

RELÂMPAGOS – DIZER O VER COMO CRÍTICA DE ARTE
(EJERCICIOS DE ADMIRACIÓN DE FERREIRA GULLAR,
ENTRE SAVOIR-FAIRE Y SAVOIR-DÉFAIRE)

Relâmpagos-Dizer o ver *como crítica de arte* (*Exercícios de admiração de Ferreira Gullar, entre savoir-faire e savoir-défaire*)

Relâmpagos-Dizer o Ver *as Art Critic* (*Exercises of admiration of Ferreira Gullar, between savoir-faire and savoir-défaire*)

Carlos Paulo MARTÍNEZ PEREIRO

Universidad de La Coruña

RESUMEN: En este ensayo, por un lado, se trata de analizar críticamente el obstinado rigor de la crítica artística que Ferreira Gullar produjo en Brasil en los últimos sesenta y cinco años. Por otro lado, también se pretende reflexionar, con una perspectiva holística, sobre algunos aspectos de *Relâmpagos*, siendo nuestra intención aproximarnos, de una manera interpretativa y con una intención reivindicativa, a esta singular labor crítica. De este modo, *inter alia*, además de disertar sobre la cuestión de si este destacado libro representa el encuentro de una perceptiva y evaluativa literatura con la diversidad artística —es decir, el entrecruzado *savoir faire* y *savoir défaire* que lo delimita de manera fundamental y al que el libro obedece como principio rector—, procuramos leer los transitivos y concretos textos críticos, ponderando la *pensée* contradictoria y el *pensum* amalgamático que fundamentan su elaboración.

Palabras clave: Ferreira Gullar; *Relâmpagos*; Textos de crítica; Arte; Literatura.

RESUMO: Neste ensaio intitulado «*Relâmpagos – Dizer o ver* como crítica de arte», por um lado, trata-se de analisar criticamente o obstinado rigor da crítica artística que Ferreira Gullar produziu no Brasil nos últimos sessenta e cinco anos. Por outro lado, também se pretende reflexionar, com uma perspectiva holística, sobre alguns aspectos de *Relâmpagos*, sendo a nossa intenção aproximar-nos, de uma maneira interpretativa e com uma intenção reivindicativa, a este singular labor crítico. Destarte, *inter alia*, além de dissertarmos sobre a questão deste destacado livro representar o encontro de uma literatura perceptiva e avaliativa com a diversidade artística – isto é, o entrecruzado *savoir faire* e *savoir défaire* que o delimita de maneira basilar e a qual o livro obedece como princípio reitor –, procuramos ler os transitivos e concretos textos críticos, ponderando a *pensée* contraditória e o *pensum* amalgâmico que alicerçam a sua elaboração.

Palavras-chave: Ferreira Gullar; *Relâmpagos*; Textos de crítica; Arte; Literatura.

ABSTRACT: In this essay, entitled «*Relâmpagos – Dizer o ver* as art critic», on the one hand, we will critically analyze the tenacious accuracy of the art critic that Ferreira Gullar has produced in Brazil in the last sixty-five years. On the other hand, we also will reflect from a holistic perspective on some aspects of the *Relâmpagos* and it is our intention to approach in an interpretative way and reclaim the validity of this singular critical work. Thus, *inter alia*, in addition to discussing the question of this remarkable book represented the meeting point for a perceptive and evaluative literature and a artistic diversity – that is, the crossroads for *savoir faire* and *savoir défaire* which defines it fundamentally and which the book takes as its guiding principle –, we endeavour to read the transitive and concrete texts of criticism, considering the contradictory *pensée* and the amalgamated *pensum* that lay the foundation for their preparation.

Key words: Ferreira Gullar; *Relâmpagos*; Texts of criticism; Art; Literature.

Il est tant de mots vagues, suggestifs, d'une élasticité
intellectuelle si étrange! et dont le charme et la
profondeur dépendent, simplement, de ce à quoi ils répondent !
Villiers de l'Isle-Adam: *L'Ève future*

L'ull refusa a l'ull la visió del fons de l'ull.
Pere Gimferrer: *Fortuny*

En esta intervención¹, un tanto heterodoxa en relación con la percepción comunal y consensual –aunque discutida y discutible fuera del *establishment*– de la actuación/orientación ‘artística’ de Ferreira Gullar, nos gustaría reflexionar, en general, sobre el conjunto de la actitud que la ha presidido (y preside) y, en concreto, sobre los ‘ejercicios de admiración’ (a lo Cioran) y los modos de ‘*dizer o ver*’ como crítica de arte, derivados de la desdoblada condición beckettiana de *chercheur incurieux* y butoriana de *flâneur curieux* del autor, que, para nosotros, definen también la génesis de su obra *Relâmpagos*².

En una muy conocida entrevista del número monográfico de los *Cadernos de Literatura Brasileira* a él dedicado en 1998, Ferreira Gullar decía, sobre su doble conocimiento de lo moderno, en sus vertientes poética y plástica, que, a finales de la década de los 40, en relación con la poesía moderna de un Murilo Mendes o de un Carlos Drummond de Andrade, iba de la extrañeza al escándalo y a la incompreensión, mientras que cuando, ya en Rio de Janeiro, vio por primera vez un cuadro de Iberê Camargo se apasionó por sus ásperas

¹ Esta disertación está vinculada, en mi condición de investigador colaborador, a las actividades del Grupo de Investigación Reconocido (GIR) de la Universidad de Salamanca «Estudios de Literatura Brasileña Avanzados (ELBA)», dirigido por la profesora Ascensión Rivas Hernández.

² Para, en la medida de lo posible, evitar la fastidiosa repetición de las referencias de las citas textuales, nos permitiremos citar esta obra, publicada en 2003, por medio de la sigla *R*, seguida del número de página(s), igual que, con la misma intención y razones, haremos en relación con la tercera edición, de 1984, de otro volumen de Ferreira Gullar, *Vanguarda e subdesenvolvimento. Ensaíos sobre arte*, al que remitiremos a través de la sigla *V*.

Por otro lado, dígase desde ahora también que, a lo largo de estas páginas e infelizmente, nos hemos visto compelidos a servirnos, con relativa profusión, de notas a pie de página, más o menos dilatadas, elaborando una especie de discurso segundo y ampliando, por extensión esclarecedora, el modo relacional o explicativo del cuerpo de la exposición. Y esto a pesar de que coincidimos – y lo hacemos de una manera absoluta – con la consideración de P. G. Wodehouse de que esta práctica resulta «exasperante», y por mucho que nos siga divirtiendo sobremanera la *reductio ad hilarium* a la que, a este respecto, procede el inefable *Plum*, en el extraordinario prólogo a su espelendente «autobiography with digressions» *Over Seventy* (1956).

pinceladas³; trazos manuales y matéricos de este excepcional pintor, de quien, en el poema «Quadro-corpo», *a posteriori*, nuestro autor (2010: 111-112) «... surprendera/ na tela/ o relâmpago/ (ali parado)/ da ação furiosa/ da mão // que a pasta-noite infundiu ...», concludiendo «enfim/ a transubstanciação/ do pintor em pintura».

Sin embargo, esta doble y diferente recepción de lo moderno, tomando en consideración su trayectoria posterior en los ámbitos de la creación poética y de la crítica de arte, acabó por ser invertida en cierta medida (escasa, pero relevante), pudiendo ser vista como algo ciertamente paradójico. De hecho, Ferreira Gullar ha desarrollado un constante ejercicio de crítica artística, en no pocas ocasiones liberando su expresión del enyesamiento de lo conveniente, desde que, el 14 de octubre de 1956, ya poeta (re)conocido, publicó «Mário de Andrade: 1956», en el *Suplemento Dominical* del *Jornal do Brasil* (SDJB), cuestionando la existencia del Salão Nacional de Belas Artes y siendo sarcástico con el trabajo del autor de *Macunaíma*. Durante cinco años, como resumió Renato Rodrigues da Silva, podría decirse que, de manera preferente, puso el foco sobre el arte de vanguardia⁴.

