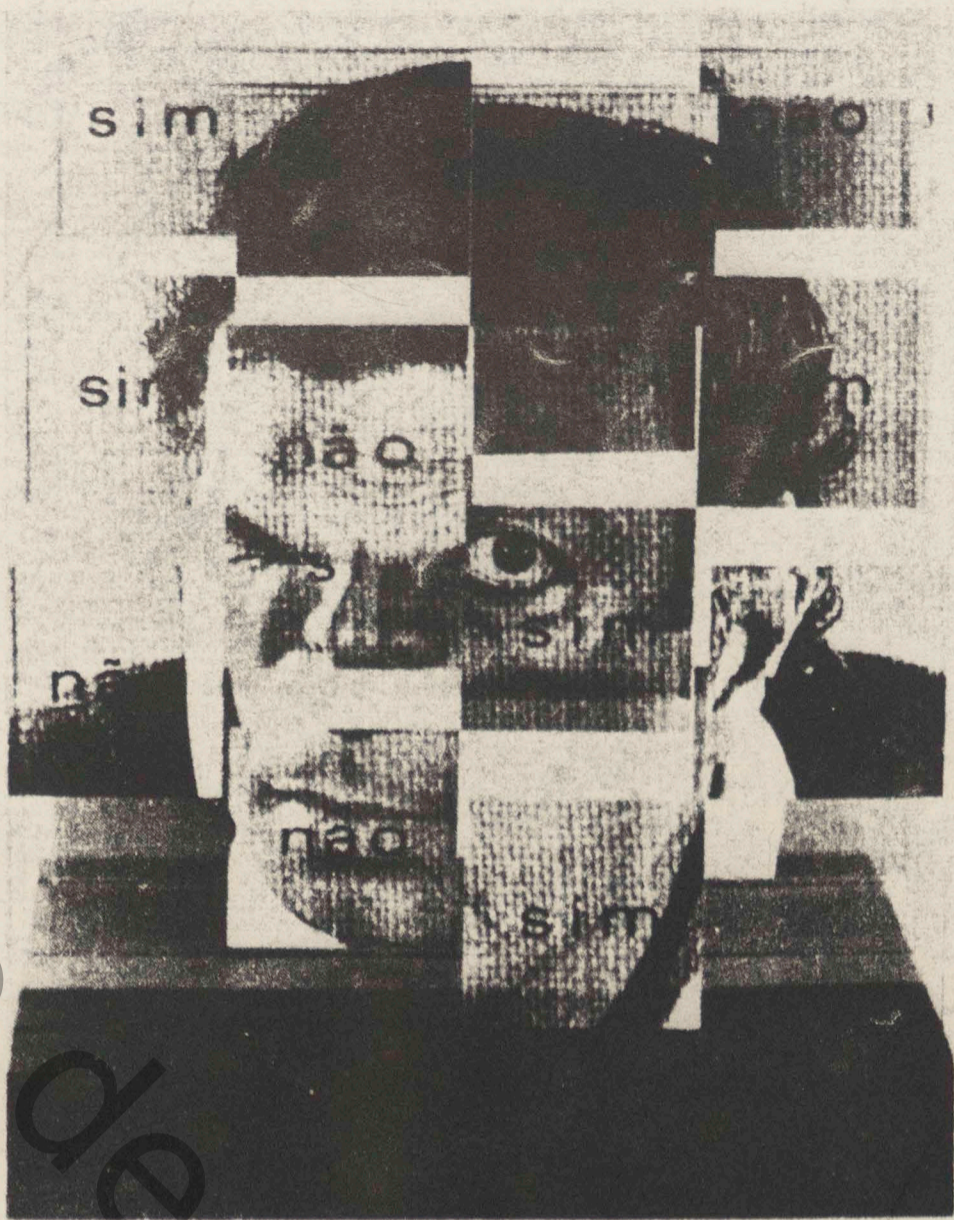


instituto de arte contemporânea

Revista bimestral  
Cuadernos → del congreso por la libertad  
de la cultura  
Mayo - junio 1954



