

Abstracción entre Argentina y Brasil

Inscripción regional e interconexiones del Arte Concreto (1944-1960)

Tomo 1

Autor:

García, María Amalia

Tutor:

Giunta, Andrea

2008

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título en Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Artes

Posgrado

TESIS 13-4-3 V.1

TESIS 13-4-3 V.1

FACULTAD de FILOSOFIA y LETRAS	
Nº 841.184	MESA
13 FEB 2008 DE	
Agr.	ENTRADAS

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TESIS DE DOCTORADO

ABSTRACCIÓN ENTRE ARGENTINA Y BRASIL. INSCRIPCIÓN
REGIONAL E INTERCONEXIONES DEL ARTE CONCRETO (1944-1960)

TOMO I

DIRECTORA DE TESIS: DRA. ANDREA GIUNTA

DOCTORANDA: LIC. MARÍA AMALIA GARCÍA

FEBRERO DE 2008

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

INDICE**Tomo I**

Agradecimientos	5
Abreviaturas	8
Índice general de ilustraciones	9

Introducción	16
---------------------	----

Capítulo 1

<i>Arturo y la relocalización de la vanguardia en el cruce regional</i>	57
1. La propuesta	59
2. Tradiciones vanguardistas y contactos	74
3. El viaje a Brasil	92

Capítulo 2**Proyecto y proyecciones del invencionismo.**

La Asociación Arte Concreto-Invención	110
1. Grupos, manifiestos y revistas. Constitución de la AACI	113
2. La AACI y su inserción en el circuito artístico	133
3. La actualización de la trama regional	138
4. Definiciones políticas en el mapa de posguerra	152

Capítulo 3

Buenos Aires-São Paulo: interconexiones entre instituciones culturales y crítica de arte en la construcción del arte abstracto	165
---	-----

1. Genealogías e inscripción de la abstracción en Brasil	170
2. Moderno = Abstracto	182
3. Tensiones de un panorama regional	194

Capítulo 4

Nuevas visiones sobre la tradición:

la inscripción del arte concreto en el mapa argentino-brasileño	210
--	-----

1. Avatares en la creación después de la destrucción	212
2. Momentos de interlocución: Max Bill y Tomás Maldonado	223
3. Espacios de intervención en 1951	236

Tomo II

Capítulo 5

Concretismo regional. Intervenciones y confrontaciones

sudamericanas sobre el paradigma del arte y la arquitectura moderna	256
--	-----

1. Acciones paulistas: Waldemar Cordeiro	257
2. Confrontaciones entre tradición e innovación: Max Bill en Brasil	274
3. Grupo de Artistas Modernos de la Argentina y <i>Nueva Visión</i>	292
4. Formas de intercambio	306

Capítulo 6

Las exposiciones de arte y las gestiones políticas de los intercambios:

arte argentino en Brasil-arte brasileño en la Argentina	317
--	-----

1. Arte argentino en el mundo	319
2. Arte, arquitectura y gestión cultural brasileña en la Argentina	333

Capítulo 7. ¿Adentro o afuera de las transformaciones del arte?	362
1. La forma en cuestión	363
2. Más allá de la forma en tanto arte	379
3. La deformación de lo concreto	400
Conclusiones	414
Bibliografía y fuentes documentales	421
A. Archivos y repositorios documentales consultados	421
B. Revistas	422
C. Diarios	424
D. Entrevistas	424
E. Libros y artículos	425
E1. Historia sociopolítica y cultural	425
E2. Arte, arquitectura, diseño y literatura	429
E3. Marco teórico metodológico	452

AGRADECIMIENTOS

La mayor parte de la investigación y el trabajo de elaboración que resultaron en esta tesis de doctorado fue posible gracias a una beca doctoral otorgada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) entre los años 2003 y 2008.

Un gran número de personas tuvo una actuación fundamental en el desarrollo de esta pesquisa. En primer lugar, mi directora, Andrea Giunta, a quien agradezco su lucidez para proponerme nuevos horizontes e interrogantes sobre mis objetos de estudio, su generosidad, su atenta lectura y la confianza que depositó en mi producción y en mis ideas. El subsidio PICT, por ella conducido y del cual he participado, fue una gran ayuda para poder realizar los viajes que este estudio requirió y, fundamentalmente, un espacio privilegiado para intercambios y discusiones.

Florencia Garramuño fue mi co-directora de beca y consejera de estudios en los comienzos del doctorado; a ella agradezco el interés en mi propuesta, sus lecturas y su predisposición ante mis requerimientos bibliográficos. Graciela Schuster, quien se desempeñó también como consejera de estudios doctorales, acompañó mis inicios en la investigación con inteligencia y afecto. También agradezco a Graciela el trabajo realizado a su lado como docente en la cátedra “Introducción al Lenguaje de las Artes Plásticas”. Mi investigación estuvo radicada en el Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” (FFyL-UBA), dirigido en ese momento por José Emilio Burucúa y actualmente a cargo de Bozidar D. Sustersic; agradezco a la dirección de este instituto haber acogido allí esta investigación.

Convocada por Patricia Artundo en 1999 pasé a integrar el subsidio UBACyT F 143 –dirigido posteriormente por Ángel M. Navarro- participando del grupo que trabajó para la conformación de una base de datos sobre artes plásticas en revistas argentinas. Considerando estos documentos desde una perspectiva integradora, Patricia me formó con un enfoque riguroso en el análisis de publicaciones periódicas. A ella también agradezco su generosidad con materiales y conocimientos sobre las relaciones culturales entre la Argentina y Brasil. Gabriela Siracusano me introdujo en las problemáticas planteadas por el arte concreto y fue quien orientó con paciencia y confianza los inicios de estos estudios.

En el transcurso de esta investigación he recibido la inestimable colaboración de diferentes personas que no sólo me ayudaron sino que también toleraron mis constantes y ansiosos requerimientos. Tomás Maldonado, Susana Maldonado, Juan Melé, Sonia Hlito y Carlos Méndez Mosquera me proporcionaron acceso a sus archivos personales y familiares. Allí pude consultar correspondencia, revistas y catálogos imprescindibles para mi tarea. Estoy en deuda con Carlos por su constante atención y valoro la amistad que hemos ido forjando a lo largo de todos estos años de charlas sobre la década del 50. A Tomás Maldonado un especial agradecimiento no sólo por haberme permitido el acceso a su correspondencia personal durante los años estudiados, sino también por haber alentado mi trabajo desde el comienzo. También agradezco a todos los entrevistados la disponibilidad de compartir conmigo su tiempo y sus recuerdos.

Personal de distintas instituciones tanto en la Argentina como en Brasil y Suiza ha colaborado con mi tarea. En Buenos Aires, agradezco la asistencia recibida en el Museo Nacional de Bellas Artes a través de Alejandra Grinberg y Paula Casajús. En esta institución, quiero agradecer especialmente a María José Herrera haberme permitido la consulta del archivo curatorial del museo. Gracias también a Beatriz Flastersztejn de la Biblioteca del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y a Silvia Marrube del Museo Municipal de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”. Igualmente

quiero expresar mi gratitud a la secretaría del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, en especial a Lisa Di Cione.

La Fundación Espigas ha sido un espacio abierto para numerosas consultas. Agradezco a su director, Mauro Herlitzka y a Marina Baron Supervielle por haberme brindado acceso a los archivos, revistas y documentos conservados en dicha institución; a Adriana Donini, mi especial reconocimiento, por haber accedido a mis repetidas demandas con eficiencia y amistad. A Washington Pereyra de la Fundación Bartolomé Hidalgo le agradezco haberme permitido la consulta de su inmenso reservorio de publicaciones periódicas.

En Brasil debo expresar mi reconocimiento al personal de diversas instituciones que colaboró con mi trabajo, facilitándome innumerables recursos para aprovechar las estadias de investigación. En primer lugar, mi gratitud a Dalton Maziero por su eficiente asistencia en los archivos de la Fundação Bienal de São Paulo. En la biblioteca del MAM-SP, Léia Cassoni fue una activa colaboradora con mis tareas; su generosidad con envíos postales y e-mails me permitió continuar las pesquisas allí iniciadas luego de volver a Buenos Aires. También quiero agradecer la colaboración de Ivani di Grazia Costa y de Stella Mendes en la Biblioteca del MASP, de Tamiko Hiraoka Shimada en la Biblioteca Mário de Andrade y de Maurício Sales y Thais Medeiros en el MAM-RJ. En la Pinacoteca do Estado de São Paulo, quiero agradecer a Ana Paula Nascimento, quien ha colaborado generosamente con mi investigación compartiendo los materiales relevados para su pesquisa y facilitándome materiales bibliográficos.

En Zürich, mi gratitud es hacia Max, Binia + Jakob Bill Foundation: Jakob y Chantal Bill atendieron con gentileza a mis requerimientos para la realización del viaje a Suiza y me facilitaron el acceso al archivo personal de Max Bill. Este viaje fue posible gracias a una beca otorgada por la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación. En Zürich también quiero agradecer la colaboración de Marianna Erni de Prohelvetia. Muy especialmente estoy en deuda con Regina Vogel de la Colección Daros: ella ha sido una ayuda inestimable para el trabajo en las bibliotecas de Zürich.

Investigadores, profesores y colegas me proporcionaron indicaciones sobre diversos aspectos de los temas aquí tratados. Quiero agradecer especialmente a Jorge Schwartz su valiosa colaboración en mis viajes a São Paulo; también mi reconocimiento a Aracy Amaral y Anna Maria Belluzo quienes me indicaron importantes referencias y valoraron mi trabajo. Laura Malosetti Costa, co-directora del subsidio PICT del que he participado, ha sido una lúcida interlocutora en muchas instancias de esta investigación. También quiero agradecer a João Bandeira, Lenora de Barros, Maraliz de Catro Vieira Christo, Nelly Perazzo, Regina Texeira de Barros e Ivana Vollaro por haberme facilitado materiales bibliográficos y distintas informaciones de importancia para mi trabajo. A Gênese Andrade mi mayor gratitud; fue ella quien me dio “as dicas para descobrir São Paulo”: sin su ayuda, consejos e indicaciones la investigación realizada en los reservorios paulistas no hubiese sido posible.

Entre los colegas “concretistas” quiero agradecer a Gonzalo Aguilar la atenta lectura de algunos trabajos y sus valiosos comentarios; a Cristina Rossi, nuestras interminables y siempre fructíferas conversaciones sobre los artistas y las obras, a Laura Escot los materiales que hemos compartido. Un especial agradecimiento es para Gabriel Pérez-Barreiro, quien acompañó este proceso de investigación con recomendaciones e ideas además de facilitarme materiales de su archivo e invitarme a exponer en el Blanton Museum of Art parte de los temas aquí tratados.

Laura Jaburek colaboró durante varios meses con responsabilidad y paciencia en la búsqueda de datos y registros hemerográficos. También le doy las gracias a Jeannette Bourquin por las traducciones del alemán de textos de Bill. Quiero reconocer la

colaboración de Pablo Pazos no sólo por sus acertadas recomendaciones bibliográficas y por su ayuda para adquirir libros inaccesibles sino también por su lectura atenta de algunas partes de esta tesis.

Deseo expresar mi gratitud hacia mis colegas, amigas y compañeras de proyectos que, compartiendo tanto el entusiasmo como el desasosiego en la investigación, fueron un sostén constante tanto profesional como personal. Talía Bermejo, Isabel Plante y Viviana Usubiaga me aportaron materiales y sugerencias de gran ayuda. Marisa Baldasarre, Mariana Marchesi y Teresa Riccardi han leído partes de esta tesis proporcionándome lecturas renovadas cuando el cansancio tornaba todo ininteligible. Junto con Agustina Rodríguez Romero y Verónica Tell nos iniciamos en la experiencia de la investigación aún siendo estudiantes; ellas fueron y son un apoyo invaluable. A Verónica le agradezco no sólo su colaboración en mis innumerables pedidos de traducción del francés sino, sobre todo, su fundamental compañía. Muy especialmente estoy en deuda con Silvia Dolinko quien, además de realizar una inteligente lectura de esta tesis, de facilitarme materiales y de compartir sus conocimientos, me acompañó en los avatares de este proceso con paciencia y cariño.

Sin la solidaridad de los amigos esta investigación no hubiera sido posible: quiero agradecer a Isabel Carballo, Graciela Hasper, Maria Salette Magnoni y Fernando Pazos quienes colaboraron en la realización de esta pesquisa tanto en Brasil como en Italia. A Fernando Brizuela, Mariano Dal Verme, Beto de Volder, Maggie Iglesias, Cintia Mezza, Hernán Ramos y Alejandro Vautier les reconozco la colaboración brindada en diferentes momentos de este trabajo. Agradezco a Octavio Colombo sus conocimientos sobre marxismo que fueron de gran ayuda para abordar algunos puntos de esta tesis y, sobre todo, su presencia durante la mayor parte de este proceso.

Mis “viejas” amigas han sido por demás pacientes frente a mis ausencias. Verónica Alonso, Flavia Arbiser, Alejandra García, Milena Leivi e Ianina Samolevich me estimularon en las distintas etapas de esta investigación. Daniela Lozano y Laura Leff estuvieron y están a mi lado ayudándome con lucidez y cariño a atravesar estos recorridos. A Marisa Bazzini, mi hermana por elección, mi profundo reconocimiento. A mis hermanos, Claudio y Santiago, les agradezco su presencia y afecto. Finalmente a mis padres, Osvaldo y Amalia Isola, toda mi gratitud por haber alentado y respaldado con amor y confianza mis proyectos y fantasías. En parte, creo que todo esto comenzó en mi infancia, junto a ellos y a mi hermano Santiago, en un constante ir y venir estival entre Argentina y Brasil.

ABREVIATURAS MÁS FRECUENTES

AACI	Asociación Arte Concreto-Invención
Archivo Bill	Archivo Max, Binia + Jakob Bill Foundation, Zürich
Archivo JRB	Archivo Jorge Romero Brest, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, UBA
FBSP	Fundação Bienal, São Paulo
GAMA	Grupo de Artistas Modernos de la Argentina
HfG	Hochschule für Gestaltung, Ulm
IAM	Instituto de Arte Moderno, Buenos Aires
MAMBA	Museo de Arte Moderno de Buenos Aires
MAM-RJ	Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
MAM-SP	Museu de Arte Moderna, São Paulo
MASP	Museu de Arte, São Paulo
MES	Ministério de Educação e Saúde
MNBA	Museo Nacional de Bellas Artes
MoMA	Museum of Modern Art, New York
NV	Editorial Nueva Visión

LISTA DE ILUSTRACIONES*

Capítulo 1

- IL.1. Revista *Arturo*, Buenos Aires, 1944, tapa. Obra gráfica de Tomás Maldonado.
 IL.2. Revista *Arturo*, Buenos Aires, 1944, interior tapa.
 IL.3. Maria Helena Vieira da Silva, [gouaches sin títulos], *Arturo*, Buenos Aires, 1944.
 IL.4. Rhod Rothfuss, *Plástica en madera*, *Arturo*, Buenos Aires, 1944.
 IL.5. Rhod Rothfuss, “El marco: un problema de la plástica actual”, *Arturo*, Buenos Aires, 1944.
 IL.6. Rhod Rothfuss, “El marco: un problema de la plástica actual”, *Arturo*, Buenos Aires, 1944.
 IL.7. Tomás Maldonado, *Invencción No. 2*, *Arturo*, Buenos Aires, 1944.
 IL.8. Lidy [Prati] Maldonado, [viñeta], *Arturo*, Buenos Aires, 1944.
 IL.9. Joaquín Torres-García, [Dibujo], *Arturo*, Buenos Aires, 1944.
 IL.10. Murilo Mendes, “La vida cotidiana”, *Arturo*, Buenos Aires, 1944.
 IL.11. *Abstraction Création*, n° 4, Paris, 1935, Tapa.
 IL.12. Lucio Fontana, [Esculturas], *Abstraction Création*, n° 4, Paris, 1935, p. 8.
 IL.13. *Abstraction Création*, n° 2, Paris, 1933, tapa.
 IL.14. Juan del Prete, [Pintura] *Abstraction Création*, n° 2, Paris, 1933, p. 9.
 IL.15. Murilo Mendes, Arpad Szenes y Maria Helena Vieira da Silva, Rio de Janeiro
 IL.16. Vista exposición Maria Helena Vieira da Silva, Museu de Belas Artes, Rio de Janeiro, julio 1942
 IL.17. Maria Helena Vieira da Silva, *Le métro*, 1940, gouache/ cartón, 47 x 97, Col. Metropolitano de Lisboa.
 IL.18. Maria Helena Vieira da Silva, *La chambre à carreaux*, 1935, óleo/ tela, 60 x 92, Col. Tate Gallery, Londres.
 IL.19. Maria Helena Vieira da Silva, *Guerra*, 1942, óleo/ tela, 81 x 100.
 IL.20. Maria Helena Vieira da Silva, *História trágico marítima*, 1944, óleo/ tela, 81 x 100, Col. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão.

Capítulo 2

- IL.21. Gyula Kosice, *Invencción*, n° 1, Buenos Aires, 1945, tapa.
 IL.22. Edgar Bayley, *Invencción*, n° 2, Buenos Aires, 1945, tapa.
 IL.23. Edgar Bayley, *Invencción*, n° 2, Buenos Aires, 1945, portada.
 IL.24. *Arte Concreto*, n° 1, Buenos Aires, agosto de 1946, tapa.
 IL.25. VV.AA., “Manifiesto Invenccionista”, *Arte Concreto*, n° 1, Buenos Aires, agosto de 1946, p. 8.
 IL.26. *Art Concret*, Paris, 1930, tapa.
 IL.27. Theo van Doesburg, *et al.*, “Base de la Peinture concrète”, *Art concret*, Paris, 1930, p. 1.
 IL.28. Tomás Maldonado, “Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno”, *Arte Concreto*, n° 1, Buenos Aires, agosto 1946, p.5.

* Las medidas están expresadas en centímetros.

- IL.29. Fotografía de grupo en exposición de Arte Concreto-Invención en Galería Peuser, abril de 1946. Simón Contreras, Tomás Maldonado, los hermanos Lozza, Molenberg, Lidy Prati, entre otros.
- IL.30. Tomás Maldonado, *Sin título*, 1945-46, madera policromada, 77 x 55, Col. Blaquier.
- IL.31. Kazimir Malevich, *Cuadrado rojo y cuadrado negro*, 1915, óleo/ tela, 71 x 44, Col. MoMA.
- IL.32. *Arte Concreto*, nº 1, Buenos Aires, agosto de 1946, contratapa.
- IL.33. *Arte Concreto*, nº 1, Buenos Aires, agosto de 1946, p. 10.
- IL.34. *Arte Concreto*, nº 1, Buenos Aires, agosto de 1946, p. 9.
- IL.35. *Arte Concreto*, nº 1, Buenos Aires, agosto de 1946, p. 7.
- IL.36. Lidy Prati, *Concreto*, 1945-46, óleo/ madera, 60 x 35, Col. Blaquier.
- IL.37. Oscar Núñez, *Arte Concreto*, 1946, madera policromada, 56 x 87, Col. Blaquier.
- IL.38. Alberto Molenberg, *Función Blanca*, 1946, pintura sintética/ madera, 110 x 130, Col. Blaquier.
- IL.39. Vladimir Tatlin, *Contrarelieve*, 1915, hierro, aluminio, 31 x 60 x 30. Pieza destruida, reconstrucción.
- IL.40. Tomás Maldonado, [Escultura], *Arte Concreto*, nº 1, Buenos Aires, agosto de 1946, p. 6.
- IL.41. Aleksandr Rodchenko, *Construcción espacial nº 15*, 1921, madera, 37 x 31,5 x 23.
- IL.42. *Joaquim*, nº 1, Curitiba.
- IL.43. *Joaquim*, nº 9, Curitiba.
- IL.44. *Joaquim*, nº 15, Curitiba.
- IL.45. *Joaquim*, nº 20, Curitiba.
- IL.46. VV.AA., "Manifiesto Invencionista", *Joaquim*, nº 9, Curitiba, marzo de 1947, p.12.
- IL.47. Raúl Lozza, "Carta abierta a M. Lobato", *Boletín de la Asociación Arte Concreto-Invención*, nº 2, Buenos Aires, diciembre de 1946, p. 5.
- IL.48. Manuel P. García [seud. Monteiro Lobato], *La Nueva Argentina*, Buenos Aires, Acteon, 1947.

Capítulo 3

- IL.49. Exposiciones didácticas, MASP. Vitrina de las formas, MASP.
- IL.50. Revista *Hábitat*, nº 1, São Paulo, tapa.
- IL.51. Catálogo *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, São Paulo, Museu de Arte Moderna, marzo de 1949, tapa.
- IL.52. Catálogo *El Arte Abstracto*, Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno, julio de 1949, tapa.
- IL.53. Vista de la exposición *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1949.
- IL.54. Vista de la exposición *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1949.
- IL.55. Catálogo *El arte abstracto*, Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno, julio de 1949, portada.
- IL.56. Catálogo *Labisse*, Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno, julio de 1950, tapa.
- IL.57. Catálogo *Pavel Tchelitchev. Pinturas y dibujos 1925-1948*, Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno, agosto de 1949, tapa.
- IL.58. Antônio Maluf, Afiche para la I Bienal de São Paulo, 1951, 95 x 65.

- IL.59. Catálogo de la I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951, tapa.
- IL.60. Max Bill, *Dreiteilige Einheit [Unidad tripartita]*, 1947-48, acero con cromo y níquel 100 x 90 x 117. Col. MAC-USP.
- IL.61. Roger Chastel, *Amoureux au café [Enamorados en el café]*, 1950, óleo/ tela, 161,7 x 97. Col. MAC-USP.
- IL.62. Vista de la representación suiza durante el montaje de la I Bienal. Obras de Sophie Taeuber-Arp. Archivo FBSP.
- IL.63. "Movimento artístico europeu visto por um sul-americano. Serie de Conferencias do prof. Jorge Romero Brest, no Museu de Arte", *Diário da noite*, São Paulo, 6 de diciembre de 1950.

Capítulo 4

- IL.64. Alfredo Hlito, *Ritmos cromáticos III*, 1949, óleo/ tela, 100 x 100, Col. Patricia Phelps de Cisneros.
- IL.65. Luiz Sacilotto, *Vibrações verticais*, 1952, esmalte/ madera, 50 x 70, Col. Ladi Biezu, São Paulo.
- IL.66. Tomás Maldonado, *Composición*, c.1950, óleo/ tela, 100 x 73, Col. MNBA, Buenos Aires.
- IL.67. Waldemar Cordeiro, *Movimento*, 1951, témpera/ tela, 90,2 x 95, Col. MAC-USP.
- IL.68. Jean Bazaine, *La messe de l'homme armé*, 1944, óleo/ tela, 116 x 73, Col. Maeght.
- IL.69. Alfred Manessier, *Salve Regina*, 1945, óleo/ tela, 195 x 115, Col. Musée des Beaux-Art, Nantes.
- IL.70. *Cahier des Réalités Nouvelles*, n° 2, Paris, 1948. Reproducciones de Rothfuss, Maldonado y Bill.
- IL.71. Victor Vasarely, *Tengrinor*, 1948, óleo/ tela, 130 x 81, Col. Denise René.
- IL.72. Auguste Herbin, *Orange*, 1953, óleo/ tela, 146 x 97, Col. Denise René.
- IL.73. Jean Dewasne, *Tisville*, 1950, óleo/ tela, 92 x 65, Col. Denise René.
- IL.74. Max Bill, Afiche de *Problemas actuales de la pintura y escultura en Suiza*, Zürich, 1936.
- IL.75. Obras de Max Bill en *Problemas actuales de la pintura y escultura en Suiza*, Zürich, 1936.
- IL.76. Catálogo de *Problemas actuales de la pintura y escultura en Suiza*, Zürich, 1936, tapa.
- IL.77. Max Bill, Afiche de *Allianz*, Zürich, 1942.
- IL.78. *Konkrete Kunst*, Basel, 1944, tapa de catálogo y afiche: diseño de Max Bill.
- IL.79. Vista de la exposición *Nuevas Realidades*, Van Riel, 1948.
- IL.80. Vista de la exposición *Nuevas Realidades*, Van Riel, 1948. Obras de Lidy Prati y Nélica Fedullo.
- IL.81. Revista *Ciclo*, n° 2, Buenos Aires, 1949, tapa.
- IL.82. *Cea. Boletín del Centro de Estudiantes de Arquitectura*, n° 2, Buenos Aires, octubre de 1949, tapa.
- IL.83. Revista *Ver y Estimar*, serie 2, n° 7, Buenos Aires, 1955, tapa: dibujo de Max Bill.
- IL.84. Lidy Prati, *Concret A4*, 1948, óleo/ cartón, 84 x 60, Col. Ministerio de Relaciones Exteriores.
- IL.85. Lidy Prati, *Composición serial*, 1948, óleo/ hardboard, 75 x 56, Col. Malba.

- IL.86. Max Bill, *Unbegrenzt und begrenzt* [*Ilimitado y limitado*], 1947, óleo/ tela, 103 x 110.
- IL.87. Vista exposición Max Bill, MASP, São Paulo, marzo de 1951. Archivo MASP.
- IL.88. Invitación exposición Max Bill, MASP, São Paulo, marzo de 1951. Archivo MASP.
- IL.89. Vista exposición Max Bill, MASP, São Paulo, marzo de 1951. Archivo MASP.
- IL.90. Vista exposición Max Bill, MASP, São Paulo, marzo de 1951. Archivo MASP.
- IL.91. Vista exposición Max Bill, MASP, São Paulo, marzo de 1951. Archivo MASP.
- IL.92. Max Bill, *15 variations sur un même thème*, 1935/38, litografía, 30 x 32. Tema y variación 1.
- IL.93. Max Bill, *15 variations sur un même thème*, 1935/38, litografía, 30 x 32. variación 2 y variación 7.
- IL.94. Max Bill, *Bunte Akzente* [*Acentos multicolores*], 1946, óleo/ tela, 50 x 50.
- IL.95. Max Bill, *Weisses Quadrat* [*Cuadrado blanco*], 1946, óleo/ tela, 70 x 70.
- IL.96. Max Bill, *Rotes Quadrat* [*El cuadrado rojo*], 1946, óleo/ tela, 70 x 70.
- IL.97. Max Bill, Pabellón suizo en la Trienal de Milán, 1936.
- IL.98. Max Bill, *Kontinuität* [*Continuidad*], 1947, obra destruida.
- IL.99. Revista *Nueva Visión*, nº 1, Buenos Aires, diciembre de 1951, tapa y página 2.
- IL.100. Revista *Nueva Visión*, nº 1, Buenos Aires, diciembre de 1951, páginas 11 y 19.
- IL.101. Revista *Nueva Visión*, nº 1, Buenos Aires, diciembre de 1951, páginas 9 y contratapa.
- IL.102. Geraldo De Barros, *Fotoforma*, 1949.
- IL.103. *Nueva Visión*, detalle de la tapa.