³ «Em 1949 conheci a poesia moderna; nessa época. Começaram a aparecer nos jornais os primeiros poemas modernos. Lembro que *O Imparcial* publicou num domingo os sonetos de Murilo Mendes. Achei-os estranhísimos. Depois apareceu o livro de Drummond, *Poesia até agora* [1948]. Meu amigo Lago Burnett, que também começava sua vida literária, comprou um exemplar e me mostrou. Fiquei escandalizado. O curioso é que meu primeiro contato com a pintura moderna, já no Rio, não me chocou. Vi um quadro de Iberê Camargo – que depois se tornaria meu amigo – reproduzido na capa de uma revista e me apaixonei por aquelas pinceladas ásperas. Foi uma reação muito diferente de quando eu li pela primeira vez «Escrevo teu nome com letra de macarrão». Aquilo para mim não era poesia» (Ferreira Gullar, 1998: 32).

^{Obsérvese} que el recuerdo de la gullariana lectura primera es inexacto, pues los versos evocados del poema «Sentimental», de Carlos Drummond de Andrade, son realmente «[p]onho-me a escrever teu nome/ com letra de macarrão».

⁴ «Como crítico do SDJB, Gullar enfocou privilegiadamente a arte de vanguarda, talvez porque o assunto envolvesse a sua produção poética, além de analisar outros temas relevantes no meio artístico brasileiro: em paralelo aos artigos sobre Concretismo e Neoconcretismo, ele resenhou as exposições mais importantes dos nossos museus e galerias, discorreu sobre os problemas relativos à arte moderna, combateu o Tachismo, questionou as posições do governo no campo das artes, analisou a política do circuito de arte nacional e internacional, e considerou as relações entre arte, tecnologia e ciência. No tocante a cada um desses temas, Gullar contribuiu de forma oportuna e combativa, apresentando alternativas às questões em tela. Quando era necessário, ele ignorava as autoridades dos diferentes assuntos, iniciando debates públicos através dos seus artigos – em consequência, suas análises estabeleceram um padrão ético, que é difícil emular até hoje» (Silva, 2015: s.p.).

Siendo esto cierto, creo que, en realidad, no lo es menos que Ferreira Gullar no llegó a entender todas las complejas implicaciones del abismo abierto en el ámbito de la sempiterna contemplación artística, que el crítico de arte (y muy meritorio poeta) Ronaldo Brito condensó, de manera lúcidamente exacta, en la «Confusão Esclarecedora» del abismo abierto en el interior de la persistente «Contemplanção»⁵.

De hecho, se puede constatar cómo, con la recopilación de textos críticos de etapas anteriores en relación con las artes plásticas, en el volumen *A arte contemporânea brasileira* (2012), Ferreira Gullar retomó su saludable y lúcida polémica de décadas –saludable y lúcida, a pesar de, en ocasiones, pecar de exceso de conservadurismo y subjetividad–⁶ sobre algunas comunales ‘ideas recibidas y cansadas’, en relación con las controvertidas correspondencias (no solo en ámbito brasileño) entre el Arte –y su(s) crisis– y el poder mistificador del Mercado, contra el mito ‘vanguardóide’ de la idea de evolución continua y el progreso lineal, defendiendo lo *permanente* frente a la entronización artística de lo ‘efímero’ y denostando las secuelas del ‘cerebralismo duchampiano’ y de la ‘apoteosis de lo *kitsch*’.

Esta su postura *à rebours*, de la que puede ser paradigma su oposición, además de al ‘*academ{ici}ismo*’, al arte conceptual, y, antes, al ‘tachismo’⁷ –junto con Mário Pedrosa, ya desde 1959–, por su renuncia del gesto consciente

⁵ «A correlação organizada – amarrada mesmo por laços de autoridade indiscutíveis – entre Sujeito e Objeto, a famosa Razão do século XIX, dissipava-se ao sabor dos ventos no cotidiano massificado. Era desconstruída minuciosamente nos laboratórios de pesquisa e salas de aula. Por que os ateliês ficariam alheios a essa, digamos, Confusão Esclarecedora?

⁶ radical negatividade Dadá, o escândalo surrealista e a Vontade de Ordem Construtiva, com suas diferenças irredutíveis, tinham porém um ponto em comum: desnaturalizavam o olho, descentravam o olhar, abriam um abismo no interior da Contemplanção, o lugar por excelência das Belas-Artes» (Brito, 2001: 202).

⁶ De hecho, él mismo, con plena autoconsciencia, en el «Prefácio à 2.^a edição» (1977) de su ensayo «Vanguarda e Subdesenvolvimento» aparecido ocho años antes, ya afirma lo siguiente: «Meus trabalhos teóricos são, quase sempre, uma espécie de fogo de barragem para defender o trabalho criador, seja o dos outros, seja o meu próprio. São, ao mesmo tempo, um modo de pensar em público» (V: 12).

⁷ Auténtico emblema y bestia negra, el ‘tachismo’, salvando a Wolls y Pollock, le merecía, en 1965, la consideración de punto final de un recorrido autofágico –«Por sua vez, a-arte-pela-arte prosseguiu em seu caminho autofágico até o irracionalismo radical do tachismo» – como «obra de reclusos espirituais» (V: 109 y 112). En esta línea, nos atreveríamos a decir, *bref* y simplificando, a pesar de considerarnos spinozistas, que, si Ferreira Gullar asume en positivo que «el arte de las vanguardias trataba del arte, [que] pretendía mostrar (la metáfora es de

de creación formal y su incompatibilidad con el (su) neoconcretismo y con la brillante teoría de síntesis interartística del «*não-objeto*»⁸; o de la que también puede ser muestra, en paralelo, su distancia de las *performances*, como la de Georges Mathieu de 1959, presidida por las *batidas* de *candomblé* en el Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro. Esto es, *grosso modo*, Ferreira Gullar se coloca polémicamente contra las *besteiradas* y *bobagens* de los radicalismos ‘actuales’ (y, por extenso, incluso los del arte posterior a la década de 40), que, como repetidamente ha indicado, confundieron y confunden *expressão* y *arte*, prescindiendo de la necesaria elaboración de un lenguaje o, en ocasiones y al mismo tiempo, desintegrando los existentes.

Posteriormente, en *Argumentação contra a Morte da Arte* (1993), el poeta complementa esta oposición al afirmar: «*cria-se com o trabalho, com o domínio dos meios de expressão, a acumulação gradativa da experiência vivida que se tranforma em experiência técnica*» (Ferreira Gullar, 2005: 24). De tal manera, que el dominio cultural y la alienación de las (neo)vanguardias se asentaría en la ideación excluyente del trabajo, dentro de la *via negationis* –Eduardo Lourenço *dixit* (y bien)– del arte contemporáneo, en su sometimiento a las reglas del mercado y la consiguiente producción de mercancías comerciales y objetos industriales, en el hecho de que el sistema determine su expresión (a) estética, en...

Es decir, para nuestro crítico, como afirma en una entrevista del periodista Ivan Cláudio en la revista *Isto é*, el principal problema del arte contemporáneo es la referida «*confusão entre expressão e arte*» aliada a la «*busca obsessiva do novo*». Discorda, por lo tanto, del artista alemán Joseph Bueys, cuando afirmaba que ‘cualquier persona puede hacer arte’, aunque, en realidad, de lo que se distancia –y también lo haríamos nosotros– es de la *boutade* en la que se convierte el provocador y excesivo *diktat*, al ser descontextualizado y prescindir de

Ortega) el cristal de la ventana, en vez del paisaje que puede verse a través del cristal» (Maillard, 2009: 77), ya es para él inasumible el arte como concepto y/o performatividad ‘derridianos’.

