

instituto de arte contemporânea

traductions
uebersetzungen

BRASÍLIA VUE PAR UN ANGLAIS

J. M. Richards

Pour le visiteur européen, la construction de Brasilia représente un phénomène extraordinaire... et pas seulement à cause de la planification et de la qualité de ses bâtiments! Dans la plupart des pays d'Europe — et, sans aucun doute, en Angleterre — les projets urbains, même lorsqu'ils sont considérablement moins grands et moins complexes que celui de Brasilia, sont continuellement entravés par des restrictions d'ordre légal et administratif, par le conflit des intérêts en lutte pour la possession de chaque pouce de terrain et par l'habitude fortement enracinée de procéder graduellement et prudemment dans tous les secteurs. C'est pourquoi les travaux réalisés, actuellement, avec tant de vigueur à Brasilia, quelques mois, seulement, après l'ébauche de leurs plans, sont réellement, une expérience encourageante pour n'importe quel Européen. Dans l'ancien monde, nous ne sommes pas du tout habitués à l'exécution aussi rapide et confiante d'une idée.

Le visiteur européen, qui parcourt les lieux où se dressera la future ville, est saisi d'une impression d'enthousiasme et de dynamisme contagieux. Son attitude initiale de critique et d'impartialité se transforme de la même manière que la conception erronée de nombreux Brésiliens par rapport à ce projet si discuté change, généralement, dès qu'ils ont l'occasion de voir la ville se construire littéralement sous leurs yeux. Et il est juste qu'il en soit ainsi parce qu'une volonté suffisante pour permettre de répondre sans hésitations à l'appel d'une vision est une volonté capable d'empêcher les résultats obtenus d'une telle autorité que certains points théoriques, se rapportant à la technique de l'urbanisme, perdent une grande partie de leur importance.

Cependant, il y a des aspects du projet de Brasilia qui peuvent être discutés, à un point de vue critique et objectif, par le visiteur spécialisé en architecture. Il est logique qu'il n'aura pas la compétence pour analyser le projet au point de vue de ses possibilités économiques, c'est-à-dire de juger les aspects du coût de la nouvelle capitale par rapport aux ressources financières du Brésil.

Il ne pourra non plus se transformer en prophète et prévoir si la région dont Brasilia devra devenir le centre et qui est, actuellement dépeuplée, croîtra à un rythme suffisamment rapide pour permettre à la nouvelle ville d'acquiescer, après un laps de temps raisonnable, une vie qui lui soit propre, indépendamment du fait de constituer le centre de l'administration gouvernementale. L'expérience acquise dans d'autres villes, créées dans le but déterminé de devenir des capitales — comme ce fut le cas de Canberra — paraît indiquer que cette planification préalable est un facteur positif pour la vie d'un pays. Il est à prévoir que la foi des créateurs de Brasilia, qui firent ce pas audacieux en direction d'un destin imprévisible, sera récompensée comme elle le mérite. Toutefois, il serait recommandable, par exemple, de fonder un plus ample développement industriel de la région que celui prévu par le plan actuel.

Quant aux aspects architectoniques du projet, ma principale critique s'adresse à l'échelle de celui-ci. J'admire la simplicité classique de la conception artistique du professeur Lucio Costa. Son plan tire merveilleusement parti des caractéristiques des lieux. Il est intéressant d'ajouter qu'un plan formel et symétrique comme celui-ci, représentant, en fait, la tradition de la Renaissance dont l'organisation «crois» organiquement, de l'intérieur vers l'extérieur, promet pleinement d'être efficace au point de vue fonctionnel. De plus, certaines mesures comme, par exemple, la séparation du trafic au moyen de changements de niveau, donneront à Brasilia des caractéristiques fort

dynamiques et éviteront les entraves rigides de la tradition.

Cependant, à mon avis, le plan en question serait plus indiqué pour une ville de 50.000 âmes que pour une ville de 500.000 habitants. Les dimensions seront, probablement, trop grandes pour que le regard humain puisse capter l'ensemble dont dépend sa cohésion. Il faut encore ajouter que ce type de plan ne deviendra totalement efficace que lorsqu'il sera complètement terminé et un grand laps de temps pourra s'écouler, avant qu'il n'y ait suffisamment de constructions, pour que le plan puisse acquiescer sa plénitude visuelle intégrale.

J'ai la certitude que ceux qui ont planifié la ville sont conscients de ce problème et ont organisé des mesures préparatoires suffisamment ingénieuses pour le résoudre. Par exemple, celle de planter les arbres, qui serviront de ligne de démarcation entre les ensembles résidentiels, avant la construction de ces derniers, ce qui définirait, à l'avance, la disposition en trois dimensions de ce centre urbain.

Cette mesure représentera une excellente aide visuelle; cependant, au point de vue pratique, la ville présentera plusieurs autres problèmes, tant qu'elle ne sera que partiellement construite. Par exemple, l'union des éléments éparpillés sur le plan exigera la création d'un système de transports internes plus complexe et plus coûteux que ne l'exigerait le rythme naturel de son développement.

Le modèle plutôt rigide du plan ne se prête pas très facilement à une adaptation en rapport avec les exigences de la ville, qui se développe continuellement et ne permet pas non plus que son apparence physique évolue, graduellement, à l'avenir, à mesure que ses habitants en arrivent à contribuer individuellement à son développement. D'autre part, ce sera justement ce manque d'adaptation organique qui l'aidera à maintenir le caractère formel — et même monumental — qui est le propre de la capitale d'une nation. Il est vrai qu'il existe certains problèmes de croissance et de transformation dans les aires de terrain situées autour de la disposition formelle centrale, bien que l'on ne puisse, naturellement, pas permettre que le développement ultérieur de ces mêmes zones en arrive à submerger le modèle tracé initialement, à mesure que de nouveaux noyaux se forment et créent de nouvelles exigences urbaines.

Cette seule raison suffirait déjà à justifier le strict contrôle auquel la vente des terrains, destinés à des constructions particulières, devra être soumise. Il est évident que la localisation de la nouvelle ville représente un choix intelligent, si nous tenons compte du climat et des conditions géographiques générales de la région. Il est encore trop tôt pour que nous puissions nous rendre compte si l'ensemble du paysage pourra devenir digne de la conception architectonique qu'il encadrera. Nous n'en jugerons que lorsque le grand lac, divisé en deux parties, dont dépend entièrement le caractère architectonique de l'ensemble futur, d'après le plan du professeur Lucio Costa, sera devenu une réalité. Le lac ne définira pas seulement le paysage assez monotone de Brasilia en lui donnant une forme; il est à prévoir qu'il enrichira également le sol et favorisera la culture d'une végétation plus variée. Le paysage a besoin de ces améliorations, malgré la très grande beauté des diverses teintes et textures de la végétation actuelle, sur une échelle réduite, et le contraste stimulant des verts intenses et du rouge brillant, ainsi que la couleur pourpre du soleil. Il est tout particulièrement nécessaire de créer, par des arbres, une certaine diversité qui donnera un plus grand intérêt au profil des constructions de la ville.

Il est évident que dans le centre, la silhouette de la ville ne sera pas formée par des arbres mais par des bâtiments et l'un des mérites de ce plan est justement de permettre que des groupes de hauts bâtiments identifient, de loin, les princi-

pales zones de la ville en les différenciant et en imprégnant chacune de ces zones d'un caractère particulier. Nous pouvons espérer que lorsque la ville sera achevée, les espaces entre les bâtiments ne paraîtront pas trop grands, ce qui détruirait, pour l'observateur, la conscience des inter-relations architectoniques nécessaires à la vitalité urbaine. C'est une erreur assez commune que de croire qu'une condensation trop dense de bâtiments élevés, aux caractéristiques urbaines, soit à l'origine du défaut appelé «la déshumanisation du paysage citadin». Au contraire, l'on remarque que ce défaut est bien plus souvent dû à une trop généreuse disposition des espaces, au milieu desquels l'être humain perd le sens d'une intégration intime avec tout ce qui forme une métropole.