Capítulo 5

- IL.104. Fotografía de conjunto en el estudio de Mário Pedrosa, Rio de Janeiro, 1951. De izquierda a derecha: De Barros, Palatnik, Pedrosa, Prati, Maldonado, Mavignier, Serpa.
- IL.105. Tomás Maldonado, “‘Novo-riquismo’ cultural e arte concreta”, *Folha da manhã*, São Paulo, 28 de enero de 1951, p. 7.
- IL.106. Waldemar Cordeiro, “Estética brasileira. Uma exposição de artes plásticas que leva latente a belicosidade polemica”, *Folha da manhã*, São Paulo, 24 de diciembre de 1950.
- IL.107. Waldemar Cordeiro, *Estrutura plástica*, 1949, tempera/ tela, 73 x 54, Col. Família Cordeiro.
- IL.108. Waldemar Cordeiro, “Sacilotto, poeta da economia moderna”, *Folha da manhã*, São Paulo, 11 de mayo de 1951.
- IL.109. Charoux, Cordeiro, De Barros, Féjer, Haar, Sacilotto y Wladyslaw, “Ruptura”, São Paulo, 1952.
- IL.110. Flávio Aquino, “Max Bill critica a nossa moderna arquitetura”, *Manchete*, nº 60, Rio de Janeiro, 13 de junio de 1953, pp. 38-39.
- IL.111. Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Affonso Reidy, Jorge Moreira y Ernani Vasconcellos, Ministério de Educação e Saúde (MES), Rio de Janeiro, 1936-1943. Frente norte.
- IL.112. Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Affonso Reidy, Jorge Moreira y Ernani Vasconcellos, Ministério de Educação e Saúde (MES), Rio de Janeiro, 1936-1943. Ala de sala de exposiciones
- IL.113. Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Affonso Reidy, Jorge Moreira y Ernani Vasconcellos, Ministério de Educação e Saúde (MES), Rio de Janeiro, 1936-1943. Pilotis y azulejos de Portinari.

- IL.114. Oscar Niemeyer, Conjunto Arquitetônico da Pampulha, 1942-1944. Iglesia de São Francisco. Azulejos de Portinari.
- IL.115. Oscar Niemeyer, Conjunto Arquitetônico da Pampulha, 1942-1944. Yacht Club, casa de baile.
- IL.116. Oscar Niemeyer, Conjunto Arquitetônico da Pampulha, 1942-1944. Casino.
- IL.117. *Nueva Visión*, nº 2/3, Buenos Aires, 1953, tapa.
- IL.118. *Acht argentijnse abstracten*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1953, tapa: diseño de Alfredo Hlito.
- IL.119. Vista de *Grupo de artistas modernos argentinos*, MAM-RJ, agosto 1953. Obras de Fernández Muro y Alfredo Hlito.
- IL.120. Vista de *Grupo de artistas modernos argentinos*, MAM-RJ, agosto 1953. Obras de Tomás Maldonado.
- IL.121. Tomás Maldonado, *Tensiones de origen matemática*, 1950, óleo/ tela, 100 x 70.
- IL.122. Geraldo de Barros, esquema de *Função diagonal*.
- IL.123. Geraldo de Barros, *Função diagonal*, 1952, laca/ madera, 60 x 60, Col. Cisneros.
- IL.124. Tomás Maldonado, *Desarrollo de un triángulo*, 1951, óleo/ tela, 80 x 60, Col. Cisneros.
- IL.125. Luiz Sacilotto, *Concreção*, 1952, esmalte/ tela, 50 x 70, Col. Ricard Akagawa, São Paulo.
- IL.126. Alfredo Hlito, *Construcción*, 1953, sin datos.
- IL.127. Raúl Lozza, *Pintura nº 142*, 1948, óleo/ madera, 80 x 100, Col. del autor.
- IL.128. Abraham Haber, *Raúl Lozza y el perceptismo*, Buenos Aires, Diálogo, 1948.

Capítulo 6

- IL.129. *II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, 1953, tapa.
- IL.130. Oscar Niemeyer, Palacio de las Naciones, Parque Ibirapuera, São Paulo, 1953.
- IL.131. Vista de la II Bienal: obras de Alexander Calder.
- IL.132. Vista de la II Bienal: *Guernica* y sala Mondrian.
- IL.133. Vistas de *La Pintura y la Escultura Argentinas de este Siglo*, MNBA, 1952. Obras de Lozza, Maldonado, Curatella Manes, entre otros.
- IL.134. *Síntesis histórica del arte argentino*, Subsecretaria de Relaciones Exteriores del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, 1954. Reproducción de obras de Maldonado y Fernández Muro.
- IL.135. Vista de la sala argentina en la II Bienal de São Paulo, 1953. Archivo FBSP. Obras de Blaszkó, Lozza y Kosice.
- IL.136. Alfredo Hlito, *Anécdota sobre rojo*, 1953, óleo/ tela, 70 x 60, Col. MAM-RJ. Obra destruida.
- IL.137. *Catálogo de Arte Moderno en Brasil, MNBA junio de 1957, tapa. Obra de Ivan Serpa*.
- IL.138. Vista de *Arte Moderno en Brasil*. Obras de Firmino Saldanha y de Tarsila do Amaral.
- IL.139. Vista de *Arte Moderno en Brasil*. Obras de Emiliano Di Cavalcanti, José Pancetti, Alberto Guignard; esculturas de Victor Brecheret y Bruno Giorgi.
- IL.140. Vista de *Arte Moderno en Brasil*. Sala de arte abstracto: obras de Serpa, Flexor, Oiticica, Clark y Weissmann.
- IL.141. Jayme Mauricio, "Vernissage em Buenos Aires. O Presidente Aramburu inaugurou a mostra dos brasileiros", *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 27 de junio de 1957.

- IL.142. Jayme Mauricio, “Alfredo Hlito e a arte moderna no Brasil”, *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 13 de julio de 1957; Jayme Mauricio, “Nueva Visión, auténtica vanguardia nas Américas”, *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 19 de julio de 1957.
- IL.143. Tomás Maldonado, *Max Bill*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1955, tapa.
- IL.144. Grupo OAM: Bullrich, Polledo, Cazzaniga, Goldemberg, Baliero, Córdova, Grisetti. Publicidad NV.
- IL.145. Vista de *Arquitectura Brasileña*, MNBA, 1958. Calco de escultura del profeta Joel, obra del Aleijadinho.
- IL.146. Vista de *Arquitectura Brasileña*, MNBA, 1958.
- IL.147. Vista de *Arquitectura Brasileña*, MNBA, 1958.
- IL.148. Vista de *Arquitectura Brasileña*, MNBA, 1958. Sala de Brasilia.

Capítulo 7

- IL.149. Alfredo Hlito, Publicidad Plastiversal, *Nueva Visión*, nº 1, 1951.
- IL.150. José Antonio Fernández Muro, Publicidad Aceite Cocinero, *Nueva Visión*, nº 1, 1951.
- IL.151. Edificio de departamentos de clase media, Buenos Aires, 1956.
- IL.152. Diseño de pattern y textil, BD. Buen diseño para la industria, Buenos Aires, 1954. Gentileza de la familia Soifer.
- IL.153. Emilio Pettoruti, *Crepúsculo marino III*, 1953, óleo/ tela, 100 x 73.
- IL.154. Jorge de la Vega, Monocopia, 1953, monocopia/ papel, 40 x 30.
- IL.155. Julio Le Parc, *Negro sobre blanco*, 1957, xilografía.
- IL.156. *Arte Nuevo*, 1955, tapa.
- IL.157. *Arte Nuevo*, 1955, interior. Obras de Martha Peluffo y Blanca Pastor.
- IL.158. *Boa. Cuadernos Internacionales de Documentación sobre la Poesía y el Arte de Vanguardia*, nº 1, mayo de 1958, tapa.
- IL.159. *Boa. Cuadernos Internacionales de Documentación sobre la Poesía y el Arte de Vanguardia*, nº 1, mayo de 1958, página con poema de Édouard Jaguer y óleo de Josefina Miguens.
- IL.160. Martha Peluffo, óleo, 1958; publicado en *Boa*, nº 1, mayo de 1958.
- IL.161. Kazuya Sakai, óleo, 1957; publicado en *Boa*, nº 1, mayo de 1958.
- IL.162. Víctor Chab, óleo, 1956; Clorindo Testa, óleo, 1958: publicado en *Boa*, nº 1, mayo de 1958.
- IL.163. Rómulo Macció, óleo, 1957: publicado en *Boa*, nº 1, mayo de 1958.
- IL.164. Kenneth Kemple, *Composición con trapo rejilla*, 1958, arpillera, trapo, rejilla, óleo/tela, 92 x 92.
- IL.165. Alberto Greco, [sin título], 1958, gouache/ papel, 35 x 50.
- IL.166. Alberto Greco, [sin título], 1956, gouache/ papel, 37 x 25.
- IL.167. “Alberto Greco”, *Hábitat*, nº 49, São Paulo, julio-agosto de 1958, p. 63.
- IL.168. Catálogo *9 artistas de San Pablo*, Buenos Aires, Antígona, noviembre de 1958, tapa.
- IL.169. Fayga Ostrower, *Ritmos*, 1956, xilografía, 33 x 39, Col. MAC-USP. Obra ganadora del premio en grabado en la IV Bienal de São Paulo.
- IL.170. Manabu Mabe, *Grito*, 1958, laca/ tela, 130 x 162.
- IL.171. Ivan Serpa, *Forma bi-ritmada*, 1956, óleo/ chapa aglomerada, 80 x 80.
- IL.172. Hélio Oiticica, [Sin título], 1956, gouache/ papel, 47 x 40, Col. MAM-SP.
- IL.173. Lygia Clark, *Planos em superfície modulada nº 5*, 1957, tinta industrial/ madera, 80 x 70.

- IL.174. Lygia Clark, *Planos em superfície modulada nº 3*, 1957, tinta industrial/ madera, 76 x 76.
- IL.175. Lygia Clark, *Planos em superfície modulada nº 1*, 1957, tinta industrial/ madera, 87 x 60.
- IL.176. *AD. Arquitetura & Decoração*, nº 20, São Paulo, septiembre-diciembre de 1956, tapa de Hermelindo Fiaminghi.
- IL.177. *AD. Arquitetura & Decoração*, nº 20, São Paulo, septiembre-diciembre de 1956.
- IL.178. Waldemar Cordeiro, Residencia Abraão Huck, 1956, São Paulo.
- IL.179. Waldemar Cordeiro, Residencia Ubirajara Keutnedjian, 1955, São Paulo.
- IL.180. Geraldo de Barros, Unilabor, MF 710, 1954, hierro, madera.
- IL.181. Geraldo de Barros, Silla GB01, 1954, hierro. Geraldo de Barros, Silla de hierro M-110, 1954, hierro, jacarandá y esterilla.
- IL.182. Alexandre Wollner, Cartel de la IV Bienal de São Paulo, 1957.
- IL.183. Willys de Castro, Logotipo Tinta CIL, 1950.
- IL.184. Lygia Clark, "Uma experiência de integração", *Brasil. Arquitetura Contemporânea*, nº 8, Rio de Janeiro, 1956, s/p.
- IL.185. Lygia Clark, *Maquete para interior nº 1*, 1955, tinta industrial/ madera.
- IL.186. Affonso Reidy, MAM-RJ, maqueta de conjunto y detalle.
- IL.187. Tomás Maldonado, Logo MAM-RJ, 1956.
- IL.188. Max Bill, HfG, Ulm, 1955.
- IL.189. Max Bill con estudiantes en la HfG; Tomás Maldonado enseñando en la HfG.
- IL.190. Congresso Internacional de Críticos de Arte, Brasília, 1959. Participantes visitando Brasilia en construcción.
- IL.191. Congresso Internacional de Críticos de Arte, Brasília, 1959. Tomás Maldonado, Amancio Williams y Oscar Niemeyer.
- IL.192. Congresso Internacional de Críticos de Arte, Brasília, 1959. Afiche de Alexandre Wollner.
- IL.193. Amilcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim y Theon Spanúdis, "Manifesto Neoconcreto", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 de marzo de 1959, pp. 4-5.
- IL.194. Lygia Clark, *Composição nº 5. Serie: Quebra da moldura*, 1954, óleo/ tela y madera, 107 x 91, Col. Patricia Phelps de Cisneros.
- IL.195. Lygia Clark, *Espaço modulado*, 1958, pintura industrial/ madera, 90 x 30.
- IL.196. Lygia Clark, *Ovo linear*, 1958, pintura industrial/ madera, 33.
- IL.197. Vista de *Exposição Neoconcreta*, MAM-RJ, 1959. Lygia Clark: serie "Unidades".
- IL.198. Lygia Clark, *Caranguejo*, 1960-63, aluminio.
- IL.199. Catálogo *Konkrete Kunst*, Zürich, 1960. Obras de Kosice, Iommi, Hlito, Oiticica y Clark, entre otros.
- IL.200. Lygia Clark, *Caminhando*, 1963.

Introducción

Hacia mediados de la década del 50, el panorama artístico latinoamericano devino abstracto. Fundamentalmente en la Argentina, Brasil, Uruguay y Venezuela, la abstracción se había convertido en un universo en expansión. Numerosos artistas encontraban en este riguroso vocabulario elementos de expresión; además, se realizaban exposiciones, se constituían asociaciones abocadas a promover esta tendencia, se editaban libros y catálogos, a la par que muchos de sus promotores vinculaban estas producciones con emprendimientos de arquitectura y diseño. El arte abstracto se había inscripto como una tendencia hegemónica en este escenario cultural.

Este desarrollo involucraba un proceso de relectura del debate artístico que habían sostenido intelectuales y artistas europeos en las primeras décadas del siglo en torno de la autonomía de la creación plástica. Mientras que en el contexto europeo de los '40 se evanesecía el auge que la abstracción geométrico-constructiva había tenido en el período de entreguerras, en Latinoamérica se retomaban estas teorías y procedimientos vanguardistas. La relectura resucitaba antiguos problemas de denominación. Arte no-figurativo, constructivismo, arte abstracto, arte concreto, madí, perceptismo, neoconcretismo: una gran proliferación de nombres para designar un *corpus* de obras que, ajenas a la representación de lo real, se presentaban a sí mismas a partir de su propia visualidad. Si bien estos nombres dan cuenta en líneas generales de la ausencia de figuración, las diferenciaciones en el vocabulario ponen en evidencia posturas divergentes respecto de la concepción de las producciones. Sin embargo, existió una tensión constante en la valoración otorgada a estas categorizaciones: en algunos momentos la rigurosidad en las clasificaciones resultó clave y, en otros, esta centralidad pareció desvanecerse convirtiendo al arte abstracto en un laxo receptáculo conceptual. Considero que los significados de estos términos deben indagarse en función de las instancias de irrupción y de los diferentes contextos en los cuales estos nombres inscribieron su sentido.¹ Por lo tanto, en esta tesis utilizo los términos arte no-figurativo, constructivismo, arte abstracto y arte concreto como formulaciones parafrásticas y distingo dichas terminologías cuando su sentido propone inscripciones específicas.

¹ Michel Foucault, *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 2004, pp. 236-242.

En esta tesis estudio los modos de inscripción de la abstracción en la Argentina y Brasil: las condiciones de emergencia, la constitución de las formaciones que la sostuvieron, sus producciones y los vínculos y negociaciones con las instituciones. Esto me permitirá trazar un recorrido transnacional que integre las inscripciones particulares del arte concreto en las metrópolis argentinas y brasileñas. Si bien en esta investigación se tiene en cuenta la importancia de los aportes de los artistas uruguayos y venezolanos en el desarrollo de la abstracción latinoamericana, el privilegio del enfoque Argentina-Brasil se basa en la profusión continua de los intercambios artístico-institucionales, en la coincidencia de los recortes estéticos vinculados al concretismo y en la consideración de esta tendencia como una fuerza activa en el proyecto de transformación sociocultural que desde distintos sectores se intentaba promover en ambos países.

Esta tesis propone un enfoque bifronte: reconstruir las redes de contactos culturales entre las comunidades regionales e internacionales vinculadas al arte concreto y comparar las condiciones en las cuales estas propuestas emergieron e inscribieron sus proyectos en los panoramas artísticos de ambos países. Por un lado, me interesa rastrear los contactos culturales: indagar en los vínculos, viajes, diálogos, disputas e intercambios entre argentinos y brasileños en torno al arte concreto. Por otro lado, busco establecer un análisis comparativo que permita comprender los modos en que se planteó el surgimiento del concretismo, su circulación y la interrelación con propuestas europeas desde el estudio específico de cada proyecto. Pues, si bien la inserción y el desarrollo del arte concreto planteó en la Argentina y en Brasil circunstancias y problemáticas diferenciadas, este proceso delinea una trama común de imágenes y discursos, permitiendo identificar y abordar estos procesos desde una perspectiva regional.

Estas imágenes abstractas configuraron el escenario artístico de posguerra en países que experimentaron transformaciones tanto en el ámbito económico como en el panorama cultural. La instalación del arte concreto como eje central del debate regional sobre el progreso y la industrialización implicó tanto a la vanguardia como a las instituciones artísticas y a las políticas de los Estados nacionales. Me interesa indagar las relaciones efectuadas entre arte moderno, desarrollo económico y poder político en el orden internacional de posguerra.

¿Qué intereses y objetivos vincularon a intelectuales, artistas y gestores argentinos y brasileños en torno a las propuestas de la abstracción? ¿Qué condiciones permitieron a los promotores del arte concreto pensar esta poética como un agente

transformador de la coyuntura regional de posguerra? ¿Cómo se instalaron las producciones de la arquitectura, la poesía y las imágenes del arte concreto en representaciones modernistas de las metrópolis sudamericanas? Estas son las preguntas que establecen las líneas centrales de esta investigación.

En las últimas décadas, el arte concreto en la Argentina y Brasil se constituyó en un punto privilegiado de la historia del arte de ambos países: desde los espacios académicos se delineó como objeto de estudio y, más recientemente, desde el ámbito museográfico ha sido profusamente exhibido en centros culturales internacionales. A su vez, estas producciones han pasado a integrar colecciones institucionales y privadas. Esto da cuenta de un proceso de valoración de estas poéticas, que iniciado en los 70, ha adquirido desde los años 90 una relevancia cada vez más fuerte en el mercado del arte. Importantes revisiones sobre arte abstracto latinoamericano se han realizado desde el año 2000 en Latinoamérica y en los Estados Unidos: me refiero a *Abstracción geométrica. Arte Latinoamericano en la Colección de Patricia Phelps de Cisneros* (Fogg Art Museum, Harvard, 2001); *Abstract Art from the Río de la Plata 1933-1953* (American Society, Nueva York, 2001); *Geo-metrías. Abstracción geométrica latinoamericana en la Colección Cisneros* (Malba, Buenos Aires, 2003); *Arte Abstracto Argentino* (Proa, Buenos Aires, 2003); *Concreta'56. A raiz da forma*, (Museu de Arte Moderna, São Paulo, 2006); *The Geometry of Hope* (Blanton Museum of Art, Austin, 2007). Salvo *Concreta'56* y *The Geometry of Hope* que consiguieron plantear un discurso comprensivo sobre el desarrollo del arte abstracto y concreto, en general estas exposiciones efectuaron recortes estilísticos sin reponer los contextos de producción internacional.

En la Argentina, la historiografía del arte concreto y del arte madí es objeto de profundas controversias. La dispersión que siguió a la publicación de la revista *Arturo*, los diferentes posicionamientos de los artistas respecto del hecho artístico y los conflictos personalistas entre algunos de sus miembros condujeron a disputas por la paternidad de las producciones y a la proliferación de versiones ambiguas y contradictorias sobre el surgimiento del arte concreto en la Argentina. Muchos de los estudios realizados sobre el tema se han abocado al intento de trazar un recorrido objetivo -fijando las fechas de las obras y de las exposiciones- sobre estos contradictorios y difusos episodios.

Literatura de vanguardia. Del "Ulises" de Joyce a las escuelas poéticas de Juan Jacobo Bajarlía es el primer referente bibliográfico sobre el tema: tanto por su fecha de edición, en 1946, como por la participación directa de su autor en el movimiento concreto sitúan a este trabajo como una fuente documental que permite comprender la inscripción de esta tendencia en la genealogía modernista.² Nelly Perazzo ha realizado una investigación pionera que se propone como un estudio exhaustivo de las propuestas e integrantes de la vanguardia de los años 40.³ Esta investigadora sostiene que la importancia de este movimiento radica en la sincronización ("la puesta en hora del reloj") del arte argentino con las corrientes internacionales, postura que comparte con algunos artistas y otros investigadores que se han ocupado del tema.⁴

Gabriel Pérez-Barreiro estudió minuciosamente en su tesis doctoral la aparición de la revista *Arturo* y la formación de los grupos de arte concreto y madí.⁵ Su investigación -que contribuye a clarificar esta historia plagada de disputas y confusiones- reconstruye aquellas míticas exposiciones de vanguardia en ámbitos privados contrastando obras y documentación. En este sentido, Pérez-Barreiro llama la atención sobre la datación erróneamente anticipada por parte de los artistas de sus primeras obras: los marcos recortados. Sobre la revista *Arturo* es pertinente también mencionar el trabajo de Derek Harris: este investigador enmarca la participación literaria en la revista y sus deudas con la teoría creacionista de Vicente Huidobro.⁶

Sobre la actividad de Gyula Kosice y el grupo Madí se ha editado profusa bibliografía que, en general, reitera la misma información -principalmente manifiestos y reseñas periodísticas- sin efectuar un análisis crítico sobre la producción del grupo.⁷

² Juan Jacobo Bajarlía, *Literatura de vanguardia. Del "Ulises" de Joyce a las escuelas poéticas*, Buenos Aires, Araujo, 1946.

³ Nelly Perazzo, *El Arte Concreto en la Argentina*, Buenos Aires, Gaglianone, 1983 y *Vanguardias de la década del 40. Arte Concreto-Invencción, Arte Madí, Perceptismo*, Buenos Aires, Museo Sivori, octubre de 1980.

⁴ Nelly Perazzo, *El Arte Concreto en la Argentina, op. cit.*, p. 53. Véase también Mario Gradowczyk y Nelly Perazzo (cur.), *Abstract Art from the Río de la Plata 1933-1953*, Nueva York, American Society, 2001; Juan Melé, *La vanguardia del '40. Memorias de un artista concreto*, Buenos Aires, Ediciones Cinco, 1999; Salvador Presta, *Arte Argentino Actual*, Buenos Aires, Lacio, 1960.

⁵ Gabriel Pérez-Barreiro, *The Argentine Avant-Garde 1944-1950*, Department of Art History and Theory, University of Essex, 1996, Tesis Doctoral, mimeo; Gabriel Pérez-Barreiro, "La negación de toda melancolía", en David Elliott (cur.), *Art from Argentina 1920-1994*, Oxford, The Museum of Modern Art, 1994.

⁶ Derek Harris, "Arturo and the Literary Avant-garde", *The Place of Arturo in the Argentinian Avant-garde*, Aberdeen, University of Aberdeen. Centre for the Study of the Hispanic Avant-garde, 1994, pp. 1-7.

⁷ *Ramona*, n° 43-44, Buenos Aires, septiembre de 2004, número especial dedicado a Kosice; *Kosice. Obras 1944/1990*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1991; Rafael Squirru, *Kosice*, Buenos Aires, Gaglianone, 1990; Gyula Kosice, *Arte Madí*, Gaglianone, 1983; Osiris Chiérico, *Kosice: Reportaje*

Por otra parte, la reciente exposición *Factoria Madí. Dispositivos y documentos de vanguardia* curada por Rafael Cippolini expuso materiales bibliográficos, sonoros y filmicos de escasa circulación que documentan la actividad del grupo Madí.⁸ Sobre el otro líder Madí, Carmelo Arden Quin, ha aparecido recientemente un estudio de Shelley Goodman dedicado a contar la versión sostenida por este artista acudiendo a sus relatos orales y a documentación no del todo incuestionable.⁹ Una cuestión similar ocurre con los textos de catálogos de Agnès de Maestre y Maria Lluïsa Borràs.¹⁰ El otro artista clave del grupo, Rhod Rothfuss -autor del texto “El marco: un problema de plástica actual” publicado en *Arturo*- resulta una figura enigmática: muy poco se ha estudiado sobre su actividad y su obra. Posiblemente, el conflicto ocasionado en 1947 entre Kosice y Arden Quin explique, en parte, las relevantes imprecisiones que contiene la historia del grupo Madí.

Sobre los artistas de la Asociación Arte Concreto-Invención (AACI), la otra línea nacida de la embrionaria *Arturo*, también se han realizado varias investigaciones: Jorge López Anaya ha publicado un estudio monográfico sobre Enio Iommi que hace hincapié en datos biográficos sin proponer un análisis contextual de la obra de este artista y de sus relaciones con los circuitos del arte concreto.¹¹ La producción de Alfredo Hlito ha sido objeto de exposiciones monográficas y Nelly Perazzo ha editado una selección de sus textos.¹² Sobre Raúl Lozza me interesa mencionar el trabajo de Abraham Haber aparecido en 1948 que contribuyó al afianzamiento teórico de la teoría perceptista; además Adriana Lauría ha aportado una extensa cronología sobre la trayectoria de este artista.¹³ También Lauría ha escrito el ensayo principal para el catálogo de la última exposición panorámica sobre los movimientos de arte concreto en la Argentina; este texto, que aporta nuevos elementos respecto del Grupo de Artistas

a una anticipación, Buenos Aires, Taller Libre, 1979; Jorge B. Rivera, *Madí y la vanguardia argentina*, Buenos Aires, Paidós, 1976; entre otros.

⁸ *Factoria Madí. Dispositivos y documentos de vanguardia*, Buenos Aires, Centro Cultural España, 2006. También con curaduría de Rafael Cippolini se exhibió recientemente *Arte Madí. Proyecto 0660*, Buenos Aires, Fundación Klemm, 2006.

⁹ Shelley Goodman, *Carmelo Arden Quin... when art jumped out of its cage*, Dallas-Texas, Madí Museum and Gallery, 2004.

¹⁰ Agnès de Maistre, “Les groupes Arte Concreto-Invención et Madí”, en *Art d’Amérique Latine 1911-1968*, París, Musée National d’Art Moderne. Centre Georges Pompidou, 1992, pp. 336-348; Maria Lluïsa Borràs, “A propósito de Carmelo Arden Quin”, en *Arden Quin*, Madrid, Fundación Telefónica, 1997.

¹¹ Jorge López Anaya, *Enio Iommi*, Buenos Aires, Gaglianone, 2000.

¹² Nelly Perazzo, *Hlito (1923-1993)*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2003; *Alfredo Hlito: escritos sobre arte*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1995; Martha Nanni (cur.), *Alfredo Hlito. Obra pictórica 1945-1985*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1987.

¹³ Abraham Haber, *Raúl Lozza y el perceptismo*, Buenos Aires, Diálogo, 1948; Adriana Lauría, *Raúl Lozza. Retrospectiva 1939/1997*. Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1997.

Modernos, sigue la línea interpretativa marcada por Nelly Perazzo.¹⁴ Juan Melé editó sus memorias en las que relata los “años heroicos” del arte concreto intentando también precisar el desarrollo de los acontecimientos; a su vez, este artista recibió un estudio cuidadoso sobre su obra.¹⁵ Por su parte, Tomás Maldonado, uno de los principales promotores del movimiento moderno, se ha referido retrospectivamente a sus objetivos e inquietudes durante los años 40 y 50. Maldonado, a lo largo de su carrera profesional como pintor, diseñador, teórico y pedagogo del diseño –que recientemente ha merecido una exhibición en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA)- ha reflexionado sobre las posibilidades y límites del proyecto del arte concreto.¹⁶

Otras investigaciones han visualizado el tema a través de enfoques oblicuos permitiendo acceder a nuevos núcleos de análisis. Me refiero, por ejemplo, a la investigación de Gabriela Siracusano sobre las problemáticas epistemológicas que operan en los discursos sobre el arte concreto.¹⁷ Ana Longoni y Daniela Lucena han trabajado la dimensión política, analizando la participación de Edgar Bayley y Maldonado en el periódico *Orientación* y las complejas vinculaciones mantenidas entre los artistas concretos y el Partido Comunista.¹⁸ Por su parte, Cristina Rossi, centrándose especialmente en algunas revistas culturales de esos años, confronta las posiciones de los concretos y las de los artistas realistas: estos discursos enfrentados son leídos por Rossi en términos de batallas simbólicas.¹⁹ También es pertinente mencionar mis trabajos sobre la formación de la colección de arte abstracto de Ignacio Pirovano (hoy patrimonio del MAMBA) y sobre la revista *Nueva Visión*, publicación que reformuló

¹⁴ Adriana Lauría, “Arte Abstracto en la Argentina. Intermittencia e instauración”, en Marcelo Pacheco (cur.), *Arte Abstracto Argentino*, Buenos Aires, Proa, 2003, pp. 23-47.