⁸ Permítanme un digresivo y pequeño paréntesis –pero que, en su lateralidad, consideramos importante– para reivindicar, en el contexto de esta heteróclita disertación, a dos grandes pioneras argentinas de la abstracción, a pesar de la calidad de su obra y de sus excelentes reflexiones teóricas, marginalizadas y aquí mencionadas por su estrecha relación con el ámbito artístico brasileño de la década de 50 (Bienales, cursos...), en la que también se fragua esa teoría neo-concretista gullariana, tan próxima a su actividad. Se trata de recordar, con admiración, a Lidia Elena Prati (1921-2008), hija de inmigrantes italiano y suiza-alemana, casada con (y, luego separada de) el gran pintor –y su inmensa sombra– Tomás Maldonado, y a Eugenia Crenovich, «*Yeste*» (1905-1990), hija de inmigrantes judíos rusos, y casada con el también excelente pintor –y no menor sombra– Juan del Prete.

su explicación⁹. El papel al que se aproxima contradictoriamente el autor de *Poema Sujo* es el del «Enemigo (militante) del Arte Contemporáneo», que el escritor argentino César Aira edificó, en 2010, en su excelente ensayo/discurso *Sobre el arte contemporáneo*, con su crítica usual de «que estos farsantes que hoy se están haciendo pasar por artistas dependen de un discurso justificativo para hacer valer las teorías que fabrican», aquel «que argumenta y vocifera contra el fraude de estos vagos que se han hecho millonarios gracias al snobismo de la masa, el que escribe libros con títulos que suelen ser variaciones de «La culpa es de Duchamp», y se ensaña ejemplificando las ridículas obras de arte («arte» con fuertes comillas) del Arte Contemporáneo», o que –y es lo más común– apoya «su argumentación con ejemplos imaginarios (cuando no difamatorios), creados por su fantasía agresiva, como «nadie me hará creer que colgar del techo preservativos llenos de mierda es arte»», utilizando como argumento central que «hoy en día la obra de arte no se sostiene sin el discurso que la envuelve y justifica. No «habla por sí misma sino que necesita de ventrilocuos avezados, por lo general críticos o curadores» (Aira, 2016: 18, 38, 39 y 45).

De todos modos, ante esta discusión ‘interminable’ y dada la carencia (e impertinencia) aquí del tiempo y espacio necesarios para al menos comenzar a abordarla, de entre la selva bibliográfica a este respecto, osamos remitir a dos ensayos, *divertentes* y clarificadores, del estudioso italiano Francesco Bonami, significativamente titulados *Lo potevo fare anch’io: Perché l’arte contemporanea è davvero arte* (2009) y *Manma voglio fare l’artista!: Istruzioni per evitare delusioni* (2013).

Entiéndaseme, en mi opinión el trabajo crítico en relación con el arte realizado por Ferreira Gullar es excelentemente iluminador y, a pesar de lo ahora apuntado, ha ayudado y ayuda a construir una crítica artística brasileña

⁹ «Essa afirmação [...], segundo a qual arte todo mundo pode fazer, [...] é uma mentira e desvaloriza o artista. É um democratismo, uma falsa liberalidade que não tem valor algum, porque é mentirosa. De fato, se você admite que qualquer um pode fazer arte, pode parecer que sua visão é igualitária. Mas as pessoas não são iguais [...]. Nem todo mundo é Zico. Qualquer um pode jogar futebol como Zico? Isso é uma mentira, o que não quer dizer que o Zico seja superior a ninguém. Mas no futebol ele é melhor do que a maioria das pessoas, incluindo as que também jogam futebol. Qualquer um pode sentar no piano e tocar o «Noturno nº 2» de Chopin? Não é verdade. Mas hoje se afirma isso e todos aplaudem. Agora, a consagração disso só continua nas artes plásticas. Porque nas artes plásticas amarram-se três pedras num arame e aquilo é *arte*. Como qualquer um pode fazer isso, tem até sentido dizer que qualquer um faz arte, essa arte que não é arte. Mas, saindo do terreno das artes plásticas, qualquer um faz cinema? Qualquer um compõe as tocatas e fugas de Bach? Evidente que não» (Ferreira Gullar, s.d.: s.p.).

de un grandísimo nivel y originalidad, junto con otros críticos y escritores (en ocasiones, también *doublés* en artistas) como, entre otros, Mário Pedrosa, Murilo Mendes¹⁰, Ronaldo Brito (recordémoslo: también excelente y secundarizado poeta), Nuno Ramos, Fernando Naves, Verónica Stigger o Laura Erber – negando la afirmación de Nelson Werneck Sodré, ya cuando fue escrita en 1969, de que «Ferreira Gullar constitui [...] exceção [...] importante pelo nível de qualidade da crítica, ao lado no nível de qualidade na poesia» (Sodré, 1984: s.p.). Por mucho que, partiendo de las ideas ya expuestas –reductoras e iconoclastas, pues parecen obedecer al principio *et si omnes, ego non*–, Ferreira Gullar polemice, dibuje con adjetivos denigratorios y secundarice las ideas y las obras de un (para mi) incontornable Nuno Ramos (recuérdese, sin ir más lejos y como emblema, la polémica referencia continua y la constante mención despreciativa, por parte del inmortal académico brasileño, de la famosa obra *Bandeira Branca*, en la que Ramos expuso *urubus* vivos en el pabellón de la Bienal de São Paulo de 2010¹¹); del mismo modo, por cierto, que Ramos y Naves polemizan con(tra) él – este último, en una entrevista de diciembre de 2005, publicada en la *Revista Número (Sete – O real)*, considera su obra crítica

¹⁰ Ténganse presentes, como elementos paralelamente indiciales de este primer *frère d'ombre*, además de la (intencional) paráfrasis gullariana «A beleza sopra onde quer» –que cierra el texto «Fernand Léger: nova poética»– del verso muriliano «A poesia sopra onde quer» –del poema «Novíssimo Orfeu», de *As Metamorfoses* (1941)–, las dos series de las prosas poéticas –en concreto los breves textos sobre artistas (y arte)– *Retratos-Relâmpago* (del «Sector 2» de 1965-1966 y de algunos textos de 1973-1974), tomando, como forma crítica epifánica, para bejaminianamente ‘decir lo indecible’, la representada en la expresión del ‘relâmpago’, de la ‘fulguração’ o del ‘impacto iluminador’ y del uso *ad hoc* de fuertes imágenes y percepciones intelectuales y sensoriales, más que conceptuales.

¹¹ No es menos cierto que Nuno Ramos, en «Agouro e libertação [Oswaldo Goeldi]», publicado en 1994 en *Estado de São Paulo*, coincide *grosso modo*, pero en lo fundamental, en su visión del, para él (y también para quien esto escribe), muy admirado Goeldi, con la de Ferreira Gullar sobre la relación entre los «planos negros e as linhas de luz com que o gravador, à sua maneira, ilumina a escuridão» (*R*: 120), explicitada en «Goeldi: fulgor na noite», cuando el autor de *Ô* constata que «é na estranha luminosidade das xilografuras de Goeldi que a maior parte dessas questões encontra um centro comum. Como uma janela pintada de preto, o negro bloqueia a luz que vem de trás, e o que vemos é aquilo que vaza por suas frestras, pelos sulcos do desenho, numa fosforescência que parece poder se apagar a qualquer instante. Assim, se de um lado a luz visível é discreta, quase fantasmagórica, como que incapaz de traçar os contornos com nitidez, de outro a luz sugerida por tras da massa negra parece potente e constante» (Ramos, 2007: 187).

de mediados de los años 70, como «muito pouco rigorosa», a pesar de reconocer que lo marcó su antes referida teoría del «não-objeto».

Pero abordemos ya la obra *Relâmpagos*. En esta recopilación de peculiares textos críticos, anteriormente ya publicados a lo largo de medio siglo, Ferreira Gullar conjuga *le souci* de un *savoir-faire*, heredero de la confluencia de un cierto discurso clásico (y clasicizante) y de una moderna actividad artística constructiva, con el imperativo de un *savoir-défaire*, característico de una modernidad experimental, en este último ámbito creativo, tan destructiva cuán paradójicamente (también) constructiva en modo artístico.