La forme des bâtiments, qui définissent, ainsi, le lieu et témoignent du cachet nettement urbain des diverses parties de la ville, commencera à surgir très prochainement. Pour l'instant, le visiteur ne peut juger que d'après les modèles qui — surtout lorsqu'il s'agit de modèles en diagramme comme ceux qui sont exposés pour illustrer la disposition de la zone des banques — ne peuvent transmettre les caractéristiques réelles de la bonne architecture. Rien ne peut remplacer l'expérience réelle et vécue, que nous donne l'architecture. Bien que les maquettes du Parlement, d'Oscar Niemeyer, donnent une claire impression de pureté géométrique des formes et expriment une partie de leur splendide conception classique, aucun modèle ne pourrait faire le même effet qu'un bâtiment en tant qu'élément intégré dans une ville et vu par l'observateur en proportions naturelles, c'est-à-dire de bas en haut.

Pourtant, le visiteur qui a été à Brasilia récemment a déjà eu l'occasion de jauger la qualité de l'architecture future de la ville, grâce à l'achèvement rapide d'un bâtiment important: le Palais de l'Aurore. Si nous en jugeons par cet exemple, Brasilia sera une ville composée de bâtiments d'une beauté exceptionnelle et deviendra, pour de longues années, un centre de pérégrination pour les architectes du monde entier.

Le Palais de l'Aurore est un tour de force. Il possède une noblesse de lignes et de conception rarement atteinte par le langage moderne de la structure alliée au verre.

Les critiques qui examinèrent le modèle du projet Niemeyer pour ce bâtiment, lors de sa publication, il y a deux ans, environ, n'y virent, probablement, qu'une manifestation d'exubérance architectonique, seule responsable pour les courbes qui dominent les deux façades principales. Il est également probable qu'ils aient condamné ce qu'ils considéraient comme un simple culte de la forme par amour à la forme. Cependant, en voyant, plus tard, le bâtiment, il est presque certain qu'ils soient tombés d'accord pour trouver que, dans la pratique, cette séquence de formes devient une ressource architectonique extrêmement heureuse et subtile. L'écran de marbre qui donne une certaine protection au mur complètement vitré et projette une ombre accueillante sur la terrasse, tout en appuyant le bord extérieur du toit, donne au bâtiment des dimensions monumentales et compense l'austérité des contours, non seulement à cause de l'emploi de ces courbes concaves, mais encore parce qu'elle donne du brillant et de la vitalité à toute la structure, grâce à la lumière qui tombe sur la surface et sur les extrémités de marbre, modelées d'une manière sculpturale. Les élévations de l'extrémité finale sont la partie la plus faible du projet. Elles ne sont pas traitées avec habileté et le seul fait que l'observateur soit tenté de considérer chaque élévation comme une partie séparée, constitue, en soi, une critique à la cohésion plastique de toute la structure. D'autre part, bien que, sur la maquette, la chapelle circulaire ait l'air d'être trop petite par rapport à sa forme et à sa localisation, elle n'est pas hors de proportion par rapport au reste du bâtiment.

Toute la structure, légèrement posée sur les réservoirs et les terrasses, est empreinte d'une merveilleuse assurance et d'un raffinement d'autant plus impressionnant qu'il forme un contraste avec le paysage encore intact qu'il entoure. L'intérieur révèle, lui aussi, une élégance et un goût raffinés; le traitement des espaces est excellent, particulièrement le changement de dimensions de la série de salons de réception du rez-de-chaussée qui s'élèvent, en partie, le long des deux étages du bâtiment, et les appartements particuliers de l'étage supérieur.

Pourtant, l'admiration que le Palais de l'Aurore mérite, ne doit pas dérober l'attention justement sollicitée par le deuxième bâtiment achevé de Brasilia, l'hôtel. L'architecte donne l'impression de ne pas attacher une grande valeur à cette création et pourtant, en-dehors de ses limites, c'est un bâtiment admirable, caractérisé par l'aspect sans prétention et éphémère adéquat à une construction qui cessera, plus tard, de jouer dans la ville le rôle important qu'elle a pour l'instant. L'hôtel se situe bien dans le paysage plat et dépourvu de

végétation, tirant pleinement parti de la liberté de planifier amplement, offerte par Brasilia, et que la valeur immobilière excessivement élevée refuse généralement aux constructeurs des hôtels. Dans la plupart des villes, des raisons d'ordre pratique empêchent de projeter de grandes chambres à coucher d'un seul côté du corridor et d'éparpiller de vastes halls sur toute la surface d'une partie d'un étage. Les intérieurs sont tranquilles et frais et les meubles sont bien conçus.

Sans aucun doute, les problèmes architectoniques les plus difficiles de Brasilia n'ont pas encore surgi. Lorsque la ville commencera à se développer si rapidement que le projet de chaque bâtiment ne pourra plus représenter la tâche personnelle d'un seul architecte, des problèmes se rapportant à la manière de maintenir les normes architectoniques actuelles, surgiront inévitablement et ils joueront un rôle très important pour l'avenir de Brasilia. Le Brésil possède de nombreux architectes de premier ordre auxquels l'on donnera, sans aucun doute, l'occasion de construire

L'ART CONTEMPORAIN DU BRÉSIL; UNE EXPOSITION

Carlos da Flexa Ribeiro

Une exposition d'art contemporain brésilien a été inaugurée, en juin dernier, à la Haus der Kunst de Munich. Elle se composait d'environ 250 peintures, sculptures, gravures et dessins, qui seront également présentés dans d'autres villes européennes. Cette exposition a été organisée par le Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro et fait partie de son programme d'échanges artistiques.

La plupart des œuvres exposées sont représentatives de l'art produit au Brésil pendant les trois dernières années. L'on a eu soin d'envoyer à l'ancien Continent un témoignage valable, non seulement du niveau, mais encore des tendances et des expressions artistiques au Brésil. Il est évident qu'en dépit des critères de valeur, qui guident, au-delà de toutes les frontières, l'évaluation de l'art contemporain, la mise au point n'est pas la même en Europe et dans le Nouveau Monde. Les facteurs culturels changent la vision que l'on a du monde de l'un ou de l'autre côté de l'Océan Atlantique.

C'est pourquoi l'on a senti le besoin d'expliquer l'exposition par un bref compte-rendu historique et critique, présentant le climat de la création artistique du Brésil aux critiques et, surtout, au public européen.

Dans son ensemble, l'exposition témoigne de l'intense processus culturel de la sensibilité brésilienne, dont la marche est bien souvent désordonnée, mais qui se poursuit à un rythme extraordinaire. En tant que témoignage collectif, l'exposition exprime un effort de récupération de la conscience des valeurs de l'art d'aujourd'hui et une recherche d'actualisation de notre manière de voir et de sentir.

Ces observations auront une plus grande portée après que nous aurons rappelé que la participation du Brésil à l'art moderne est, en réalité un fait récent par rapport à la transformation de l'art en Europe. Dans l'ancien monde, le nouvel ordre esthétique s'est établi par une rupture violente avec le passé et les traditions séculaires d'observation. Il nous faut convenir qu'au Brésil les problèmes n'eurent pas la même intensité et surtout qu'ils ne furent pas formulés de la même manière par rapport au cadre de notre culture. En-dehors des anticipations des expositions de Lasar Segall, (1913) et Anita Malfatti (1917) à São Paulo, dont la répercussion immédiate fut assez faible, ce n'est qu'entre 1920 et 1930 que

le Brésil en vint à prendre connaissance des nouvelles manières de concevoir la Forme et l'Espace. Le processus initial de cette prise de conscience des valeurs artistiques en vigueur démontre immédiatement qu'à cette époque les positions et les revendications esthétiques étaient définies, au point de vue idéologique, en fonction de facteurs éminemment locaux et sans liens apparents avec la culture européenne.

La révolte artistique ne surgit pas au Brésil comme une rupture avec les traditions et le passé mais sous la forme d'un mouvement de réaction «nativiste» contre l'état de soumission des élites et des artistes — européanisés dans leur goût pour un art officiel agonisant — qui, au fond, ne s'aperçurent pas des mouvements rénovateurs en cours: ils voulaient le genre d'œuvres d'art que les salons consacraient.

Au point de vue de l'histoire des idées, il ne sera pas facile de séparer, dans le mouvement moderne brésilien qui se déclenche, le vif désir d'un art «national» et la recherche simultanée de nouveaux modèles européens d'un autre type et d'une actualité évidente.