NEA instituto



1

ere rigoro-  
anti il liri-  
ri popolari  
zato verso  
dello spa-  
azioni del-  
istiche del  
un isola-  
mente no-  
rimanesse

anoramica  
visive rea-  
ata d'arte  
egne: una  
ecialmente  
di Sophia  
così l'as-  
rati-  
funziona-  
alità quoti-  
oderna, del  
ico. Ormai  
stata ab-

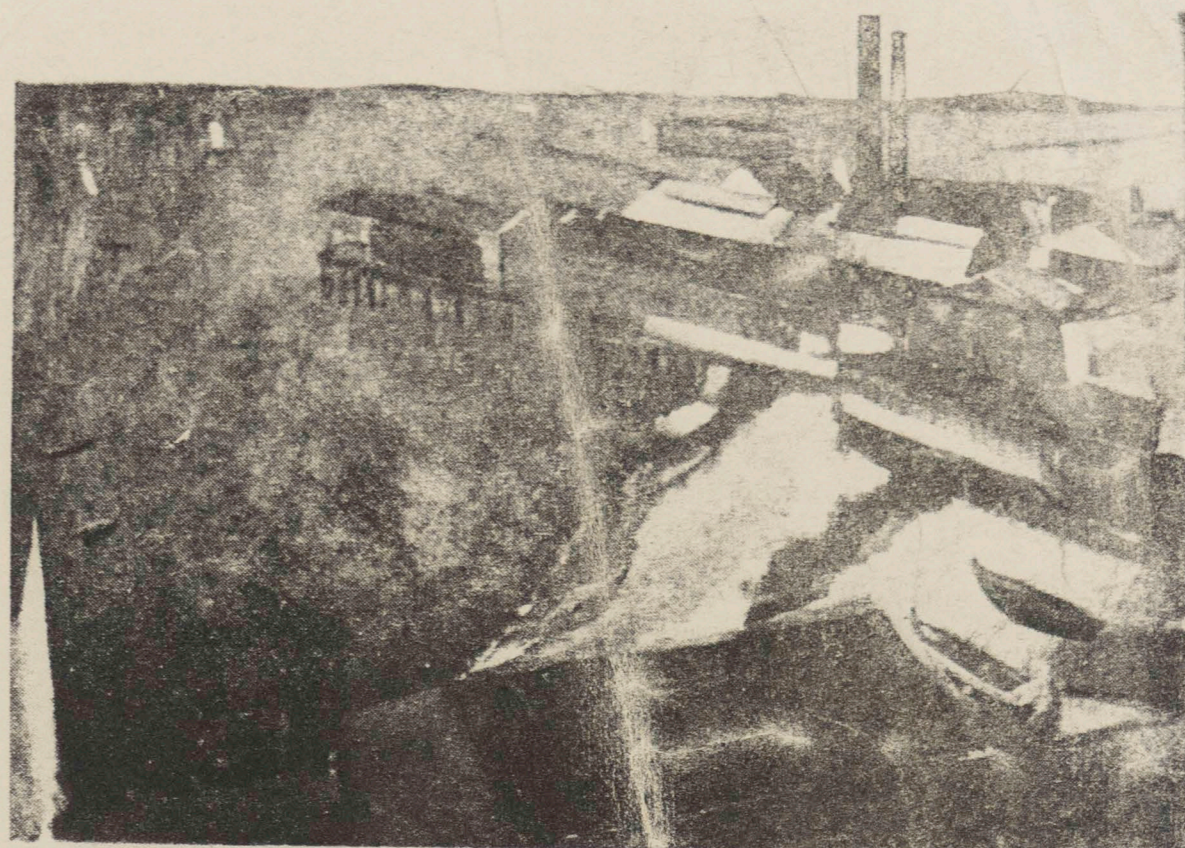
bandonata per un'arte nuova, basata sulle forme pure e sulla ricerca nel campo della percezione visuale, secondo l'esempio di Mondrian e della Bauhaus. Poco dopo, all'assimilazione del concretismo contribuiscono alcune conferenze tenute nel Museo d'Arte Moderna di Rio de Janeiro da Tomás Maldonado, uno dei responsabili del movimento dell'arte non figurativa in Argentina e, più tardi, professore a Ulm della Scuola Superiore della Forma da lui fondata con Max Bill.

