

REVISTA DE CULTURA BRASILEÑA

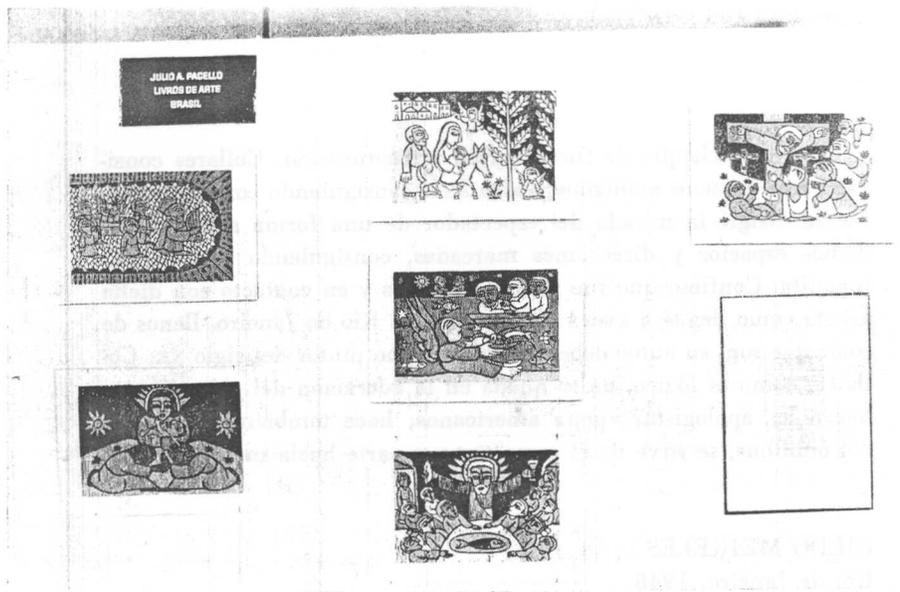
TOMO IX

DICIEMBRE 1969

NUMERO 29

EDITADA POR LA EMBAJADA DEL BRASIL EN MADRID

Por JULIO PLAZA



Ediciones de Julio Pacello



Dentro del vasto panorama de la cultura plástica en el Brasil, elegimos algunos representantes del movimiento constructivo (no en su sentido historicista) y prospectivo, en lo que éste tiene de experimentación y análisis crítico dirigido hacia el futuro. Tiene como decíamos, una idea de construcción, de ocupación del espacio, «lo lleno opuesto al vacío», que es la primera manifestación vital. Ocupación del espacio plástico, que equivale a decir ocupación nacional y racional (Amazonas, Nordeste, Planalto, etc.), posición a nuestro ver la más auténtica, por el estudio que estos artistas hacen consciente y racionalmente de la realidad del Brasil.

Hablábamos de una ocupación del espacio, pensamos junto con ellos que dicha ocupación debe ser racional, sistemática y continua, que en modo alguno debe ser virtual y primitiva, pues se caería en el misticismo nordestino, primitivismo y folklorismo (seudo-arte), falta de industrialización y por tanto la no ocupación concreta del espacio, dando carta blanca a las artesanías y otras formas de expresión subjetivas.

Marginalización más que integración.

Subconsumo, el hombre de mil oficios, un vivir artesanal, todo por hacer, resolver, transformar, de lo arcaico a lo pos-moderno.

El vacío, la construcción, el salto.

Artistas brasileños que se preocupan con el mundo de hoy y sobre todo con el mundo brasileño. Hemos de tener en cuenta que Brasil es mayor que Europa, lo que permite una entropía en materia de información y comunicación, poco intercambio con los países del continente; todo esto permite un desarrollo fanático de las capacidades creadoras del pueblo brasileño, auténtico y vital en sus manifestaciones, un pueblo variado y heterogéneo, auténticamente creativo.