Le «nativisme» esthétique, qui revendiquait un «art national» ne le fut qu'en apparence. En réalité, les doctrines qui le guidaient jouèrent le rôle d'une sorte d'agent, qui justifia le renouveau à l'académisme et permit d'adopter de nouvelles manières de voir et de peindre. Vu de l'époque actuelle, à une distance de moins de quarante ans, le mouvement de la «Semaine d'Art Moderne», de 1922, à São Paulo, nous paraît extrêmement lointain. Il forme ce que nous pourrions appeler l'histoire ancienne de l'art moderne au Brésil.

Ses contradictions confirment, une fois de plus, l'idée courante que l'histoire d'un mouvement culturel ne se fait pas seulement avec ses «vérités», mais encore et surtout avec ses «mensonges». Seul le temps permet d'interpréter certaines déformations de la réalité existentielle projetées sur le plan des idéologies esthétiques. Au point de vue théorique (plus qu'en tant que réalité concrète sur le plan de la création esthétique), l'art de notre siècle, en pénétrant dans notre pays, a subi une espèce de réfraction en traversant la couche de «nativisme» latente au Brésil.

C'est ce qui explique le caractère plutôt romantique et exalté de la révolte esthétique. On poussa de grands cris contre le carnaval architectonique, mais on prêchait le retour à l'architecture baroque (dite coloniale), justifiée en tant que produit de l'ambiance. On reniait l'influence de l'art européen: un art d'emprunt farci de mensonges contre le monde. On accusait l'Europe

de nous «faisanders» avant l'heure. Quant au Prix de Voyage en Europe, fondé au Brésil depuis l'Empire, on lui imputait le tort de former une galerie d'invalides moraux, Brésiliens de chair et Européens d'esprit. La lutte s'engageait entre tous les importateurs de consciences en conserve et l'idéal devenait un monde sans dates, sans Napoléon et sans César, dont le but était le retour à la terre et, si possible, aux Indiens. De là, les titres chargés d'intentions qui étiquettent les mouvements artistiques, tels que la peinture «anthropophage», «bois Brasisil» et «verte-et-jaune», qui réfléchissent l'état d'esprit de l'avant-garde artistique en 1922.

En fait, ce divertissant barrage «nativiste» dissimulait la substitution de l'art académique officiel par les nouvelles zones de vision. Tous deux provenaient d'Europe. Par Anita Malfatti, Lasar Segall, Di Cavalcanti et Tarsila do Amaral, le fauvisme, le cubisme, le futurisme, l'expressionnisme et le surréalisme pénétrèrent dans le pays. Tout cela passa par la douane de Rio de Janeiro et de Santos sans payer de droits.

Bien que nous n'ayons pas l'intention de diviser l'art contemporain brésilien en périodes rigides, il nous semble, cependant, évident que nous pouvons distinguer trois phases: tout d'abord, les années «héroïques» de 1922 dont les caractéristiques viennent d'être décrites; ensuite, la période qui se situe entre 1930 et la fin de la dernière guerre et, enfin, la période qui commence vers 1948 et ne paraît pas encore terminée. Les artistes de la phase qui commence vers 1930 sont, sans aucun doute, moins surchargés d'intentions doctrinaires que leurs prédécesseurs. C'est pourquoi la peinture peut revenir plus librement vers une interprétation des thèmes de la terre en employant de nouvelles solutions plastiques, débarrassées des étroitesse régionales qui la limitent généralement.

Lasar Segall et Di Cavalcanti, dont les intérêts se centrent sur le drame social, pour l'un et, pour l'autre, sur le pittoresque de l'homme et du paysage, résolvent, ainsi, d'une manière plus naturelle, le traitement plastique et le choix de thèmes brésiliens qui, aux yeux de tous, paraissent devoir être imposés sans discussion et braver les interprétations.

C'est à la même époque que Candido Portinari fit sa soudaine et victorieuse entrée dans la peinture brésilienne et transforma l'art moderne, qui était le problème de quelques initiés, en un fait courant, public et discuté. Grâce à son dévouement à la peinture et à la variété des solutions qu'il choisit pour interpréter les thèmes brésiliens, Portinari devint le leader des enthousiastes de la

vision nouvelle. Une génération d'artistes, parmi lesquels Alberto da Veiga Guignard et José Pancetti se distinguèrent tout particulièrement, participa à cette oeuvre de «dressage» de la sensibilité collective.

Alors que l'acceptation de l'art moderne par les cercles officiels et les gouvernements européens constituait, dans beaucoup de pays, une longue et dure bataille, il n'en fut pas de même au Brésil. Chez nous, l'action officielle en vint assez facilement à protéger les nouvelles manifestations artistiques avec une décision et une audace qui méritent d'être signalées. Nous pourrions dire que cette attitude prouve l'évident manque d'assises de traditions académiques mal définies et, en même temps, la vocation naturelle du Brésil pour une projection dans l'avenir.

Le bâtiment du Ministère de l'Éducation, qui fut le point de départ de l'architecture moderne au Brésil, symbolise, vers 1937, une attitude presque inédite de l'adhésion des pouvoirs publics à un renouvellement artistique. Cette attitude ne sera plus interrompue et sera confirmée, vingt ans plus tard, par la planification de Brasília, la future capitale actuellement en construction. Dans les deux cas, un artiste dont le pays s'enorgueillit, joua un rôle prépondérant: l'architecte Lucio Costa. Pendant ces deux décades, le Brésil renouvela radicalement, dans la mesure du possible, sa conscience des problèmes de l'architecture et de l'art, en général. L'acquisition de nouvelles habitudes visuelles se propagea assez rapidement, aussi bien dans les milieux artistiques que chez le public intéressé.

A partir de 1948, d'autres facteurs d'action indirecte — mais fort efficace — complètent cette ambiance: les nouveaux Musées et les Biennales. Trois institutions d'un caractère inédit au Brésil commencent à accélérer la vie artistique. Dans la capitale du pays, le Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro, — l'organisateur de cette exposition — élabore un vaste programme qui se réalise victorieusement à mesure que s'achèvent ses installations. A São Paulo, le Musée d'Art et le Musée d'Art Moderne en sont arrivés à donner plus de cohésion aux activités des artistes. Jamais l'on n'aurait osé imaginer qu'il soit possible de réunir en peu de temps en Amérique latine une collection d'oeuvres d'art d'une haute qualité artistique, telle que celle que le Musée d'Art a formée. Le Musée d'Art Moderne réalisa, outre d'autres activités, les Biennales de São Paulo qui, depuis 1951, ont déjà concentré cinq fois au Brésil des expositions d'art universel d'une extension et d'un

contenu exceptionnels. Il n'est pas difficile de se rendre compte à quel point les conditions de l'activité créatrice ont été stimulées et de quelle manière le travail des artistes, encouragés par l'élargissement des horizons, s'est immiscé dans cette ambiance.

En organisant l'exposition qui se trouve actuellement en Europe, nous avons essayé de réaliser l'intention de réunir les oeuvres d'artistes en pleine phase de production. Saur les toiles de Di Cavalcanti, le patriarche de la peinture moderne au Brésil, et celles de Candido Portinari, dont la trajectoire n'est pas sur le point de s'interrompre, d'autres valeurs de la peinture figurative y sont représentées. La peinture de Ljannira Ressonart par son originalité. Cette autoportrait victorieuse a su fondre et associer avec une spontanéité peu commune la vision de la terre et l'autonomie des solutions plastiques.

Cependant, la peinture abstraite prédomine car c'est la voie choisie par l'avant-garde artistique du pays. A côté de Volpi, de Milton Dacosta, d'Ivan Serpa, dont l'expérience esthétique est consolidée par des recherches personnelles dérivées, il existe un groupe de nombreux artistes qui travaillent dans les divers secteurs de l'art non figuratif, dans ses déviations géométriques ou «géométrisantes», provenant, généralement, de Mondrian, Van Doesburg, Malevitch, Pevzner, Max Bill et leurs adeptes.

Il est évident que la nécessité de spéculations doctrinaires ne trouve pas toujours une correspondance très nette dans la réalisation de l'oeuvre créatrice. L'attitude de prédominance spéculative est valable chaque fois qu'elle n'entrave pas la libre création et la fidélité de l'artiste aux «lois» particulières de sa personnalité. Cependant, il est indéniable qu'une fois ces risques éloignés, certaines recherches d'un grand intérêt concernant les problèmes spatiaux et plastiques fécondent dans leur racine le travail prometteur d'un groupe d'artistes, parmi lesquels nous citerons Franz Weissmann, Lothar Charoux et Maurice Nogueira Lima.