Dopo l'impulso dato dalla prima Biennale di San Paolo, tra coloro che in Brasile operano per primi con il rigore dell'arte concreta debbono essere ricordati Ivan Serpa (1923) a Rio de Janeiro e Waldemar Cordeiro (1925) a San Paolo. Entrambi, sempre con un attivo processo creatore, hanno mantenuto attuale la ricerca. Serpa verso il 1963, dopo una decina d'anni di disciplina geometrica e proficui viaggi di

studio attraverso l'Europa, si riavvicina alla figurazione (in seguito a sporadici tentativi con l'astrazione informale, quasi tachista) dedicandovisi tanto nella sua cosiddetta *fase nera* di denso contenuto espressionista, quanto nei disegni a punta di penna più recenti [ill. n. 3], di carattere erotico, somiglianti a quelli di Darcilio Lima (1944) che, del resto, studiò con lui; nello stesso tempo riprende la disciplina precedente, con disegni e dipinti di tipo ottico. Con la seconda metà degli anni Sessanta la tendenza di Cordeiro si indirizza, dopo un periodo concreto, verso l'assunzione della pop-art [ill. n. 1] sino a votarsi per l'impiego nella ricerca artistica dei calcolatori ed altri mezzi elettronici e cibernetici.

Ancora una volta il concretismo come sta facendo dal 1922, data ufficiale della nascita del modernismo in Brasile, avvenuta con la Settimana di Arte Moderna il cui spirito è identifi-





com cromatismo e movimento nas telas feitas em Salvador. Abraham Palatnik anda solicitado por problemas e efeitos óticos donde extrai sensações vivazes de plasticidade. Valentino Cai coordena paralelas como traves para incursões ao concretismo de superfície.

Raymundo J. Nogueira inspira-se nas lições e experiências abstracionistas e em delongas urbanísticas para criar uma galáxia a que chamou adequadamente *A nova constelação*. Observaríamos apenas a carência de cores siderais para a sugestão do assunto.

Mira Hargheheimer é, nesse conjunto, a passagem pragmática para o concretismo. Dizemos passagem, não como transição mas pela procura cerebral de nova valorização do contraponto. Tons severos, mistério dual no jogo de pretos e brancos; seus trabalhos caracterizam-se por uma problemática temperamental.

O último grupo, o dos concretistas, compõe-se de elementos ingressantes, como Ermelindo Fiamminghi e Rubem Mauro Ludolf; de elementos já inseridos no processo de pesquisas, e de epígonos e pioneiros, entre nós, como Maurício Nogueira Lima, Leopoldo Raimo, Antônio Prado Neto, Aluísio Carvão, José Fábio D. Silva, João

José Silva Costa, Luís Sacilotto, Geraldo de Barros, Waldemar Cordeiro e Ivan Ferreira Serpa. Ermelindo Fiamminghi alterna sequências de curvas em disposição de *motu perpétuo*, de que sua tela seria amostra singular. Já Rubem Mauro Ludolf estabelece assimetrias mediante deslocamentos simétricos, conforme o título explicativo de seu guache. Bom gosto, apuro e disciplina em ambos.

Maurício Nogueira Lima e José Fábio B. Silva inscrevem sobre esmalte o resultado de experiências lineares alternando-as com nêgas pretas em *Objeto n.º 3* de efeito severo como grafismo disponível; e constituindo em *Ponteio n.º 1* tentativa e consecução de planejamentos superpostos. Em ambos os casos se sente predominância científica sobre o intento plástico.