Y hablamos de la ambigua modernidad –o, si queremos, también de pre o para modernidad, pues, por ejemplo, Ferreira Gullar, en «Do fundo da noite», considera a Goya «anunciador da linguagem pictórica moderna» (R: 52), o dice, en «Monet e o invisível», que la obra de este impresionista inaugural «marcará a visão pictórica do nosso tempo» (R: 59)–, porque los diversos autores presentes y las diferentes obras abordadas en el volumen, de uno u otro modo, temporal y contextualmente, en ella se sitúan –con la (talvez lógica peculiaridad) de Leonardo o de Michelangelo, entre los siglos xv y xvi¹². Esto es –aclarémoslo y aclarémonos– se sitúan en la Modernidad filosófica (del racionalismo científico seiscencista post-Galileo, aplicado filosóficamente por Descartes), en la Modernidad estética (del descubrimiento renacentista de la subjetividad de lo bello y del artista como creador, así como del cambio novecentista de paradigma de las vanguardias y/o del arte como tema de la obra de arte (desde finales del xix) y, finalmente, en la Modernidad socio-histórica (del nacimiento de un para-capitalismo y del racionalismo económico en el siglo xvi, así como de la sociedad industrial y tecnológica del xix). Modernidad de tres caras o, mejor, modernidades todas ellas, dibujadas con adjetivos por la poeta y pensadora Chantal Maillard (2009: 21), en *Contra el Arte y otras imposturas*, aventurando con convicción que «tienen en común la eclosión de la subjetividad y la progresiva autonomía de la persona como sujeto».

De hecho, se trata de obras que se explican, además de por la efectivización de la ‘condena a la modernidad’, profetizada para el mundo por el *désabusé* Harold Rosenberg, como ‘tradición de lo nuevo’, en 1959, o de la ‘condena a lo moderno’, que el ecléctico pensador Mário Pedrosa vaticinaba para Brasil en

¹² De lo que puede ser muestra, por ejemplo, que en *Vanguarda e desenvolvimento*, en 1969, afirmase que «Miguel Ângelo, nos últimos anos de sua vida, deu a suas obras um tratamento inusitado, antecipou-se à época moderna» (V: 27).

ese mismo año, por la *mot d'ordre* «[e]stamos condenados à civilização» (V: 24), lanzada por el propio Ferreira Gullar una década después, en el importante ensayo *Vanguarda e subdesenvolvimento*, ya varias veces referido.

Esto es, los textos de Ferreira Gullar abordan de preferencia «l'art spécifiquement moderne, celui qui es né des *Les Demoiselles d'Avignon* », que, como en la obra de Morandi, «s'est voulu dès ce grand tableau le témoin du divorce du système des signes d'avec la réalité du dehors», por servirnos de las palabras seminales del irreductible poeta y crítico de arte Yves Bonnefoy (2012: 272), que, aquí y ahora, por haber fallecido recientemente, quisiéramos homenajear, recordándolo con no poca admiración¹³.

Por lo tanto, es fundamental tener plena consciencia de que, como modernos y en parámetros modernos, el autor de *Poema sujo* opina y juzga, de manera selectiva y con una discursividad poética, críticamente 'anómala', resultados puntuales (que se quieren paradigmáticos) de la actividad artística de escultores (menos), arquitectos (ocasionalmente y a los que tiene en muy alta y diferencial consideración desde antiguo) o pintores, grabadores y dibujantes (más), vistos como paradigmáticos por alguna razón —quizás en tanto en cuanto—, en palabras de Mallarmé, estas «glorieux mensonges» artísticas facilitaron a Ferreira Gullar la aprensión de su esencia, favoreciendo el *dizer o ver* de este nómada de la escritura.

En una sumaria y muy simple radiografía (o, mejor, cartografía numérico-categorial) en dos espacios —el no tan ajeno occidental y el propio brasileño—,

¹³ También porque, en relación con la actitud crítica que tan extraordinariamente desarrolló, es otro —talvez el segundo y auténtico— *frère d'ombre* de Ferreira Gullar, como pueden indiciar estas ideas de 2007, en la entrevista con Daniel Bergez «Sur la création artistique»: «Mais je ne suis pas le critique qui, parce qu'il en a les moyens, se doit d'analyser l'apport des artistes et d'en apprécier l'importance. Et je ne suis pas davantage cet historien dont la responsabilité est de retrouver et de préserver les oeuvres, pour les situer dans leur temps et en préciser le vocabulaire. Je suis un écrivain, qui ne peut rien faire d'autre que s'adonner à une écriture irréductiblement personnelle, avec parfois la chance de faire monter sur sa barque, pour un moment d'écoute, voire d'échange, un poète ou un peintre d'une autre époque qui ont avec lui quelques intuitions en commun. Et cet écrivain d'aujourd'hui pourra alors être vrai, dans cette parole sur ces autres, vrai d'une façon quelquefois nouvelle, mais ce ne sera pas sans se voir contraint de donner dans ce qu'il écrit constante priorité à des signifiants jamais pourtant bien compris de lui, à des aspirations jamais satisfaites: il lui faut naviguer de rive en rive sans débarquer nulle part dans une pensée totalement partageable, s'il en est une. Une dérive, mais à laquelle il ne peut feindre de renoncer qu'en devenant mensonger, à ses dépens mais aussi à ceux des oeuvres qu'il considère» (Bonnefoy, 2012: 45).

por un lado, hablaríamos, en el ámbito de la pintura, de 29 obras de 22 autores y, en el ámbito de la escultura, de 10 obras de 5 autores; esto es, se abordan 39 obras plásticas (re)conocidas de 27 autores consensuales de los tiempos de (más o menos) ‘antiguamente’ y ya fallecidos, todos ellos cultos y extranjeros en una perspectiva etnocéntricamente occidental y restringidamente masculinizante (con una única mujer: Maria Helena Vieira da Silva).

Por otro lado, ya los artistas brasileños presentan una mayor variedad: 7 obras de 6 autores, en ámbito pictórico, 4 obras de 3 autores, en el espacio de la escultura en sentido lato, 7 obras de 6 autores de grabados y obra gráfica, 3 obras de 3 autores, en el ámbito del dibujo, y, finalmente, dos obras de dos autores de construcciones arquitectónicas; esto es, se abordan 23 obras de 20 autores brasileños, de diferentes y diversificados ámbitos artísticos, ocasionalmente populares y/o popularizantes, de nuevo restrictivamente hombres (solo dos mujeres son contempladas: Anna Letycia y Lygia Clark – y esta también por razones excluyentes, en relación con la secundarización de Hélio Oiticica)¹⁴ y, finalmente, más de la mitad ya fallecidos, siendo once de ellos de una edad propecta, en el momento de la edición del volumen (2003) – Siron Franco, Marcelo Grassmann († 2013), Rubem Grilo, Gilvan Samico († 2013), João Câmara, Anna Letycia, Arcângelo Ianelli († 2009), Antonio Henrique Amaral († 2015), Carlos Bracher, Franz Weissmann († 2005), Oscar Niemeyer († 2012) – de los cuales, solo cinco continúan vivos en la actualidad, pero ya con una edad lógicamente aún más avanzada (69, 70, 72, 91 o 76)¹⁵.

Parece haber, por lo tanto, una selección sin duda intencional y naturalmente «tendenciosísima» (a la manera de Mário Cesariny) que, aunque se pretenda lo contrario, se conforma como resultado, necesariamente ‘mediado’ por la previa discursividad crítica propia¹⁶ y ajena, *sub aliena umbra latentes*, de una cierta impostura derivada de esta rotunda y conclusiva afirmación del

¹⁴ Seguramente debido a ese axioma –en no pocas ocasiones, de aplicación subterránea e inconsciente– de que, (caso de Ferreira Gullar), ‘mientras uno forma parte del cuadro, no puede ver la perspectiva de las figuras’, (caso de Hélio Oiticica).

¹⁵ Nos referimos ahora a aquella ‘actualidad’ en la que se generaron originalmente estas páginas, como soporte de la conferencia pronunciada, el 3 de octubre de 2016 en Salamanca, dentro de las «Jornadas Internacionales *Ferreira Gullar: poesía, arte y pensamiento*», organizadas por el Centro de Estudios Brasileños de la Universidad de Salamanca, en colaboración con la Academia Brasileira de Letras.