Cuatro artistas de diferentes lugares de la geografía brasileña, todos preocupados con los problemas antes enunciados, con ideas actuales de lo que debe ser el Brasil y el mundo, o por lo menos el mundo latino-americano, mundo que cada día que pasa va cortando su cordón umbilical de la cultura europea o de otras latitudes que no significaba otra cosa que colonialismo cultural.

RAIMUNDO COLLARES

Montesclaros, Minas Gerais, 1944.

La expresión objetiva tiene en Raimundo Collares uno de sus mejores representantes, dándose a conocer en la «Nova Objetividade», en Río, 1965, es por tanto un joven talento del arte brasileño; sus concepciones plásticas están dentro de un «pop», su tema característico es el ómnibus callejero, portador de la cultura de la gran ciudad, aunque no es el tema lo principal en la pintura de Collares, sino su organización y estructuración del campo plástico, partiendo últimamente para el volumen y la conquista del espacio, desarrollando sus planos de aluminio como si fueran sometidos a presiones gigantescas.

«Todo el mundo que ve mis cuadros hace asociación directa con el tránsito, problemas de tráfico (realmente los elementos son ómnibus) uso muchos números y los números son conocidos como los de la CTC, pero no es eso lo que interesa, ni es sólo pintar vehículos en movimiento; lo que realmente importa, lo que experimento son los choques de las fuerzas y sus resultados, los ómnibus ilustran estos problemas».

«Ultrapasaje», «Adelantamientos», «Desfase», son algunos títulos de sus cuadros.

Collares ordena el espacio plástico de una forma ortogonal con giro de 45 grados para darle mayor dinamismo a la composición, construye sus cuadros con estructuras de *comics*, «estórias en quadrinhos», «no me interesaba mucho por los estudios de bachiller, pero era fanático por los *comics*, leía todos, la portada del libro "revolição" del poeta concreto Mário Jorge es un ejemplo de desenvolvimiento por *quadrinhos*, lo mismo que casi todos mis cuadros y predomina el "choque de fuerzas"».

Con este choque de fuerzas y su estructuración, Collares consigue crear espacios ambíguos y virtuales, consiguiendo con las líneas-fuerza dirigir la mirada del espectador de una forma agresiva por dichos espacios y direcciones marcadas, consiguiendo una belleza inaudita. Confieso que fue por sus trabajos y en contacto con dicho artista como llegué a «ver» los ómnibus de Río de Janeiro, llenos de color que son, su autor debe ser un anónimo pintor del siglo xx. Collares, como es lógico, no se queda en la adoración del objeto, como hacen los apologistas «pop» americanos; hace también una crítica del ómnibus, se sirve de él como tema y parte hacia metalenguajes.

CILDO MEIRELES

Río de Janeiro, 1948.

El cultivo del ambiente como portador de mensajes e informaciones visuales, al mismo tiempo que condicionador, tiene su máximo representante en Cildo Meireles. Construye recintos, espacios, basados en elementos referenciales como pueden ser la habitación o recintos habitables por el hombre, llegando a confundir la relación referencial de sus elementos, el rodapié que sube por la pared, el techo y lámpara abajo, el suelo arriba, la creación de un volumen en la pared o en el suelo, pero que desde cierto punto de vista, crítico, desaparece virtualmente. Interpenetración de lo sintáctico, semántico y pragmático, —niveles de lectura de un objeto—operación reversible signo-referente-signo, interpenetración de informaciones y significados, objetiva y racionalmente.

Está claro que estamos ante la relatividad de la imagen, imponiendo el cambio como condición, cambio de metrología, distancia y punto de vista, problemas éstos que debe resolver el consumidor de estos ambientes una vez que está dentro de estos recintos, formando parte de la estructura atómica de la retícula espacial y de las relaciones espaciales en que se encuentra.