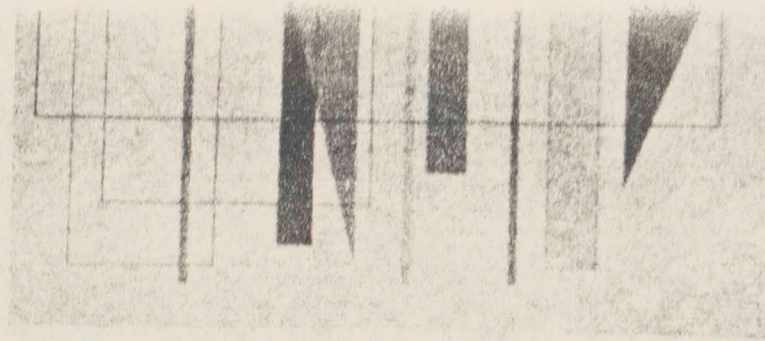
Os trabalhos de Leopoldo Raimo seriam a fusão dos dois processos acima descritos. Antônio Prado Neto ensaia formas destinadas à sugestão de perspectiva e profundidade, e onde cores isoladas exercem efeito sensível. Aluísio Carvão constrói com sobriedade na linha quase do *tableau objet*. João José Silva Costa idealiza e objetiva cores retangulares de área diversa disseminadas em ordem de pesquisa de valores. Luís Sacilotto já sai

dessa vibração neoplasticista despersonalizando a sua arte segundo o critério ascético da severidade, com seus teclados bicromáticos o contraponto antes esboçado em Raimo e Fábio B. Silva. Geraldo de Barros, artesão e artista, poeta e matemático em sua arte, desenvolve pesquisas segundo os desdobramentos e seqüências de Leuppi e Dautvit.

Waldemar Cordeiro vem disciplinando sua índole polêmica em trabalhos que demonstram quanto tem evoluído na pesquisa e na criação. Seu conjunto é excelente. O que um Hans Ertz fez em linhas espiraladas sobre fundos neoclássicos, Cordeiro constrói sobre táboas valeryanas em sentido de ritmos sucedendo-se e de formas em ascensão centrífuga.

Ivan Ferreira Serpa é o exemplo da idoneidade que desconhece o imediatismo temporal; trabalha na constante do apuro dialético e plástico até conseguir escalas de valores na matéria e ordená-los em soluções ponderadas de problemas de contraponto, harmonia e invenção. Atingiu a magnitude calma e consciente, e lá se ergueu ao plano internacional, acrescentando sensível contribuição ao movimento das experiências de Zurique, Basileia e Paris.





Leopoldo Raymo, "Bivário".

Não houve mal, portanto, em no ano de 1922 e seguintes não termos feito abstracionismo. A arte evolui dentro de leis, onde quer que se desenvolva, como aconteceu com o cubismo e, depois, com o abstracionismo. Só depois de saturados de um figurativismo moderno, válido e de significação permanente como modalidade tradicional, é que poderíamos e deveríamos seguir para o abstracionismo, como soube fazer Cícero Dias. Este, sim, inaugurou a arte abstrata entre nós, com plano internacional.

Os centros europeus, por seu acervo artístico milenar, estavam aptos em 1913 a entender os postulados de Kandinsky quando este escreveu em Munique *Sobre o Espiritual na Arte*; ou os de Van Doesburg em 1917, nos primeiros números do *De Stijl*; ou o neoplasticismo de Mondrian, em 1920. Para que vingasse no mundo europeu o abstracionismo foi indispensável o *make up* do movimento Dada. No Brasil recuperamos a passos acelerados o horário de vanguarda das artes visuais, a ponto de só nos atrazarmos do movimento concretista de 1930 apenas dois decênios das teorias de Rosenberg pois já as havíamos assimilado por completo em 1952.