L'ensemble des artistes qui se dédient aux oeuvres abstraites non géométriques se situe dans un autre domaine. Une nature plus variée et une liberté qui permet de mobiliser un plus grand nombre de ressources et de solutions permet à des peintres comme Antonio Bandeira, Iereza Nicolao, Firmino Saldanha, parmi bien d'autres, de stabiliser sans cesse les éléments qui caractérisent un langage personnel. Dans ce sens, un jeune Japonais, qui se trouve au Brésil depuis sa tendre enfance,

expose quelques travaux d'une surprenante maturité: il s'agit de Manabu Mabe.

A côté de l'architecture, la gravure fut l'art qui se répandit le plus et révéla des valeurs au Brésil. Il y a vingt ans, nous possédions, au fond, un seul graveur de mérite: Oswaldo Goeldi. Cette exposition réunit une quinzaine de graveurs de premier ordre. Fayga Ostrower, Livio Abramo, Edith Behring, Arnaldo Pedrosa d'Horta, Marcelo Grassman, Rossine Perez et la jeune Ana Leticia réalisent, avec d'autres graveurs, un travail fécond qui s'ajoute à l'art toujours renouvelé de Goeldi. Dans un autre secteur, les dessins d'Aldemir Martins, qui permettent une communication simple et directe au travers d'éléments aussi fragiles et abstraits que les lignes, atteignent une valeur d'expression qui justifie le succès qu'il a obtenu au Brésil et à la Biennale de Venise. L'ensemble des sculptures réunit des artistes bien divers, comme Bruno Giorgi, Maria Martins et Weissmann. Chacun d'eux parcourt, dans le terrain qui est le sien, une trajectoire de cohérence et de désir de rénovation.

Cette exposition d'artistes brésiliens de l'actualité aura atteint ses objectifs si elle arrive à démontrer, dans son ensemble, les chemins parcourus par l'art dans un pays qui, il y a moins de quarante ans encore, se nourrissait seulement des timides réflexes académiques des traditions artistiques précédentes.

Dans ce sens, les différentes formes de l'art abstrait s'offrent aux jeunes artistes du Brésil pour leur permettre de résoudre librement des problèmes esthétiques et, surtout, pour leur permettre de se placer au-dessus des considérations d'ordre local, régional ou de folklore, afin d'acquiescer à une conception universelle de l'art de notre siècle. La participation des artistes brésiliens à cette nouvelle syntaxe des formes représente la liberté de l'art et son autonomie par rapport aux anciennes servitudes de nature non artistique, comme les problèmes qui pèsent sur les artistes qui commencent le mouvement moderne dans notre pays. A partir de maintenant, le temps se chargera de faire surgir les caractéristiques brésiliennes proprement dites de l'art, au-travers d'un processus naturel de mûrissement. Elles n'apparaîtront pas comme un objectif délibérément voulu ou préché. Et ces caractéristiques auront plus de valeur lorsqu'elles se manifesteront sur le terrain déterminé et autonome d'un langage plastique dont les valeurs spécifiques sont actuellement en pleine formation au Brésil.

à l'encontre de la direction traditionnelle et coupe les colonnes au-dessous de la naissance des arcs, ce qui permet de les élever du côté opposé, en-dessous des fenêtres; la chute peu accentuée limite également la visibilité de l'intérieur de la nef centrale à sa seule épaisseur; la chute en direction de l'intérieur des ruines et sa base droite nous permettent de fermer les arcs et d'obtenir un espace couvert plus en proportion avec l'exposition des images.

Pour l'organisation, nous avons maintenu la présentation didactique nécessaire à la compréhension de la plupart des visiteurs. Nous avons concentré les légendes explicatives et les photographies, en obligeant, ainsi, les visiteurs à circuler parmi les sculptures avant et après que leur attention ait été attirée par les panneaux et en évitant qu'ils aillent des uns aux autres sans faire attention aux images.

(Traduction D'YVONNE JEAN.)

DAS MISSIONSMUSEUM IN S. MIGUEL Rio Grande do Sul

Maurício Dias da Silva
und Noel Saldanha Marinho

Im Hinblick auf das ständig wachsende Inventar und den schlechten Zustand des photographischen Materials wurden wir 1954 von der Leitung des «Patrimônio Histórico e Artístico Nacional» beauftragt, eine Vergrößerung des Museumskomplexes zu studieren und durchzuführen. Es boten sich hierzu drei Möglichkeiten der Lösung:

- 1 — Erweiterung des bestehenden Gebäudes;
- 2 — Errichtung eines zweiten gleichartigen Gebäudes neben dem schon vorhandenen;
- 3 — Verwendung der Ruinen durch teilweise Deckung.

Wir entschieden uns fuer die dritte Möglichkeit.

EIN ENGLÄENDER SIEHT BRASÍLIA

J. M. Richards

Fuer den europäischen Besucher bedeutet Brasília, ganz abgesehen von dem Interesse, das seine Planung und die Klasse seiner Bauten erweckt, ein aussergewöhnliches Phänomen. In beinahe allen europäischen Ländern — und jedenfalls in England — werden urbanistische Projekte, selbst bedeutend anspruchsvollere und weniger komplexe als Brasília, so sehr gehemmt durch Einschränkungen legaler und administrativer Natur, durch den Konflikt der Interessen um den Besitz jeden leeren Streifen Bodens und die tief eingewurzelte Gewohnheit, auf allen Gebieten langsam und bedachtig vorzugehen, dass es in der Tat fuer jeden Europäer ein erhebendes Erlebnis ist zu sehen, mit welcher Energie in Brasilien Bauten angepackt werden, die noch vor wenigen Monaten ein blosses Projekt waren. Wir in der Alten Welt sind es nicht gewohnt, dass eine Idee so rasch und zuversichtlich in die Tat umgesetzt wird.

Der europäische Besucher, der das Gelände der zukünftigen Stadt durchwandert, kann sich des Eindrucks ansteckender Begeisterung und Dynamik nicht erwehren. Seine anfangs kritische und unparteiische Haltung ändert sich, wie im allgemeinen die irrije Vorstellung vieler Brasilianer bezüglich dieses oft diskutierten Projektes sich wandelt, sobald sie Gelegenheit haben zu sehen, wie die Stadt buchstäblich vor ihren Augen wächst. Und es ist auch ganz recht so, denn ein so mächtiger Wille, der stark genug ist, um ohne Zögern dem Ruf einer Vision zu folgen, ist auch imstande, den erzielten Resultaten eine solche Autorität zu verleihen, dass theoretische Einwände technischer Natur relativ bedeutungslos werden.

Allerdings weist das Projekt Brasília Aspekte auf, die dem architektonisch geschulten Besucher kritisch und objektiv gesehen diskutabel erscheinen. Natürlich fehlt ihm Kompetenz zur Beurteilung des Planes vom Standpunkt seiner wirtschaftlichen Durchführbarkeit aus, d.h. bezüglich der Kosten der neuen Hauptstadt im Verhältnis zu den finanziellen Mitteln Brasiliens. Andererseits müsste er ein Prophet sein um voraussehen zu können, ob die vorläufig nahezu unbesiedelte Gegend, deren Mittelpunkt Brasília sein soll, sich in genügend raschem Rhythmus entwickeln wird, um der neuen Stadt nach einer gewissen Zeit ein Eigenleben zu ermöglichen, unabhängig von ihrer Eigenschaft als administrativer Sitz der Regierung. Die Erfahrungen, die wir bei anderen eigens als Hauptstadt gebauten Städten, wie z.B. Canberra, gemacht haben, scheinen darauf hinzuweisen, dass solche vorherige Planung ein positiver Faktor im Leben eines Landes ist. Es bleibt zu hoffen, dass die Erbauer von Brasília, die diesen Schritt in

Die erste wurde die Proportion des schon bestehenden Komplexes steuern, und die zweite die Aufmerksamkeit der Besucher in zu hohem Masse auf die neuen Gebäude lenken.

Von den noch vorhandenen Mauern war die Seitenwand neben dem Turm am besten erhalten, so dass wir in der 2. und 3. Kapelle derselben die neuen Räumlichkeiten lokalisierten. Wir planten sie als einfache «Unterstände», die sich in die Ruinen einfügten ohne in ihnen aufzugehen oder ihren Charakter zu beeinträchtigen, aber immer unter Beibehaltung ihrer räumlichen Einheit.