¹⁶ Baste con recordar como muestra su afirmación, ya en 1965, de que –«o «escultor» de uma tribo africana não entenderia as obras de um Brancusi ou de um Calder» (V: 103-104).

prefacio «Algunas palabras»: «[t]oda obra de arte atinge nosso olhar como uma inesperada fulguração, um relâmpago. Atrevi-me algumas vezes a tentar fixar esse relâmpago com palavras» (*R*: 11). Porque, si nos permiten un juego etimológico-vocabular y un algo (o muy) conceptista, al com-poner e im-poner, Ferreira Gullar consigue hacer de lo im-puesto una real im-postura que contra-poner, esto es una contra-posición a lo que (des)considera, en términos artísticos, de la (pos)modernidad.

De todos modos, la pretensa inmediatez y espontaneidad perceptiva de la que Ferreira Gullar hace surgir la crítica, como él mismo reconoce entre líneas, no es exactamente así, pues incorpora todo un saber previo y plural que en parte genera sus sintéticos textos. Es suficiente, por ejemplo, comprobar, por un lado, cómo, en «Aristóteles com um busto de Homero», la destacada «matéria pictórica» táctico-visual y la «espessa (e fulgurante) materialidade» (*R*: 39) de Rembrandt armonizan con la constatación genetiana de que, en la obra del maestro holandés, « l'oeil reconnaît la peinture comme telle » (Genet, 1968: 28), y cómo el poético «espaço que é tevra» (*R*: 38) se corresponde con la conocida consideración de Ernst Gombrich sobre la capacidad de Rembrandt para conseguir 'ser indefinido sin ser vago'. Por otro lado, recorriendo a un segundo y último ejemplo, basta con tener presente el modo en el que lo poéticamente expresado, en el modélico texto «Iberê: essa lama estelar», dedicado a un óleo de la impresionante serie experimental e indagatoria de los connotados *carretéis* ('carretes de hilo') del excepcional pintor *gaúcho*¹⁷, confluye con las consideraciones de Luiz Camillo Osório sobre la profundidad y la trágica tensión en su pintura¹⁸, o muestra, si no identidad, si paralelismo con

¹⁷ También contemplados, en el artículo «Do fundo da materia», como remisiones de «elementos abstratos múltiplos», descompuestos de la aparición en su pintura de formas casi figurativas, porque «se agora ele permite que formas figurativas se insinuem nesse universo reinventado, é que a alquímia já se consumou: os carretéis, ex-carretéis, a pasta, as estrias que a vincam, os traços impressos na matéria vibrante, as cores irisadas ou densas, os contornos, os falsos contornos, tudo enfim virou linguagem, e tudo que a ela for atraído agora, será por ela assimilado, também se tornará voz, signo desse sistema de signos» (Ferreira Gullar, 1995: 60-61).

¹⁸ Bien cuando aventura, como líneas interpretativas de su obra pictórica de *maioridade* a partir del *carretel*, tanto «uma densidade material absolutamente determinante», cuanto «uma vivência perceptiva que se transubstancia em pintura», bien cuando afirma que, «[p] arafraseando a Merleau-Ponty, na pintura de Iberê, a profundidade não é a terceira dimensão, mas a primeira» (Osório, 2003: 74-75).

las claves básicas de lectura fijadas por Angélica Moraes¹⁹, o concuerda con el espacio de transformación en el que, según Dominique Beaufrère²⁰, se afirma su trabajo plástico.

En este sentido, pensando de manera confuciana que ‘nombrar es la cosa más importante del mundo’, bastará con enumerar por extenso –demorada enumeración a pie de página por la que, desde ahora, ya pedimos disculpas– las obras, sus autores y, muy en especial, los títulos de los 49 textos –sobre 62 obras ‘de arte’ artísticas (¡sin pretender la redundancia de la figura etimológica!)– compósitos ‘gullarianos’, de carácter entrecruzadamente ensayístico, crítico y/o poético²¹, para ver con claridad tanto el actuante principio de selección y la discursividad no unívoca, con diferentes modos, estrategias y perspectivas, por la que opta, como, con la disposición y el orden de obras y autores, la organización intencional, en el tiempo y en las tendencias, que preside la construcción amalgamática del volumen²².

¹⁹ En primer lugar, con el guignardiano «uso preciso e econômico da linha» y, en segundo lugar, con «a importância conferida pelo artista às superfícies líquidas, aos reflexos cambiantes que deformam o que espelham. Algo que logo passou de assunto a linguagem, com a tinta farta e revolta assumindo profundezas aquáticas ou assomando laivos de luz em matéria lodosa, mexida e remexida», así como con «a fusão entre o pictórico e o gráfico» (Moraes, 2016: 8-9).

²⁰ Pues «la peinture s'affirme non pas comme un nouvel objet mais comme un lieu, un temps d'expériences sensorielles, un space ou le temps et la durée s'inscrivent singulièrement, un space de transformation. [...] Il s'agit de proposer le temps de la peinture, un temps où peuvent se mêler le présent et le permanent» (Beaufrère, 2005: 38).

²¹ Paradójicamente próximo y distante de la crítica efrástica y más interrogadora que explicativa, a partir del detalle, de la serie inequívocamente poética *Arte em exposição*, del ‘divino’ e inigualable poeta Carlos Drummond de Andrade.

²² ARTISTAS NO BRASILEÑOS: «Araña suspendida» y otros dos *mobiles* «Sin título» de Alexander Calder («Calder e a alquimia do peso»); «Musa dormida» y «El recién nacido – II» de Constantin Brancusi («Brancusi e o problema da base na escultura»); «Las meninas» de Diego Velázquez («As meninas»); «Mujer peinándose» y «El aula de danza» de Edgar Degas («Degas: a efusão das cores»); «Aristóteles con un busto de Homero» de Rembrandt («Aristóteles com um busto de Homero»); «El día» y la «*Pietà* Rondanini» de Michelangelo Buonarroti («Michelangelo: da perfeição à imperfeição»); «Mona Lisa» y «La *madona* del clavo» de Leonardo da Vinci («Mona Lisa e a mistificação» y «Mancha»); «Maja vestida», «Maja desnuda» y «Majas en el balcón» de Francisco de Goya («Do fundo da noite»); «El camarote» de Pierre-Auguste Renoir («Renoir: a epiderme da tela»); «La meditación sin brazos» de Auguste Rodin («*Meditation sans bras*, de Rodin»); «Impresión: sol naciente» de Claude Monet («Monet o invisível»); «Vista de l’Estaque y del castillo de If» y «Naturaleza muerta con cortina y jarra de flores» de Paul Cézanne («Cézanne: a contradição»); «Noche estrellada» de Vincent Van Gogh («Van Gogh: o curto-circuito»); «Naturaleza muerta com frutero, botella y mandolina»

Cuando *Relâmpagos* vió la luz en 2003, la escritora y crítica de arte gaúcha Veronica Sttigger –y disculpen ahora la referencia bibliográfica concreta– afirmó con rotundidad que podía ser considerado «um livro de sabedoria» que «reeduca o olhar de seus leitores». Siendo esta una certera y sintética definición, no obstante, porque, para entendernos, ‘lo primero es poner orden en el vocabulario y ponerse de acuerdo, como también sugería Confucio, en las definiciones’, si antes hablábamos (no peyorativamente, ¡claro!) de impostura, la muy interesante nota prefacial al volumen, de intención explicativo-introductoria y teórico-actitudinal, merecería la misma (y no necesariamente negativa)

de Georges Braque («Braque»), «*Les demoiselles d'Avignon*» de Pablo Picasso («*Les demoiselles d'Avignon*»); «El beso» de Gustav Klimt («Klimt: o passado presente»); «La danza de la vida» de Edvard Munch («Um visionário do frio»); «*Les capucines à 'La danse'* – II» de Henri Matisse («Matisse: falar pintura»); «Desnudo sentado» y «El gran desnudo» –o «Desnudo reclinado»– de Amedeo Modigliani («Modigliani: um outro erotismo»); «El comedor sobre el jardín» de Pierre Bonnard («Bonnard: através da alma»); «Guitarra» de Pablo Picasso («Guitarra»); «A mi mujer» de Marc Chagall («Marc Chagall»); «El frutero de peras» de Fernand Léger («Fernand Léger: nova poética»); «Villa R» de Paul Klee («Paul Klee e a alquímia gráfica»); «La bohemia dormida» y «La carreta de Père Juniet» de Henri Rousseau –o *Le Douanier Rousseau*– («O aduaneiro delirante»); «La cabra» de Pablo Picasso («A cabra»); «Naturaleza muerta» de Giorgio Morandi («Último lampejo»); «El corredor – habitación gris» de Helena Vieira da Silva («Vieira da Silva e o inferno espacial»).