Considerando a necessidade orgânica e temporal de toda e qualquer evolução, sem dar saltos, julgamos que a divulgação da cultura estética, as viagens, as revistas, as exposições coletivas o aperfeiçoamento do artista do ponto de vista mais avançado do mero artesanato facilitaram gradualmente nossa inserção no plano dinâmico da arte moderna, sem que refuguemos para isso a arte figurativa. Hoje em dia, em qualquer das exposições coletivas do Salão Nacional de Arte Moderna ou nas seções nacionais da Bienal de São Paulo, os abstratos nacionais já não são elementos raros. Dispomos de uma equipe desde o construtivismo geométrico da Escola de Paris até ao dinamismo centrífugo do abstracionismo italiano. E com algumas características brasileiras de temário, processo, síntese e invenção. Lembramos na primeira hipótese o que está fazendo agora Milton Dacosta. Recordamos a simbiose do figurativo deformado e do abstracionismo sintético e em perspectiva de Maria Leontina. A côr concreta, com função espacial, em Volpi. As gravuras cristalizadas de Lívio Abramó e seus discípulos. A ordenação entre Dalaunay e Dewasne, ou entre Riopelle e Maria Helena

Vieira da Silva, ou ainda entre Magnelli e Kupka, de artistas da III Bienal, como Lula Cardoso Aires, Antônio Bandeira, Caio A. Mourão, Firmino Saldanha, Fernando Lemos, Klaus Franke, Ione Saldanha e Paulo Becker, Heinz Kuehn, Heinrich Boese, Fukushima, Aldo Bonadei, Franz Krayberg, Manabu Mabe, Flexor, Ubi Bava, Elide Monzeglio, Danilo di Prete, Alberto Teixeira, Emílio Mallet Neto, Jacques Douchez, Décio Vieira, Lígia Clarek, Mauro Francini, Susana Berlinck, Judite Lauand. As pesquisas de Mira Hargesheimer e de Raimundo Nogueira. As soluções estruturais de Mary Vieira e Franz Joseph Weissmann.

O grupo mais ortodoxamente concretista consta de elementos ingressantes, como Ermelindo Fiamminghi e Mauro Ludolf; de elementos já inseridos em certa ordem de pesquisas, como epígonos e até pioneiros, como Valdemar Cordeiro, Ivan Ferreira Serpa, Nogueira Lima, Leopoldo Raimo, Antônio Prado Neto, Aluisio Carvão, José Fábio D. Silva, Alexandre Wollner, João José Silva Costa, Luís Sacilotto, Geraldo de Barros, etc. Esta não é uma enumeração estatística, e sim simples recordação de um membro eventual do júri da Bienal de 1954. Ainda na gravura lastaria citamos Fayga Ostrower, Rossini Perez Quintas, Vera Bocaiuva Cunha, Artur Luís Pisa, Lígia Pape. No desenho, Roberto Burle Marx, Anatol Wladislaw, Lothar Charoux, Cláudio Mora, Maria H. Andrés e Rosa Frisoni.

É verdade que precisamos de um abstracionismo nacional mais específico, que não fique só entre Cícero Dias, Ivan Ferreira Serpa, Fayga Ostrower, Geraldo de Barros, e alguns outros do lote citado. É verdade que muitos precisam abandonar receitas e fórmulas e inventar e transfigurar, deveras. Não basta a transfusão de Afro, Santomaso e Védova; ou de Hartung, De Stael, Istrati, Poliakov e Deyrolle.

Há que fugir da geometria centrípeta da Escola de Paris e centrífuga dos italianos. Cair um pouco no expressionismo abstrato de Bissière. Evoluir para uma arte moderna universal, sim, com fontes tropicais, ecológicas, atingindo uma riqueza autônoma generosa, ao invés de importar o estrangeiro. Exportar um pouco, conforme fizeram no figurativismo Goeldi, Portinari, Di Cavalcanti, Tarsila, etc.



instituto de arte contemporânea

descobrir de onde  
foi tirado este xero +



sempre sectário como técnica. A tal respeito, o V Salão se torna homogêneo e consanguíneo, quer percorramos desenhos e gravuras, quer nos detenhamos mais em pintura. Raros são os artistas abstratos que deveras inventam uma formulação pessoal. De maneira que é o ritmo fibrilante de cores ou é o arranjo bem congeminado de formas o standard mais em voga, numa espécie de páreo de competição rumo ao mesmo alvo: a fatura abstrata, entre Sônia Delaunay e Bissiere, isto é, problemas de cor e de forma em redor de padrões previamente oferecidos como pautas de itinerário.