¹⁵ Juan Melé, *La vanguardia del '40. Memorias de un artista concreto*, op. cit.; Gabriela Siracusano, *Melé*, Buenos Aires, Fundación Mundo Nuevo, 2005.

¹⁶ Tomás Maldonado. *Un itinerario*, Buenos Aires, MNBA-Skira, 2007; Tomás Maldonado, *Escritos Preulmianos*, Buenos Aires, Infinito, 1997; *Lo real y lo virtual*, Barcelona, Gedisa, 1994; *El futuro de la modernidad*, Madrid, Júcar, 1990; *Vanguardia y Racionalidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977; *El diseño industrial reconsiderado*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

¹⁷ Gabriela Siracusano, “Punto y línea sobre el campo”, en Diana B. Wechsler (coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires, Del Jilguero, 1998, pp.181-213.

¹⁸ Ana Longoni y Daniela Lucena, “De cómo el ‘júbilo creador’ se trastocó en ‘desfachatez’. El pasaje de Maldonado y los concretos por el Partido Comunista 1945-1948”, *Políticas de la Memoria*, nº 4, Buenos Aires, CEDINCI, 2004, pp. 118-128.

¹⁹ María Cristina Rossi, “En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción”, en *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX: sus interrelaciones. VII Premio Fundación Telefónica a la investigación en la historia de las artes plásticas*, Buenos Aires, Fondo para la investigación del arte argentino (FIAAR) - Fundación Espigas, 2004, pp. 85-125.

los postulados concretistas durante los 50 hacia las problemáticas de la arquitectura y el diseño.²⁰

En el Brasil, Aracy Amaral ha realizado estudios pioneros sobre los desarrollos concretistas en São Paulo y Rio de Janeiro. En el catálogo de la exposición *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962*, Amaral ha editado los documentos principales relativos a la historia del arte concreto en Brasil, incluyendo en esa compilación los manifiestos de las vanguardias europeas y las propuestas del arte concreto argentino.²¹ Otro estudio pionero sobre abstraccionismo en Brasil es el estudio de Fernando Cocchiarale y Anna Bella Geiger: esta recopilación reúne, además de los textos canónicos, un conjunto de entrevistas a poetas y artistas realizadas especialmente para la publicación.²²

En el caso brasileño, el análisis del surgimiento de la abstracción fue abordado en relación con la constitución de las instituciones artísticas: en el estudio sobre la colección del Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), Amaral articula el surgimiento de esta institución, los contactos entre su comitente y la agregaduría cultural norteamericana, la actuación de Léon Degand como primer director del MAM-SP y la realización de la exposición *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, hito inicial en la formación del arte concreto brasileño.²³ Este enfoque es mantenido en otros trabajos de Amaral sobre el tema.²⁴ En esta línea, me interesa rescatar el análisis de Serge Guilbaut sobre el posicionamiento de Léon Degand en el campo intelectual francés de posguerra y su actuación en el contexto institucional brasileño.²⁵ Un abordaje que también integra el desarrollo institucional y el surgimiento del arte concreto brasileño es

²⁰ María Amalia García, "El diseño de una colección: Tomás Maldonado e Ignacio Pirovano en la representación del arte concreto", en *Poderes de la Imagen. IX Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores en Arte (CAIA), 2001, CD-rom y "La ilusión concreta: un recorrido a través de *Nueva Visión. Revista de cultura visual 1951-1957*", en Patricia M. Artundo y María Inés Saavedra (dir.), *Leer las artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas (1878-1951)*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL-UBA, serie monográfica 6, 2002, pp. 169-191.

²¹ Aracy Amaral, (coord.), *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962*, São Paulo, Funarte, 1977.

²² Fernando Cocchiarale y Anna Bella Geiger, *Abstracionismo geométrico e informal. A vanguarda brasileira nos anos cinquenta*, Rio de Janeiro, FUNARTE, 2004 [1ª ed. 1987].

²³ Aracy Amaral (ed.), *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Perfil de um Acervo*, São Paulo, Techint, 1986. En 1963 la colección MAM-SP pasó a pertenecer al Museu de Arte Contemporânea-USP (MAC-USP).

²⁴ Aracy Amaral, "Realismo versus abstracionismo e o confronto com a Bienal", en *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*, São Paulo, Nobel, 2003, pp. 229-263 y Aracy Amaral (ed.), *Arte construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner*, São Paulo, Companhia Melhoramentos-DBA, 1998.

²⁵ Serge Guilbaut, "Dripping on the modernist parade: The failed invasion of abstract art in Brazil, 1947-1948", en *Patrocinio, colección y circulación de las artes*, México DF, Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM), 1997, pp. 709-724.

el elaborado por João Bandeira en *Arte concreta paulista. Documentos*, esta selección que incluye textos y fotografías inéditos.²⁶

Evidentemente, el desarrollo institucional brasileño durante la segunda posguerra es un tema central para la comprensión del campo artístico del período. Además de los trabajos de Amaral que he mencionado, me interesa resaltar el libro de Maria Cecília França Lourenço sobre la constitución de los museos de arte moderno en las distintas ciudades brasileñas.²⁷ En esta línea quiero mencionar el trabajo de Vera d’Horta y las tesis de Ana Paula Nascimento y de Regina Teixeira de Barros sobre los orígenes y formación del MAM-SP.²⁸ Sobre las bienales paulistas han aparecido algunos trabajos acotados a estudios cronológicos sobre las distintas ediciones²⁹; sin embargo, sí me interesa desatacar los textos de Rita Alves Oliveira y de Paulo Herkenhoff quienes abordan la dimensión política y el impacto de dicho evento en el campo cultural.³⁰ Desde la perspectiva literaria, el enfoque de Gonzalo Aguilar también resulta esclarecedor en tanto estudia el surgimiento de la poesía concreta brasileña en el marco de la gestión institucional. Aguilar analiza los modos en que el poema abandonó sus estrategias convencionales de producción y circulación y se articuló con las propuestas vanguardistas en artes plásticas, diseño y arquitectura a través de la participación de los poetas en las exposiciones de arte concreto. Me interesa destacar fundamentalmente del estudio de Aguilar los vínculos entre artistas plásticos y poetas y las interrelaciones que establece entre las propuestas poéticas concretistas y la adopción de un lenguaje arquitectónico modernista por parte del Estado brasileño ejecutado en la construcción de Brasilia.³¹

Además de subrayar el aspecto institucional, la historiografía artística brasileña ha dado una importante trascendencia en el desarrollo del concretismo brasileño a la

²⁶ João Bandeira, *Arte concreta paulista. Documentos*, São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

²⁷ Maria Cecília França Lourenço, *Museus acolhem moderno*, São Paulo, EDUSP, 1999.

²⁸ Vera d’Horta, *MAM-Museu de Arte Moderna de São Paulo*, São Paulo, DBA Artes Gráficas, 1995; Ana Paula Nascimento, *MAM: museu para a metrópole*, Tesis de Maestría, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2003, inédita. Regina Teixeira de Barros, *Revisão de uma história: a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo 1946-1949*, Tesis de Maestría, Universidade de São Paulo, 2002, inédita.

²⁹ Francisco Alambert y Polyana Canhête, *As Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores (1951-2001)*, São Paulo, Boitempo, 2004; VV.AA., *Bienal. 50 años 1951-2001*, São Paulo, Fundação Bienal São Paulo, 2001; Nelson Aguilar (org.), *Bienal Brasil século XX*, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1994; Leonor Amarante, *As Bienais de São Paulo/ 1951-1987*, São Paulo, Projeto, 1989.

³⁰ Rita Alves Oliveira, “Bienal de São Paulo. Impacto na cultura brasileira”, *São Paulo Perspec.*, nº 3, São Paulo, julio-septiembre, 2001; Paulo Herkenhoff, “A Bienal de São Paulo e seus compromissos culturais e políticos”, *Revista USP*, nº 52, São Paulo, 2001-2002, pp. 118-121.

³¹ Gonzalo Aguilar, *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003, pp. 277-302.

injerencia del artista suizo Max Bill y al modelo propuesto por Hochschule für Gestaltung (HfG) de Ulm, escuela en la cual Bill se desempeñó como primer director.³² Esta lectura distingue el desarrollo historiográfico del arte concreto en ambos países dado que en la Argentina no se ha otorgado una significativa relevancia a estos factores.

Los artistas concretos y neoconcretos brasileños han recibido estudios específicos. Ana María Belluzzo ha trabajado la formación del grupo Ruptura articulándolo con la producción pictórica y el discurso crítico de Waldemar Cordeiro.³³ Amaral también abordó la producción de Almir Mavignier: este artista, estudiante en la HfG fue -junto con Maldonado- de los latinoamericanos más cercanos a la órbita de Max Bill.³⁴ Geraldo de Barros ha recibido también exposiciones retrospectivas de su obra: fundamentalmente ha sido reconocido como el pionero de la fotografía abstracta y también se ha estudiado su actividad como diseñador industrial.³⁵ Recientemente, Lothar Charoux mereció una importante exposición individual cuyo catálogo otorga una especial importancia a la colaboración de este artista y de Cordeiro en la *Revista de Novíssimos*, publicación que hasta el momento no había sido debidamente considerada en la formación del concretismo paulista.³⁶ En 2002 se organizó un ciclo de exposiciones referidas al arte concreto paulista que han aportado un enfoque renovado a problemas ya estudiados: *Waldemar Cordeiro e a fotografia; Antonio Maluf; Grupo Noigandres; Grupo Ruptura. Revisitando a exposição inaugural*.³⁷

Los cariocas Lygia Clark y Hélio Oiticica han sido objeto de exposiciones retrospectivas en Europa y Estados Unidos cuyos catálogos -además de reproducir un gran porcentaje de su producción plástica- recopilan textos de los artistas y reseñas

³² Véase João Bandeira, *Arte concreta paulista. Documentos, op. cit.*; Aracy Amaral, *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970, op. cit.* y Aracy Amaral (ed.), *Arte construtiva no Brasil, op. cit.*, entre otros.

³³ Ana Maria Belluzzo, "Ruptura e Arte Concreta", en Aracy Amaral (ed.), *Arte construtiva no Brasil, op. cit.*, pp. 95-141; Ana Maria Belluzzo, *Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão*, São Paulo, MAC-USP, 1986.

³⁴ Aracy Amaral, *Mavignier 75*, São Paulo, MAM, 2000.

³⁵ VV.AA., *Geraldo de Barros. Fotoformas*, São Paulo, Museu da Imagem e do Som, 1993; VV.AA., *Fotoformas. Geraldo de Barros (1923-1998)*, Munich, Prestel, 1999; Paulo Herkenhoff, "La fotografía de Geraldo de Barros", *Atlântica de las artes*, Centro atlântico de arte moderno, n° 30, otoño 2001, pp. 48-52; Mauro Claro, *Unilabor. Desenho industrial, arte moderna e autogestão operária*, São Paulo, Senac, 2004.

³⁶ Maria Alice Milliet, *Lothar Charoux. A poética da linha*, São Paulo, Dan galeria, 2005.

³⁷ Helouise Costa (cur.), *Waldemar Cordeiro e a fotografia*, São Paulo, Cosac & Naify-USP, 2002; Regina Teixeira de Barros (cur.), *Antonio Maluf*, São Paulo, Cosac & Naify-USP, 2002; Lenora de Barros y João Bandeira (cur.), *Grupo Noigandres*, São Paulo, Cosac & Naify-USP, 2002; Rejane Cintrão (cur.), *Grupo Ruptura. Revisitando a exposição inaugural*, São Paulo, Cosac & Naify-USP, 2002.

críticas de época.³⁸ Tres autores resultan clave para el estudio del desarrollo del neoconcretismo carioca: Guy Brett, Ronaldo Brito y Paulo Herkenhoff. Guy Brett, uno de los primeros críticos europeos en acercarse a la producción neoconcretista, entiende este desarrollo enmarcado en la transición de lo estrictamente geométrico a formas orgánicas de abstracción en la segunda mitad de siglo XX. Brett considera que los artistas latinoamericanos adoptaron el lenguaje de la abstracción europea y luego se replantearon esta geometría y su lógica del orden.³⁹ Por su parte, el trabajo de Brito, aparecido en 1975, sostiene que el movimiento neoconcreto representó el vértice de la conciencia constructiva en Brasil y su explosión, dado que incluyó los elementos más sofisticados de la tradición constructiva y la conciencia de la imposibilidad de vigencia de estos elementos como proyecto de vanguardia cultural brasileña.⁴⁰ Su tesis, que entiendo un poco maniquea, considera que el concretismo representó la fase dogmática y de implantación mientras que el neoconcretismo implicó la fase de ruptura y de adaptación local. Paulo Herkenhoff ha dedicado numerosos ensayos a las propuestas neoconcretas: me interesa resaltar aquel en el que establece un estudio comparativo entre esta tendencia brasileña y el desarrollo del minimalismo en los EE.UU. a partir de similitudes y diferencias estilísticas y de los escritos sus voceros y analistas.⁴¹

Respecto de la producción crítica del período, Aracy Amaral y Otilia Arantes han compilado la producción de Mário Pedrosa.⁴² A su vez, Arantes ha indagando sobre los posicionamientos de este intelectual desde una perspectiva historiográfica.⁴³ Dado que esta tesis realiza un análisis que confronta los diversos discursos relativos al arte concreto en la década del '40 y '50, las ideas de Mário Pedrosa y de Jorge Romero Brest son centrales para esta investigación. Si bien ambos críticos desarrollaron su

³⁸ Mari Carmen Ramírez, *Hélio Oiticica. The Body of Color*, Houston, Museum of Fine Arts, 2007; Guy Brett *et al.*, *Lygia Clark*, Barcelona, Fundación Antoni Tàpies, 1997; Guy Brett *et al.*, *Hélio Oiticica*, Barcelona, Fundación Antoni Tàpies, 1992.

³⁹ Guy Brett, *Brasil Experimental. Arte/Vida: proposições e paradoxos*, Rio de Janeiro, Contra Capa, 2005; Guy Brett, "Um salto radical", en Dawn Ades (ed.), *Arte na América Latina*, São Paulo, Cosac & Naify, 1997 [1º ed. en inglés 1989].

⁴⁰ Ronaldo Brito, *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, São Paulo, Cosac & Naify, 1999, p. 55, [1º ed. 1975].

⁴¹ Paulo Herkenhoff, "Paralelos divergentes. Para un estudio comparativo entre el neoconcretismo y el minimalismo", en *Abstracción geométrica. Arte Latinoamericano en la Colección de Patricia Phelps de Cisneros*, Harvard, Fogg Art Museum, 2001, pp. 105-131.

⁴² Otilia Arantes (org.), *Mário Pedrosa: Modernidade cá e lá*, São Paulo, EDUSP, 2000; Otilia Arantes (org.), *Mário Pedrosa. Acadêmicos e modernos*, São Paulo, EDUSP, 1998; Otilia Arantes (org.), *Mário Pedrosa: Forma e percepção estética*, São Paulo, EDUSP, 1996; Otilia Arantes (org.), *Mário Pedrosa: Política das artes*, São Paulo, EDUSP, 1995; Aracy Amaral (org.), *Mundo, Homem, arte em crise*, São Paulo, Perspectiva, 1986; Aracy Amaral (org.), *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*, São Paulo, Perspectiva, 1981.

⁴³ Otilia Fiori Arantes, *Mário Pedrosa. Itinerário Crítico*, São Paulo, Scritta, 1991.

producción a partir de tradiciones y lecturas teóricas diferentes es interesante marcar cómo hacia 1950 ambos constituyeron un discurso afirmativo en torno la abstracción. La actividad crítica de Romero Brest ha sido profundamente estudiada por Andrea Giunta quien dirigió el subsidio PICT “Jorge Romero Brest y la crítica de arte en América Latina: introducción y descentramiento del paradigma modernista en el debate estético de posguerra” del cual he participado.⁴⁴ En el marco de este proyecto hemos publicado una compilación de textos críticos de Romero Brest y un volumen sobre *Ver y Estimar* en el que se incluyen trabajos de investigación e índices de la revista.⁴⁵

Hasta el momento, un estudio articulado del concretismo en la Argentina y en Brasil -que se constituye en tema central de esta tesis- ha sido muy parcialmente abordado por la historiografía de ambos países. En este sentido puedo mencionar mis investigaciones que reconstruyen las interrelaciones entre programas artísticos, acciones de gestores, artistas e instituciones en función de la activación de políticas culturales regionales vinculadas a la abstracción.⁴⁶

A continuación, me detendré en las investigaciones cuyo enfoque resultó orientador para la definición de mi objeto. Las investigaciones de Andrea Giunta han abordado las problemáticas entre las propuestas de la vanguardia, los espacios de circulación y los intercambios intelectuales.⁴⁷ Muchos de los enfoques propuestos en los textos de Giunta dan orientación a mi tesis; mis lecturas sobre los conflictos y negociaciones entre los proyectos de los artistas concretos y los programas culturales

⁴⁴ Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001. “Jorge Romero Brest y la crítica de arte en América Latina: introducción y descentramiento del paradigma modernista en el debate estético de posguerra”, PICT 2002 Categoría I Temas Abiertos, código 04-11294. Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica. Este proyecto ha sido radicado en el Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL-UBA.

⁴⁵ Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (eds.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005; Andrea Giunta y equipo editor, *Jorge Romero Brest, Escritos I (1928-1938)*, Buenos Aires Instituto de Teoría e Historia del arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2004.

⁴⁶ María Amalia García, “Entre la Argentina y Brasil. Episodios en la formación de una abstracción regional”, en Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (eds.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, *op. cit.*, pp. 137-152; “La construcción del arte abstracto. Impactos e interconexiones entre el internacionalismo cultural paulista y la escena artística argentina 1949-1953”, en *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX: sus interrelaciones. VII Premio Fundación Telefónica a la investigación en la historia de las artes plásticas*, Buenos Aires, Fondo para la investigación del arte argentino (FIAAR) - Fundación Espigas, 2004, pp. 17-54.

⁴⁷ Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, *op. cit.*; Goeritz/Romero Brest. *Correspondencias*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” (FFyL-UBA), Serie Monográfica n° 4, 2000; “Nacionales y populares: los salones del peronismo”, en Marta Penhos y Diana Wechsler (coords.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Jilguero-CAIA, 1999, pp. 153-190; “Hacia las nuevas fronteras: Bonino entre Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York”, en *El Arte entre lo Público y lo Privado*, Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 277-284.

del peronismo parten de sus trabajos. En esta línea de relaciones entre peronismo y cultura, quiero llamar la atención sobre el trabajo de Anahí Ballent quien analiza la diversidad estética de la producción arquitectónica de los años 40 y 50 confirmando una selección heterogénea por parte del gobierno peronista. Ballent renuncia a la búsqueda de una *estética peronista*, entendida como un único conjunto de formas expresivo de la política.⁴⁸

En la línea de las investigaciones vinculadas a la arquitectura me interesa resaltar los trabajos de Jorge Francisco Liernur, Adrián Gorelik y Ana María Rigotti que han abordado el fenómeno de la arquitectura brasileña en los '50 vinculándolo con las políticas internacionales de posguerra.⁴⁹ Estos aportes han sido muy útiles para comprender las condiciones que permitieron pensar al arte moderno como un agente activo en los programas políticos de los países latinoamericanos. La referencia arquitectónica operó como un punto importante en el programa concretista tanto por las vinculaciones entre artistas y arquitectos como por la convergencia que arte y arquitectura encontraban en este programa. En esta línea es central mencionar otro trabajo de Adrián Gorelik que estudia los modos en que los modernismos arquitectónicos latinoamericanos se postularon como instrumentos privilegiados del Estado en la construcción de una cultura nacional durante los años 30.⁵⁰ Respecto de la producción de Jorge Francisco Liernur me interesa referirme al *Diccionario de arquitectura argentina* –realizado en colaboración con Fernando Aliata– en el cual se incorporan entradas sobre movimientos y arquitectos vinculados al tema aquí planteado y a *Arquitectura en la Argentina del siglo XX*, en el cual caracteriza el desarrollo de la corriente esencialista o concreta, analizando la obra de Amancio Williams y sus relaciones con los artistas plásticos.⁵¹ Además incumbe mencionar el trabajo de Francisco Bullrich editado por Nueva Visión en 1963 en el cual examinando la producción arquitectónica argentina en el período 1950-1963 trazaba una comparación

⁴⁸ Anahí Ballent, *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes-Prometeo, 2005.

⁴⁹ Jorge Francisco Liernur, “‘The South American Way’. El ‘milagro’ brasileño, los Estados Unidos y la Segunda Guerra Mundial (1939-1943)”, *Block*, n° 4, Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella, 1999, pp. 23-41; Adrián Gorelik, “Tentativas de comprender una ciudad moderna”, *Ibid.*, pp. 62-76; Ana María Rigotti, “Brazil deceives”, *Ibid.*, pp. 78-86.

⁵⁰ Adrián Gorelik, “Nostalgia y Plan: El Estado como vanguardia”, en VV.AA., *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1994, pp. 656-670.

⁵¹ Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata, *Diccionario de arquitectura argentina*, Buenos Aires, Clarín, 2005; Jorge Francisco Liernur, *Arquitectura en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2001.

con el desarrollo brasileño.⁵² La arquitectura moderna brasileña ha sido profusamente estudiada: resultan clásicos sobre el tema *Brazil Builds* de Philip Goodwin y *Modern Architecture in Brazil* de Henrique Mindlin.⁵³

Desde una perspectiva vinculada a la historia del diseño, los trabajos de Alejandro Crispiani tienen varios puntos de contacto con los temas propuestos en esta tesis. Crispiani analiza el surgimiento del discurso sobre diseño en la Argentina ligado a las problemáticas planteadas por la AACI y principalmente por Tomás Maldonado.⁵⁴ También este investigador ha estudiado la actividad del artista suizo Max Bill en el contexto de la HfG, sus vínculos con Maldonado y la proyección que la teoría de la buena forma y el modelo Ulm tuvieron para el ámbito proyectual latinoamericano.⁵⁵ Respecto de la HfG, se han realizado exposiciones sobre la actividad de la escuela y un estudio monográfico por el aniversario de los 50 años de su apertura.⁵⁶ Me interesa mencionar la revista platense *Diseño. 5 Documentos* en la que destaco los textos de Heiner Jacob y el trabajo de Silvia Fernández sobre las inscripciones del modelo HfG en América Latina.⁵⁷ El interés que la HfG ha suscitado en los últimos años ha contribuido a rescatar la actuación de Bill en el marco de la arquitectura y el diseño.

En este sentido, resulta pertinente señalar que las historias generales del arte moderno y las publicaciones dedicadas a los desarrollos de la abstracción geométrica europea se concentran casi exclusivamente en las primeras décadas del siglo XX. Para este discurso historiográfico, a partir de los '40, el núcleo de interés para analizar los movimientos en torno al arte abstracto se desplaza a Nueva York y las tendencias constructivas desarrolladas en Francia, Alemania y Suiza son en general excluidas de

⁵² Francisco Bullrich, *Arquitectura argentina contemporánea. Panorama de la arquitectura argentina 1950-63*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1963.

⁵³ Philip Goodwin, *Brazil Builds. Architecture new and old 1952-1942*, MoMA, Nueva York, 1942; Henrique Mindlin, *Modern Architecture in Brazil*, Nueva York, Reinhold, 1956.

⁵⁴ Alejandro Crispiani, "Belleza e Invención. La estética de lo concreto en los inicios del discurso sobre el diseño industrial en la Argentina", *Block*, n° 1, Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella, 1997, pp. 61-70.

⁵⁵ Alejandro Crispiani, "Entre dos mundos: el largo viaje de la Buena Forma", *Block*, n° 6, Buenos Aires, marzo de 2004, pp.40-49. Véase también de este autor "Un mundo continuo", *Arg*, n° 49, Santiago de Chile, diciembre 2001, pp. 57-59; *Las teorías del Buen Diseño en la Argentina: Del Arte Concreto al Diseño para la periferia*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, FADU-UBA, diciembre 1996, mimeo.

⁵⁶ Kenneth Frampton, "La vida empieza mañana", en *Europa de posguerra. Arte después del diluvio*, Barcelona, La Caixa, 1995, pp. 325-393. Véase además Dagmar Rinker y Marcela Quijano (ed.), *Ulm: method and design/Ulm school of design 1953-1968*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2003; Herbert Lindinger, *Ulm Design. The morality of objects. Hochschule für Gestaltung*, Cambridge, The MIT Press, 1991.

⁵⁷ Heiner Jacob, "HfG Ulm: visión personal de un experimento en democracia y educación de diseño, y Silvia Fernández, "HfG: en el origen de la enseñanza de diseño en América Latina", *Diseño. 5 Documentos*, La Plata, 2002, pp. 13-29 y 39-74 respectivamente.

las investigaciones sobre arte de posguerra. Este recorte historiográfico implica tanto el desconocimiento de estas corrientes constructivas europeas como las interrelaciones y el impulso que el concretismo encontró en el ámbito latinoamericano.

En este sentido, Max Bill, artista clave para el estudio del concretismo latinoamericano, es una figura poco conocida en el panorama internacional de posguerra. Por bastante tiempo casi la única bibliografía disponible sobre este artista fue el libro de Maldonado editado en Buenos Aires por Nueva Visión en 1957.⁵⁸ Evidentemente, tanto este libro como la primera exposición retrospectiva de su obra realizada en el Museu de Arte de São Paulo (MASP) en 1951 -erróneamente datada en 1950- dan cuenta tanto de la intensidad de los vínculos entre Bill y los argentinos y brasileños como de la proyección que sus ideas tuvieron en Latinoamérica. En este sentido, en esta tesis se analiza con profundidad su actuación y su impacto en este panorama durante los años 50.

Bill ha sido objeto de varias monografías y exposiciones retrospectivas.⁵⁹ Además, la revista española de arquitectura *2G* ha dedicado un número especial a su obra; de esta publicación quiero desatacar los trabajos de Stanislaus von Moos y Hans Frei.⁶⁰ Asimismo, su obra ha sido incluida en exposiciones específicas sobre abstracción geométrica como *Contrasts of Form. Geometric Abstract Art 1910-1980* realizada en el MoMA en 1985 y en *Art Concret* en Mouans-Sartoux en 2000. En relación con estas exposiciones internacionales es interesante observar que en *Contrasts of Form* la presencia latinoamericana ha sido totalmente excluida y en *Art Concret*, si bien sí se la ha considerado, el espacio otorgado es totalmente marginal en comparación con otros desarrollos.⁶¹

Me interesa ahora referirme al desarrollo de la abstracción en otros contextos de producción dado que una comprensión ampliada de la escena cultural internacional de posguerra resulta un punto clave. En este sentido, la consideración del campo artístico e

⁵⁸ Tomás Maldonado, *Max Bill*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1955.

⁵⁹ Thomas Buchsteiner y Otto Letze (cur.), *Max Bill, pittore, scultore, architetto, designer*, Milán, Palazzo Reale, 2006; Valentina Anker, *Max Bill ou la recherche d'un art logique*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1979; Eduard Hüttinger, *Max Bill*, Zürich, ABC, 1978; Valentina Anker, *Max Bill*, Genève, Musée Rath, 1972; *Max Bill: 1928-69*, Paris, Centre National d'art contemporain, 1969. Actualmente, con motivo del aniversario de su natalicio, se está realizando una exposición de sus obras en el Kunstmuseum de Winterthur.