Unser Problem war das Dach, denn die Spannweiten sollten durch Glasplatten verkleidet werden, um so einen innigen Kontakt zwischen Ruinen und Gemälden herzustellen. Wir gelangten zu folgender Lösung: ein Dach mit schwachem Fall entgegen der traditionellen Richtung, das die Säulenintervalle unterhalb des Bogenanfanges

die unvorausehbare Zukunft wagten, fuer ihr Vertrauen auch den verdienten Lohn erhalten; es waere jedoch z.B. empfehlenswert, die industrielle Entwicklung der Gegend in hoeherer Masse zu fordern als bisher vorgesehen.

Was die architektonischen Aspekte des Projektes betrifft, wendet sich meine Kritik hauptsächlich gegen dessen Massstab. Ich bewundere die klassische Einfachheit der kunstlerischen Auffassung Prof. Lúcio Costas. Sein Plan verwertet auf wundervolle Weise die Eigenheiten des Lokals und es ist interessant festzustellen, dass ein formeller und symmetrischer Plan wie dieser, der eigentlich die Renaissance — Tradition des organischen Wachstums von innen nach aussen befolgt, auch vom funktionellen Standpunkt aus vollkommen zufriedenstellend zu sein verspricht. Andere Massnahmen, wie z.B. die der Verkehrsregelung durch verschiedenes Strassenniveau, werden Brasília eine ausserordentliche Dynamik verleihen, die dem formellen streng traditionellen Plan flieht.

Meiner Ansicht nach wurde jedoch das Projekt besser einer Stadt von 50.000 Einwohnern entsprechen als einer «urbs» von 500.000. Die Dimensionen werden wahrscheinlich zu gross sein um zu erlauben, dass der menschliche Blick den Plan erfasst, der sie zusammenhaelt. Es muss noch hinzugefügt werden, dass dieser Plan zu jenen Projekten gehoert, die erst dann zu voller Geltung kommen, wenn sie komplett sind, und es kann noch geraume Zeit vergehen, bis ein genügend grosser Teil so weit aufgebaut sein wird, dass der Plan an sich zur Gesamtwirkung gelangt.

Ich zweifle nicht daran, dass die Planer der Stadt sich dieses Problems bewusst sind und gewiss kluge Massnahmen vorbereitet haben, um es zu loesen, wie z.B. Baue pflanzen zur Trennung der Wohnblocks, bevor diese noch stehen, um so schon im vorhinein die dreidimensionale Anlage dieser Stadt zu betonen.

Es mag dies eine ausgezeichnete visuelle Hilfe sein, aber in der Praxis wird Brasília viele andere Probleme aufweisen, solange die Stadt nur teilweise aufgebaut ist. So wird es z.B. notwendig sein, ein internes Transportsystem zur Verbindung der verstreuten Elemente des Projektes zu schaffen, komplizierter und kostspieliger, als es der Entwicklungsrhythmus an sich rechtfertigen würde.

Es wird nicht leicht sein, das etwas starre Modell des Projektes den Ansprüchen der ständig wachsenden Stadt anzupassen, wie es auch nicht gestattet wird, dass ihr physischer Aspekt sich in der Zukunft nach und nach verändert, entsprechend den individuellen Beiträgen der Stadtbevölkerung. Andererseits wird gerade dieser Mangel an organischer Anpassungsfähigkeit helfen, den formellen — ja sogar monumentalen —

ges schneidet und seine Erhoehung auf der geneueberliegenden Seite unter den Fensteröffnungen gestattet. Das schwach abfallende Dach reduziert die Innenansicht des Hauptschiffes auf seine Dicke; der Fall nach dem Innern der Ruinen zu und die verringerte innere Hoehoe erleichtern das Abschliessen der Zwischenräume und ergeben einen den Bildern angemessenen Schauraum.

Bei der Durchfuehrung durften wir, im Hinblick auf den Grossteil des Publikums, den pädagogischen Faktor nicht aus den Augen verlieren. Wir konzentrierten daher die erläuternden Legenden und Photographien, um so die Besucher zu zwingen, sich bei den Skulpturen aufzuhalten, bevor und nachdem sie ihre Aufmerksamkeit den Gemälden geschenkt hatten, wodurch vermieden werden soll, dass sie vom einen zum andern springen, ohne die Gemälde richtig gesehen zu haben.

Charakter zu bewahren, der einer Landeshauptstadt gebuehrt. Es besteht allerdings eine gewisse Wahrscheinlichkeit, dass sich die Laendereien um die formelle Zentralanlage herum ausdehnen und verändern werden, obwohl man natuerlich nicht zulassen duerfte, dass eine spaetere Entwicklung eben dieser Grundstuecke mit dem Auftreten neuer Zentren und neuer urbanistischer Forderungen das urspruengliche Modell zum Ersticken verurteilt. Schon allein aus diesem Grunde wird der Verkauf von Grundstuecken an Private streng kontrolliert werden muessen.

Die Lokalisierung der neuen Stadt ist zweifellos eine kluge Wahl, wenn man die allgemeinen klimatischen und geographischen Bedingungen in Betracht zieht. Es ist noch zu frueh um zu beurteilen, ob der landschaftliche Komplex sich der in ihm enthaltenen architektonischen Konzeption wuerdig erweisen wird, solange nicht der grosse, zweigeteilte See eine Realitaet ist, da von ihm, nach den Plaenen Lúcio Costas, der zukuenftige architektonische Charakter seiner Umgebung abhaengt. Der See wird nicht nur die recht eintoenige Landschaft Brasílias kennzeichnen und ihr Form geben, sondern auch voraussichtlich den Boden bereichern und die Anpflanzung einer mannigfaltigeren Vegetation ermoeglichen. Die Landschaft bedarf dieser kleinen Verbesserungen, trotz der ungleichen Schoenheit der Farbnuancen und Beschaffenheit der schon bestehenden Pflanzenwelt und trotz des erfrischenden Gegensatzes zwischen dem intensiven Gruen und dem leuchtenden Gelb oder Purpurrot der Sonne. Von besonderer Wichtigkeit ist es, durch Baueume eine gewisse Abwechslung zu schaffen, um dem Profil der Stadtbauten erhoehten Nachdruck zu geben. Die Silhouette der Stadt wird natuerlich nicht durch Baueume, sondern durch Gebaeude gekennzeichnet und es gehoert zu den Vorzuegen des Planes, dass schon von weitem die Hauptzonen der Stadt durch hohe Gebaeudekomplexe kenntlich werden, die sie voneinander unterscheiden und jeder ihr besonderes Gepraege geben. Man darf hoffen, dass nach ihrer Fertigstellung die Intervalle zwischen den Gebaeuden nicht allzu gross erscheinen, was — vom Standpunkt des Beobachters — das fuer die Vitalitaet der Stadt so notwendige Bewusstsein der architektonischen Wechselbeziehungen zerstoeren wuerde. Es ist ein ziemlich verbreiteter Irrtum, anzunehmen, dass eine zu dichte Konzentration von hohen Stadtgebaeuden die Gefahr der sogenannten «Entmenschlichung des Stadtbildes» in sich traegt; es laesst sich vielmehr feststellen, dass diese bedeutend oeffter ihren Grund in der allzu grosszuegigen Verteilung der freien Flaechen hat, zwischen denen dem Menschen das Gefuehl der innigen Integrierung in das geschlossene Ganze, das Stadt heisst, abhanden kommt.

Die Form der Gebaeude die sie definieren, und

LE MUSEE DES MISSIONS S. Miguel, Rio Grande do Sul

Maurício Dias da Silva
et Noel Saldanha Marinho

L'accroissement constant de la collection et le mauvais état du matériel photographique ont amené la Direction du Patrimoine Historique et Artistique National (Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) à nous charger, en 1954, d'étudier la création d'une annexe pour le musée et sa réalisation.