Assim, salvo raros casos, há uma tendência coercitiva, diremos mesmo de reflexo condicionado atuando sobre a maioria do acervo abstrato e constituindo um concurso para ver quem se aproxima de maneira mais típica da elaboração de Manessier ou de Vieira da Silva, de Klee ou de Kandinski, etc.

A limitação da capacidade inventiva extraterrena, a geometrização da matéria antes amorfa, a disciplina das formas solúveis em rijas, o grafismo enveredando para a função de painel, e sobretudo a estilização de cosmos inventados, eis a problemática em que se debatem os abstratos, como famílias de profugos itinerantes em busca de novas Descobertas. Esse intento louvável deve, contudo, seguir outras expedições, armas outras frotas de procura e pesquisa, e não ficar adstrito a estaleiros...

Os abstratos atuais devem fazer hoje em

dia, aquilo que os pioneiros da escola iniciaram por volta do começo do século. Para isso se faz mister personalidade e sentimento, além de maestria artesanal. O mundo abstrato em artes plásticas deve ligar-se ainda à terra, por paradoxal que isso pareça. Ter efusão lírica ou mística, nutrir-se das formas geológicas, inspirar-se nas forças telúricas, ser um substrato físico de emanações, um símbolo de leis, uma resultante de equações.

Já o concretismo como disciplina universalizante, sem conteúdo pessoal, significando um sacrifício da inspiração em prol da ordenação intelectual e fria de elementos formais e cromáticos, não se imita, não se repete ainda, talvez por não haver passado nem estatística em seu acervo por demais recente. De modo que, paradoxalmente, o crítico encontra personalidade idônea e específica em artistas que não querem ser pessoais e sim universalizados. É o caso, no V Salão Nacional de Arte Moderna, de artistas como Ubi Bava, Aluisio Carvão, João José Costa e, principalmente, Ivan Serpa.

Esse grupo, seguindo agora uma disciplina de laboratório ao tipo de Sophie Taeuber-Arp por exemplo, trabalha com uma consciência inventiva e justa, bem diversa da saturante sistemática dos abstratos.

Pesquisam, demoram-se em experiências, vivem às soltas com discos, retângulos, telas, frisos, vácuos espaciais, cores concretas e absolutas, sem episódio, sem referência,

dentro de uma cosmogonia de sistemas e de órbitas, espécie de equipe de astrónomos iluminando noites severas...

Já os figurativos testemunhas do seu tempo, se dividem, praticamente, em duas correntes: uma ainda acadêmica, com tendência fotográfica, com limitações periféricas segundo as leis de ótica, e incluindo com veracidade morfológica e perspectiva os fatos do cotidiano ou os fatos exóticos. Salva-os a sensibilidade e também os pode salvar a interpretação dos fatos. A sensibilidade, acrescentando ao fato prosaico aquela dose de poesia e drama, ou de ironia e verri-na. A interpretação, segundo a maneira, o ângulo e o corte transversal ou longitudinal com que apresentam o *close-up* da realidade. Não pode ser reportagem gráfica nem plástica. Não pode ser ilustração para textos literários: tem que ser a deformação sensível do real, para reforçá-lo e universalizá-lo como testemunho dialético e não rotineiro e neutro.

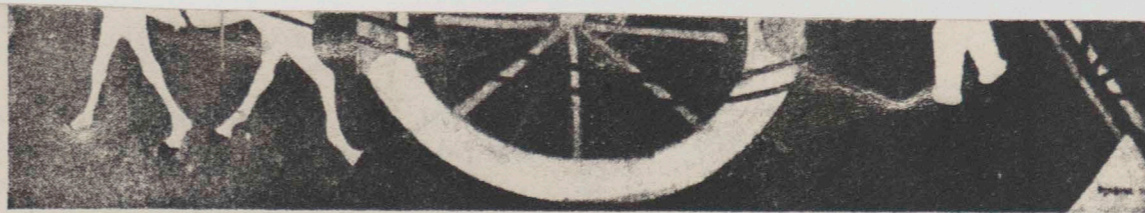
A tal respeito o desenho é uma coisa, e a gravura é outra. O desenho pode ainda ser servo da realidade, se for feito através de índole sensível e de metiê vincadamente técnico. Já a gravura, se pretender ser mero desenho reproduzível, estará fugindo à moderna conceituação de arte autônoma.