⁶⁰ Stanislaus von Moos, "Max Bill. A la búsqueda de la cabaña primitiva" y Hans Frei, "La transversal de Max Bill", *2G*, n° 29-30, Barcelona, junio de 2004, pp. 6-19 y pp. 20-29.

⁶¹ Magdalena Dabrowski (cur.), *Contrasts of Form. Geometric Abstract Art 1910-1980*, New York, Museum of Modern Art, 1985; Serge Lemoine (cur.), *Art Concret*, Mouans-Sartoux, Espace de l'art concret, 2000.

intelectual francés así como el reposicionamiento de los Estados Unidos funcionan de marco contextual para este análisis. Serge Guilbaut ha estudiado cómo el medio parisino contrastó por una guerra estética total en la representación artística de posguerra en comparación con la rápida organización del medio estadounidense en torno a la defensa del expresionismo abstracto.⁶² Si bien hasta los años 60 Estados Unidos no se convirtió en un referente artístico para los artistas latinoamericanos, sí resulta importante considerar qué recortes se efectuaron desde la Argentina y Brasil del panorama francés y del ámbito europeo en general. En este sentido, el desarrollo de la abstracción geométrica parisina se constituye en un punto de anclaje: el *Salon des Réalités Nouvelles*, la galería Denise René y la revista *Art d'aujourd'hui* fueron los tres emprendimientos de posguerra encargados de reflotar el edén constructivo parisino de entreguerras.⁶³ En este sentido, la actividad de los grupos *Cercle et Carré*, *Art Concret* y *Abstraction Création* durante los años 30 ha sido objeto de investigaciones: me interesa destacar los aportes realizados por Gladis Fabre y Pontus Hulten.⁶⁴

El surgimiento de la abstracción geométrica en Venezuela se ha vinculado con el proceso de desarrollo económico y de modernización de la ciudad de Caracas durante la década del 50. La construcción de la Ciudad Universitaria a cargo del arquitecto Carlos Villanueva con la participación de los artistas de la galería Denise René –Vasarely, Pevsner, Arp, Léger- y los artistas venezolanos –Jesús Soto, Alejandro Otero, Carlos González Bogen entre otros- es un punto importante en este proceso. El desarrollo del cinetismo por parte de los artistas venezolanos ha sido trabajado por Ariel Jiménez y

⁶² Serge Guilbaut, “Poder de la decrepitud y ruptura de compromisos en el París de la Segunda Posguerra Mundial”, en *Sobre la desaparición de ciertas obras de arte*, México D.F., Curare, 1995; Serge Guilbaut, “Postwar Painting Games: The Rough and the Slick”, en *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal 1945-1964*, London, MIT Press, 1992; Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, México, Mondadori, 1990.

⁶³ Jean-Paul Ameline, “Denise René. Histoire d’une galerie”, en *Denise René, l’intrepide. Une galerie dans l’aventure de l’art abstrait. 1944-1978*, Paris, Centre Pompidou, 2001, pp.13-41; Véronique Wiesinger, “Mouvements et marchés de l’abstraction. De la Libération de Paris à la Documenta II de Cassel (1944-1959)”, *Ibid.*, pp. 43-53; Serge Fauchereau (cur.), *El arte abstracto y la galería Denise René*, Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 2001; Domitille D’Orgeval, “Le Salon des Réalités Nouvelles: pour et contre l’art concret”, en Serge Lemoine (cur.), *Art Concret, op. cit.*, pp. 24-39; Dominique Viéville, “Vous avez dit géométrique? Le salon des Réalités Nouvelles 1946-1957”, en Pontus Hulten (cur.), *Paris-Paris 1937-1957*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1992, pp. 407-429; Bernard Ceysson, “A propos des années cinquante: tradition et modernité”, en *25 ans d’art en France: 1960-1985*, Paris, Larousse, 1986, pp. 9-62.

⁶⁴ Gladis C., Fabre, *Abstraction Création 1931-1936*, Paris, Musée d’art moderne de la Ville de Paris, 1978; Pontus Hulten (cur.), *Paris-Berlin 1900-1933*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1992; Pontus Hulten (cur.), *Paris-Paris 1937-1957, op. cit.*

Luis Pérez Oramas.⁶⁵ También Elena [Oliveras] de Bértola ha realizado un trabajo pionero sobre esta tendencia.⁶⁶

El caso de la abstracción uruguaya resulta fundamental desde dos perspectivas: por un lado, la actuación de Joaquín Torres-García fue una referencia clave para la formación de la abstracción geométrica rioplatense y por otro, el desarrollo posterior del arte concreto y Madí en el Uruguay a partir de la trayectoria de José Pedro Costigliolo, María Freire y Antonio Llorens es un núcleo resaltante. Sobre Torres-García existe una profusa bibliografía tanto de su trayectoria europea como de su actividad a partir de 1934 en Montevideo. Me interesa distinguir los trabajos de Gabriel Peluffo Linari y de Cecilia Buzio de Torres por la solidez documental expuesta.⁶⁷ Fundamentalmente quiero destacar el planteo de Juan Fló: este investigador analiza la tensión presente en la producción y pensamiento de Torres-García entre el surrealismo y la apuesta constructiva. El planteo de Fló resulta interesante ya que permite comprender las filiaciones surrealistas aparecidas en *Arturo*, revista en la cual Torres-García cumplió un rol de guía conceptual.⁶⁸

Los años de la posguerra, el peronismo argentino y el desarrollismo en el Brasil son momentos especialmente atractivos para la historiografía y la crítica cultural. En efecto, diversas problemáticas referidas al período aquí propuesto han sido objeto de distintas revisiones en estudios específicos sobre el campo sociocultural. Entre ellos, para el caso argentino destacamos los textos de Oscar Terán, Carlos Altamirano, Beatriz Sarlo, Juan Carlos Torre, Mariano Plotkin y Marcela Gené.⁶⁹ Para el ámbito brasileño,

⁶⁵ Ariel Jiménez “Ni aquí, ni allá”, en Mari Carmen Ramírez (cur.), *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, pp. 237-243; *Conversaciones con Jesús Soto*, Caracas, Fundación Cisneros, 2001. Luis Pérez Oramas, “Laocoonte, las redes y la indecisión de las cosas”, *Gego. Obra Completa 1955-1990*, Caracas, Fundación Cisneros, 2003, pp. 42-53; “Gego y la escena analítica del Cinetismo”, en Mari Carmen Ramírez (cur.), *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968*, op. cit., pp. 245-251.

⁶⁶ Elena de Bértola, *El arte cinético. El movimiento y la transformación: análisis perceptivo y funcional*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.

⁶⁷ Gabriel Peluffo Linari, *Historia de la pintura uruguaya*, Tomo 2: Representaciones de la modernidad (1930-1960), Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1999; Mari Carmen Ramírez y Cecilia Buzio de Torres (cur.), *La escuela del Sur. El taller Torres-García y su legado*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.

⁶⁸ Juan Fló, *Torres-García en (y desde) Montevideo*, Montevideo, Arca, 1991.

⁶⁹ Oscar Terán (coord.), *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004; Oscar Terán, “Rasgos de la Cultura Argentina de la década de 1950”, *En busca de la ideología argentina*, Buenos Aires, Catálogos, 1986, pp. 195-253; Carlos Altamirano, *Bajo el signo de las masas (1943-1973)*, Buenos Aires, Ariel, 2001; Beatriz Sarlo, *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Buenos Aires, Ariel, 2001; Juan Carlos Torre (dir.), *Los años peronistas (1943-1955)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002; Mariano Plotkin, *Mañana es San Perón*, Buenos Aires, Ariel, 1994; Marcela Gené, *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955*, Buenos Aires, Fondo de Cultura, 2005.

señalo como centrales los trabajos de Sérgio Miceli, Boris Fausto, Roberto Schwarz, Silviano Santiago y Flora Süssekind.⁷⁰

Las relaciones entre la Argentina y Brasil, han sido trabajadas tradicionalmente desde enfoques político-económicos y desde la historia de las relaciones exteriores de ambos países.⁷¹ La perspectiva de las relaciones internacionales resulta altamente significativa para este estudio ya que los vínculos artístico-institucionales entre ambos países se encontraron mediados por las coyunturas políticas y estrategias diplomáticas. Dado que en la agenda de relaciones entre la Argentina y Brasil las tensiones por la hegemonía regional fueron una constante, resulta productivo analizar de qué modo estas cuestiones se elaboraron a partir de estrategias artísticas. Indudablemente las exposiciones de arte se involucraron en la lógica de las gestiones políticas de los intercambios; en este sentido puedo mencionar mis investigaciones sobre las vicisitudes de los envíos argentinos a las primeras ediciones de la Bienal de São Paulo y sus enfrentamientos y cruces con los programas culturales del peronismo.⁷²

Congresos y seminarios enmarcados en el programa Mercosur han aportado nuevos marcos conceptuales para la construcción de historias regionales. Tanto en los trabajos y ponencias compiladas por IPRI en *Perspectivas Brasil - Argentina* como en la edición del FUNCEB *Brasil-Argentina: A visão do Outro* se han propuesto lecturas regionales y enfoques comparativos sobre coyunturas particulares.⁷³ Es preciso destacar el estudio de Boris Fausto y Fernando Devoto que, precisamente, encara desde la

⁷⁰ Sérgio Miceli, *Intelectuais à brasileira*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001; Sérgio Miceli, *Nacional Estrangeiro*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003; Boris Fausto, *História do Brasil*, São Paulo, EDUSP, 1999; Roberto Schwarz “Las ideas fuera de lugar”, en Adriana Amante y Florencia Garramuño (eds.), *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*, Buenos Aires, Biblos, 2000, pp. 45-60; Roberto Schwarz, “Nacional por substracción”, *Punto de vista*, nº 28, Buenos Aires, noviembre de 1986, pp. 15-22; Silviano Santiago, “El entrelugar del discurso latinoamericano” y Flora Süssekind, “De la sensación de no estar del todo”, en Adriana Amante y Florencia Garramuño (eds.), *Absurdo Brasil*, op. cit., pp. 61-77 y pp. 19-43.

⁷¹ José Paradiso, “Vicisitudes de una política exterior independiente”, en Juan Carlos Torre (dir.), *Los años peronistas (1943-1955)*, op. cit. pp. 525-572; Leonel Itaussu Almeida Mello, *Argentina e Brasil: a balança de poder no cone sul*, São Paulo, Annablume, 1996; Carlos Escudé y Andrés Cisneros (orgs.), *Historia General de las Relaciones Exteriores de la República Argentina*, Buenos Aires, Consejo Argentino para las Relaciones Internacionales, 1999. Parte III: Las relaciones exteriores de la Argentina subordinada, 1943-1989, Tomo XIII: Las relaciones políticas 1943-1966; Juan Archibaldo Lanús, *De Chapultepec al Beagle. Política exterior argentina: 1945-1980*, Buenos Aires, Emecé, 1984; Liborio Justo, *Argentina y Brasil en la integración continental*, Buenos Aires, CEAL, 1983.

⁷² María Amalia García, “La construcción del arte abstracto. Impactos e interconexiones entre el internacionalismo cultural paulista y la escena artística argentina 1949-1953”, op. cit.

⁷³ José María Lladós y Samuel Pinheiro Guimarães (eds.), *Perspectivas Brasil-Argentina*, Rio de Janeiro, IPRI, 1999; VV.AA., *A visão do Outro*, Brasília, Funag-Funceb, 2000. Véase también Adrián Gorelik, (comp.), Dossier: “El comparativismo como problema”, *Prismas. Revista de historia intelectual*, nº 8, Buenos Aires, 2004 y Alejandro Grimson (comp.), *Pasiones nacionales. Política y cultura en Brasil y Argentina*, Buenos Aires, Gedisa, 2007.

perspectiva de la historia comparada un estudio de ambos países desde 1850 a 2002.⁷⁴ Tanto temática como metodológicamente este trabajo resulta muy afín a la propuesta aquí planteada: me interesa el modo en que estos autores abordan las relaciones entre la Argentina y Brasil, planteando sus características comunes, analizando las diferencias en sus desarrollos y señalando las transformaciones en sus relaciones bilaterales y posicionamientos internacionales.

Para finalizar quiero referirme a los trabajos que trataron específicamente las relaciones culturales entre ambos países dado que –aunque aún no profusamente estudiados- los cruces fueron una constante en los circuitos culturales argentino-brasileños. Me refiero a los trabajos pioneros de Raúl Antelo sobre las relaciones literarias entre los modernistas brasileños y el grupo de *Martín Fierro* y sus trabajos sobre contactos culturales y formación de un panorama artístico regional.⁷⁵ En esta línea de investigación quiero resaltar la investigación de Patricia M. Artundo sobre Mário de Andrade y su vinculación con artistas e intelectuales argentinos: me interesa fundamentalmente de su trabajo el modo en que esta investigadora enmarca a principios de los '40 la red de relaciones de Mário de Andrade con las revistas culturales.⁷⁶ También considero como referente el trabajo de Gustavo Sorá sobre las traducciones y las ediciones de literatura brasileña en la Argentina.⁷⁷ Además, la publicación sobre Cândido Portinari editada por Andrea Giunta propone no sólo nuevos enfoques para abordar la obra de este artista sino que estudia específicamente su inserción en la órbita rioplatense.⁷⁸

Según se desprende de esta revisión se puede afirmar que, más allá de algunos trabajos que aportan elementos para el desarrollo de la cuestión, no se ha efectuado aún una indagación que integre los desarrollos del arte concreto en la Argentina y el Brasil, ni se ha realizado además un estudio que se proponga reescribir la historia del arte

⁷⁴ Boris Fausto y Fernando Devoto, *Brasil e Argentina. Um ensaio de história comparada (1850-2002)*, São Paulo, Editora 34, 2004.

⁷⁵ Raúl Antelo, “O concretismo e sus valores incorpóreos”, en Flora Sússekind y Júlio Castañon Guimarães (org.), *Sobre Augusto de Campos*, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2004, pp. 52-74; “Coleccionismo y modernidad: Marques Rebêlo, marchand d’art”, en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo. VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1999, pp. 136-137; *Confluencia. Literatura argentina por brasileños. Literatura brasileña por argentinos*, Buenos Aires, Centro de Estudos Brasileiros, 1982.

⁷⁶ Patricia M. Artundo, *Mário de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*, São Paulo, EDUSP-FAPESP, 2004; Patricia M. Artundo (org.), *Escritores e artistas argentinos a Mário de Andrade (Correspondência Passiva)*, São Paulo, EDUSP-IEB (Coleção Correspondência de Mário de Andrade), en prensa.

⁷⁷ Gustavo Sorá, *Traducir el Brasil. Una antropología de la circulación de ideas*, Buenos Aires, Del Zorzal, 2003.

argentino y brasileño del período a partir de las interconexiones de una escena transnacional. Tampoco se ha reflexionado exhaustivamente sobre los horizontes contextuales que propone la abstracción durante estas décadas ni cómo se instala esta tendencia en referente visual del mapa latinoamericano. Teniendo en cuenta esta situación, en mis trabajos he delineado redes de contactos culturales transnacionales vinculados al arte concreto, así como también he analizado las relaciones institucionales y las repercusiones político-diplomáticas de los intercambios artísticos argentinos y brasileños.⁷⁹ Esta tesis busca reponer un relato histórico que pueda dar explicaciones extensibles más allá de las fronteras nacionales y, a partir de esta inflexión, activar temas y problemas para cada una de las propias historias nacionales.

La abstracción geométrica constituye una de las principales líneas del arte moderno del siglo XX. En el escenario latinoamericano de la segunda posguerra el discurso en torno al arte abstracto saturó los espacios del debate artístico. Si grupos de artistas latinoamericanos reabrían las búsquedas iniciadas en el panorama europeo desde la década del 10, estas nuevas imágenes tenían la capacidad de reunir momentos diversos puestos en contacto a partir de la *repetida* novedad abstracta.

Determinados discursos historiográficos han considerado estas reinscripciones latinoamericanas como redundantes o epigonales respecto de la vanguardia histórica europea. Mi posición, por el contrario, es que el alto grado de desarrollo que la abstracción encontró en este continente convoca a pensar explicaciones alternativas. Reflexionando en función del planteo de Hal Foster, no comprendo los desarrollos del arte abstracto latinoamericano como repeticiones pasivas de los sucesos ocurridos en Europa, sino que los considero codificaciones retroactivas, acciones de relectura del poder anticipatorio y transformador de estas vanguardias.⁸⁰ Es más, podemos pensar que las posibilidades inscriptas en los *primeros* movimientos vanguardistas alcanzaron las proyecciones expuestas en sus programas a partir de las recodificaciones producidas por

⁷⁸ Andrea Giunta (comp.), *Cándido Portinari y el sentido social del arte*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

⁷⁹ Además de los ya mencionados véase María Amalia García, "Las exposiciones de arte y las gestiones políticas de los intercambios: arte moderno brasileño en la Argentina", *El Matadero*, n° 5, 2° época, Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas" Facultad de Filosofía y Letras -UBA, 2007, pp. 74-88.

⁸⁰ Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001, p 15.

los artistas abstractos en América Latina.⁸¹ En este sentido, los planteos de George Didi-Huberman -quien considera el anacronismo como “el modo temporal de expresar la exhuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes”⁸²- también me han resultado centrales para pensar la cuestión de la temporalidad en la construcción de esta historia del arte abstracto. A partir de estas ideas es posible concebir una historia de las imágenes como una historia de objetos policrónos, de objetos heterocrónicos. Por lo tanto, la posibilidad de aprehender la coexistencia y la superposición de diferentes tiempos en las obras abstractas se propone como un modo de abordaje. Esto me permite descentrar el problema del “mito de origen” y repensar la antinomia novedad/repeticón, en fin, reformular la pregunta por ¿quién fue el primero? desde una base de heterogeneidad temporal.

Por lo tanto, no adhiero a la postura historiográfica que celebra la sincronía del arte abstracto latinoamericano respecto de las tendencias internacionales. No sólo no comparto la expectativa en la concordancia temporal sino que busco definir y cruzar genealogías de estas imágenes; me interesa indagar en el montaje de tiempos heterogéneos en las obras abstractas. En este sentido, uno de mis postulados radica en analizar el poder de la relectura de las propuestas europeas y en comprender las incorporaciones críticas y elaboraciones efectuadas por los movimientos abstractos latinoamericanos.

El intercambio temporal entre vanguardias implica una extraña temporalidad que involucra la reconstrucción y recuperación de problemáticas ya planteadas anticipando nuevas inscripciones.⁸³ Propuestas vinculadas a la abstracción ya circulaban desde la década del 30 en la órbita rioplatense: Joaquín Torres-García y Juan Del Prete -y también Cícero Dias en el Brasil- se constituyeron en núcleos de referencia pero también de disputa para la generación de artistas concretos. Estas incursiones abstractas de entreguerras representaron etapas experimentales en producciones que posteriormente se reencausaron de modos particulares hacia la figuración. Podemos pensar que la búsqueda que se inició en los 40 aspiraba a una indagación más integral, estructurada y consciente en torno a la definición de una imagen abstracta. Además, es importante considerar por parte de esta nueva generación la adopción de estrategias

⁸¹ Agradezco estas reflexiones a los debates producidos en el marco del proyecto “Jorge Romero Brest y la crítica de arte en América Latina”.

⁸² George Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006, pp. 18 y ss.

⁸³ Hal Foster, *El retorno de lo real, op. cit.*, cap. 1.

típicas de los movimientos vanguardistas en tanto negación de los antecedentes preexistentes en el campo local.

Una de las ideas que sostiene esta tesis es que *abstracción* y *arte concreto* fueron los términos que codificaron el discurso en torno al arte moderno durante las décadas del 40 y 50 y a partir de los cuales se comprendieron las producciones plásticas de los artistas argentinos y brasileños que adhirieron a estas búsquedas.

A las posibilidades del automatismo inconsciente sostenido por los surrealistas, se opone una configuración plástica que, en líneas generales, establece con los materiales una relación distanciada y planificada. Rosalind Krauss ha definido estas poéticas por medio de la idea de voluntad de silencio, de hostilidad narrativa.⁸⁴ Precisamente, esa negación de mimesis, esta búsqueda de autonomía es lo que permite comprender la inmanencia de estas imágenes en tanto concentración en la propia materialidad objetiva. Si la construcción histórica del paradigma modernista implicaba la reflexión autocrítica sobre la especificidad artística, la abstracción se convertía, entonces, en el eslabón último de este proceso.⁸⁵ La abstracción era entendida como consecuencia inevitable del desarrollo de las premisas históricas y estéticas de comienzos del siglo XX y así fue comprendida por los artistas que se involucraron en estas investigaciones y construyeron genealogías de la imagen analítica.⁸⁶

En los programas del arte concreto argentino y brasileño están recontactados los puntos de referencia europeos pero transformados y resituados con el fin de constituirlos en plataformas de renovación. Estos programas, que se articularon a partir de relecturas sistemáticas del “archivo del arte moderno”, construyeron genealogías legitimadoras que sostenían tanto la originalidad como la permanencia temporal de la abstracción.

La disputa terminológica asociada a modos particulares de comprender la imagen autónoma ya había tenido apariciones específicas en las primeras décadas del siglo. En la segunda posguerra en Sudamérica, arte no-figurativo, constructivismo, arte abstracto, arte concreto, arte madí, perceptismo, neoconcretismo fueron distintos

⁸⁴ Rosalind Krauss, “Reticulas”, en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, p. 24.

⁸⁵ Arthur C. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Buenos Aires, Paidós, 2006, pp. 89 y ss.; Paul Wood, Francis Francina, Jonathan Harris y Charles Harrison, *La modernidad a debate. El arte desde los cuarenta*, Madrid, Akal, 1999; Francis Francina (ed.), *Pollock and After. The Critical Debate*, New York, Harper & Row, 1985, pp. 29-47.

nombres destinados a anclar un tipo de imagen que se consideraba replegada sobre su propia materialidad. La identificación a partir de estos términos involucró tensiones y disputas entre sus distintos defensores implicando una voluntad de consolidación “lingüística” de la imagen autónoma. Renato Poggioli ha comprendido como “prueba nominalista” de los movimientos de vanguardia a la incidencia que la definición del nombre tenía en el modo particular de concebir “la realidad concreta de las tendencias descritas”.⁸⁷ Estos términos, por momentos, adquirieron sentidos de discrepancia y de lucha; en otras ocasiones, los propios artistas -creadores de dichas clasificaciones- consideraron oportuno levantar las barreras etimológicas en función de otorgar una mayor homogenización clasificatoria a las producciones. Estas discrepancias nominativas cobran sentido en esta tesis para comprender las inscripciones de las obras y sus proyecciones en tanto horizontes de expectativas contextuales.⁸⁸

Por lo tanto, diferenciaré, por ejemplo, arte abstracto y arte concreto en tanto impliquen posicionamientos divergentes centrales para la argumentación; de otro modo, utilizaré estos términos entendidos como universos parafrásticos ya que antes que el significado último de cada uno, lo que me interesa investigar son los sentidos que inscribieron en los diferentes contextos discursivos.⁸⁹ Si consideramos que estas terminologías responden a inscripciones vanguardistas vinculadas con genealogías analíticas del arte moderno debemos comprenderlas, entonces, como nociones relacionales definibles a partir de un campo en un momento determinado.⁹⁰

En este sentido, en 1944, año de aparición de la revista *Arturo*, el concepto de abstracción implicaba una amplitud que involucraba tanto a las propuestas surrealistas como a la invención constructiva. A fines de los 40 y comienzos de los 50, abstracto y concreto se constituyeron –para las formaciones artísticas- en universos antagónicos: mientras la noción de arte abstracto indicaba un proceso de síntesis de lo real, arte concreto era la creación que surgía por sus propios medios y leyes sin deducirlos ni tomarlos de la apariencia de los fenómenos naturales exteriores.⁹¹ Una obra concreta

⁸⁶ Hal Foster, “Archivos de arte moderno”, en *Diseño y delito y otras diatribas*, Madrid, Akal, 2004, pp. 65-68; Filiberto Menna, *La opción analítica en el arte moderno*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

⁸⁷ Renato Poggioli, *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964, pp. 154-158.

⁸⁸ E.H. Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate, 1998, p. 53.

⁸⁹ Michel Foucault, *La arqueología del saber*, op. cit., pp. 236-242.

⁹⁰ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 379; Pierre Bourdieu, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 65.

⁹¹ Max Bill, “Konkrete Gestaltung”, *Zeitprobleme der Schweizer Malerei und Plastik*, Zürich, Kunsthhaus, junio-julio de 1936, p. 9. Se utiliza la traducción al francés publicada en Valentina Anker, *Max Bill*, op. cit., p. 71.

suponía una imagen premeditada y ajustada con precisión cuya pretensión de objetividad la distinguía del individualismo artístico. La injerencia del artista suizo Max Bill en este panorama regional colaboró en la estructuración de las búsquedas de los artistas argentinos y brasileños en función de la línea concretista.

Hacia 1960, estos términos volvían a fusionarse involucrando tanto rigurosas construcciones geométricas como gestuales lienzos informalistas. Bajo la idea de abstracción se englobaban investigaciones divergentes convirtiéndose en un concepto difuso e inasible. Max Bill, por ejemplo, en 1960 en el prólogo a la exposición *Konkrete Kunst. 50 Jahre Entwicklung* [*Arte Concreto. 50 años de evolución*] consideraba que el expresionismo abstracto, a causa de la estructura reivindicativa de la universalidad, se vinculaba con el sentido perseguido por el arte concreto.⁹² Ese mismo año en la Argentina al presentar el *III Salón de la Agrupación "Arte No Figurativo"*, Aldo Pellegrini afirmaba la extensión del dominio de la abstracción: "En estos últimos años, las artes plásticas han realizado un avance tan avasallador en el frente de la no figuración, que parecieran haber desplazado casi totalmente toda otra modalidad artística para constituirse en el modo de expresión natural del hombre del presente en el dominio de las artes visuales."⁹³

Estas referencias revelan la capacidad que tuvo la abstracción para "representar" gran parte de las expectativas visuales de los años 50. Por lo tanto, esta investigación indaga sobre las genealogías de los imaginarios de lo moderno para marcar cómo giros y redefiniciones en torno a este concepto a principios de los 50, ubican al arte abstracto casi invariablemente como sinónimo de arte moderno.

Otra de las hipótesis centrales de esta tesis sostiene que los artistas promotores del arte concreto articularon sus proyectos como agentes activos en la transformación cultural de los países latinoamericanos durante la segunda posguerra: involucrarse y transformar la vida del hombre moderno fue central en el proyecto del arte concreto. Existió confianza en que estas obras posibilitarían aperturas a nuevas experiencias cognitivas y sensoriales; comprometerse con esta experiencia implicaba un acto de conocimiento y de toma de conciencia. Es precisamente en el poder cognitivo de estas

⁹² Max Bill, "Einleitung zur Ausstellung", *Konkrete Kunst. 50 Jahre Entwicklung*, Zürich, Helmhaus, 1960. Se utiliza la traducción al francés publicada en Serge Lemoine, *Art concret suisse: mémoire et progrès*, Dijon, Musée des beaux-arts, 1982, pp. 67-68.

⁹³ Aldo Pellegrini, *III Salón Anual de la Agrupación "Arte No Figurativo"*, Buenos Aires, Galería Peuser, agosto-septiembre 1960.

imágenes donde descansaba su radicalidad política. Si esta vanguardia artística articuló su proyecto con el programa marxista fue en tanto convergencia con el compromiso político revolucionario.⁹⁴ Acceder a las relaciones que se efectivizaban en la objetivación de los materiales artísticos implicaba alcanzar la comprensión de otras cadenas de relaciones: la “toma de conciencia” se actualizaba en las obras del arte concreto.