ARTISTAS BRASILEÑOS: «Manto de Apresentação» de Arthur Bispo do Rosário («Manto»); «Através da janela» de Emygdio de Barros («Emygdio de Barros e as vozes remotas»); «Vaso de plantas com bananas» de Raphael Domingues («Raphael: o espaço psíquico»); «Pele – mapa do Brasil» de Siron Franco («A plurilinguagem de Siron Franco»); «Céu vermelho» de Oswaldo Goeldi («Goeldi: fulgor na noite»); «Sem título» de Marcelo Grassmann («Grassmann: as florações da linha»); «Tratados de pássaros» de Rubem Grilo («Só lâmina»); «O triunfo da virtude sobre o Demônio» de Gilvan Samico («Samico: sonho e rigor»); «Homem discursando» de João Câmara («João Câmara, o gravador»); «Formigas» y «Caixas» de Anna Letycia («Anna Letycia e seus rumores»); «Sombras» de Siron Franco («Azul e negro»); «Vórtice I» de Iberê Camargo («Iberê: essa lama estelar»); «Vibrações em vermelho» de Arcângelo Ianelli («Arcângelo Ianelli: no limite do ver»); «A casa de Macunaíma» y «Face urbana» de Antonio Henrique Amaral («Necessidade do maravilhoso»); «Natureza-morta com copos de leite e violino» de Carlos Bracher («Pintura»); «Bicho» y «Espaço modulado» [único caso en el que, por falta de autorización, no se reproducen imágenes de las obras] de Lygia Clark («Um ser novo no universo da arte»); «Sem título» de Franz Weissmann («Poema para Franz Weissmann»); «Desenho [2]» de Amilcar de Castro («Uma nova idade do ferro»); «Croqui da *Mesquita de Argel*» y «*Mesquita de Argel*» de Oscar Niemeyer («Lições de arquitetura»); «Casa da Flor» de Gabriel Joaquim dos Santos («A Casa da Flor ou a redenção do lixo»).

calificación en cada una de las tres partes que la estructuran. Resumiendo (e interpretando) por extenso lo que Ferreira Gullar expone en ella, tendríamos:

En primer lugar, la consideración de la obra [1] como objeto perceptivo o como «fenômeno do ver», [2] como materialidad significante, [3] como vehículo relevante de una *tessitura* de significados, de «uma totalidade semântica cuja significação é intraduzível em qualquer outra linguagem» (R: 11);

En segundo lugar, la concepción de la crítica [1] como experiencia sensorial, sensual y afectiva, [2] como contextualización histórico-cultural; y [3] como continuidad o ruptura del proceso artístico, apoyando tales valoraciones en la obra artística en tanto en cuanto experiencia fenomenológica;

En tercer lugar, y finalmente, la opción por un criterio de selección de los textos que consistiría [1] en escoger aquellos en los que Ferreira Gullar consiguió estar más cerca de esa experiencia directa de la obra, «para tentar apreender-lhe o frescor, a verdade material e poética. Disto decorre que os artistas nele incluídos não são os únicos a merecerem a minha admiração» (R: 11), pero, digámoslo también, sí los preferidos, por paradigmáticos en relación con su ‘peculiar’ (e incluso, en ocasiones, prejuiciosa) consideración de lo artístico, como muestra el conjunto de su trayectoria como crítico; criterio que se haría efectivo [2] al secundarizar Ferreira Gullar el hecho incontestable de que «[l]a obra contemporánea, en su mayor parte, ya no *trata* de emociones, sino de conceptos. El referente ya no es emocional, sino conceptual» (Maillard, 2009: 67), privilegiando una consideración acrónica e intempestiva –en un sentido nietzscheano– del discurrir sociohistórico del arte, optando por un arte más ‘tradicional’ de otrora o de la más recientes y *datées* ‘tradición de la antitradición’, de las llamadas vanguardias históricas y del *retour à l’ordre* postbélico del pasado siglo y sus vigentes continuaciones, obviando Ferreira Gullar lo que, con Chantal Maillard, sabemos y debemos ponderar, superando cualquier «síndrome progresista», mito de las edades o mítico espejismo del progreso: que «[l]a palabra *arte* [...] tiene que ver con las palabras griegas y latinas que se relacionan con la idea de articulación», y que «[e]l *arte* ha de ser entendido principalmente como construcción y organización de unos elementos en un conjunto para fines distintos de la construcción en sí misma (en eso se distingue [el arte tradicional] de cómo entendemos el arte hoy en día)» (Maillard, 2009: 45).

En este sentido, siguiendo con las ideas de esta pensadora, sería útil, resolutorio y conveniente (como por norma subyace a los textos que ahora nos ocupan) «[d]istinguir entre el placer que procura la recepción de una obra y

el placer o la satisfacción que su contenido (es decir, aquello de que la obra *trata*) logra provocar en nosotros»²³. Especialmente dado que Ferreira Gullar, en las «indagações» del ensayo «Problemas Estéticos na Sociedade de Massa» –que reconoce que se resiente de su «carácter polêmico»–, ya defendía en 1965 que «[p]ara a estética dialética, a arte tanto pode ser fonte de prazer solitário, individual, quanto a experiência coletiva de centenas, milhares ou milhões de pessoas»²⁴.

Por otra parte, si tuviésemos que considerar los principales (y reales) elementos unificadores de la selección crítico-textual de estos excelentes *écrits pour voir*, es obvio, para nosotros, que radicarían:

PRIMO, en el hecho de que todas las obras analizadas –en las que Ferreira Gullar piensa y quiere que se piense– siguen direcciones que se alejan de las ortodoxias de cada momento, camino de alguna cosa que no es quizá demasiado extraña – en línea con la ‘materialidad’ de aquel Mallarmé que, cuando joven y pesimista, en carta al poeta simbolista francés Henri Cazalis, en 1886, afirmaba «[o]ui, je le sais, nous ne sommes que de vaines formes de la matière»;

SECUNDO, en la comprobación de que (casi) todas ellas fueron producidas por grandes iniciadores, inspiradores, incitadores o intercesores artísticos de la evidencia, de la presencia –esta epifanía de la unidad a la que el también poeta y crítico de arte Yves Bonnefoy, ya antes repetidamente referido, gustaba nombrar «la présence»–, de la obra no elocuente, no narrativa;

TERTIO, en la auto (y exo) constatación de que Ferreira Gullar –considerando el conjunto de la crítica artística de diferente tipo por él edificada en su largo percurso reflexivo– es inequívocamente mejor cuando abandona tantas abstracciones y piensa en términos concretos, huyendo de la redundancia y

²³ Pues, «[n]o solamente ayudaría a encontrar una vía de solución a las dificultades que muchos tienen cuando se enfrentan a una obra contemporánea y a atenuar la desorientación de la crítica en lo que respecta a la evaluación del arte (me refiero a cualquier modalidad de arte), sino que también evitaría que buen número de personas fuesen convencidas con *malas artes*», paliando la «falta de discriminación, en la experiencia estética, entre esos tres ámbitos: el ideológico, el de las emociones y el de la organicidad del texto o de la obra» (Maillard, 2009: 64).