Il y avait trois solutions possibles:

- 1) L'agrandissement de l'unité primitive;
- 2) La construction d'une deuxième unité, identique à celle qui existe, à côté de celle-ci;

damit das deutliche Gepraege der verschiedenen Stadtzonen wird bald zum Vorschein kommen, aber vorlaeufig ist der Besucher noch gezwungen, nach Modellen zu urteilen, die niemals die Merkmale der guten Architektur wiedergeben koennen, oder gar auf Grund von Diagrammen, wie dies bei dem Modell des Bankenviertels der Fall ist. Es gibt keinen moeglichen Ersatz fuer den echten, lebendigen Eindruck, den uns die Architektur an sich vermittelt, und wenn auch die Modelle der Parlamentsgebäude von Oscar Niemeyer einen deutlichen Begriff der geometrischen Reinheit ihrer Formen geben und zum Teil auch die wundervolle Auffassung ausdruecken, die in ihnen liegt, so kann doch kein Modell die selbe Wirkung auslösen wie ein Gebäude, das ein Element der Stadt bildet und sich dem Beschauer in seiner natuerlichen Proportion, d. h. von unten nach oben gesehen, darbietet.

Wer vor kurzem in Brasilia gewesen ist, hat allerdings schon Gelegenheit gehabt, einen Begriff von der Art der zukuenftigen Architektur der Stadt zu bekommen, dank der raschen Fertigstellung eines wichtigen Gebäudes: des «Alvorada»-Palastes. Nach diesem Beispiel zu schliessen, wird Brasilia eine Stadt aussergewöhnlich schoener Bauten sein und in Zukunft ein Pilgerziel fuer die Architekten aus aller Welt bilden. — Der «Alvorada»-Palast ist wahrhaft ein «tour-de-force»! Der Adel seiner Konzeption und Linienfuehrung wird in unserer modernen Geruest- und Glassprache nur selten erreicht. Die Kritiker, die vor ungefaehr 2 Jahren Gelegenheit hatten, das Modell des Niemeyer'schen Projektes bei seiner Veroeffentlichung zu pruefen, sahen in ihm wahrscheinlich nur die architektonische Ueberschauglichkeit als verantwortlich fuer die Kurven an, welche die beiden Hauptfassaden dominieren, und es ist auch wahrscheinlich, dass sie ablehnten, was ihnen als blosser Kult der Form um der Form willen erscheinen musste. Ich bin aber fast sicher, dass sie bei der Betrachtung des fertigen Gebäudes zugeben mussten, dass diese Serie von Kurven in der Praxis einen selten gluecklichen und subtilen Kunstgriff

ZEITGENOESSISCHE BRASILIANISCHE KUNST — EINE AUSSTELLUNG

Carlos Flexa Ribeiro

Im «Haus der Kunst» in Muenchen wurde im Juni dieses Jahres eine Schau zeitgenoessischer brasilianischer Kunst eroeffnet, die ungefaehr 250 Malereien, Skulpturen, Gravuren und Zeichnungen umfasst. Die Ausstellung, die auch in anderen europaeischen Staedten gezeigt wird, wurde vom Museum fuer Moderne Kunst in Rio de Janeiro im Rahmen seines Kunstaustausch-Programmes organisiert.

Der groesste Teil der ausgestellten Werke repraesentiert die brasilianische Kunst der letzten drei Jahre. Es wurde darauf geachtet, dem alten Kontinent einen authentischen Beweis sowohl des Niveaus als auch der Tendenzen und Formulierungen der Kunst unseres Landes zu erbringen. Obwohl das Wertkriterium bei Beurteilung der zeitgenoessischen Kunst keine geographischen Grenzen kennt, sind die Gesichtspunkte Europas und der Neuen Welt nicht identisch. Was kulturelle Faktoren betrifft, herrschen diesseits und jenseits des Atlantiks verschiedene Weltanschauungen.

Es erschien deshalb angezeigt, der Ausstellung eine kurze historisch-kritische Einfuehrung mitzugeben, in der die Problematik des kuenstlerischen Schaffens in Brasilien in allgemeinen Zuegen skizziert wird, zur Orientierung der Kritik und vor allem des europaeischen Durchschnittspublikums. Im ganzen vermittelt die Ausstellung den intensiven kulturellen Prozess des brasilianischen Em-

darstellt. Der «Green» aus Marmor, der die vollständig verglaste Wand teilweise schuetzt und seinen einladenden Schatten auf die Terrasse wirft, waehrend er gleichzeitig den Aussenrand des Daches stuetzt, verleiht dem Gebäude monumentale Dimensionen und gleicht so die Strenge seiner Konturen aus, sowohl durch die Verwendung der konkaven Boegen als auch, indem er der ganzen Struktur Glanz und Vitalitaet spendet durch das Licht, das auf die skulpturell behandelten Oberflaechen und Extremitaeten aus Marmor faellt.

Der schwachste Punkt des Projekts liegt in den abschliessenden Endteilen, deren Behandlung nicht gluecklich ist, und schon die Tatsache, dass der Beschauer versucht ist, jede Erhoehung als separaten Bau anzusehen, bildet in sich eine Kritik an der plastischen Geschlossenheit der Gesamtstruktur. Die Rundkapelle andererseits, die im Modell im Verhaeltnis zu ihrer Form und Position zu eng schien, entspricht den Proportionen des uebrigen Baus.

Die Gesamtstruktur, die sich gleichsam gewichtslos von den Teichen und Terrassen abhebt, besitzt eine wundervolle Sicherheit und Anmut, besonders eindrucksvoll im Gegensatz zu der noch in ihrem urspruenglichen Zustand belassenden Landschaft, die sie umgibt. Auch das Innere zeugt von feinem Geschmack und Eleganz und die Wertung des Raumes ist ausgezeichnet, besonders gluecklich die Abwechslung in den Dimensionen der Serie von Empfangssaalen im Erdgeschoss, die sich teilweise auf beide Stockwerke erstrecken, und der Privatraeume im oberen Stockwerk. Die gerechtfertigte Bewunderung fuer den «Alvorada»-Palast darf jedoch dem zweiten vollendeten Gebäude Brasiliens, dem Hotel, nicht unsere wohlverdiente Aufmerksamkeit rauben. Der Architekt scheint diesem seinen Werk keinen grossen Wert beizumessen, aber es ist dennoch, innerhalb seiner Grenzen, ein praechtiges Gebäude, gekennzeichnet durch die Anspruchlosigkeit und Unbeschwiertheit eines Baus, der spaeter im Leben der Stadt nicht mehr die wichtige Rolle spielen wird, die ihm heute zukommt.

pfindens, der wohl oft etwas planlos verlaeuft, aber aussergewöhnliches Tempo hat. Als kollektive Manifestation verraet die Schau unsere Bemuehungen um die Zurueckgewinnung des Wertbewusstseins in der modernen Kunst, die Suche nach der Aktualitaet unserer Anschauungs- und Empfindungsweise.

Diese Bemerkungen gewinnen an Tragweite wenn wir bedenken, dass in Brasilien die moderne Kunst eigentlich eine neue Erscheinung ist im Vergleich zu ihrer Evolution in Europa. In der Alten Welt stellte sich die neue aesthetische Ordnung in Form eines radikalen Bruches mit der Vergangenheit und jahrhundertalten Traditionen der Betrachtungsweise ein. Man muss zugeben, dass in Brasilien die Probleme nicht mit der gleichen Intensitaet auftraten und vor allem eine verschiedene Formulierung in den Sphaeren unserer Kultur annahmen.

Abgesehen von den Avantgarde-Ausstellungen Lasar Segalls (1913) und Anita Malfattis (1917) in São Paulo, die damals nur ein schwaches Echo erweckten, nahm Brasilien erst in den zwanziger Jahren die neuen Betrachtungsweisen von Form und Raum zur Kenntnis.

Es soll vorweg bemerkt werden, dass zu Beginn dieses Siebzwanzigers der herrschenden Kunstwerte die aesthetischen Positionen und Ansprueche ideologisch definiert waren und von ausgesprochen lokalen, von der europaeischen Kultur anscheinend unbeeinflussten Faktoren abhingen. Die kuenstlerische Rebellion manifestierte sich in Brasilien nicht als Bruch mit Vergangenheit und Tradition, sondern trug den Stempel einer nativistischen Reaktionsbewegung gegen die unter-

Das Gebäude ist in der flachen und vegetationslosen Landschaft gut lokalisiert und nutzt in vollem Masse die von Brasilia gebotene Moeglichkeit des grosszuegigen Planens aus, die der uebertriebenen hoehe Wert der Grundstuecke anderen Hotelbauten versagt. In den meisten Staedten ist es aus praktischen Gruenden nicht moeglich, grosse Schlafzimmer nur an einer Seite der Korridore anzuordnen und Gesellschaftsraeume ueber die ganze Oberflaeche eines Stockwerkes zu verstreuen. Die Raecume sind ruhig und kuehl und die Standardmoebel gut ausgedacht.