Esta transformación debía exceder las fronteras del arte: la totalidad de los acontecimientos visuales debían ser concebidos de modo de lograr una reconciliación entre los seres humanos y su entorno. Este imaginario implicaba la construcción de la utopía de masas; Susan Buck-Morss, que ha abordado esta cuestión, entiende los desarrollos culturales del siglo XX bajo el *topos* del sueño utópico de la modernidad industrial en tanto armonía colectiva. La racionalidad geométrica puesta al descubierto por la producción industrial parecía capaz de aprehender el orden social.

Esta voluntad de intervención era explícita en los manifiestos de los grupos concretos argentinos y brasileños. La AACI definía su militancia bajo la finalidad de “ayudar a transformar la realidad cotidiana, por la intervención efectiva de cada lector o espectador en la experiencia estética”.⁹⁵ Por su parte, el manifiesto del grupo Ruptura anclaba su objetivo en: “conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento deduzível de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para o seu juízo conhecimento prévio.”⁹⁶

La extensión de los límites del arte y las posibilidades de intervención directa en la vida cotidiana estuvieron expresadas en los alcances disciplinarios que los movimientos de arte concreto le otorgaron a sus programas. La articulación con las posibilidades de la arquitectura y el diseño se revelaron como un punto central para proyectar la buscada armonía social. A los objetos elaborados industrialmente así como a los entornos edificados se les confirió un poder transformador de la percepción y acción colectiva.

Precisamente, la utopía entendida como reconexión entre arte y vida es uno de los tópicos que definen el concepto de vanguardia. Según Peter Bürger, la crítica

⁹⁴ Susan Buck-Morss, *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2004, p. 69.

⁹⁵ “Nuestra militancia”, *Arte Concreto*, n° 1, Buenos Aires, agosto de 1946, p. 2.

principal que efectúa la vanguardia no es sólo a las tendencias artísticas precedentes sino la institución arte tal y como se ha formado en la sociedad burguesa.⁹⁷ Devolver el arte a la praxis vital implica, para este autor, la comprensión de lo nuevo en tanto radicalidad rupturista con la tradición. Boris Groys también ha señalado interrelaciones entre la concepción de la novedad y la proyección utópica de la vanguardia: para este autor, la proclamación de lo nuevo ha estado ideológicamente unida a la esperanza de imprimir al tiempo una determinada dirección y poder presentarlo como progreso.⁹⁸ Precisamente la noción de tiempo resulta central en la concepción de vanguardia artística que propone Buck-Morss: “los artistas vanguardistas dieron expresión a la antropología cambiada de la vida moderna en formas y en ritmos que abandonaban de manera triunfante el aparato perceptual del antiguo mundo”.⁹⁹ Esta investigadora sostiene que la vanguardia artística, entendida como estructura temporal de experiencia, es una categoría cognitiva.¹⁰⁰

Además de la extensión de las fronteras del arte y la ideología del progreso, la bibliografía señala otro rasgo que resulta central para comprender el concepto de vanguardia: la intervención disruptiva y anti-institucionalista.¹⁰¹ Si bien los dos primeros puntos de estas conceptualizaciones coinciden con los modos de inscripción del concretismo en Argentina y Brasil, el anti-institucionalismo no se comprueba en el caso brasileño. Considero que antes de adscribir a concepciones generales sobre la vanguardia artística es preciso analizar las inscripciones específicas de estas formaciones. En este sentido, entiendo –siguiendo a Pierre Bourdieu- la noción de vanguardia en tanto relacional y sólo definible en función de un campo en un momento determinado.¹⁰²

En el caso latinoamericano, la vinculación de las formaciones vanguardistas con la modernización se constituye en un eje central de preocupación: integrarse a la

⁹⁶ Charoux, Cordeiro, De Barros, Féjer, Haar, Sacilotto, Wladyslaw, “Manifiesto Ruptura”, 1952. En esta tesis todas las citas han sido transcritas en idioma original y no se ha efectuado revisión ortográfica de las mismas.

⁹⁷ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987, p. 62. Institución arte para Bürger implica tanto el aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre arte dominan en una época dada.

⁹⁸ Boris Groys, *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*, Valencia, Pre-textos, 2005, pp. 14-15

⁹⁹ Susan Buck-Morss, *Mundo soñado y catástrofe*, op. cit., p. 63.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 82.

¹⁰¹ Nicos Hadjinicolaou, “Sobre la ideología del vanguardismo”, *Arte, sociedad e ideología*, n° 7, (s/d), pp. 39-57; Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, op. cit. pp. 145-147; Renato Poggioli, *Teoría del arte de vanguardia*, op. cit.

¹⁰² Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, op. cit., p. 379; Pierre Bourdieu, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, op. cit., p. 65.

modernización de un modo crítico ha sido uno de los objetivos de las vanguardias de la década del 20 y también de las vanguardias de los 50. La coyuntura de posguerra envolvía a la sociedad argentina y brasileña en una fuerza ideológica impulsora del desarrollo y la modernización industrial en la cual el proyecto concretista fue capaz de incluirse.

En función de lo expuesto sostengo que esta apuesta transformadora del arte concreto involucraba un postulado internacionalista que implicó contactos culturales regionales e internacionales. La abstracción latinoamericana no puede abordarse en función de esquemas nacionales. La tarea de borrar las fronteras geopolíticas fue uno de los ejes del programa concretista: tanto las imágenes autónomas, despojadas de referencias localistas, como la adopción de principios cosmopolitas por parte de los artistas imprimieron una dimensión transnacional a sus proyectos. Los artistas sostenían intensos vínculos a través de revistas, viajes, correspondencia y exposiciones; en este sentido, las revistas y las exposiciones, con sus catálogos, fueron los soportes privilegiados para el intercambio, la reproducción y circulación de imágenes.¹⁰³ Estas publicaciones funcionaron como fuentes para el procesamiento, distorsión y reapropiación de la información y los debates en torno al arte moderno y a la abstracción.

Esto tuvo lugar en distintas ciudades: fue en el contexto urbano donde se inscribieron los proyectos del arte abstracto impregnados de las ideas de progreso y cosmopolitismo. Precisamente, Raymond Williams entiende la vanguardia como un tipo de formación cultural del siglo XX “internacional”, “paranacional” con base metropolitana. Es central para comprender los modos en que se articularon los proyectos del arte concreto en Argentina y en Brasil su hipótesis respecto de los vínculos entre formaciones y los proyectos urbanos: “las formaciones de vanguardia, desarrollando tipos específicos y distanciados dentro de las metrópolis, reflejan y conforman al mismo tiempo tipos de conciencia y de práctica que adquieren una importancia creciente para un orden social que a su vez se desarrolla en las direcciones de una significación metropolitana e internacional, más allá del Estado-Nación.”¹⁰⁴ En

¹⁰³ Andrea Giunta, “Neo-Avant Garde Movements and the Metropolis”, presentación realizada en torno a la realización de la exposición *The Geometry of Hope: Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Jack Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, mimeo.

¹⁰⁴ Raymond Williams, *Sociología de la cultura*, Barcelona, Paidós, 1994, pp. 77-79; véase también Raymond Williams, *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires, Manantial, 1997.

este sentido, São Paulo es el prototipo de la ciudad modernista proyectada en un panorama mundial cuyo desarrollo se escinde del Estado brasileño.

Precisamente, las formaciones de vanguardia establecen un quiebre con la idea del Estado-Nación. Los proyectos de vanguardia no tienen espacio dentro de los límites nacionales; su proyección no puede considerarse en términos jurisdiccionales. Buck-Morss ha planteado que la dimensión de espacio es la que domina los panoramas políticos de los Estados-Nación: dentro de tal concepción territorial todas las ideas son geopolíticas.¹⁰⁵ Por otro lado, esta autora sostiene que el terreno de la lucha de clases es temporal. Es en función de marcar una convergencia entre las vanguardias políticas y culturales que se puede pensar la vanguardia artística en tanto acontecimiento histórico entendido como un avance en el tiempo. La acción vanguardista no está delineada de un modo espacial, se expresa en términos temporales y de futuro utópico: lo que constituye una victoria se describe desde el punto de vista de progreso histórico, más que desde el punto de vista territorial. Así, la necesidad de considerar los contactos transnacionales se instala como un punto clave para comprender la proyección de estas propuestas.

Si bien resulta central considerar las divergencias y antagonismos entre vanguardia y Estado-Nación, también es importante en esta tesis analizar las coexistencias y cruces entre los proyectos concretistas y los emprendimientos institucionales. A partir de la segunda posguerra, el arte abstracto tuvo una progresiva inscripción en el panorama cultural argentino y brasileño; este desarrollo implicó tanto a la vanguardia artística y a la crítica de arte como a las instituciones y a las políticas culturales nacionales. Los contactos institucionales entre la Argentina y Brasil también resultaron un núcleo clave en relación con la inscripción del arte concreto. Por lo tanto, la posibilidad de introducirse en los diálogos, disputas e intercambios entre los promotores del arte concreto -considerando tanto a artistas, gestores e instituciones- permite comprender la relación que se efectúa entre vanguardia, arte moderno, desarrollo económico y poder político en el orden internacional de posguerra.

A diferencia de lo ocurrido en la Argentina peronista, marcada por elecciones culturales alejadas de las propuestas innovadoras, las gestiones públicas y privadas paulistas y cariocas asumieron un perfil claramente modernista. A través de nuevos emprendimientos culturales, como la fundación de museos dedicados a la promoción del arte moderno a fines de los 40 y la constitución de la Bienal de São Paulo en 1951,

¹⁰⁵ Susan Buck-Morss, *Mundo soñado y catástrofe*, op. cit., pp. 41-42

el Brasil de posguerra se propone como un Estado progresista y detentor de una avanzada gestión artística. El Brasil, aliado de los EE.UU. e inmerso en un proceso desarrollista, se precipitaba a asimilar los códigos culturales que imponía la posguerra.

En el emprendimiento de constituir a São Paulo como la gran metrópoli sudamericana, los museos y la Bienal fueron piezas fundamentales en su definición como un centro internacional de promoción artística. Esto implicó un apoyo decisivo de las instituciones a las propuestas concretistas: en marzo de 1951, Max Bill fue invitado por el MASP a realizar su primera exposición retrospectiva y a fines de ese año ganó el premio en escultura en la I Bienal organizada por el MAM-SP.

Aquí se plantea una cuestión que convoca a la reflexión: si el anti-institucionalismo es un concepto central en la definición de vanguardia que propone Bürger, esta aseveración debe contrastarse con la política institucional brasileña.¹⁰⁶ En función de lo ya señalado, resulta evidente que las instituciones brasileñas cumplieron un papel modernizador, y hasta en algunos casos -como ha señalado Gonzalo Aguilar- “vanguardista”.¹⁰⁷ Por lo tanto resulta central comprender las imbricaciones, los términos en los cuales se dieron las negociaciones entre los proyectos vanguardistas y los programas institucionales.

Nociones clave del enfoque de Raymond Williams como tradición, instituciones y formaciones culturales permiten pensar los modos de inscripción que los programas vanguardistas tuvieron a nivel institucional tanto en la Argentina como en Brasil. Williams plantea que las formaciones culturales (“movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura”¹⁰⁸) no pueden ser plenamente identificadas con las instituciones formales o con sus significados y valores formales. En esta relación fundamental entre las instituciones y las formaciones de una cultura, señala Williams, existe una gran variabilidad histórica; para acceder a este abordaje, las ideas sobre lo dominante, residual y emergente son de suma utilidad.¹⁰⁹ Su conceptualización de las instituciones (“un tipo específico de incorporación [...] vinculado con una selecta esfera de significados, valores y prácticas [...] constituyen los verdaderos fundamentos

¹⁰⁶ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, op. cit. p. 62.

¹⁰⁷ Gonzalo Aguilar, *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, op. cit., p. 22.

¹⁰⁸ Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1997, p. 139.

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp. 140-149.

de lo hegemónico.”¹¹⁰) nos permite pensar qué objetivos se perseguían, qué proyecciones se esperaban generar a partir de la inscripción del arte abstracto como tendencia hegemónica del panorama artístico regional. La coyuntura de posguerra en Latinoamérica planteaba la necesidad de una transformación del panorama cultural en línea con la adscripción al universo abstracto.

Hacia comienzos de los 50 -y fundamentalmente a partir de mediados de la década en el caso argentino- el arte abstracto era la tendencia que unificaba este panorama regional. No sólo la profusa realización de exposiciones, las ediciones de libros y catálogos y los numerosos artistas que iniciaban su aprendizaje a partir de un nuevo vocabulario daban cuenta de esta expansión sino también la interacción que los que incursionaban en esta tendencia efectuaban con proyectos de arquitectura y diseño.

En función de esta extensión de la abstracción en el panorama cultural durante la década del 50, esta tesis plantea que la opción por el arte abstracto funcionó de catalizador en la disputa por la supremacía cultural en el marco de las relaciones político-diplomáticas entre la Argentina y Brasil.

El inicio de la Bienal paulista organizada por el MAM-SP en 1951 puso en funcionamiento una compleja maquinaria de gestión cultural y se configuró como un punto clave para el panorama regional, rediseñando una nueva geografía para el mundo de las artes. Esto ubicaba al Brasil detentando la avanzada cultural sudamericana; es preciso comprender estas estrategias en función de una búsqueda de supremacía regional. A principios de los 50, la diplomacia argentina percibió este posicionamiento brasileño como una afirmación de hegemonía: esto generó un giro en la política cultural argentina. A partir de las interconexiones con la escena brasileña, el panorama institucional argentino se redefinió enmarcándose en la abstracción y en la búsqueda de proyección internacional. Evidentemente, el riesgo asumido por el Estado y la burguesía paulista y carioca en materia artística repercutía en la escena platina y el despliegue internacionalista del Brasil de posguerra amenazaba la hegemonía cultural que la Argentina había gozado otrora.

Si durante el gobierno peronista, la posición neutral de la Argentina frente a la guerra la había mantenido alejada del circuito internacional y en claro contraste y fricción con la situación brasileña, luego de la autodenominada Revolución Libertadora las relaciones entre la Argentina y Brasil cambiaron radicalmente de sentido. La

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 140.

transformación política provocada luego del golpe de 1955 apaciguó las tensiones y disputas mantenidas por el gobierno peronista con el Brasil; se restablecieron los vínculos con este país que pasó a ser considerado por algunos sectores culturales locales como un modelo de modernización y desarrollo. Por lo tanto, esta situación permite percibir la centralidad que tuvieron las gestiones institucionales y las políticas culturales en las interconexiones entre ambos países.

En relación con las poéticas, una de las ideas centrales de esta tesis plantea que si durante los años 40 el panorama del arte abstracto se estructuró en función de genealogías heterogéneas del arte moderno, en los 50 la activa intervención que Max Bill tuvo en los circuitos artísticos argentinos y brasileños delineó un área de desarrollo y promoción específicamente vinculado al arte concreto.

En la Argentina con la aparición de la revista *Arturo*, se constituyeron grupos artísticos que comenzaron a reflexionar en torno a la autonomía artística en función de la idea de *invención*. *Arturo* representó un momento embrionario y aglutinador de ideas heterogéneas que decantaron en la formación de diversos grupos cuyas disputas evidenciaban divergencias estéticas respecto del amplio universo abstracto. Por su lado, en el Brasil hacia 1948 artistas como Waldemar Cordeiro y Lothar Charoux habían comenzado a pensar sobre el *abstracionismo* mientras plásticamente trabajaban en la convergencia de elementos cubistas y expresionistas.¹¹¹ En 1949, la exposición *Do Figurativismo ao Abstracionismo* en el MAM-SP colaboró en la decantación de estas ideas y a partir de 1951 una mayor homogeneidad vinculada al arte concreto definió el panorama del arte moderno brasileño.

Si en el circuito europeo durante la posguerra se desdibujaba el posicionamiento de la abstracción, Max Bill encontró una activa receptividad en los espacios artísticos argentinos y brasileños. Bill se constituyó en el heredero, en uno de los principales continuadores del movimiento moderno. Estudiante del Bauhaus de Dessau, Bill participó en *Abstraction Création* -el grupo que resumió la euforia constructiva parisina de los años 30- y en 1936 replanteó la teoría del arte concreto que había impulsado Theo van Doesburg en *Art Concret*. La inteligibilidad sobre la cual Van Doesburg asentaba el pensamiento plástico se continuaba en la propuesta de Bill: la concreción

¹¹¹ Véase Waldemar Cordeiro, "Ainda o Abstracionismo", *Revista de Novísimos*, nº 1, São Paulo, enero-febrero de 1949, pp. 27-28; Lothar Charoux, "Abstracionismo", *Revista de Novísimos*, nº 1, São Paulo, enero-febrero de 1949, p. 29.

implicaba el abandono del dominio semántico en favor de la concentración en los elementos y en las relaciones específicas de la obra. En el planteo de Bill, el arte concreto encontraba un correlato en el ámbito de la arquitectura y el diseño: la teoría de la buena forma (*gute Form*). Ambas propuestas se adjudicaron el dominio de invención de la totalidad de los acontecimientos visuales resumido en el conocido lema “de la cuchara a la ciudad”.

La injerencia billiana fue avasalladora en la Argentina y Brasil y se constituyó en un referente tanto para los artistas que revisaban sus propuestas como para los críticos -entre ellos Mário Pedrosa y Jorge Romero Brest- que lo consideraban exponente del proyecto más progresista del arte moderno.¹¹² La propuesta de Bill fue disparadora de un conjunto de expectativas que, durante un tiempo, tanto artistas como gestores asumieron como convergentes con sus propios proyectos. Por lo tanto, centrarse específicamente en el desarrollo del arte concreto y en la actuación de Max Bill sostiene el recorte Argentina-Brasil.

La universalidad y la racionalidad de la propuesta de Bill convertían al arte concreto en un método integral para la creación e interpretación de acontecimientos visuales. Esta sistematización -observaba Tomás Maldonado en la primera monografía sobre este artista- no operaba como una norma a la cual las formas debían someterse sino que las constantes que lo hacen posible “actúan como instrumentos, como guías, para la acción creadora”.¹¹³ La obra concreta debía mostrar lo que en ella sucede, es decir, los medios y las reglas que se establecen en la producción para llevar a cabo el desarrollo plástico. Debía imperar una lógica vincular entre los elementos constitutivos esenciales según un proceso verificable y racional. Tomás Maldonado, Alfredo Hlito, Lidy Prati y Enio Iommi reflexionaron y contrastaron estas ideas; también lo hicieron los artistas del grupo paulista Ruptura como Waldemar Cordeiro, Luiz Sacilotto y Geraldo de Barros. Si en el caso de la producción de Bill, la matemática y algunos aspectos de la topología -como la cinta de Moebius- eran los ejes desde donde se planteaba el problema plástico, en el caso de estos otros artistas se pusieron en juego otras conceptualizaciones en la búsqueda de un principio aprehensible; por ejemplo la Teoría de la Gestalt en el caso de los artistas paulistas.

¹¹² Mário Pedrosa, “A primeira Bienal I”, en Aracy Amaral (org), *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*, op. cit., pp. 39-42 y Otilia Arantes (org), *Mário Pedrosa. Acadêmicos e modernos*, op. cit.; Jorge Romero Brest, “Punto de vista crítico”, *Ver y Estimar*, n° 33/34, Buenos Aires, diciembre de 1953, pp. 52-76; Jorge Romero Brest, “Primera Bienal de San Pablo”, *Ver y Estimar*, n° 26, Buenos Aires, noviembre de 1951, pp. 1-40.

La importancia otorgada a la estructura y a la operación seriada fue una característica que compartieron tanto los artistas suizos, porteños y paulistas como el grupo carioca. Lygia Clark y Hélio Oiticica también trabajaron a partir de la utilización módulos y series pero plantearon una profunda ruptura respecto del arte concreto *alla Bill*: este quiebre respondió a la necesidad de introducir dimensiones subjetivas y orgánicas en la concepción de la obra artística. El manifiesto neoconcreto publicado en 1959 explicaba que “a expressão neoconcreto indica uma tomada de posição em face da arte não-figurativa ‘geométrica’ e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista.”¹¹⁴

En función de estas reelaboraciones, esta tesis sostiene que hacia el final de la década del 50, el modelo del arte concreto entró en crisis planteándose dos líneas de intervención dentro de las posibilidades de esta poética: por un lado, la concentración en las disciplinas proyectuales¹¹⁵ y, por otro, la transformación del proyecto plástico en función de nuevas problemáticas surgidas en el espacio del arte.

En 1954 Maldonado abandonó la Argentina para integrarse –invitado por Bill– al cuerpo docente de la recientemente creada HfG de Ulm. A partir de su radicación en Alemania, Maldonado dejó la pintura dedicándose plenamente a la reflexión teórica y pedagógica del diseño. Maldonado hallaba en las posibilidades del diseño un modo de reelaborar las exigencias vanguardistas de transformación del entorno humano. Esta “negociación” también involucró a otros artistas concretos como Geraldo de Barros, Alfredo Hlito y Waldemar Cordeiro que encontraron en el campo de la gráfica, el diseño de muebles y el paisajismo modos de traducción de las experiencias concretistas.

La HfG de Ulm fue un espacio clave para la confrontación de la teoría de la buena forma y la investigación en torno a la especificidad del diseño industrial. La participación de artistas y arquitectos argentinos y brasileños en el emprendimiento ulmiano (como Tomás Maldonado, Alexander Wollner, Almir Mavignier, Francisco Bullrich, Geraldo de Barros y Mary Vieira, entre otros) ubicó a esta escuela como el

¹¹³ Tomás Maldonado, *Max Bill, op. cit.*, p. 11.

¹¹⁴ Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim y Theon Spanúdis, “Manifiesto Neoconcreto”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 de marzo de 1959, pp. 4-5.

¹¹⁵ Tomás Maldonado adopta la utilización del término proyectual para marcar la inscripción del proyecto en el proceso de diseño. Según Gui Bonsiepe, en su obra ensayística, Maldonado relee “el mundo desde el punto de vista de la razón proyectual” y, por lo tanto, propone una “interpretación concebida tan ampliamente [que] sobrepasa los límites del diseño de productos materiales y herramientas, su producción, uso y consumo.” Véase Gui Bonsiepe, “La escuela de diseño de Ulm como experimento de innovación cultural”, en *Tomás Maldonado. Un itinerario, op. cit.*, pp. 122-135.

modelo más atractivo para las manifestaciones de diseño moderno emergentes en América Latina. La HfG de Ulm se convertía en un nuevo espacio para el contacto entre artistas de diferentes latitudes además de constituirse en una institución ejemplar para el planeamiento pedagógico del diseño.

Dos emprendimientos resultan centrales para comprender de qué modos el modelo billiano y las redefiniciones ulmianas operaron en la Argentina y Brasil. Por un lado, la revista y posterior editorial *Nueva Visión*, fundada por Tomás Maldonado en 1951, y dirigida posteriormente por el grupo OAM (Organización de Arquitectura Moderna). Por otro, la creación en 1956 de la Escola Técnica de Criação, dependiente del Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro (MAM-RJ) dirigido por Niomar Moniz Sodré. Para este fin, se convocó a Maldonado y a Otl Aicher para la organización según el modelo teórico de la HfG. Este proyecto estaba vinculado a las apuestas modernistas que efectuaban las instituciones culturales brasileñas en convergencia con el desarrollo industrial nacional.

Por otro lado, nuevos procesos estaban teniendo lugar en el panorama artístico regional. En la Argentina, partir del segundo lustro de la década del 50, la pintura abstracta se desplegó en un panorama múltiple: además del arte concreto y de una geometría “sensible” aparecían producciones que incorporaban la aleatoriedad y la precariedad como elementos constitutivos de la ejecución. En el Brasil, el replanteo que proponía el neoconcretismo incorporaba el problema de la expresión e invitaba a la participación activa del espectador: “o artista concreto racionalista [...] fala ao olho-máquina e não ao olho-corpo.”¹¹⁶ El modelo del arte concreto estaba en crisis. Se habían impreso otros sentidos a estas poéticas; para algunos artistas era necesario desarmar, desarticular la ingeniería concretista.

A partir de la recuperación de herramientas metodológicas del abordaje comparativo, la conceptualización de esta investigación plantea la identificación y el análisis de “contactos culturales” argentino-brasileños entre intelectuales y artistas, con el objetivo de penetrar en la construcción de redes regionales de articulación de proyectos. En este sentido, José Luis Romero ha realizado un planteo metodológico inicial para el estudio de los contactos y elementos culturales coincidentes,

¹¹⁶ Amílcar de Castro *et al.*, “Manifiesto Neoconcreto”, *op. cit.*

constituyendo a estas manifestaciones en objetos privilegiados para la investigación científica.¹¹⁷ Mary Louise Pratt y James Clifford han trabajado con las nociones de “contacto” y “viaje” como experiencias y prácticas de cruce e interacción entre diversas regiones culturales.¹¹⁸ A partir de su análisis sobre la literatura de viajeros en los siglos XVIII y XIX, Pratt delinea el concepto de “zonas de contacto”, como espacios sociales de encuentro, de tensión, de conflicto y de negociación entre culturas dispares.¹¹⁹ Subrayando las dimensiones interactivas, Pratt adopta una perspectiva “de contacto” que pone de relieve la constitución histórica de los sujetos en y por sus relaciones mutuas.

Además de operar a partir de la noción de “contactos culturales”, esta tesis utiliza las posibilidades de la historia comparada. Numerosos investigadores han referido sobre la centralidad de la comparación para el abordaje del estudio histórico: el trabajo comparativo constituye un instrumento intrínseco del proceso de refinamiento del objeto de estudio.¹²⁰ De hecho, los propios criterios que el historiador utiliza para analizar el pasado remiten a una implícita comparación con su presente, que sirve de parámetro de análisis. En esta tesis la utilización de esta metodología remite a la insuficiencia de los estudios nacionales para explicar los procesos histórico-artísticos aquí planteados. Esta situación impone una necesidad creciente de una historia capaz de sobrepasar y cuestionar los universos de referencia estrechamente nacionales para construir otras zonas de historicidad.

Para este fin, considero central el trabajo de Marc Bloch: este autor atribuye un alto grado de utilidad científica a la posibilidad de comparar sociedades vecinas y contemporáneas constantemente influidas entre sí considerando sus problemas específicos. En este sentido, Bloch marca dos requisitos para la historia comparada: cierta similitud en los hechos observados y una cierta diferencia entre los contextos sociales en que estos fenómenos han tenido lugar.¹²¹ Para este autor, solamente esa combinación permitiría una comparación fructífera de semejanzas y diferencias.

¹¹⁷ José Luis Romero, “Los contactos de cultura: bases para una morfología”, en *La vida histórica*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988, pp. 145-182.

¹¹⁸ James Clifford, *Itinerarios transculturales*, Barcelona, Gedisa, 1999.

¹¹⁹ Mary Louise Pratt, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1997.

¹²⁰ Marc Bloch, *Historia e historiadores*, Madrid, Akal, 1999; VV.AA., *A visão do Outro, op. cit.*, Adrián Gorelik (comp.), Dossier: “El comparativismo como problema”, *Prismas, op. cit.*; Boris Fausto y Fernando Devoto, *Brasil e Argentina. Um ensaio de história comparada (1850-2002), op. cit.*

¹²¹ Marc Bloch, “A favor de una historia comparada de las civilizaciones europeas”, en *Historia e historiadores, op. cit.* p. 115.

Considerando las particularidades y sin acudir a variables prefijadas, propongo realizar un análisis comparado del concretismo en la Argentina y Brasil que articule las redes de contactos culturales para exponer lecturas renovadas sobre este desarrollo.