Para Cildo Meireles las relaciones espaciales, las estructuras de los elementos son definitivas y portadoras de las informaciones que él busca. Hace uso también de la «gestalt»-psicología de la forma. A veces nos propone situaciones de paradoja, cambiando de sentido y significado las relaciones espaciales, forma, color como es la pintura de la pared que llega a escurrir en el suelo, no como una pro-

posición surrealista, ya que él ejerce un control, sino como una provocación psicológica dirigida al comportamiento, que hace que intentemos el desciframiento de los significados propuestos por él de una forma racional y controlada; otras veces es la nube que tiñe la casa de color o la mesa que se dobla de acuerdo con el ángulo de la pared, el cuarto invertido en el que sillas y mesas están colgadas del techo, suelo invertido, relaciones ellas no a nivel metafísico ni surrealista, por el contrario a nivel sintáctico y pragmático de nuevos usos, obligando al consumidor a una prospección y análisis de las relaciones espacio-temporales que se verifican en contacto con dichos recintos. Incursión en el espacio-tiempo, inversión de las relaciones, el paisaje que se convierte en casa, el personaje convirtiéndose en pared. Toda una proposición integradora de la realidad circundante y concreta que con sus recintos hace poner en evidencia nuestro concepto de forma física, no porque él destruya la forma física, sino por las relaciones que crea de volumen y forma, consiguen informaciones a nivel semántico.

Sus perturbaciones de la percepción del espacio, la organización del campo perceptivo, obligan al consumidor a actitudes y formas nuevas de comportamiento, modificando el sujeto y su contexto.

REGINA SILVEIRA Pôrto Alegre, 1939.

La posición prospectiva y objetiva se refleja en sus objetos constructivos de forma obvia: «procuro una comunicación de forma racional, a través de estructuras programadas, incluyo al espectador (que se torna consumidor) en la obra, por medio del juego y la elaboración conscientes; este prototipo de información está relacionado con un contexto social mayor, en que la obra de arte, integrada, industrializada y multiplicada, pasa a ser un bien común».

Los objetos de Regina se desarrollan y ocupan el espacio de una forma ordenada, progresiva y sistemática al mismo tiempo que simultánea, de acuerdo con sus estructuras programadas, desdoblamiento de planos, creando nuevos espacios y visualizaciones, utilizando combinatoria y permutatoria de elementos sobre todo en sus construcciones modulares.

Algunas veces y en cierto tipo de elementos programados, incluye

la figuración real, el movimiento, la introducción de la cuarta dimensión por medio de espejos, los que permiten tener secuencias fragmentadas, desfasadas y simultáneas de la realidad. Es fundamental ver cómo después de «el uno al lado del otro tridimensional» existe «el uno después del otro» tetradimensional y simultáneo, esto, en los objetos de espejos en los que se refleja e integra la figura del consumidor.

Es en el paso del plano al espacio como Regina consigue su mayor poética y comunicación, en el desdoblamiento manual de sus planos unidos por bisagras partiendo de un plano-matriz, consiguiendo crear espacios y recintos no sólo visualizables, sino también habitables.

También y consecuentemente con los principios de multiplicación y difusión del arte, realiza serigrafías de una alta calidad conceptual y sintáctica de dicha técnica de impresión y producción, ya que no piensa en la reproducción de un original—kisch—y sí en la producción de originales.

Arte de producción que se dirige hacia lo industrial—prototipo—. No arte de consumo que se dirige a la artesanía—tipo—. «No pienso con características regionales a pesar de las inevitables implicaciones en este sentido y sí de una transformación cultural que proporcione condiciones satisfactorias al desarrollo y a la difusión de un arte actual ampliando las áreas culturales; en esta estructura veo la democratización y la producción serial como necesidad y solución: el arte tendría un mercado mayor, haría parte del hombre fuera del esquema galería-coleccionista».

JULIO PACELLO Buenos Aires, 1928.