Die schwersten Probleme, architektonischer Natur, stehen Brasilia allerdings noch bevor. Wenn das Entwicklungstempo der Stadt eine Stufe erreicht haben wird, wo das Projekt eines Gebäudes nicht mehr die individuelle Aufgabe eines einzigen Architekten bilden kann, werden die unvermeidlichen Fragen auftauchen, die mit der Beibehaltung des bis herigen architektonischen Charakters zusammenhaengen und eine sehr wichtige Rolle in der Zukunft Brasiliens spielen werden. Brasilien besitzt eine grosse Zahl erstklassiger Architekten, denen sicher bald die Gelegenheit geboten wird, an der neuen Hauptstadt mitzuarbeiten. Aber, wie in anderen Laendern auch, gibt es viele Architekten niedrigeren Niveaus, und auch in Brasilien besteht ganz allgemein die Gefaehrung, zu bauen ohne einen kompetenten Architekten zuzuziehen. Sei es bei der Planung und Lokalisierung der neuen Siedlungen ausserhalb der von Lucio Costa bis ins Detail vorgezeichneten Gelaende, sei es beim Entwerfen der neuen Gebäude in allen Stadtteilen: immer wird es unerlaesslich sein, ein strenges Kontrollsystem anzuwenden, besonders im Hinblick auf die Tatsache — bedingt durch sein Wachstum auf kommerzieller Basis, wovon bis zu einem gewissen Punkt Brasiliens Entwicklungsrhythmus abhaengt —, dass die Prinzipien guten urbanistischen Planens unbekannt sind und die Verantwortlichen im allgemeinen kein Verantwortlichkeitsgefuehl besitzen, was die Schaffung guter Architektur betrifft, — da sie ueberhaupt nicht wissen, was gute Architektur ist!

wuerfige Haltung der Elite und jener Kuenstler, die in ihrer europaeisierten Vorliebe fuer eine agonisierende offizielle Kunst den Anmarsch der Neuerungsbewegung tatsaechlich nicht bemerkten: was sie wollten, war die althergebrachte Kunst der «Salons».

Vom Standpunkt der Begriffsgeschichte wird es nicht einfach sein, innerhalb der sich entfesselnden brasilianischen modernistischen Bewegung das Streben nach einer «nationalen» Kunst und die gleichzeitige Suche nach neuen europaeischen Vorbildern, wenn auch jetzt anderer Art und von evidenter Aktualitaet, voneinander zu trennen. Der aesthetische Nativismus als Forderung einer «Nationalen Kunst» war dies nur im Lichte der Doktrinen. In Wirklichkeit diente er nur als vermittelnder Faktor, der die Ablehnung des Akademismus rechtfertigen und das Annehmen der neuen Betrachtungs- und Malweisen gestatten sollte.

Von heute betrachtet, aus einer Distanz von weniger als 40 Jahren, erscheint uns die Bewegung der «Semana da Arte Moderna» von São Paulo aus dem Jahre 1922, unendlich weit zurueckliegend. Man koennte sie die antike Geschichte der modernen Kunst in Brasilien nennen. Ihre Widersprueche bestaetigen wieder einmal die laufende Ansicht, dass die Geschichte einer Kulturbewegung nicht nur an Hand ihrer «Wahrheiten», sondern hauptsaechlich ihrer «Luegen» zustandekommt. Nur die Zeit erlaubt den Versuch, gewisse Verzerrungen der existenzialen Realitaet in ihrer Projektion in die Sphaere der aesthetischen Ideologien zu interpretieren. Eher als theoretische Problematik denn als konkrete Realitaet ist

dem Gebiet der kuenstlerischen Schoepfung, war die Kunst dieses Jahrhunderts bei ihrem Einzug in unser Land einer Art Refraktion unterworfen, als sie die Schicht des latenten brasilianischen Nativismus durchbrach.

Daher ruehrt der bis zu einem gewissen Grad romantische und exaltierte Charakter der aesthetischen Revolution her. Man wetterte gegen den «architektonischen Karneval», predigte aber die Rueckkehr zur barocken (der sog. «kolonialen») Architektur, die als «Produkt ihrer Umgebung» gutgeheissen wurde. Man lehnte den Einfluss der europaeischen Kunst ab, «einer ausgeliehenen Kunst, Verleugung unserer Scholle». Man klagte an: Europa bedenke uns vor der Zeit mit dem Keim der Faelnis. Der Europareise-Preis, der seit der Kaiserzeit in Brasilien existierte, wurde beschuldigt, eine Serie von moralisch invaliden heranzubilden, die wohl als Brasilianer im Fleische, aber als Europaer im Geiste zu uns zurueckkommen. Der Kampf ging gegen alle, die Weltanschauung in Konservativen importierten; sein Ideal: eine undatierte Welt. Ohne Napoleon. Ohne Caesar. Seine Ziele: Zurueck zur Scholle, moeglichst zum Indianer. Daher die bedeutungsvollen Namen der kuenstlerischen Stroemungen, wie «Malerei der Anthropophagen», «Brasilholz», «Gruen-gelb» (die brasilianischen Farben), die den allgemeinen Gemuetszustand der kuenstlerischen Avantgarde von 1922 widerspiegeln.

In Wirklichkeit aber begann in Brasilien unter dem Deckmantel dieser froehlichen nativistischen Bombardements eine kuenstlerische Verschiebung von der offiziellen akademischen Kunst nach den Gebieten der neuen Betrachtungsweise zu. Beide stammten aus Europa. Anita Malfatti, Lasar Segall, Di Cavalcanti und Tarsila do Amaral brachten durch ihre Werke den Fauvismus, Cubismus, Futurismus, Expressionismus und Surrealismus ins Land. All das ging in Rio de Janeiro und Santos gebuehrenfrei durch den Zoll.

Obwohl nicht beabsichtigt wird, die zeitgenoessische brasilianische Kunst in streng abgegrenzte Perioden einzuteilen, ergeben sich doch 3 deutliche Phasen: Die erste, «heroische», um 1922, deren Merkmale wir bereits erwahnt haben; die zweite von den dreissiger Jahren bis Kriegsende; und die dritte, deren Ende noch nicht abzusehen ist gegen 1948.

Die Kuenstler der Phase, die um 1930 beizint, waren sichtlich weniger mit doktrinaeren Ueberzeugungen belastet. Deshalb konnte sich die Malerei einer freieren Interpretation nationaler Themen zuwenden und zu den neuen plastischen Loesungen greifen, ohne von den fast immer einschraenkenden regionalistischen Ruecksichten gehemmt zu werden.

Die Werke Lasar Segalls und Di Cavalcantis, deren Interesse sich sowohl dem sozialen Drama als auch dem Pittoresken in Mensch und Landschaft zuwendet, gewinnen somit erhoehnte Naetuerlichkeit in der plastischen Behandlung und der Wahl einer brasilianischen Thematik, die sich in aller Augen und allen Auslegungen zum Trotz als unerlaessliche Forderung durchzusetzen schien. Zu jener Zeit hielt Portinari seinen siegreichen Einzug in die brasilianische Malerei und verwandelte die moderne Kunst aus einem Problem weniger Auserlesener zu einer alltaeglichen oeffentlichen und polemischen Tatsache. Durch seine Hingabe an die Malerei, die Fuelle der piktorischen Loesungen, die er bei seiner Interpretation brasilianischer Themen verwendet, wurde Portinari damals zum Fuehrer jener, die die neue Betrachtungsweise predigten. An dieser heimatbetonten Erziehungsaktion des Kollektivempfindens nahm eine Generation von Kuenstlern teil, unter denen Alberto da Veiga Guignard und José Pancetti hervorragen.

In vielen Laendern Europas bedeutete das Aufkommen der modernen Kunst und ihre Anerkennung seitens der offiziellen Kreise und der Regierungen einen langen und harten Kampf; in

Brasilien war das nicht der Fall. Mit relativer Leichtigkeit liessen sich unsere offiziellen Stellen dazu bewegen, die Manifestationen der neuen Kunst zu befueworten, und taten dies mit bemerkenswerter Kuehnheit und Energie. Man koennte fast sagen, dass diese Haltung die notorische Schwache der unzulänglich definierten akademischen Tradition beweist, und gleichzeitig die natuerliche Vokation unseres Landes, sich in die Zukunft zu projizieren.