Por otra parte, esta investigación supone un abordaje cuyas perspectivas de análisis se inscriben en la tradición de la sociología de la cultura (especialmente en la línea de análisis propuesta por Raymond Williams¹²² y Pierre Bourdieu¹²³) de la historia social del arte y la cultura (Thomas Crow,¹²⁴ Serge Guilbaut¹²⁵ y T. J. Clark¹²⁶), de las teorías de la modernidad y de la vanguardia (Peter Bürger¹²⁷, Susan Buck-Morss¹²⁸, Hal Foster¹²⁹, Benjamin Buchloh¹³⁰, Marshall Berman¹³¹ y Fredric Jameson¹³²).

Resulta central para el tema aquí propuesto reflexionar sobre una serie de categorías y conceptos provenientes de la teoría de la vanguardia. El trabajo de Peter Bürger posibilita reflexiones críticas sobre algunos conceptos y definiciones y sobre las contingencias específicas que planteó el concretismo en la Argentina y Brasil. A la vez, destaco la lectura que realiza Hal Foster confrontando la narración burgeriana. Foster sostiene que en el “intercambio temporal entre las vanguardias históricas y las neovanguardias [existe] una compleja relación de anticipación y reconstrucción.”¹³³ Especialmente significativa resulta su conceptualización de la *acción diferida* para comprender de forma más dinámica las problemáticas que plantean las vanguardias inscriptas en ámbitos regionales. Algunas de estas ideas que permiten redimensionar las relaciones históricas entre las obras son reelaboradas a partir de los aportes del ya mencionado trabajo de Georges Didi-Huberman.

Desde la sociología cultural, la propuesta de Pierre Bourdieu resulta central dado que permite circunscribir las instancias que conforman lo artístico dentro del espacio

¹²² *Marxismo y literatura, op. cit.; Sociología de la cultura, op. cit.*

¹²³ *Las reglas del arte, op. cit.; Razones prácticas..., op. cit.; “Campo intelectual y proyecto creador”, en Jean Pouillon et al., Problemas del estructuralismo, México, Siglo XXI, 1967, pp. 135-182.*

¹²⁴ *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano, Madrid, Akal, 2002.*

¹²⁵ *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno, op. cit.; Sobre la desaparición de ciertas obras de arte, op. cit.*

¹²⁶ *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la revolución de 1848, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.*

¹²⁷ *Teoría de la vanguardia, op. cit.*

¹²⁸ *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste, op. cit.*

¹²⁹ *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo, op. cit.; Diseño y delito y otras diatribas, op. cit.*

¹³⁰ “Structure, Sign, and Reference in the Work of David Lamelas”, *Neo-avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge, The MIT Press, 2000, pp. 305-341.

¹³¹ *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1989.

¹³² *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*, Buenos Aires, Gedisa, 2004.

¹³³ Hal Foster, *El retorno de lo real..., op. cit.*, p. 15.

social, examinando perspectivas y estrategias dentro del funcionamiento total del campo. Este planteo, que otorga primacía a las relaciones, permite pensar la dinámica conceptual como un elemento de análisis. Nociones como vanguardia o como arte moderno plantean complejidades a la hora de establecer sus sentidos y sólo resultan definibles en la escala de un campo en un momento determinado.

Sin embargo, resulta relevante para esta tesis la definición de las vanguardias concretistas más allá de sus aspectos relacionales; por lo tanto, me interesa indagar en algunos elementos que permitan precisar las características del concretismo latinoamericano. El concepto de autonomía, definido a partir de la concentración en la forma a través de una reflexión sobre los elementos plásticos, resulta central en la constitución de la historia del arte moderno. La obra se convierte en un objeto intransitivo; la negación de la representación y la presentación exclusiva del *médium* ubicaban al arte concreto en un estadio conclusivo del paradigma modernista.¹³⁴ Precisamente, es fundamental para este análisis tener en cuenta tanto los escritos canónicos sobre la definición del paradigma modernista (me refiero a Clement Greenberg, Alfred Barr, y a Jorge Romero Brest y Mário Pedrosa como referentes latinoamericanos) como las revisiones críticas de la modernidad estética realizadas por Arthur Danto y Francis Francina.¹³⁵

Finalmente, son valiosos los aportes metodológicos de la historia oral en tanto planteo indispensable para la orientación teórica de las entrevistas. La fuente oral constituye un instrumento fundamental para la construcción del discurso histórico, dado que permite una reconstrucción más abarcativa del pasado.¹³⁶

El marco cronológico propuesto para esta tesis comprende un período enmarcado por dos años tomados aquí desde el punto de vista de su vinculación con desarrollo del arte concreto. 1944, año de la aparición en Buenos Aires de la revista *Arturo* funciona como inicio de la periodización. 1960 con la exposición *Konkrete Kunst* organizada por Max Bill en la Helmhaus de Zürich -en la cual participaron

¹³⁴ Francis Francina (ed.), *Pollock and After. The Critical Debate*, op. cit. Véase también Paul Wood, Francis Francina, Jonathan Harris y Charles Harrison, *La modernidad a debate*, op. cit.

¹³⁵ Arthur C. Danto, *Después del fin del arte*, op. cit., Francis Francina (ed.), *Pollock and After. The Critical Debate*, op. cit.; Paul Wood, Francis Francina, Jonathan Harris y Charles Harrison, *La modernidad a debate*, op. cit.

¹³⁶ Dora Schwarzstein (comp.), *La historia oral*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1991. Andrea Giunta, "Historia oral e historia del arte: el caso de arte destructivo", en *Estudios e Investigaciones*, n° 7, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" (FFyL-UBA), 1997, pp. 77-96.

artistas argentinos y brasileños- opera como cota de cierre. Estas marcas, que actúan como justificativos operativos para un recorte cronológico, circunscriben un proceso cultural en torno a un conjunto de problemas centrales en la dinámica del período: cómo se constituyó la vanguardia concreta, qué negociaciones existieron entre artistas, gestores e instituciones, cuáles fueron los canales de intercambios artísticos entre la Argentina y Brasil.

El primer parámetro temporal de esta tesis, la aparición de la revista *Arturo*, permite anclar el recorrido a partir del surgimiento de la abstracción en el escenario artístico porteño; en este sentido será preciso considerar esta inscripción en relación con otras intervenciones precedentes en el campo local. Además de analizar las proyecciones teórico-estéticas propuestas por *Arturo*, me propongo, respecto de la conexión brasileña, reconstruir las vicisitudes de esta participación en la publicación: ¿Cómo llegaron a esta revista de jóvenes vanguardistas porteños los poemas de Murilo Mendes y las obras de Maria Helena Vieira da Silva? ¿Cuáles fueron las motivaciones que llevaron a argentinos y brasileños a efectivizar esta colaboración?

Si este primer marco cronológico corresponde a la aparición de una revista en el núcleo de una formación de vanguardia, el segundo marco, situado en la exposición *Konkrete Kunst*, da cuenta del proceso de afianzamiento de la abstracción latinoamericana en el campo internacional. El trayecto efectuado desde una revista de vanguardia a una exposición internacional explicita el proceso de institucionalización y hegemonía del arte concreto que explica esta tesis.

Referido a la organización formal de esta tesis, la misma se encuentra estructurada en siete capítulos; a través de ellos se pretende dar cuenta de las problemáticas generales ya enunciadas. La organización del relato se estructura sobre un orden diacrónico; sin embargo, no sigo una rígida organización cronológica sino que, a partir del despliegue de algunos núcleos significativos se implican relaciones imbricadas y vinculaciones sincrónicas. La articulación de nudos problemáticos, la idea de trama que estructura la tesis no se agota solamente en la dimensión temporal sino que también se propone como abordaje del eje espacial. Trabajo los sucesos e intercambios ocurridos entre Argentina y Brasil a partir de imbricaciones y cruces que permitan aprehender este campo cultural común de interlocución y debate.

En el primer capítulo analizo la conformación de la revista *Arturo* y su lanzamiento como propuesta de vanguardia a partir de la circunscripción regional del

núcleo de colaboradores. El objetivo es reconstruir la apuesta de la revista a partir del recorte operado entre tradiciones artísticas y contactos culturales. En este sentido, me centro en las elecciones poéticas y plásticas analizando sus inscripciones en el contexto nacional, regional e internacional. Me propongo analizar qué genealogía del arte moderno construyó la revista en función de las selecciones imperantes en el circuito rioplatense. En este análisis hago hincapié en dos conceptos que propone la revista: “invención” y “marco recortado” son indagados a partir del relato del arte moderno, contrastando las innovaciones y tradiciones que operan en estas propuestas. Específicamente, en este capítulo se trabajan las condiciones de participación de Murilo Mendes y Maria Helena Vieira da Silva en *Arturo*, analizando el contexto cultural carioca durante la Segunda Guerra, el viaje de los editores de la revista al Brasil y sus elecciones dentro del contexto cultural brasileño.

De la embrionaria *Arturo* emergieron dos proyectos a partir de 1945: el grupo Madí y la AACI. Reconstruir las condiciones de emergencia de la AACI, sus producciones y las primeras exposiciones son ejes del segundo capítulo. Por un lado, el objetivo de este apartado es analizar las obras y los manifiestos del grupo en función de reconectar estas búsquedas con una cadena de producciones culturales. Tanto la utilización de giros y estrategias retóricas tomadas del discurso marxista como las reelaboraciones de las investigaciones de los artistas constructivistas rusos son puntos centrales a trabajar en este capítulo. Por otro lado, este apartado propone reconstruir los vínculos de la AACI con el panorama cultural brasileño: las relaciones con Carlos Drummond de Andrade y la revista de *Joaquim* de Curitiba evidencian un entramado de relaciones entre argentinos y brasileños orientado a consolidar estrategias internacionalistas en función de la idea de arte abstracto. Esto es abordado a partir del estudio de conexiones preexistentes entre intelectuales y artistas de ambos países. A su vez, en este capítulo, las relaciones entre las políticas gubernamentales nacionales y los grupos de vanguardia adquieren relevancia. En este sentido, la estancia de José Bento Monteiro Lobato en Buenos Aires, vinculada a la gestión peronista, y los modos en que este escritor se convirtió en la contrafigura del arte moderno para los jóvenes brasileños y argentinos permite un abordaje de las relaciones políticas entre ambos países en el contexto internacional de posguerra.

En el tercer capítulo se presenta un recorrido sobre la inscripción de la abstracción en el Brasil en función de proporcionar un panorama comprensivo para los sucesos institucionales de finales de los 40. Esta sección se centra en los programas y

las acciones de gestores e instituciones culturales en la activación de políticas culturales regionales para la definición de “lo moderno”. La exposición *Do Figuratvismo ao Abstracionismo* -que inauguró el MAM-SP y se expuso bajo el nombre de *El arte Abstracto* en el Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires en 1949- inscribió dos escenas diferenciales tanto en relación con las tendencias circulantes como con los programas de gestión artística. En este sentido, la identificación de la burguesía y el Estado brasileño con formas modernistas definió un panorama artístico que contrastó con el escenario argentino. El inicio de la Bienal de São Paulo fue un punto clave en este debate, tanto por la constitución de un nuevo punto en la geografía internacional de las artes como por la legitimidad otorgada a la abstracción en esa primera edición. La ausencia de una representación oficial Argentina en este primer evento se constituye en un núcleo de acceso a las relaciones político-diplomáticas entre ambos países. La participación de Romero Brest en el jurado de dicho evento -como contrafigura del panorama oficial argentino- es un punto de articulación relevante para la comprensión de la acción de la crítica en la constitución hegemónica del arte concreto en el mapa regional.

Precisamente, el premio en escultura otorgado a Max Bill en este primer certamen paulista plantea un abordaje a las interrelaciones sostenidas entre este artista concreto suizo y el ambiente artístico argentino-brasileño. El análisis de las vinculaciones e intervenciones de Bill en este panorama regional permite delinear un mapa de articulación en torno al arte concreto, objetivo del cuarto capítulo. En este apartado se abordará la situación de la abstracción en el panorama artístico internacional de posguerra y los emprendimientos abstractos parisinos para contrastar el posicionamiento de Bill en el contexto europeo y la relevancia y proyección que el concretismo encontró en Sudamérica. Además se realiza un análisis de la producción plástica billiana con el objetivo de estudiar su teoría del arte concreto y las repercusiones que su metodología tuvo en las investigaciones de los grupos de artistas argentinos y brasileños.

El quinto capítulo analiza las confrontaciones e intervenciones sudamericanas sobre el paradigma del arte y la arquitectura moderna. Por un lado, se estudia la constitución de los dos grupos que desarrollaron sus investigaciones en torno al arte concreto: el grupo de artistas que, luego de la experiencia de la AACI, hacia 1952 conformaron el Grupo de Artistas Modernos de la Argentina y el grupo Ruptura que realizó su primera exposición en 1952 en el MAM-SP. Se abordarán ambas

agrupaciones a través de la producción teórica y el rol conductor desempeñado por Tomás Maldonado y Waldemar Cordeiro. El objetivo es analizar la constitución de estas formaciones y establecer relaciones que permitan comprender elementos comunes y aspectos diferenciales en las reelaboraciones del arte concreto. Por otro lado, en este apartado se analiza el viaje realizado por Max Bill en 1953 al Brasil. Esta visita, que tuvo carácter oficial, resultó una instancia de confrontación tanto para el visitante como para los anfitriones. Las duras críticas realizadas por el suizo a la arquitectura moderna brasileña activaron un proceso mediático que excedió los circuitos culturales para adquirir dimensión nacional. En este sentido se sostiene que este complejo episodio puso en juego problemas que no sólo comprometían aspectos estilísticos de lo arquitectónico sino que también involucró la reflexión en torno a la función social del arte. En líneas generales puede plantearse que Bill no logró comprender las reelaboraciones sudamericanas del paradigma lecorbusiano y que el *establishment* brasileño no estaba dispuesto a aceptar cuestionamientos a su producción cultural más exitosa.

Precisamente, el capítulo sexto aborda el posicionamiento brasileño en tanto modelo de gestión cultural. En primera instancia se trabajan las acciones de la diplomacia argentina en función de un cambio de estrategia en la política cultural. Si en la I Bienal de São Paulo la Argentina estuvo ausente, en la siguiente edición en 1953 presentó un conjunto de obras abstractas que venía a dialogar con otras exposiciones de arte argentino organizadas desde el aparato gubernamental. Este capítulo pretende demostrar que si a través del panorama artístico se intentaba dar cuenta de un nuevo posicionamiento político, esta acción se vinculaba al despliegue internacionalista del Brasil de posguerra que amenazaba la hegemonía cultural argentina en la región. A partir del golpe del 55, nuevos vínculos artísticos institucionales se establecieron entre la Argentina y Brasil. La dirección del Museo Nacional de Bellas Artes a cargo de Romero Brest fue la pieza clave de esta articulación. Varias exposiciones brasileñas tienen sede en este museo: las más importantes fueron *Arte Moderno en Brasil* en 1957 y *Arquitectura brasileña* en 1958. Ambas exposiciones son particularmente sintetizadoras de los vínculos políticos y artístico-intelectuales entre ambos países.

En el último capítulo se abordan los procesos de desplazamiento del concretismo como eje central del debate artístico en ambos países. El planteo entiende dos alternativas dentro de los desarrollos de este fenómeno: por un lado, las transformaciones ocurridas dentro del espacio del arte y por otro lado, la concentración

en la definición de la práctica del diseño. La primera de estas cuestiones se aborda a partir del surgimiento del informalismo en el circuito porteño a través de distintos espacios de activación de esta poética. El viaje de Alberto Greco al Brasil se propone, en este caso, como un punto articulador de las dos escenas. Si bien las interacciones de Greco en el ámbito paulista se dieron con un grupo de artistas tachistas -línea que el argentino venía desarrollando- el panorama brasileño presentaba también otras alternativas. En este sentido, este capítulo trabaja la *I Exposição Nacional de Arte Concreta* en 1956, hito en el desarrollo del concretismo en Brasil en tanto explicitó las disidencias entre paulistas y cariocas. Dentro de las problemáticas surgidas en el espacio del arte, el neoconcretismo adquiere relevancia para este planteo: se analiza esta poética a través del estudio de la obra de Lygia Clark. En segunda instancia, la concentración en la definición de la disciplina del diseño se aborda a partir de la actividad de la HfG de Ulm y de los cambios de dirección ocurridos en dicha institución. La salida de Bill y los replanteos realizados por los jóvenes profesores -entre ellos, Maldonado- en relación con la diferenciación entre arte concreto y diseño es el eje del planteo. En este sentido, la exposición organizada por Bill en 1960 en la Helmhaus de Zürich resulta sintetizadora tanto de las nuevas definiciones proyectuales -que lo dejan fuera de la HfG- como de los replanteos acontecidos en el campo del arte. El arte concreto quedaba en tensión entre aquello que ya no le incumbía y la necesidad de redefinirse para abarcar otras experiencias estéticas.

Capítulo 1

Arturo y la relocalización de la vanguardia en el cruce regional

Vou onde a Poesia me chama

Murilo Mendes¹

VIAJAR EN TRANVIA NO DA DERECHO A PELEARSE LUEGO EN EL ASCENSOR CON... TUF; POR ELLO ES QUE HOY SOLO PUEDE DAR BELLEZA LA IMAGEN PURA.

Edgar Bayley²

Formativa, paradójica, innovadora y roja; *Arturo. Revista de Artes Abstractas* despuntó con gestos vanguardistas en el campo artístico porteño en el verano de 1944. Artistas y poetas unidos buscaban anclar significados y constituir una plataforma de acción estética transformadora que involucrase un proyecto internacionalista. La revista renunciaba a cualquier intento de traducir en representación realidades ajenas al propio universo estético. Este posicionamiento, que se entendía como *avanzado*, implicaba una actuación protagónica en una lectura revolucionaria de la historia. Hacia mediados de los 40 parecía que el presente atroz trocaría a la brevedad en un mundo utópico. La transformación sería total y la superación de las estructuras burguesas permitiría unir la brecha entre arte y vida.³ Estos artistas se veían, se entendían... eran, un núcleo (pequeño) aislado y anticipado que inscribía sus valores en espacio cultural ampliado. La revista inventaba la forma de lo nuevo.

¹ Murilo Mendes, “Novísimo Orfeu”, *As metamorfoses*, 1944. Reditado en Laís Corrêa de Araújo, *Murilo Mendes. Ensaio Critico, Antologia, Correspondência*, São Paulo, Perspectiva, 2000, p. 299.

² Edgar Bayley, S/t [“Durante mucho tiempo...”], *Arturo*, Buenos Aires, 1944, s/p. Mayúsculas en el original.

³ Sobre posicionamientos respecto de la vanguardia véase Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, *op. cit.*; Raymond Williams, “La política de la vanguardia”, en *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, *op. cit.*; Carlos Mangone y Jorge Warley, *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*, Buenos Aires, Biblios, 1993; Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, *op. cit.*; Nicos Hadjinicolaou, “Sobre la ideología del vanguardismo”, *op. cit.*; Renato Poggioli, *Teoría del arte de vanguardia*, *op. cit.*

Arturo instaló en el campo cultural porteño un proyecto de vanguardia cuyo recorte de ideas se elaboraba a partir de un espacio regional. Además de los miembros del grupo editor, la revista seleccionó algunas colaboraciones de artistas y poetas de otras latitudes. En la época de la Segunda Guerra Mundial, en el cruce de tensiones entre nacionalismos e internacionalismos, esta revista recortaba su área de representación dentro del mapa sudamericano. Este capítulo sostiene que los sentidos presentes en *Arturo* están en el cruce de elecciones estéticas y contactos artístico-intelectuales: la propuesta de *Arturo* reelaboró los debates artísticos internacionales de entreguerras a través de conexiones regionales latinoamericanas.

En este capítulo se abordará la revista en tanto soporte mediador de poéticas y relaciones interpersonales. En este sentido, uno de los ejes de análisis considera las elecciones estéticas efectuadas: ¿cuáles fueron los recortes que la revista hizo de panorama artístico contemporáneo?, ¿qué entendía bajo los términos en los que englobaba sus intereses e impugnaciones? Considero que *Arturo* dialoga y discute cuestiones en torno a los realismos, el surrealismo y la abstracción. El otro eje abordará el funcionamiento de estas selecciones estéticas en relación con las áreas de inscripción y de intercambio. Esta consideración permite analizar qué alcance se propuso la revista y dentro de qué marcos se operaron estas elecciones. Precisamente, los contactos interpersonales jugaron aquí un rol central en tanto que delinearon los sentidos de estos recortes estéticos.

En primera instancia, se analizará la propuesta de la revista considerando la inscripción de poéticas: el rechazo del realismo y las tensiones entre abstracción y surrealismo son la marca de la propuesta. El invencionismo, concepto eje de la publicación, fue entendido a partir de una interpretación de la teoría marxista como superación del derrotero evolutivo del arte y la sociedad. En segundo lugar, se tratará la inscripción de las tendencias artísticas en el panorama local e internacional. En este sentido, se verá cómo la revista desconoció las propuestas y debates locales para concatenar sus búsquedas en un panorama internacional, y más precisamente el de la entreguerra parisina. La lectura y reapropiación que la revista realizó de tres décadas de desarrollo vanguardista europeo se efectuó a través de la traducción que hicieron desde América Latina algunos artistas activos dichos procesos. En tercera instancia, se abordará específicamente las relaciones de la revista con el panorama cultural brasileño.

1. La propuesta

Recorridos lineales quebrados y expresivos sobre una superficie roja arman diversas configuraciones; algunos definen errabundos derroteros blancos, otros describen con un cierto grado de correlato elementos del mundo real. La cubierta de *Arturo* -realizada a través del procedimiento xilográfico- la continuaban, en el interior tapa de la revista, las definiciones de “Inventar” e “Invención” según la entrada del diccionario. A esto seguía la máxima de la revista. [IL. 1, 2]

INVENTAR: Hallar o descubrir a fuerza de ingenio o meditación, o por mero acaso, una cosa nueva o no conocida. /Hallar, imaginar, crear su obra el poeta o el artista/

INVENCIÓN: Acción y efecto de inventar. /Cosa inventada./HALLAZGO/

INVENCIÓN contra AUTOMATISMO

Entre la cubierta y el interior de la tapa quedan expuestos los elementos que caracterizan la publicación. Éstos han suscitado señalamientos acerca de sus contradicciones y ambigüedades en la definición de la propuesta.⁴ Evidentemente los sentidos en pugna, las tensiones entre la necesidad y las dificultades de orientar las búsquedas se presentan en la revista de manera contundente. En el anverso y reverso de una página se jugaban las elaboraciones y percepciones que un grupo de jóvenes presentaban, desde Buenos Aires y durante la Segunda Guerra Mundial, sobre el mundo contemporáneo.

El comité editorial del único número de *Arturo* estuvo integrado por Carmelo Arden Quin, Rhod Rothfuss, Gyula Kosice y Edgar Bayley. Estos artistas y poetas eran, en 1944, relativamente jóvenes: el mayor, Carmelo Arden Quin, contaba con 31 años y Kosice, el más joven, tenía 20. Además de sus noveles impulsores, la publicación reunió

⁴ Gabriel Pérez-Barreiro, *The Argentine Avant-Garde 1944-1950*, *op. cit.*; Derek Harris, “*Arturo* and the literary avant-garde”, *op. cit.*; Agnès de Maistre, “Les groupes Arte Concreto-Invención et Madí”, *op. cit.*; Nelly Perazzo, *El arte concreto en la Argentina*, *op. cit.*; Jorge B. Rivera, *Madí y la vanguardia argentina*, *op. cit.*

a “vanguardistas consagrados” activos en la renovación estética desde las primeras décadas del XX: participaron Joaquín Torres-García, Vicente Huidobro, Murilo Mendes y Maria Helena Vieira da Silva. También se reproducían obras de Vasily Kandinsky y Piet Mondrian. La cubierta roja fue realizada por Tomás Maldonado y las viñetas del interior por Lidy Prati.

La revista tiene un tamaño mediano (27 x 20 cm.), la impresión es en blanco y negro salvo en algunas partes en las que se utilizó color para lograr mayor resalte: INVENCIÓN contra AUTOMATISMO aparece en letras verdes; también llevan color las máximas del interior de la contratapa. Las ilustraciones están impresas en blanco y negro en papel tipo ilustración y fueron pegadas manualmente en las páginas de la revista. En relación al nombre *Arturo* circulan diversas versiones. Arturo, o el guardián de la Osa, es el nombre de una de las estrellas más brillantes de la constelación boreal de Brootes.⁵ También se ha asociado la elección de este nombre con Arthur Rimbaud.⁶ Al margen de estas elucubraciones -que hasta se puede suponer que fueron posteriores a la creación de la publicación- para un hispano parlante “Arturo” es un nombre propio masculino. La revista se llama como un hombre cualquiera; tal vez su título hubiera podido ser otro nombre de persona. ¿Fue la intención subrayar la dimensión humana en la propuesta?

Casi emulando el relato sajón, *Arturo* se transformó en una leyenda: la generativa imprecisión de sus planteos reafirma este carácter mítico. La revista representa un momento embrionario y aglutinador de ideas en ebullición. Si bien el concepto primero que guió la publicación fue el imaginario abstracto, en sus páginas recuperó un recorrido de *lo nuevo* desde las primeras décadas del siglo XX.

En noviembre de 1943, Carmelo Arden Quin le explicaba a Maria Helena Vieira da Silva y a su marido, Arpad Szenes -pareja de artistas exiliados en Rio de Janeiro- esta voluntad de llevar adelante una publicación de avanzada, aunque sin anclar muy firmemente los objetivos:

⁵ Gyula Kosice, “A partir de la revista Arturo”, *La Nación*, Buenos Aires, 1 de octubre de 1989, sección 4º, p. 6.

⁶ Derek Harris, “*Arturo* and the literary avant-garde”, *op. cit.*

Yo saco aquí en Buenos Aires un periódico de vanguardia conjuntamente con Torres-García. El primer número saldrá a comienzos del año próximo. La orientación de Arturo X2 (éste es su nombre) será de absoluta prescindencia académica, romántica o expresionista, y acepta el surrealismo, el constructivismo de Torres-García y otras modernas escuelas de vanguardia. En una palabra habrá un cierto eclecticismo; pero eso sí, únicamente dentro de las modernas y últimas corrientes artísticas.⁷

Señalar ambigüedades y contradicciones en *Arturo* ha sido un tópico común en la crítica académica: la confrontación de la cubierta “expresionista” de Maldonado con la declaración “INVENCION CONTRA AUTOMATISMO” es recurrente en los análisis realizados.⁸ Considerando la carta de Arden Quin, resulta evidente que sus editores eran conscientes del “cierto eclecticismo” que manejaba la propuesta. Sin embargo, la revista necesitaba distinguirse de otros idearios; siguiendo la carta citada, la publicación se entendía como *absolutamente prescindente* de filiaciones académicas, románticas o expresionistas. Su proyecto se basaba en aquello que la revista denominó invencionismo.

El invencionismo se proponía como un nuevo modo conceptual de abordar el hecho estético. Se privilegiaba la autonomía y los valores inventivos prescindiendo de cualidades descriptivas. También en esta línea, se destacaban las capacidades intelectivas en la invención artística. En contraposición, el automatismo representaba la antítesis de lo que aparentemente definía la publicación; asociado técnica y estéticamente al surrealismo, el automatismo proponía la libertad y el *fluir* del inconsciente como elemento creativo central.

En varias oportunidades se ha señalado que el antecedente inmediato del invencionismo es el creacionismo de Vicente Huidobro en tanto que opera con el concepto de imagen autónoma y no referencial: una imagen que crea y no traduce.⁹ Efectivamente, Vicente Huidobro, iniciador de las vanguardias latinoamericanas, fue el poeta guía de esta publicación. El autor del creacionismo, citado por Bayley y por Rothfuss en sus textos publicados en *Arturo*, fue reconocido como aquel que sentó las

⁷ Carmelo Arden Quin, carta a María Helena Vieira da Silva y Arpad Szenes, Buenos Aires, 6 de noviembre de 1943. Centro de Documentação, Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva, Lisboa, Portugal. Agradezco a Sandra Santos de dicha fundación haberme facilitado esta documentación.