Na pintura, então, a riqueza transbordante da vida interpretada segundo temperamentos e estados de alma e obtida através de técnicas que correspondam à evolução atual

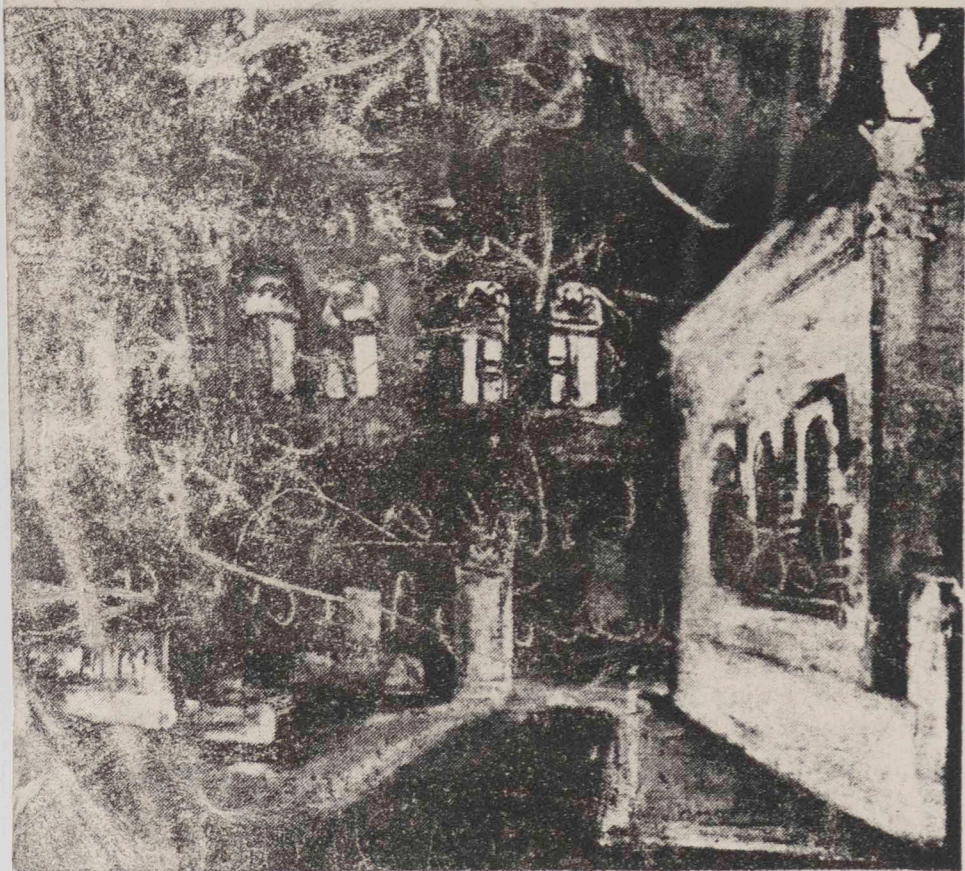




Djanira da Mota e Silva, "Casa de Farinha".



Benjamin Silva,  
"Barcos".



Frank Schaeffer,  
"Casas".

dessa arte, tem horizontes que não se saturam, e oferece um ilimitado meio de desdobramentos.

Mas num salão que se diz moderno, a verdade é que as tendências abstrata, concreta e figurativa, coexistindo na exposição e significando roteiros técnicos e temáticos diversos, tem que ter um denominador comum: a modernidade técnica.

É então que entra como ensinamento e experiência, tôda a série de pesquisas das diversas escolas desde o cubismo para cá.

Exposição moderna onde ainda entra expressionismo e impressionismo, surrealismo e onirismo se vê obrigada a apresentar as pontas de lança desses movimentos em suas