Las ediciones de arte tienen en el Brasil pocos cultivadores; uno de los pioneros en el arte de editar libros de arte es Julio Pacello, que junto con Lia de Oliveira César forman la «Editora César» que funciona en São Paulo.

Julio Pacello participa activamente en sus ediciones y no es redundante decir esto, pues él se preocupa de crear junto con el artista el libro que ha de ser editado, diseñando formatos, estructurando

lo que será el libro cuando sea lanzado al mercado, tratando, en fin, de organizarlo como un todo.

La labor editorial de Pacello es digna de mérito y encomio, pues no sólo trata de crear libros de artistas vivos y con una problemática actual, sino también de conservar y de reunir con paciencia y dedicación grabados anónimos de todo el Brasil, como es la colección de «Grabados populares» que lanzará muy pronto.

Está editado ya el primer volumen de una serie de catorce de la «Historia del grabado» en el Brasil, que reúne los grabadores más representativos de este siglo junto con artistas anónimos nordestinos y del siglo XIX, obra que merece todo el aplauso por ser única en su género por la aportación cultural e interés, pues Pacello tiene que reunir obras de las más diversas tendencias y diferentes artistas en espacios y tiempos diferentes.

Diseña al mismo tiempo prototipos de libro para ser adaptados a nuevas necesidades, relieves, objetos, etc., además de sus ya tradicionales ediciones de xilgrabado, punta seca, metal, *talho doce*, serigrafía, aguafuertes, etc.

Ha editado los siguientes libros, por orden de aparición:

Trindade Leal, xilgrabado.

Pequeña Biblioteca de Raimundo de Oliveira.

Babinski, Talho doce.

Aguilar: Iglesias baronias de Minas, xilgrabado.

Darel, aguafuertes.

Edith Behring, aguatinas.

História da Gravura no Brasil, n. 1.

Marcelo Grasmann, Metal Técnica mixta.

Julio Plaza, Serigrafías, Objetos.

Sus libros han sido prologados por los más destacados escritores y críticos brasileños: Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade, Augusto de Campos y Waldir Ayala, entre otros.

Son libros de tirada limitada y firmados, no pasando la mayoría de los cien ejemplares. Bien encuadernados y editados, sus libros abren un paréntesis y un pionerismo en la historia editorial del Brasil y de Latino-América.

Estuvo representado con una sala especial en la IX Bienal de São Paulo y lo volverá a estar en la X Bienal de la misma ciudad.

APOSTILLAS MÍNIMAS A DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL

Por JAIME FERRÁN

Mínimas, pero quizás necesarias, por varios motivos. Porque en el «filme»—como dicen con propiedad los portugueses y nosotros, con un encantador neologismo—aludido se nos da una versión del Brasil contemporáneo: este gigante desconocido. Porque su autor, Glauber Rocha, ha dicho—y ha dicho bien—: «insisto en un cine guerrillero como la única clase de combate». Porque cualquier alegato contra la injusticia nos toca muy de cerca a todos, como lo sabía el Hemingway de *Por quién doblan las campanas*. Y, sobre todo, porque en América del Sur las campanas están tocando a rebato y queda muy poco tiempo para acudir a su llamada...

*

Hemos dicho que es éste un filme sobre injusticia. Añadamos que es también un filme sobre la injusticia dentro de la injusticia, lo que nos parece aún mucho más triste. La historia que se nos narra es relativamente sencilla, si aceptamos los términos en los que está narrada. Es decir, el lenguaje simbólico que hermana el mencionado filme a nuestros autos sacramentales o, mejor aún, a los portugueses de Gil Vicente. De ahí el que los personajes—como me hacía notar un amigo canadiense—no pierden momento alguno, ni siquiera en comer. ¿Por qué comer, si lo que están haciendo es tratar de arreglar los problemas de su patria? No sólo de pan vive el hombre...

*

Volvamos al hilo de la narración: se trata de un hombre, Manuel, que reacciona contra la injusticia y se ve automáticamente aislado,