⁸ Véase nota 4.

⁹ Gabriel Pérez-Barreiro, *The Argentine Avant-Garde 1944-1950*, *op. cit.*; Derek Harris, “*Arturo* and the literary avant-garde”, *op. cit.* p. 5; Graciela de Sola, *Proyecciones del Surrealismo en la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1967, p. 73.

bases para la concepción de una nueva estética. Huidobro advirtió en la década del 10 la necesidad de transformar la poesía tradicional que aún rondaba en el fuerte influjo simbolista-decadentista de Rubén Darío. Huidobro propuso las ideas centrales del creacionismo a través del manifiesto *Non serviam* (1914) y el libro *El espejo de agua* (1915-1916): un arte que rechaza la tradición romántico-impresionista y privilegia la elaboración mental impuesta por el poeta, identificado como el “pequeño dios” de la creación poética.¹⁰ En la “La creación pura” Huidobro explicaba su concepción artística que fue atentamente leída y citada por los editores de *Arturo*: “El hombre nunca estuvo más cerca de la Naturaleza ahora que ya no busca imitarla en sus apariencias, sino hacer lo mismo que ella, imitándola en el plano de sus leyes constructivas, en la realización de un todo, en el mecanismo de la producción de nuevas formas”.¹¹

La circulación en Buenos Aires del poeta chileno se había dado casi en paralelo con su desarrollo europeo: recuérdese que en junio de 1916 pronunció en el Ateneo de Buenos Aires una conferencia sobre poesía donde esbozó su teoría creacionista.¹² Luego partió para París, junto con Reverdy fundó la revista *Nord-Sud* y colaboró en *L'Esprit Nouveau*. Además de otros libros, publicó en 1925 en francés su teoría creacionista en *Manifestes* y tomó una actitud polémica frente a André Breton y el manifiesto surrealista lanzado al año anterior. En 1925 emprendió su primer regreso a Chile.¹³

En *Arturo* su influencia fue central, no sólo por el bagaje poético-conceptual que aportó a la revista sino también como modelo de estructuración argumentativa. El ideario del invencionismo remite directamente al énfasis huidobriano en la creación como valor absoluto. En este sentido, las vinculaciones con el creacionismo llevan a indagar las filiaciones dadaístas y surrealistas en la revista. Han sido señaladas las proximidades entre la propuesta de Huidobro y el surrealismo;¹⁴ a partir de allí, Derek

¹⁰ Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Texto programáticos y críticos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, pp.95-100; Ivan Schulman, “‘Non serviam’: Huidobro y los orígenes de la modernidad”, *Revista Iberoamericana*, n° 106-107, Universidad de Pittsburgh, enero-junio de 1979, pp. 9-17.

¹¹ Vicente Huidobro, “La creación pura”, *L'Esprit Nouveau*, n° 7, abril de 1921. Reeditado en Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas.*, op. cit., pp. 108-114. Rothfuss en su artículo “El marco: un problema de la plástica actual” publicado en *Arturo* referencia este párrafo.

¹² Juan Larrea, “Vicente Huidobro en vanguardia”, *Revista Iberoamericana*, n° 106-107, Universidad de Pittsburgh, enero-junio de 1979, pp. 206-273.

¹³ Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas*, op. cit., pp. 95-97; Hugo Verani, “Estrategias de la vanguardia”, en Ana Pizarro (org.), *América Latina. Palabra, literatura e cultura*, São Paulo, UNICAP, 1995, pp. 75-97.

¹⁴ Peter G. Earle, “Los manifiestos de Huidobro”, *Revista Iberoamericana*, n° 106-107, Universidad de Pittsburgh, enero-junio de 1979, pp. 165-174.

Harris ha marcado la cercanía con el invencionismo.¹⁵ En esta línea, la revista ha sido considerada dentro del derrotero de revistas surrealistas en la Argentina.¹⁶

La utilización -en el interior tapa- de las definiciones del diccionario de “Inventar” e “Invención” emulaba una estrategia difundida entre los surrealistas: recuérdese que las distintas facciones del surrealismo sintieron siempre una gran fascinación por los diccionarios y explotaron en muchas ocasiones sus posibilidades poéticas. En este sentido, Pérez Barreiro sostiene que los agregados a la definición del diccionario de la Real Academia Española de “Inventar” (éstos son: “a fuerza de ingenio o meditación, o por mero acaso”) permiten entender que mientras el automatismo requería técnicas específicas para atravesar las limitaciones conscientes, la invención era ajena a un procedimiento particular dándose por diversos métodos. Este autor considera que si existe una diferencia entre la invención y el automatismo (entendido a través del surrealismo) radica en la insistencia del segundo en la aplicación de una técnica para superar las limitaciones conscientes y en la libertad del primero para usar técnicas por su propio valor.¹⁷ Lo que importa es el carácter inventivo de la obra final, no el medio empleado para realizarla. Pérez-Barreiro sostiene que “esta distinción entre los medios y los fines inventivos es el verdadero meollo del proyecto vanguardista de esta generación”.¹⁸ Volveré sobre esta cuestión más adelante.

¿Era el automatismo el blanco principal de la publicación? Propongo revisar los textos editoriales para comprender cómo entendían sus miembros los conceptos utilizados para definir y autodefinirse. En el primer texto editorial Arden Quin planteaba:

Se ve pues que no puede ser ya la *expresión*, la que domine el espíritu de la **composición** artística actual; ni mucho menos una representación, o mágica, o signo. El lugar ha sido ocupado por la INVENCION, por la creación pura.

¹⁵ Derek Harris, “Arturo and the literary avant-garde”, *op. cit.*, pp. 4-5.

¹⁶ Graciela de Sola analiza la revista en su libro *Proyecciones del Surrealismo en la Literatura Argentina* ya que “la obra de sus teorizadores, escapando de su propia intencionalidad creativa, asume cierta concomitancia con la visión surreal”. Graciela de Sola, *Proyecciones del Surrealismo en la Literatura Argentina*, *op. cit.*, p. 74.

¹⁷ Gabriel Pérez-Barreiro, “Buenos Aires: rompiendo el marco”, en Gabriel Pérez-Barreiro (cur.), *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Austin, The Blanton Museum-University of Texas at Austin, 2007, p. 232.

¹⁸ *Ibid.*

En el momento actual, expresionismo, automatismo onírico, etc., importan nada más que reacciones y retrocesos. Y deben ser desterrados, abolidos.

El automatismo no dio nunca una criatura viva. Ha dado fetos. En buena hora el automatismo para despertar la imaginación. Pero inmediatamente recobrase e incidir sobre él con una alta conciencia artística, y cálculos, incluso fríos, pacientemente elaborados y aplicados. Automáticamente devendrá ello creación.¹⁹

La postura de la revista respecto del surrealismo oscila entre la aceptación y el rechazo. Si bien en su texto Arden Quin reconocía la validez del automatismo para ampliar el universo estético en función de la liberación mimética de la imagen, rápidamente estas propuestas eran descartadas reencausando las búsquedas hacia la invención. La invención era la fase superadora de etapas anteriores de la humanidad; implicaba la clausura del orden previo y un recomienzo absoluto. “El momento actual” para Arden Quin, implicaba un estadio particular de la evolución humana concebida bajo una postura marxista.²⁰ En primera instancia, la afirmación con la que este autor comienza su texto establece una lectura unidireccional entre los conceptos marxistas de base y superestructura (“Son las condiciones materiales de la sociedad, las que condicionan las superestructuras ideológicas”²¹); ésta es una paráfrasis del “Prólogo” de Karl Marx a su libro *Contribución a la crítica de la economía política* (1859) que se transformó en la interpretación mecanicista y escolar circulante en los ámbitos ligados al PC.²² En segunda instancia, Arden Quin adscribía en su texto a la sucesión de modos de producción, que se extrajo del citado prólogo, conocida como la “Teoría de los cinco estadios”: el pasaje inevitable del comunismo primitivo al esclavismo, al feudalismo y al capitalismo aseguraba la necesaria transición al comunismo.²³

¹⁹ Carmelo Arden Quin, S/t [“Son las condiciones materiales...”], *Arturo*, Buenos Aires, 1944, s/p. Bastardilla y negrita en el original; el subrayado es mío.

²⁰ La formación marxista de Arden Quin estuvo fundamentalmente conducida por su tío materno Miguel Oyarzun quien era militante comunista. Luego, en contacto con obreros anarquistas españoles se familiariza con las ideas de Fourier, Proudhon y Bakunin. Agnès de Maistre, *Carmelo Arden Quin*, Nice, Demaistre, 1996, p. 9.

²¹ Carmelo Arden Quin, S/t [“Son las condiciones materiales...”], *op. cit.*

²² Véase Eric Hobsbawm, “Introducción”, en Karl Marx, *Formaciones económicas precapitalistas*, México, Siglo XXI, 1998, pp. 47 y ss. Agradezco a Octavio Colombo las informaciones al respecto.

²³ Carmelo Arden Quin, S/t [“Son las condiciones materiales...”], *op. cit.* “La sociedad humana, después de su comunismo primitivo, pasó por tres órdenes de la economía (esclavismo, feudalismo, burguesía) para retornar a los olvidados causes históricos... Pero el retorno nada más que como correspondencia, pues la misma marcha ascensional de la historia (Lenin dejó subrayada la proposición engeliana de la

Arden Quin derivaba, a partir de este reflejo de la base en la superestructura, en una sucesión igualmente inevitable de estadios artísticos: Primitivismo, Realismo, Simbolismo cuyas características fundamentales eran expresión, representación y significación.²⁴ Sin embargo, el modo en que este autor realizó el paralelismo no resulta claro ya que se producen defasajes en las correspondencias que intenta establecer. Por ejemplo, para Arden Quin, el realismo abarcaba desde la Grecia del siglo V al Renacimiento; este amplio recorte no se correspondía con los modos fijados en la Teoría de los cinco estadios.²⁵

Sin embargo, lo que sí quedaba claro era que el momento actual se proponía como “un período de tesis, período de recomienzo”.²⁶ Éste era un primitivismo moderno, científico, que se correspondía estéticamente con la invención. Las transformaciones sociales contemporáneas, más específicamente la instalación del comunismo a través de la Revolución rusa, encontraban correlatos en el derrotero vanguardista: “Nadie pensó en subordinar el fenómeno del arte moderno, y sus abstracciones, al proceso de liquidación económica y social del orden capitalista, y a la creación de una nueva sociedad bajo formas socialistas de producción”.²⁷

Evidentemente el marxismo le brindó a esta generación un modelo para la comprensión de las relaciones entre cultura y sociedad. Estos artistas le adjudicaban a su propuesta el alcance transformador imbricado en los postulados materialistas. Aunque es indudable esta influencia en los modos de comprender el hecho artístico es posible también marcar otras filiaciones: repárese en la similitud existente entre la división de los órdenes histórico-artísticos que realizó Arden Quin en este texto editorial y las fases que Huidobro propuso en el manifiesto “La creación pura”.²⁸ Nótese que Rothfuss

‘marcha en espiral’), impide que ese retorno sea una copia *exacta*, lo que sería una regresión. Se repite la historia, estructurada científicamente en sus nuevas condiciones.”

²⁴ *Ibid.* “El arte, superestructura ideológica, nace y se desarrolla en base a los movimientos económicos de la sociedad. Esa es la revelación que sobre el arte hace el materialismo histórico. Para la exacta interpretación del arte, en su función histórica, debe establecerse este orden dialéctico. Primitivismo-Realismo-Simbolismo. En este orden aparece el arte a todo lo largo de la historia. Hasta ahora la característica fundamental de estos órdenes han sido la expresión, la representación y la significación.”

²⁵ *Ibid.* “El primitivismo (es de capital importancia) ha durado en toda su fuerza de expresión mágica, hasta la Grecia del siglo V, donde, por primera vez en la historia, el hombre ha sustituido la expresión por la representación óptica pura. Después de Grecia, los recomienzos, como los de Bizancio e Italia (determinados por épocas de profundas transformaciones económicas y sociales. Pasaje del esclavismo, al feudalismo. Temores religiosos. Luchas religiosas.) no han podido sacudir del todo la herencia helenística de representación, herencia que tomaría cuerpo cada vez más, hasta desembocar en el Renacimiento, de puro realismo casi fotomecánico.”

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Vicente Huidobro, “La creación pura”. Reeditado en Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas, op. cit.*, pp. 108-114. “Empecemos por estudiar las diferentes fases, los diversos

volvió al mismo texto de Huidobro para apoyar sus teorías en el artículo sobre el marco recortado.

El siguiente texto editorial de Edgar Bayley no realizaba una lectura tan mecanicista de los postulados marxistas: dejaba subyacente su concepción de una historia evolutiva de la sociedad y el arte culminante en las posibilidades emancipadoras de la invención. Según este autor, la actualidad correspondía a la imagen-invención que “es intérprete de lo desconocido, acostumbra al hombre a la libertad”.²⁹ Bayley situaba específicamente el problema en los mecanismos artísticos; en relación al texto anterior de Arden Quin, su artículo conjugaba modos poéticos con una mayor claridad explicativa.

El eje de su planteo es la imagen pura, independiente y autónoma desligada de todo arreglo con una realidad exterior al propio lenguaje plástico. La validez de la obras estaba, para Bayley, en su capacidad de novedad, entendida como “desplazamiento de valores de sensibilidad ejercido por una imagen”.³⁰ Ligado al creacionismo en la valoración artístico-poética, Bayley reconocía estos aportes aunque seguidamente afirmaba la exclusiva validez de la imagen-invención:

EL DADAÍSMO, EL SURREALISMO, EL CREACIONISMO, AL DAR IMÁGENES PURAS, SIN PREOCUPACIÓN POR SU ACUERDO CON REALIDADES EXTERNAS, ECHAN LAS BASES PARA LA CONCEPCIÓN DE LA NUEVA IMAGEN. ESTA ES LA IDEA ESTÉTICA MÁS IMPORTANTE DEL MOMENTO QUE VIVIMOS.

TODA PREOCUPACION RE-PRESENTATIVA, TODA VOLUNTAD DE CONVERTIR A LA OBRA DE ARTE EN UN INTERPRETE DE NO IMPORTA QUE REALIDAD INTERIOR, DE QUE SUTIL, COMPLEJA Y NUEVA ACTITUD, TODA SIMBOLOGIA POR MUY DIFUSA QUE SEA, FALSEA LA IMAGEN Y LA DESPOJA DE TODO VALOR ESTETICO. LA NOVEDAD NO PUEDE RADICAR HOY MÁS QUE EN LA IMAGEN-INVENCION. TODO REALISMO ES FALSO, TODO SIMBOLISMO ES

aspectos bajo los que el arte se ha presentado o puede presentarse. Estas fases pueden reducirse a tres, y para designarlas con mayor claridad, he aquí el esquema que imagine: Arte inferior al medio (Arte reproductivo). Arte en armonía con el medio (Arte de adaptación) Arte superior al medio (arte creativo). Cada una de las partes que componen este esquema, y que marca una época en la historia del arte, involucrará un segundo esquema, también compuesto de partes y que resume la evolución de cada una de aquellas épocas: Predominio de la inteligencia sobre la sensibilidad. Armonía entre la sensibilidad y la inteligencia. Predominio de la sensibilidad sobre la inteligencia.”

²⁹ Edgar Bayley, S/t [“Durante mucho tiempo...”], *op. cit.*

³⁰ *Ibid.*

FALSO, TODO EXPRESIONISMO ES FALSO, TODO ROMANTICISMO ES FALSO.³¹

El texto de Kosice es, quizá, el más contundente en función de la definición de un nuevo ideario estético; sin embargo, su poca capacidad explicativa no permite anclar eficazmente su propuesta. Este texto maneja imágenes literarias que dan cuenta de la voluntad de pensar “la imagen pura”, aunque por el momento esta cuestión sólo se evidencia a nivel discursivo:

Arturo dice la afirmación de la imagen pura sin ningún determinismo ni justificación.

Si se suprimen las distancias, el Arte será solamente tensión, y la imagen pura vibración estética.

Esto no modifica la visión de continuidad, inmersión y desplazamiento.

Las condiciones que determinan una evolución en cada época, son materiales.

Si existiera la muerte no habría ningún principio.³²

Si no resultaban evidentes y precisos los recortes teórico-estéticos tampoco existía demasiada correspondencia entre las propuestas textuales y visuales. En la *revista de artes abstractas* algunas de las obras reproducidas remiten a propuestas que, incorporando las lecciones vanguardistas, utilizan repertorios figurativos. Este proceso de síntesis de lo real a partir de una concentración en el vocabulario plástico -conocido como “retorno al orden”- fue experimentado por artistas europeos y americanos durante los años 20.³³ Siguen esta línea las obras de María Helena Vieira da Silva y de Augusto Torres; *Plástica en Madera* de Rothfuss también se puede considerar una obra figurativa a pesar del uso del *assamblage*. [IL. 3, 4]

Además, si Kosice y Arden Quin intentaban acercar en sus textos abordajes discursivos sobre el arte nuevo, no fue posible conocer el enfoque de sus propuestas plásticas. Precisamente, como ha señalado Gabriel Pérez-Barreiro esto lleva a pensar que en 1944 primaban las reflexiones teórico-poéticas por sobre las propuestas

³¹ *Ibid.* Mayúsculas en el original.

³² Gyula Kosice, S/t [“La aclimatación gratuita...”], *Arturo*, Buenos Aires, 1944, s/p.

³³ Véase David Batchelor, “‘Esta libertad, este orden’: el arte en Francia después de la Primera Guerra Mundial” y Paul Wood, “Realismo y realidades”, en Briony Fer, David Batchelor, Paul Wood, *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*, Madrid, Akal, 1999, pp. 8-90 y 255-338.

plásticas.³⁴ Efectivamente, de los editores y colaboradores argentinos, sólo hay en la publicación reproducciones de obra plástica de Maldonado, Lidy Prati y Rhod Rothfuss; por lo tanto, Arden Quin y Gyula Kosice, los futuros líderes del movimiento Madí, sólo colaboraron con poemas y ensayos. Este es otro elemento que permite entender que el episodio *Arturo* fue formativo e inicial en el desarrollo creativo de la mayoría de sus miembros.

Más allá de estas propuestas disímiles, en la revista apareció un artículo clave que organizaría las búsquedas plásticas de los artistas vinculados al invencionismo durante esos años. Rhod Rothfuss publicó “El marco: un problema de plástica actual”, texto que reflexiona sobre el marco en tanto elemento determinante en la tradición de las artes plásticas.³⁵ Si bien el grupo de *Arturo* se disuelve rápidamente - constituyéndose entre 1945 y 1947 las agrupaciones Asociación Arte Concreto-Invención, Arte Madí y Perceptismo- la propuesta plástica aquí surgida, el marco recortado, fue el núcleo constitutivo de la producción de estos artistas hasta finales de los 40. A través de esta indagación, estructuras irregulares que combinan formas geométricas simples se convirtieron en el soporte pictórico utilizado por estos grupos. En los próximos años serán estas configuraciones de forma-color las que colgarán de las paredes de algunas innovadoras instituciones porteñas.

En su planteo, Rothfuss también intentaba dar una visión comprensiva del arte en correlato con mojones históricos. El inicio -mal fechado en el texto- era la revolución francesa y las necesidades históricas de un naturalismo fotomecánico; un segundo momento estaba marcado consecutivamente por el postimpresionismo, cubismo, futurismo, neoplasticismo, constructivismo en una búsqueda plástica cada vez más abstracta que expresa “la realidad esencial”. Las palabras de Huidobro volvían a resonar en este artículo final: citando un párrafo de “La creación pura” Rothfuss explicaba la necesidad de repensar la estructura del marco en la creación plástica actual. Según Rothfuss la regularidad del soporte fragmentaba la forma de modo que la obra -aunque abstracta- seguía el concepto de ventana de los cuadros naturalistas.

³⁴ Gabriel Pérez-Barreiro, “Rhod Rothfuss, Untitled (Harlequin)”, en *The Geometry of Hope, op. cit.*, pp. 94-96.

³⁵ Rhod Rothfuss, “El marco: un problema de la plástica actual”, *Arturo*, Buenos Aires, 1944, s/p.

Una pintura con un marco regular hace presentir una continuidad del tema, que sólo desaparece, cuando el marco está rigurosamente estructurado de acuerdo a la composición de la pintura.

Vale decir, cuando se hace jugar al borde de la tela, un papel activo en la creación plástica. Papel que debe tenerlo siempre. Una pintura debe ser algo que empiece y termine en ella en ella misma. Sin solución de continuidad.³⁶

En el artículo reproducía *Los dos, etc.* de Vasily Kandinsky, *Composition en blanc, noir et rouge* (1936) de Piet Mondrian y una obra del propio Rothfuss.³⁷ [IL. 5, 6] En *Los dos, etc.*, reproducida en la primera página del artículo, se evidencia un juego complejo entre la composición y el marco rectangular; tensiones entre líneas y planos parecen proyectarse fuera del espacio pictórico. En la página siguiente (y última de la revista ya que a continuación estaban las declaraciones del interior de la contratapa) se reproducen, al final del artículo, *Composition en blanc, noir et rouge* y *Trabajo en estudio* de Rothfuss, una de sus primeras obras con el formato de marco recortado.

Esto resulta sumamente interesante bajo dos aspectos. Por un lado, esta yuxtaposición estratégica de este marco recortado junto a la obra de Mondrian crea una comparación que deriva en un mensaje implícito: Rothfuss, con su propuesta textual y visual, se ubica resolviendo las contradicciones del arte no figurativo europeo.³⁸ Precisamente, esto permite introducir la pregunta acerca de cuál era el alcance que se le estaba dando a los problemas tratados en la revista y a quiénes se elegía de interlocutores en diálogos y disputas.

Por otro lado, *Trabajo en estudio* tiene mucho en común con *Invencción No. 2* de Maldonado (obra no figurativa y de marco recortado con una clara inspiración automático-expresiva) reproducida en el anverso del índice.³⁹ [IL. 7] Es difícil entender estas producciones como obras de estructura irregular ya que aparentan ser imágenes concebidas con formato rectangular y posteriormente cortadas. Esta operación de adaptación podría haber sido efectuada tanto en la superficie pictórica como en la fotografía utilizada para la reproducción en la revista.⁴⁰ Por lo tanto, estas obras resultan

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Los dos, etc.* de Vasily Kandinsky fue publicado en su libro *Regard sur le passé* editado en 1913 por Der Sturm en Berlín. *Composition en blanc, noir et rouge* de Piet Mondrian pertenece a la colección del MoMA.

³⁸ Gabriel Pérez-Barreiro, "Buenos Aires: rompiendo el marco", en Gabriel Pérez-Barreiro (cur.), *The Geometry of Hope, op. cit.*, p. 233.

³⁹ Giacinto Di Pietrantonio, "Entrevista a Tomás Maldonado", en Marcelo E. Pacheco (cur.), *Arte Abstracto argentino, op. cit.*, p. 62.

⁴⁰ Gabriel Pérez-Barreiro, *The Argentine Avant-Garde 1944-1950, op. cit.*, cap. 2.

interesantes ya que nos permiten pensar en la simultaneidad y coexistencia con la que se estaban produciendo estas reflexiones. En las mismas páginas que Rothfuss publicaba “El marco: un problema de la plástica actual”, dos obras, ejecutando los lineamientos básicos de esta teoría, adoptaban de modo experimental y embrionario un formato irregular. Pensando en estos ejemplos se puede afirmar que en la misma revista se estaban poniendo en acto las transformaciones visuales que sus textos proclamaban.

Continuando esta línea de análisis, es preciso referirse a las viñetas realizadas por Lidy Prati. [IL. 8] De las imágenes aparecidas en la publicación, estas viñetas son las que adquieren más claramente un posicionamiento no figurativo: la utilización de la línea, a veces más orgánica y en otros momentos más geometrizada, está en función de una reflexión autoreferencial. Además, es pertinente observar que las viñetas también están operando a partir del concepto del marco recortado. Libres de una organización ortogonal, estas imágenes están compuestas por pequeñas estructuras geométricas lineales interconectadas. Triángulos, círculos y otras figuras menos regulares se ordenan en las páginas en función de un recorrido dibujístico que se recorta de manera autónoma. En función del carácter organizativo y cognoscitivo de la línea es posible entender estas viñetas como proposiciones “descriptivas”, como prototipos del proyecto del marco recortado.

Respecto de la producción poética, además de versos de Bayley, Arden Quin y Gyula Kosice -miembros del grupo editor- en *Arturo* se publicaron poesías de Vicente Huidobro, Joaquín Torres-García y Murilo Mendes. Ya ha sido mencionada la influencia de Huidobro en los poemas y en el ideario del grupo de *Arturo*. Sin descontar la importancia del poeta chileno en la revista, puede considerarse que fueron las experimentaciones poéticas efectuadas durante las tres primeras décadas del siglo, inscriptas en diversas líneas, las que marcan el rumbo. En este sentido, es preciso recordar la admiración de Bayley por Guillaume Apollinaire.⁴¹

En las poesías de Bayley como en las de Arden Quin y Kosice se observa la desaparición de la rima, la utilización del ritmo libre, el desconocimiento de las reglas de puntuación y de las normas de uso de mayúsculas y minúsculas; además son recurrentes las yuxtaposiciones inusitadas a nivel semántico. También es frecuente en los poemas de los tres la utilización de una fórmula base que, repetida, es el engarce de

⁴¹ Rodolfo Alonso “Una difícil esperanza” y Daniel Freidemberg, “Estudio Preliminar” en Edgar Bayley, *Obras*, Buenos Aires, Grijalbo, 1999.

diversas imágenes; cabe recordar que ésta es una estrategia típica de la poesía surrealista.⁴² En esta línea, el poema de Arden Quin “Pegaso come hierba en el caos” resulta muy cercano a un relato de invención onírica: “caballo de los éteres/ no es menor tu silencio. Ni es menor/ la niña equina de los ojos de Pegaso/ nada es tan alegre en el universo para medir la altura!”⁴³

Bayley es el más versátil poéticamente; es el único en la revista que trabaja con la creación de palabras –“callhermano” “Loturcamonudolantianamente”⁴⁴- y con operaciones fonéticas “Umumumumumumumumumu/mumumumumu ERTEMUR”⁴⁵. También en sus tres poemas publicados en la revista, Bayley opera rupturas más contundentes a nivel sintáctico: “Hoy/Hoy es preciso llevarle este bastón barroso/ Barroco/Hoy discurso hoy poeta hoy un salto/ Hoy yo lo comprendo bien hoyado/ Yo hoyo este día con su noche incluso hasta luego/ [...] Hoy estreno hoy edgar”.⁴⁶ Además en “Estreno Escurre” utiliza los márgenes con escritura vertical, cambiando el sentido convencional de escritura-lectura. Como ya es sabido, de los tres poetas-editores fue Bayley quien adquirió la trayectoria más relevante en el campo de las letras.

Una tensión constante entre la creación inconsciente y la construcción racionalista es la marca fundamental en la publicación. Sin duda, *Arturo* es una publicación ambigua; si se la mira a la luz del desarrollo posterior del concretismo porteño resultan evidentes los desfases iniciales de esta propuesta. En este sentido, la juventud creativa de sus editores se ha considerado un elemento importante para la comprensión de este proceso. Sin embargo, estos aspectos imprecisos, que deben entenderse en el marco de un momento de pugna entre definiciones y anclajes complejos, se vuelven un poco más claros si se analizan en la revista los horizontes estéticos y sus inscripciones.