Das Gebäude des Unterrichtsministeriums (1937), der erste Markstein der modernen brasilianischen Architektur, symbolisiert diese ganz und gar ungewoehnliche positive Haltung unserer Staatsgewalten gegeneuber der kuenstlerischen Neuerungsbewegung. Diese Einstellung wurde ohne Unterbrechung beibehalten und bestaetigte sich 20 Jahre spaeter von neuem bei der Planung Brasiliens, der in Bau befindlichen zukuenftigen Hauptstadt. In beiden Faellen spielte ein Mann, auf den sein Vaterland stolz ist, eine entscheidende Rolle: der Architekt Lucio Costa.

Waehrend dieser beiden Jahrzehnte erneuerte unser Land auf radikale Weise — im Rahmen der Gegebenheiten — sein Verhaeltnis zu den Problemen der Architektur und Kunst im allgemeinen. Relativ rasch verbreitete sich die Annahme neuer Betrachtungsweisen, sowohl in Kuenstlerkreisen als auch im aufgeklärten Publikum.

Zu diesem Stadium kommen ab 1948 als wohl indirekte, aber hoechst einflussreiche Faktoren die neuen Museen und die Biennale-Ausstellungen hinzu, Institutionen von bisher in Brasilien unbekannter Natur, die zur Beschleunigung der kuenstlerischen Entwicklung viel beitragen. In der Landeshauptstadt entfaltet das Museum fuer Moderne Kunst — Organisator auch dieser Ausstellung — ein ausgedehntes Programm, das im Masse der Fertigstellung seiner Raemlichkeiten erfolgreich durchgefuehrt wird. In São Paulo verleihen das Kunstmuseum und das Museum fuer Moderne Kunst der kuenstlerischen Taetigkeit eine erhoehnte Einheit und Geschlossenheit. Das erstere vereinigte eine Sammlung von Werken von hohem kuenstlerischen Wert, und dies in so kurzer Zeit, wie man es in Lateinamerika nie fuer moeglich gehalten haette. Das zweite unternahm, neben anderen Taetigkeiten, die Realisierung der «Biennale» in São Paulo, die seit 1951 nun schon 5 mal in unserem Lande internationale Kunstwerke in Ausstellungen von aussergewoehnlicher Bedeutung und Tragweite konzentrierten. Man kann sich leicht vorstellen, wie dadurch die Bedingungen zum schoepferischen Schaffen stimuliert wurden und wie die Arbeit der Kuenstler sich in diesem Milieu entfalten musste, ermutigt durch die Erweiterung der Horizonte.

Bei der Organisation der Ausstellung, die jetzt Europa durchreist, suchte man dem Gesichtspunkt treu zu bleiben, nur Werke von Kuenstlern in voller Schaffenskraft zu zeigen. Neben den Arbeiten Di Cavalcantis, dem Patriarchen unserer modernen Malerei, und den Gemaelden Candido Portinaris, dessen Karriere noch lange nicht abgeschlossen ist, zeigt die Ausstellung noch weitere Werke auf dem Gebiet der figurativen Malerei. Hervorzuheben ist die Originalitaet der Arbeiten Dianiras (einer siegreichen Autodidaktin), in denen sich mit seltener Ursprueglichkeit der Blick fuer die Natur und die Autonomie der plastischen Loesung verbinden und ineinander uebergehen.

Die Ausstellung wird indessen von der abstrakten Malerei dominiert, deren verschiedene Stroemungen das Feld bilden, auf dem die kuenstlerische Avantgarde unseres Landes operiert. Neben Alfredo Volpi, Milton Dacosta und Ivan Serpa, Malern deren aesthetische Erfahrungen in persoenliche, festumrissene Forschung eingebaut sind, gibt es bei uns eine grosse Gruppe von Kuenstlern, die auf dem Gebiet der nicht figurativen Kunst arbeiten und deren geometrischen und geometrisierenden Abzweigungen angehoren,

die im allgemeinen auf Mondrian, Van Doesburg, Malevitch, Pevsner, Max Bill und ihre Nachfolger zurueckgehen.

Selbstverstaendlich findet die notwendige doktrinaere Spekulation nicht immer ihr entsprechendes Gegenstueck in der Durchfuehrung des schoepferischen Werkes. Die vorwiegend spekulative Einstellung ist immer dort berechtigt, wo sie die freie Schoepfung nicht hemmt und der Treue des Kuenstlers zu den «Gesetzen» seiner eigenen Persoenlichkeit keine Schranken auferlegt. Es ist jedoch unleugbar, dass einige hochinteressante, von diesen Gefahren freie Studien ueber Probleme des Raumes und der Plastik das vielversprechende Werk einer Gruppe von Kuenstlern von Grund auf befruchtet haben, aus der Franz Weissmann, Lothar Charoux und Mauricio Nogueira Lima hervorragen.

Einer anderen Stroemung folgt die Gruppe der abstrakten ungeommetrischen Kuenstler. Dank der vielseitigeren und freieren Einstellung bei der Wahl der Hilfsmittel fixieren Kuenstler wie Antonio Bandeira, Teresa Nicolao, Firmino Saldanha — neben vielen anderen — taeglich von neuen Elementen, die ihre besondere Ausdrucksweise charakterisieren. In dieser Hinsicht stellt ein junger Japaner, der seit seiner fruehesten Jugend in Brasilien lebt, einige Arbeiten von ueber-raschender Reife aus: Manabú Mabo.

Neben der Architektur war es die Gravirkunst, die sich in den letzten Jahren in Brasilien besonders entwickelte und neue Werte hervorbrachte. Vor 20 Jahren hatten wir genau genommen nur einen einzigen Graveur von Bedeutung: Oswaldo Goeldi. Heute enthaelt nur diese Ausstellung Werke von mehr als 15 Graveuren, die als ueber dem Durchschnitt gut bezeichnet werden koennen. Dazu gehoeren Fayga Ostrower, Livio Abramo, Edith Behring, Arnaldo Pedrosa d'Horta, Marcelo Grassman, Rossine Perez, die junge Ana Leticia und andere, deren fruchtbares Werk sich der immer neuen Kunst Goeldis an die Seite stellt. — Auf anderem Gebiete arbeitet Aldemir Martins, dessen Zeichnungen bloss durch den Strich, dieses fragile und abstrakte Element, so unmittelbar wirken und in ihrer einfachen Mittelsamkeit Ausdruckswerte erreichen, die seine Erfolge in der Heimat und auf der Biennale von Venedig vollauf rechtfertigen. — Die Gruppe der Bildhauer vereinigt Kuenstler der verschiedensten Richtungen, wie Bruno Giorgi, Maria Martins und Weissmann. Jeder auf seinem Gebiet orientierte eine koherente und fortschrittlich orientierte Laufbahn.

Diese Ausstellung zeitgenoessischer brasilianischer Kuenstler wird ihren Zweck erfuellt haben, wenn es ihr gelingt, den Weg aufzuzeigen, den die Kunst in einem Lande zurueckgelegt hat, das sich noch vor vier Jahrzehnten einzig von den schuechternen akademischen Reflexen der vergangenen kuenstlerischen Tradition naehrte.

In diesem Zusammenhang erschienen der jungen brasilianischen Kunst die verschiedenen Formen des Abstraktionismus wie das Postulat der aesthetischen Probleme im Sinne der Befreiung und vor allem des Ueberholtheits der folkloristischen, regionalen und lokalen Ruecksichten, zu Gunsten einer universellen Begriffsauffassung unseres Jahrhunderts. Die Teilnahme der brasilianischen Kuenstler an dieser neuen Form-Syntax bedeutet die Freiheit und Autonomie der Kunst, ledig der alten Fesseln extra-kuenstlerischer Natur, wie z. B. jene Probleme, die unsere Bahnbrecher der Moderne begeisterten.

Die eigenen Merkmale der brasilianischen Kunst werden sich mit der Zeit herauskristallisieren, im Laufe eines natuerlichen Reifungsprozesses — nicht als willkuerlich gestecktes Ziel oder international gepredigtetes Thema. Und umso wertvoller werden diese Merkmale sein, als sie auf dem spezifischen und autonomen Boden einer plastischen Ausdrucksweise auftreten, deren einzigartige Werte sich in Brasilien in voller Entwicklung befinden.

instituto de arte contemporânea

separata - módulo n°.14

28010