²⁴ «E, com isso, situa-se no coração mesmo da atualidade pois, ao contrário da estética metafísica que precisa fugir da História, a estética dialética só entende a arte como produto histórico, como fruto da História e ação sobre a História. Ela está, portanto, mais próxima que qualquer outra da própria natureza da arte – que é dialética» (V: 116).

el énfasis como (falsos) creadores de sentido para lo que no lo tiene o que no encuentra²⁵;

QUARTO, en la evocación, constante e implícita, en su discursividad contrapuntística y fragmentaria, de la hegeliana muerte del arte, entendida como posición extrema, desde la cual las ideas e intuiciones solo se pueden manifestar por crisis y epifanías poéticas. No por casualidad, el crítico Lorenzo Mammì, en *O que resta: Arte e crítica de arte* (2012), considera esa metafórica ‘muerte’ como un ‘elemento constituyente del arte moderno’²⁶;

QUINTO, en su discursividad híbrida (en diversa dosificación) resultante tanto de las «*liaisons dangereuses* entre poesía e filosofía, poesía e ciência» que mencionaba Murilo Mendes (1994: 970), como especialmente del matrimonio entre poesía y crítica de arte –tan característico de la escuela francesa y del que es emblema Charles Baudelaire o Yves Bonnefoy–, de la intimidad recíproca entre el arte de la palabra poética y de la expresión artística, no hablando solo de las obras sino también con las obras, pretendiendo no contentarse con analizar y demandando, reclamando incluso, saber formar y formular valores.

Aunque, inútilmente, el autor de *A luta corporal* insista de manera explícita en que no pretende emitir los –al menos para quien escribe estas páginas– imprescindibles juicios de valor por comparación –«[n]ão se trata de estabelecer comparações de valor, mas...» (R: 137), en «Iberê: essa lama estelar», o «[n]ão se trata de fazer aqui um juízo de valor comparativo, mas...» (R: 144), en «Um ser novo no universo da arte», sobre os *bichos* de Lygia Clark –, adaptando *ad hoc*, en relación con estos sus ‘ejercicios de admiración’, la siguiente afirmación de Carlos Drummond de Andrade (1985: 14): «Nunca vi metro para medir poeta, e espanto-me quando alguém procede a essa medição.

²⁵ Pues, ¡ajo!, debemos ponderar por extenso lo que explica el autor de *Em alguma parte alguma*, en el inicio del ‘metapictórico’ y autorreflexivo poema «Figura-Fundo», reflexionando sobre la concreta representación plástico-figurativa de una «pera»: «a pintura, digamos,/ é mentira...», para, finalmente, concluir que «pelo avesso/ o pintor / chega ao fim/ isto é, ao começo: / da pasta escura/ (do fundo pintado) / ressurgue a figura // (ao contrário/ de antes, quando / da figura/ nascia o fundo)» (Ferreira Gullar, 2010: 101 y 103).

²⁶ «Como elemento constituinte da arte moderna como sacrifício ritual pelo qual a arte renuncia constantemente a sua tradição e a sua autonomia, para restabelecê-las num plano sempre diferente. Toda obra relevante de arte moderna não se põe como a primeira de uma nova fase, mas como a última, aquela além da qual já não se pode ir. [...] a arte moderna mantém sua autoridade porque fala do limiar do mundo dos mortos» (Mammì, 2012: 23).

Comparando qualidades e temperamentos tão diversos. Minha capacidade de admirar exclui o confronto».

Por razones obvias, ante la imposibilidad de ahora abordar analítica y criteriosamente, aunque fuese brevemente, algunos de los textos del volumen, permítanme una exposición, por abstracción y a través de algunos *exempla* significativos, de algunas otras de las líneas maestras que los recorren:

1) Es evidente que hay líneas implícitas de sutura y subterráneas de sentido relacional –solo raramente explicitadas– por proximidad, influencia o afluencia (por ejemplo, entre Morandi²⁷ e Iberê Camargo o entre Goeldi²⁸ y Grilo, Anna Letycia, o Samico), y por contraste (Bonnard frente a Toulouse-Lautrec y Henri Matisse como coloristas en diferencia, o Van Gogh y Cézanne como polos opuestos –aunque un algo neutralizados en su discurso– en su relación con la importancia del dibujo);

2) En el caso de los *mobiles* de Calder, texto que abre el volumen («Calder ou a alquímia do peso»), Ferreira Gullar prefiere explorar/destacar las relaciones ténues, móviles y permutables, en vez del modelo rígido –por ejemplo de los *collage*– que yuxtapone elementos fijos utilizado por las vanguardias de inicios del siglo xx, así como en «Braque», como representante de aquellas, celebra analógica y sinestésicamente «uma outra ordem [en la «natureza-morta» que comenta], que não a do mundo real, [donde] rege esse universo que tem tanto de pintura quanto de música. Há algo de concerto, de celo e flauta, na conjugação de daquelas formas, cores e planos» (R: 69) – como cuando, no texto «Goeldi: fulgor na noite», habla de la «voz dramática (de contrabaixo)

²⁷ En la década de 1950, la obra de Morandi fue ampliamente divulgada y relevante en Brasil, influenciando la producción de pintores como Iberê Camargo y siendo analizada su obra por críticos brasileños de la estatura de Mário Pedrosa o Murilo Mendes. Recuérdese que, en esa época, el artista italiano participa en la II y en la IV Bienais de São Paulo, recibiendo, en 1953, el «Prêmio de Gravura» y, en 1957, el «Prêmio de Pintura».

Por otro lado, es digno de ser resaltado el *jeitinho* de Morandi –y su canibalización brasileña por Camargo, claro que en diferencia– en relación con el género de la «Naturaleza muerta» que hace derivar significativamente más para el lado de la «vida inmóvil»– trasladando la antigua denominación neerlandesa *stilleven* («natureza inmóvil»).

²⁸ Para mí, no por acaso uno, Iberê Camargo, de los dos grandes pintores brasileños –el otro, equivalente en su incomparable y enorme estatura artística–, sería una de las ausencias *gritantes* del volumen: Lasar Segall –es así mismo colocado en intersección y proximidad con el grabador por excelencia, Oswaldo Goeldi– también así adjetivado por nosotros, por ser el ‘inventor’ y fundador del grabado brasileño (y no solo).

das gravuras» deste maestro inigualable (e inigualado) en la impresiva combinación contrastiva del negro rotundo y del color expresivo (R: 120)²⁹;

3) Si Einstein consideró que «la imaginación es más importante que el conocimiento, porque el conocimiento es limitado y la imaginación circunda el mundo», Ferreira Gullar aplica tal *diktat*. Así, por ejemplo, en «Vieira da Silva e o inferno espacial», para explicar cómo la extraordinaria artista portuguesa –significativo puente entre los restantes artistas no brasileños criticados y los propios brasileños– «descobriu a incongruência do espaço», se sirve del conocimiento, sí, pero especialmente de una desdoblada imaginación (del crítico y de la pintora): «Imagino como sua imaginação se dividiu entre o plano coberto de azulejos e a profundidade evasiva do espaço» (R: 105);

4) Los breves textos críticos obedecen a un modo asertivo – por ejemplo, en «Cézanne: a contradição», pontifica que este, «como todo artista verdadeiro, acreditava pouco nas teorias estéticas» (R: 61); o, siendo también conclusivo, *verbi gratia*, al cerrar el último texto, «A Casa da Flor ou a redenção do lixo»: «...o que não servia para mais nada – só para a beleza. E assim nos mostra [Gabriel Joaquim dos Santos] que a beleza, a arte, é a última redenção possível das coisas sem serventia» (R: 163). Modo afirmativamente rotundo que a veces cae en los añejos tópicos esencialistas – por ejemplo, cuando dice, en «Do fundo da noite», que «[Goya] gravou a alma de Espanha na tela em branco ou no metal ardente, traço a traço, grito a grito. A alma de Goya, Espanha profunda» (R: 52)–, o aparece trufado con muestras puntuales de duda –como sucede, en «Degas: a efusão das cores», sobre «A aula de dança»: «[s]e não estou equivocado, isto é uma obra de arte» (R: 35); o, en «Goeldi: fulgor na noite»: «[d]epois de Gauguin, se não me equivoco, raramente a cor foi usada na gravura com tamanha verdade» (R: 120); o, finalmente, en la abertura de «Um ser novo no universo da arte»: «[a] experiência estética de Lygia Clark não tem paralelo na arte brasileira, nem – ao que eu saiba – na arte contemporânea» (R: 144);

5) La anécdota autobiográfico-perceptiva y el rectificado juicio de valor –por ejemplo, en «*Les demoiselles de Avignon*»: «[e] sob o impacto– que outrora

²⁹ Y en esta analogía musical, de carácter aproximativamente explicativo y sugeridor, coincide de nuevo con Yves Bonnefoy (2012: 269), por ejemplo, cuando, en 1996, la entrevistadora Odile Bombarde le recuerda, con relación a Morandi, la convicción del poeta, también en su condición de prestigioso y prestigiado profesor al Collège de France, de que «la couleur dans ses oeuvres [...] vaut [como la música] par soi et ne signifie que soi», derivando en «signes absolutisés et en cela même rendus spectraux».

se antepunha a tudo – vejo surgir agora a verdadeira obra que Picasso pintara e, com ela, mais uma vez, a expressão de sua genialidade» (R: 73), o biográfica *tout court-scilicet*, en el cierre del texto «Modigliani: um outro erotismo»: «[a] musa da maioria dessas obras foi sua mulher, Jeanne Hébuterre, que com ele partilhou o frio e a fome e que, ao saber de sua morte no Hospital de la Charité, atirou-se pela janela do quarto miserável onde viviam» (R: 83);

6) La poesía *tout court* en 11 poemas y/o la prosa poética (la mayor parte) limitan a lo mínimo las consideraciones técnicas –obviando la ‘teoría de la impersonalidad’ eliotiana, por la que la obra de un artista solo puede informarnos de su técnica–, que podemos ejemplificar con las siguientes palabras, también en el texto «Cézanne: a contradição»: «[p]ara substituir o desenho e o *dégradé*, cria o que chamou de *petite sensation* – a pincelada isolada e sucessiva com que constrói os volumes e a profundidade espacial» (R: 62);

7) Las lecciones del (reciente y brillante) pasado para el (degradado) presente artístico, por ejemplo, en «Guitarra»: «[e] aí [algo etéreo e inconcreto relacionado con el «mistério» de la invención de la guitarra picassiana] está uma lição para muitos artistas de hoje que pretendem fazer arte com material pobre, restos de lixo, sucata: o material pode ser nobre ou pobre, não importa mas a forma, qualquer que seja, tem que se impor à nossa visão por sua expressividade, tem que se destacar entre todas as formas pela força inusitada que só os verdadeiros artistas sabem imprimir à matéria do mundo» (R: 87).

En fin, tras esta heteróclita, abstractizante, apresurada y amalgamada disertación, nos gustaría emitir un último e indirecto juicio de valor de carácter conclusivo, asentado en las necesariamente incompletas cartografía y radiografía de este volumen de ‘peculiar’ y excelente crítica artística. Hace poco leía –disculpen de nuevo la ausencia de las coordenadas de la cita– unas declaraciones de Bernard Pivot en las que constataba que «asistimos a un momento de desprestigio de la crítica en todos los dominios de la cultura, [de lo que es emblema que] incluso el historiador de arte Benjamín Buchloh afirma[se] que «ha perdido totalmente su función». Pues bien, siendo este vaticinio parcialmente cierto, aunque teñido, sin duda, de un excesivo tono apocalíptico, creo que se puede matizar e incluso negar sin ambages, pues la lectura de esta obra de crítica gullariana –incluso con todas las contradicciones y reservas que hemos apuntado en relación con el conjunto de alguna otra consideración crítico-artística suya– nos (de)muestra, en diversos y múltiples sentidos, tanto la evidente constatación de una deseable persistencia en el tiempo, como la innegable efectividad de una tan fulgurante y liberta práctica de la (mejor)

crítica de arte, resultante de la pertinaz batalla por *dizer o ver* –no en pocas ocasiones llevada a muy feliz término por el, ahora³⁰, ya para todos *saudoso y memorável* Ferreira Gullar.

Referencias bibliográficas

- Aira, César (2016). «Sobre el arte contemporáneo». En *Sobre el arte contemporáneo*, seguido de *En La Habana*. Barcelona: Literatura Random House, 11-55.
- Andrade, Carlos Drummond de (1985). *O observador no escritório*, Rio de Janeiro: Record.
- Beaufrère, Dominique (2005). «Iberê Camargo ou le temps de la peinture». En *Iberê Camargo. Nulla dies sine linea*. Bordeaux: Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, 35-40.
- Bonami, Francesco (2009). *Lo potevo fare anch'io: Perché l'arte contemporanea è davvero arte*. Milano: Mondadori.
- Bonami, Francesco (2013). *Mamma voglio fare l'artista!: Istruzioni per evitare disillusioni*. Milano: Mondadori Electa.
- Bonnefoy, Ives (2012). *L'Inachevable. Entretiens sur la poésie (1990-2010)*. Paris: Le Livre de Poche.
- Brito, Ronaldo (2001). «O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)». En Ricardo Basbaum (org.), *Arte contemporânea brasileira – Texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 202-215.
- Ferreira Gullar, s.d., «Entrevista de Ivan Cláudio», *Obvious*, s.p., Recuperado de http://lounge.obviousmag.org/marcelo_vinicius/2013/01/a-arte-contemporanea-segundo-ferreira-gullar.html. Consultado el 15/06/2016.
- (1984). *Vanguarda e subdesenvolvimento. Ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 3.º ed. (1.ª ed. 1969 / 2.ª ed. 1977). [V].
- (1995). «Do fundo da matéria». En *Piracema: revista de arte e cultura*, 4, 50-61.
- (1998). «Entrevista – A trégua». En *Cadernos de Literatura Brasileira*, 6, 31-55.
- (2003). *Relâmpagos – Dizer o ver*. São Paulo: Cosac & Naify. [R].
- (2005). *Argumentação contra a Morte da Arte*. Rio de Janeiro: Revan (1.ª ed. 1993).
- (2010). *Em alguma parte alguma*. Lisboa: Babel / Ulisseia.
- (2012). *A arte contemporânea brasileira*. São Paulo: Lazuli.
- Genet, Jean (1968). «Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés et foutu aux chiottes». En *Oeuvres complètes*, vol. IV, Paris: Gallimard, 19-31.

³⁰ Nos referimos a los primeros días de diciembre de 2017, cuando revisamos este escrito para su publicación, después de haber transcurrido un año desde el fallecimiento de Ferreira Gullar el 4 de diciembre de 2016.

- Maillard, Chantal (2009). *Contra el Arte y otras imposturas*. Valencia: Pre-Textos.
- Mammì, Lorenzo (2012). *O que resta: Arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Mendes, Murilo (1994). *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Moraes, Angélica (2016). «Genealogia de traços e tintas – Proposta de leitura». En *Iberê Camargo – Diálogos no tempo* [Catálogo]. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 7-11.
- Naves, Rodrigo (2006). «Entrevista com Rodrigo Naves». En *Revista Número (Sete – O real)*, s.p., Recuperado de <http://www.forumpermanente.org/rede/numero/rev-numero7/entrevRodrigoNav>, Consultado el 06/07/2016.
- Osório, Luiz Camillo (2003). «Iberê Camargo e a dimensão experimental da pintura». En, Sônia Salzstein (org.), *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac & Naify, 65-77.
- Ramos, Nuno (2007). «Agouro e libertação [Oswaldo Goeldi]». En *Ensaio Geral: projetos, roteiros, ensaios, memórias*. São Paulo: Globo, 183-187.
- Silva, Renato Rodrigues da (2015). «A crítica de arte de Ferreira Gullar no final da década de 1950». En *Mallarmargens. Revista de poesia e arte contemporânea*, s/p., Recuperado de <http://www.mallarmargens.com/2015/08/ferreira-gullar-em-ensaio-por-renato.html>, Consultado el 11/07/2016.
- Sodré, Nelson Werneck (1984). «Vanguarda e subdesenvolvimento [Orelha]». En *Vanguarda e subdesenvolvimento. Ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 3.º ed., s.p.