Arturo se construyó a partir de interacciones con tres referentes estéticos que se pueden sintetizar en los términos abstracción, surrealismo y realismo. En primera instancia, la revista negó el realismo -entendido como imagen representativa de una

⁴² Maurice Nadeau, *Historia del surrealismo*, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1948, pp. 326-328; Jorge Dubatti, “El surrealismo, de París a Buenos Aires”, en Marcelo Pacheco (cur.), *El caso Roberto Aizenberg*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2001.

⁴³ Carmelo Arden Quin, “Pegaso come hierba en el caos”, *Arturo*, Buenos Aires, 1944, s/p.

⁴⁴ Edgar Bayley, “ESTRENO ESCURRE”, *Arturo*, Buenos Aires, 1944, s/p.

⁴⁵ Edgar Bayley, “SEGUNDO POEMA EN CION”, *Arturo*, Buenos Aires, 1944, s/p.

⁴⁶ Edgar Bayley, “ESTRENO ESCURRE”, *op. cit.*

realidad exterior, *natural*- en sus manifestaciones académicas, expresionistas y de contenido social. A nivel textual, la revista no realizó concesiones al realismo y lo negó en bloque homogéneo. Sin embargo, se ha referido sobre la inclusión de imágenes – como las de Vieira da Silva y Augusto Torres- que a partir de un repertorio lingüístico de la vanguardia replantean la conexión con lo real. La segunda oposición, menos contundente que la anterior, refiere al surrealismo: si bien se opuso el automatismo y las derivaciones románticas y simbolistas, rescató la capacidad surrealista para dar cuenta de la nueva imagen. El invencionismo tiene fuertes filtraciones surrealistas tanto en sus bases teóricas como en los contactos interpersonales. Recuérdese la proximidad de Huidobro y, fundamentalmente, de Murilo Mendes con esta poética. En tercera instancia, el invencionismo estuvo asociado a la abstracción, y fue entendido como imagen pura, autónoma, constructiva y científica; nótese que desde su subtítulo se expresaba esta filiación.

Ahora bien, ¿qué significa *invención contra automatismo*?; ¿dónde radica el antagonismo estético? La proyección utópica del invencionismo y el surrealismo tienen puntos centrales en común: la resolución de las antinomias del espíritu en función de la liberación humana y la apuesta a la transformación estética a partir de postulados políticos. El surrealismo como el invencionismo (y en términos generales, las agrupaciones que se consideran de vanguardia) se leyeron en tanto movimientos ideológicos. En este sentido, las ideas vinculadas a la colectivización del sentimiento y del hacer artístico y sus relaciones filo-marxistas también son elementos que *Arturo* compartió.⁴⁷

Una lectura atenta de los textos aparecidos en *Arturo* permite dilucidar que el automatismo, en tanto estrategia surrealista, era importante ya que permitía la liberación de los procedimientos expresivos y la apertura a nuevas dimensiones; sin embargo, luego se imponía un segundo momento: el invencionismo. La invención debía ajustar las inquietudes de la imaginación depurándola de representación y de simbolismo. En el texto “Con respecto a una futura creación literaria” de Torres-García, el guía de la revista, recomendaba:

⁴⁷ David Batchelor, “‘Esta libertad, este orden’: el arte en Francia después de la Primera Guerra Mundial”, *op. cit.*; Mario De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Forma, 2004 [1º ed. 1979], pp.153-158; Aldo Pellegrini, *Surrealismo en la Argentina*, Buenos Aires, Centro de Arte Visuales-Instituto Di Tella, 1967; Guillermo De Torre, *Qué es el superrealismo*, Buenos Aires, Columba, 1955.

Previamente ¿de qué se trataría? De abrir las compuertas, de dejar pasar todo. A todo, menos a lo sensato. Todo bienvenido, en nombre de la locura, en nombre de la expresión libre, incontrolada, audaz, agresiva.

Sí, que pase todo lo que se proyecte en el sentido de romper el orden lógico. Este debe caer, desaparecer, pues es la mala costumbre descriptiva naturalista, que debemos extirpar de nuestro espíritu.[...]

Este primer momento es necesario, indispensable. Pero sépase que ha de ser provisional. De no pensarse así se iría a la ruina. [...]

Vi yo tal cosa, y lo digo. Siento tal cosa, y la digo. Y lo digo poniendo a la misma cosa, pues la cosa ha de estar allí. Y estará junto a otra, pero no como en el mundo, sino dentro de un ritmo en el cual yo quiero que esté. Y así ya estoy en el segundo momento. En el de la construcción. [...]

El plano ha cambiado. Ahora nos interesa menos la cosa que la estructura en la cual se sitúa. [...] Ya no más las cosas, sino el ritmo en que ahora están, que es la esencialidad de la creación poética.⁴⁸

Evidentemente, había muchas concesiones al surrealismo; el punto de discordia era cómo ejecutar el método. Si a través del automatismo se lograban producciones ajenas de censura y con absoluta indiferencia del resultado, el invencionismo, en contraposición, proponía una primacía del fin. El texto editorial de Arden Quin expresaba: “La invención se hace rigurosa, no en los medios estéticos, sino en los fines estéticos. Esto, naturalmente, implica primero la imaginación aflorando en todas sus contradicciones; y luego la conciencia ordenándola y depurándola de toda imagen representativa naturalista (aunque sea de sueños) y de todo símbolo (aunque sea subconsciente).”⁴⁹

FUNCION es la palabra final del texto editorial de Arden Quin.⁵⁰ Evidentemente, el énfasis en el producto estético involucraba para Arden Quin un horizonte funcional. Por lo tanto, recuperando lo expuesto anteriormente, sostengo que en *Arturo*, el concepto de invención se propone como superador del automatismo. Oponiéndose a los vicios surrealistas (entre ellos, precisamente, la escritura automática); se ve, entonces, que la revista estaba proponiendo un ajuste racional del procedimiento. Si en una primera instancia era necesario “dejar pasar todo”, olvidarse de los caducos conocimientos previos y de los linajes justificatorios para poder dar nacimiento a la invención, ésta requería para su constitución un ajuste inteligible. La invención era

⁴⁸ Joaquín Torres-García, “Con respecto a una futura creación literaria”, *Arturo*, Buenos Aires, 1944, s/p.

⁴⁹ Carmelo Arden Quin, S/t [“Son las condiciones materiales...”], *op. cit.*

⁵⁰ *Ibid.* “Ni expresión (primitivismo); ni representación (realismo); ni simbolismo (decadencia). INVENCIÓN. De cualquier cosa; de cualquier acción; forma; mito; por mero juego; por mero sentido de creación: eternidad. FUNCION.”

precisa, científica, delimitada; devenía a través de un proceso intelectual que reorganizaba ese proyecto creativo. “Invención contra Automatismo” implica el reconocimiento superador de la técnica surrealista y la proposición de un segundo momento, un nuevo estadio en la creación estética.

¿Cómo se expresaban los horizontes estéticos de la revista en el contexto artístico internacional y local? Europa se presentaba, por esos momentos, más como la cuna de la destrucción que de la creación de la cultura occidental. Si el desarrollo de la vanguardia artística europea estaba dramáticamente interrumpido, era preciso reencausar la batalla en otras (estas) latitudes. *Arturo* definió un área regional a partir de la cual recuperar estos procesos revolucionarios y superar dichos planteos.

2. Tradiciones vanguardistas y contactos

Si *Arturo* ha sido entendida como la introductora de la abstracción en el circuito porteño, cabe preguntarse ¿era la abstracción desconocida en el debate artístico local de la década del 40? Resulta central indagar en torno de la circulación de las innovaciones estéticas y sus inscripciones en los distintos panoramas. Para comprender el anclaje regional de la propuesta de *Arturo* es preciso confrontar el funcionamiento de las líneas abstractas, surrealistas y realistas en el panorama de la vanguardia local e internacional. Este apartado sobre las inscripciones poéticas se refiere en primera instancia al panorama local: se estudiará las inscripciones previas a 1944 del surrealismo y la abstracción y se analizará la constitución del realismo como instancia dominante en el campo artístico moderno de fines de los años 30. Si la elección de la revista pivoteaba entre soluciones abstractas y surrealistas es preciso reinscribir el debate en el contexto internacional. El recorte de la revista de este desarrollo vanguardista europeo de las primeras décadas del siglo se dio a partir de las intervenciones que realizaron algunos artistas con inscripciones latinoamericanas.

El panorama cultural porteño de los años 30 y 40 estuvo atravesado por acontecimientos internacionales que marcaban el triunfo de los totalitarismos. La consolidación del régimen stalinista, la experiencia nazi-fascista, la guerra civil, el ascenso de Franco y la Segunda Guerra Mundial fueron los tópicos que cruzaron los discursos políticos y culturales generando nuevos compromisos. El rol del intelectual, la

relación entre arte y sociedad y, más precisamente, entre arte y revolución fueron ejes constantemente transitados. Sylvia Saítta ha señalado que durante estos años la reflexión y acción de los intelectuales no se acotó en torno a cuestiones relacionadas con su propio país, sino que esta preocupación se hizo mucho más vasta extendiéndose como causa universalista.⁵¹

El exilio de numerosos intelectuales y artistas en Buenos Aires a causa de los sucesos europeos intensificaron en nuestras orillas la actualidad de estos debates. La internacional antifascista, como ha señalado Diana Wechsler, restablecía redes previamente trazadas guiando los caminos del exilio de muchos españoles -y europeos en general.⁵² A pesar de la hostilidad del gobierno argentino, los partidos políticos de oposición y agrupaciones locales generaron redes de acción y solidaridad a favor de las luchas antitotalitarias. La causa republicana ganó apoyo entre las asociaciones obreras, en el diario *Crítica* y en espacios culturales como la AIAPE (y su periódico *Unidad*), *Argentina Libre* y otras revistas editadas por los exiliados.⁵³

Si Buenos Aires venía asistiendo desde los años 30 a una incesante actividad en el mundo literario, a finales de esta década y durante los 40 la actividad editorial de libros y revistas culturales conoció un primer gran momento. En este campo de transformaciones, los intelectuales exiliados dieron a la industria editorial argentina un nuevo giro: es ya un tópico común hablar del suceso editorial de los 40.⁵⁴ Este auge se sustentó tanto en la creación de casas editoriales como en la circulación de nuevas publicaciones que conformaron un circuito cultural ampliado. En este sentido, la labor de las revistas y periódicos de izquierda y las vinculadas al exilio español resulta central ya que permite dar cuenta de un complejo entramado de publicaciones existentes al momento de la aparición de *Arturo*.

⁵¹ Sylvia Saítta, "Entre la cultura y la política: los escritores de izquierda", en Alejandro Cattaruzza (dir.), *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002, pp. 386-389.

⁵² Diana B. Wechsler, "Melancolía, presagio y perplejidad. Los años 30, entre los realismos y lo surreal", en *Territorios de diálogos. Entre los realismo y lo surreal*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2006, pp. 17-33.

⁵³ Diana Wechsler, "Imágenes desde el exilio. Artistas españoles en la trama del movimiento intelectual argentino", *Arte y política en España 1898-1939*, Granada, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, 2002, p. 144; Dora Schwarzstein, *Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*, Barcelona, Crítica, 2001.

⁵⁴ José Luis de Diego, "La 'época de oro' de la industria editorial", en *Editores y políticas editoriales en la Argentina, 1880-2000*, Buenos Aires, Fondo de Cultura, 2006; Emilia de Zuleta, *Espanoles en la Argentina. El exilio literario de 1936*, Buenos Aires, Atril, 1999; Leandro de Sagastizábal, *La edición de libros en la Argentina. Una empresa de cultura*, Buenos Aires, Eudeba, 1995; Emilia de Zuleta, *Relaciones literarias entre España y la Argentina*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1983.

Entre las revistas de exiliados es común referir a la trilogía que armaron *De Mar a Mar* (1942-1943), *Correo Literario* (1943-1945) y *Cabalgata* (1946-1948). En líneas generales, compartieron el antifranquismo militante a nivel político y la revisión y preservación de la tradición cultural española y “universal”.⁵⁵ *Correo Literario*, dirigida por Luis Seoane, Lorenzo Varela y Arturo Cuadrado, actuó como un referente cultural al momento de aparición de *Arturo*, reuniendo a artistas e intelectuales inscriptos en las redes de contactos regionales. Involucrada también con la militancia antifranquista, *Correo Literario* delineó un interés fuerte en la intervención en el campo cultural hispanoamericano. En esta revista -como ha señalado Silvia Dolinko- se suceden comentarios sobre producciones literarias, plásticas, cinematográficas y teatrales del activo campo cultural local junto con variadas noticias internacionales, acentuando en este enfoque la relación dialógica entre lo “local” y lo “universal”.⁵⁶ La publicación estaba abierta a las distintas producciones del campo cultural latinoamericano: el Brasil y Uruguay fueron los más representados.

En este sentido es preciso mencionar la presencia de Newton Freitas en *Correo Literario* a través de su columna “Colaboración en Portugués”; en esta sección Freitas publicaba reflexiones y comentarios vinculados al ámbito cultural latinoamericano y al contexto político mundial.⁵⁷ Freitas, exiliado junto a su esposa Lidia Bessouchet a causa del Estado Novo en 1938, fue una pieza clave para la articulación de este sector del campo cultural argentino con el Brasil. Fue a través de su accionar en el ámbito cultural porteño que el escritor modernista Mário de Andrade –un árbitro de la intelectualidad brasileña hasta su muerte en 1945- efectivizó sus colaboraciones en *Correo Literario* y principalmente en *Argentina libre* (1940-1947).⁵⁸ En este semanario antifascista dirigido por Octavio González Roura, Andrade escribió para la sección de artes plásticas, a cargo de Romero Brest.

⁵⁵ Silvia Dolinko, *Luis Seoane. Xilografías*, Santiago de Chile, Centro Cultural de España, 2006, pp.38-39.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 45

⁵⁷ Newton Freitas, “O pintor Di Cavalcanti”, *Correo Literario*, nº 2, Buenos Aires, 1 de diciembre de 1943, p. 7; Newton Freitas, “Ano literário argentino”, *Correo Literario*, nº 6, Buenos Aires, 1 de febrero de 1944, p. 7; Newton Freitas, “Nicolás Guillen”, *Correo Literario*, nº 8, Buenos Aires, 1 de marzo de 1944, p. 7; Newton Freitas, “Cecilia Meirelles”, *Correo Literario*, nº 16, Buenos Aires, 1 de julio de 1944, p. 7; Newton Freitas, “França-França Libertada”, *Correo Literario*, nº 21, Buenos Aires, 15 de septiembre de 1944, p. 7.

⁵⁸ Véase Patricia M. Artundo, *Mário de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*, op. cit., cap. 6. Véase además *Escritores e artistas argentinos a Mário de Andrade*, op. cit.

Exiliados de diversas latitudes se constituyeron en informantes clave para comprender qué había pasado en la entreguerra europea; para los editores de *Arturo* resultaba central recuperar este bagaje para poder ir más allá de estos paradigmas. A fines de los 80, Tomás Maldonado recordaba así estos intercambios:

El contacto con aquellos hombres era una fuente inagotable de estímulos de toda clase. [...] Aprendimos mucho de ellos. Por ellos tuvimos las primeras informaciones directas sobre los movimientos de vanguardia, sobre el significado del cubismo, del futurismo, del dadaísmo, del constructivismo, del arte abstracto. A través de ellos pudimos recibir la contribución innovadora de la arquitectura moderna. De sus maltrechas valijas de cartón de hombres en fuga salían mágicamente documentos que nos fascinaban y los cuales podíamos obtener preciosas informaciones sobre los radicales cambios culturales sobrevenidos en Europa entre las dos guerras y aún antes, documentos ya amarillentos recogidos en Berlín, Colonia, París, Madrid, Budapest, Praga, Moscú, Milán. Generalmente se trataba de manifiestos, de folletos, de libros, de revistas y catálogos que servían a menudo como argumentos o contraargumentos en nuestra febril búsqueda de un nuevo modo de entender la práctica artística.⁵⁹

Esta red internacional de intercambios -en la cual Buenos Aires se ubicaba en un espacio privilegiado- ponía en circulación nuevas ideas estéticas. Noticias sobre la “imagen pura” y las propuestas de la abstracción no eran desconocidas en el ámbito porteño. Casi aproximadamente en paralelo a la aparición de *Arturo*, en enero de 1944, *Correo Literario* le hacía un homenaje a Piet Mondrian con motivo de su muerte.⁶⁰ Anteriormente, en diciembre de 1936, se había realizado en la galería Moody la *Primera exposición de dibujos y grabados abstractos* organizada por Attilio Rossi, artista italiano exiliado en Buenos Aires quien se desarrolló en nuestro medio como editor, ilustrador y crítico. En esta muestra -que exhibía además de obra gráfica, una vitrina con revistas y catálogos de la Galleria del Milione- participaron, entre otros, Mauro Reggiani, Luigi Veronesi, Lucio Fontana y Juan Bay, integrantes del grupo concretista milanés que estaba en línea con la propuesta internacionalista del grupo *Abstraction Création*.⁶¹

⁵⁹ Giacinto Di Pietrantonio, “Entrevista”, en Tomás Maldonado, *Lo real y lo virtual, op. cit.*, p. 211.

⁶⁰ Piet Mondrian, “El arte abstracto” y “Nuevas”, *Correo Literario*, n° 7, Buenos Aires, 15 de febrero de 1944, pp. 5 y 1-2 respectivamente.

⁶¹ Attilio Rossi “Primera exposición de dibujos y grabados abstractos en la galería Moody”, *Sur*, n° 28, Buenos Aires, enero de 1937, pp. 93-97.

Esta exposición, por su parte, generó en nuestro medio un debate interesante entre Attilio Rossi y Julio Rinaldini, crítico del diario *El Mundo*, que canalizó la revista *Sur*.⁶² No es mi intención reconstruir este debate sino recuperar la crítica de falta de novedad con la que Rinaldini calificaba la exposición.⁶³ Esta apreciación no es menor en función de recuperar las inscripciones de la abstracción en el ámbito porteño.

En esta línea es preciso detenerse en la actividad de Lucio Fontana. Enrico Crispolti se ha referido al modo particular en el que Fontana atravesó y combinó sus experiencias abstractas -de mediados de los años 30 y luego de los 50- y su obra figurativa. Hacia los 30, Fontana era un escultor registrado entre los exponentes del grupo concretista agrupado alrededor de la Galleria del Millione en Milán que realizó la *Iª Mostra Collettiva d'Arte Astratta* en marzo de 1935. Este mismo grupo de artistas fue el que posteriormente se presentó en Buenos Aires generando el citado debate.

La producción de Fontana resulta clave para analizar las elecciones y omisiones de *Arturo*. Las búsquedas no figurativas de este artista durante los 30 presentan estructuras escultóricas leves conocidas como graffias espaciales. En 1935 expuso en *Abstraction Création* (nº 4) una escultura bifacial de pequeñas dimensiones que enfatiza aspectos dibujísticos en el espacio.⁶⁴ [IL. 11, 12] Si bien es posible encontrar filiaciones entre estas obras y la búsqueda que intentaba definir *Arturo*, la actuación de Fontana plantea otras particularidades a considerar.

En este sentido, Andrea Giunta ha analizado los compromisos estéticos y políticos asumidos por Fontana. Si este artista había simpatizado con células fascistas durante su estadía italiana durante los 30, fue en los cuarenta que, radicado en la Argentina, cambió de signo político insertándose en las redes intelectuales comprometidas con los vencedores de la guerra. También como ha señalado Giunta, en Buenos Aires, Fontana redefinió además su sentido artístico: sus obras de los 40

⁶² Julio Rinaldini, "Dibujos y grabados abstractos", *El Mundo*, Buenos Aires, 13 de diciembre de 1936, p. 6 y Julio Rinaldini, "Campo polémico. En torno a una exposición de arte 'abstracto'", *Sur*, nº 29, Buenos Aires, febrero de 1937, pp. 102-107. Reproducidos en Patricia M. Artundo y Cécilia Lebrero (org.), *Julio Rinaldini. Escritos sobre arte, cultura y política*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2007, pp. 262-264 y 266-270. Véase Attilio Rossi "Primera exposición de dibujos y grabados abstractos en la galería Moody", *op. cit.*

⁶³ En función de lo reconstruido por Patricia Artundo en relación a este debate no se trató de la manifestación de la polémica arte figurativo vs. arte abstracto. Sin embargo, se desprende de las notas de Rinaldini -quien consideraba a Berni el representante ideal del "nuevo humanismo"- que este crítico no entendía a la poética abstracta -y a sus proclamas- como representativas de la conciencia artística contemporánea. Patricia M. Artundo, "Cuarenta años de producción: Julio Rinaldini y el campo intelectual porteño durante la primera mitad del siglo XX", en Patricia M. Artundo y Cecilia Lebrero (org.), *Julio Rinaldini. Escritos sobre arte, cultura y crítica*, *op. cit.* pp. 13-28.

⁶⁴ Enrico Crispolti, "Fontana y la abstracción", en Marcelo E. Pacheco (cur.), *Arte Abstracto argentino*, *op. cit.*, pp. 52-53; Véase *Abstraction Création*, nº 4, Paris, 1935, p. 8.

alternan un realismo “académico” con una línea más expresiva con elementos filobarrocos.⁶⁵ Los jóvenes de *Arturo* conocían su militancia abstracta, pero la lectura de su obra figurativa debió primar en la consideración del grupo.⁶⁶

Continuando con la circulación de la abstracción en la Argentina, es preciso recordar que en 1935, Grete Stern y su marido Horacio Coppola –quienes se habían conocido en los cursos de Walter Peterhans en el Bauhaus de Dessau- se exiliaban en la Argentina y realizaban en ese mismo año la primera exposición de fotografía moderna, en la redacción de la revista *Sur*. Esta exposición introducía novedades en los encuadres así como en el modo de conceptualizar el procedimiento fotográfico.⁶⁷ Es importante resaltar el patrocinio de esta fotografía en las acciones de estos artistas: no sólo se realizó en su casa de Ramos Mejía en diciembre de 1945 una de las primeras exposiciones de los miembros del grupo *Arturo*, sino que además Kosice recuerda el aporte que Stern les dio poniendo a su alcance los *Bauhausbücher*, las ediciones del Bauhaus. También según el recuerdo de Kosice, otro exiliado, el suizo Clement Moreau (seudónimo de Carl Meffert) -grabador y dibujante activo en los foros vinculados al partido comunista-ofició de traductor del alemán.⁶⁸

Por su parte, la actuación de Juan Del Prete, artista italiano radicado en la Argentina en 1909, resulta clave para este recorrido. Del Prete realizó su experiencia parisina entre 1930-1933 en contacto con los espacios de ebullición de arte abstracto participando en el número 2 de la revista *Abstraction Création* (1933) junto con un elenco de artistas abstractos europeos como Bill, Calder, Kupka, Mondrian, Moholy-Nagy, Van Doesburg y otros.⁶⁹ [IL. 13, 14] La obra de Del Prete allí reproducida trabaja a partir de una fragmentación geometrizada del soporte; en la producción de este período, este artista incluyó la utilización de distinto tipo de texturas matéricas. A su regreso en 1933, Del Prete realizó una exposición de sus obras abstractas en Amigos del Arte y otra al año siguiente en la que exhibió esculturas no figurativas realizadas en alambre y yeso directo.⁷⁰ Anteriormente, Emilio Pettoruti durante su experiencia

⁶⁵ Andrea Giunta, “Crónica de posguerra: Lucio Fontana en Buenos Aires”, en Enrico Crispolti (cur.) *Lucio Fontana*, Buenos Aires, Proa, 1999, pp. 75-78.

⁶⁶ Giacinto Di Pietrantonio, “Entrevista”, *op. cit.*, p. 207.

⁶⁷ Verónica Tell, “Latitud-Sur: coordenadas estético-políticas de la fotografía moderna en la Argentina”, en Diana B. Wechsler (cur.), *Territorios de diálogo. Entre los realismos y lo surreal*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta-Fundación Mundo Nuevo, 2006, pp. 195-201.

⁶⁸ Jorge López Anaya, “Gyula Kosice, la memoria y el proyecto. Fragmentos de una entrevista”, *Kosice. Obras 1944-1990*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1991, p. 10.

⁶⁹ *Abstraction Création*, n° 2, Paris, 1933, p. 9; Gladis Fabre, *Abstraction Création 1931-1936*, Paris, Musée d’art moderne de la Ville de Paris, 1978.

⁷⁰ Rafael Squirru, *Juan Del Prete*, Buenos Aires, Gaglianone, 1984, p. 26.

europea entre 1913 y 1924 había asimilado aspectos de la poética futurista llegando así a la concepción de obras abstractas como *Force centripete* y *Espansione dinamica* (ambas de 1914). En la misma época y también en Europa, su amigo Xul Solar realizó patterns para tapicería que manejan un vocabulario concentrado en la abstracción.⁷¹

Ahora bien, en función de este estado de la cuestión en torno a la abstracción en el ámbito local, puede formularse la siguiente pregunta: ¿Por qué los editores de *Arturo*, que reconocían otras paternidades regionales e internacionales negaban lo ocurrido en el ámbito local? Tanto estas obras de Del Prete como de Fontana eran un referente en línea con las elecciones de la revista que los editores de *Arturo* decidieron omitir. Respecto de estas ausencias se puede pensar que la emulación de estrategias típicas de los movimientos vanguardistas impedía el reconocimiento de antecedentes locales preexistentes; la disputa por lo nuevo los obligaba a ubicarse en el circuito vernáculo como los únicos precursores de esta tendencia. Además, es preciso considerar que las incursiones no figurativas de Del Prete, Pettoruti y Fontana representaban etapas experimentales en sus producciones que se alternaban con trabajos dentro de la figuración. Si bien los jóvenes de *Arturo* no tenían totalmente en claro cuál era su búsqueda plástica, sí bregaban por una definición más radical y contundente; además, leían a estos artistas ya consagrados en el circuito como parte del pasado y no como valores del futuro.

Analizar la circulación editorial vinculada a las artes plásticas permite dar cuenta cuáles fueron las imágenes en circulación y a qué materiales tuvo acceso este grupo para definir su propuesta. Respecto de publicaciones internacionales, ya se ha referido a los *Bauhausbücher* facilitados por Stern; además Maldonado refirió haber contado con los catálogos *Abstraction Création* de 1932 y *Cubism and Abstract art* (MoMA, 1936) además del libro *Kunstismen* de El Lissitzky y Hans Arp (Zürich, 1925).⁷² Este último, en edición trilingüe, aportaba definiciones sobre los movimientos artísticos de vanguardia a partir de textos de sus los distintos promotores.⁷³ Por su parte, Lidy Prati recuerda haber extraído la imagen de la obra de Mondrian reproducida en *Arturo* de la

⁷¹ Patricia M. Artundo, "Emilio Pettoruti. Cronología biográfica y crítica", *Emilio Pettoruti (1892-1971)*, Buenos Aires, Fundación Pettoruti-Museo Nacional de Bellas Artes, 2004.

⁷² Giacinto Di Pietrantonio, "Entrevista a Tomás Maldonado", *op. cit.*, p. 62-63.

⁷³ Gladis Fabre (cur.), *París 1930. Arte Abstracto, arte concreto, cercle et carré*, Valencia, IVAM, 1990, pp. 24-27.

revista *Art News*; aunque no se ha ubicado la referencia.⁷⁴ También es probable que se haya extraído esta reproducción de publicaciones del Museum of Modern Art (MoMA, New York) ya que dicha institución adquirió *Composition en blanc, noir et rouge* en 1937.⁷⁵

Respecto de la circulación local, la necesidad de publicar libros de arte en castellano fue un requerimiento que encontró atención en la industria editorial porteña durante los 40.⁷⁶ Si bien ya existían antecedentes y hubo propuestas paralelas – como la actividad de Rossi en Losada- la labor más completa en la publicación de libros sobre artes plásticas correspondió en estos años a la actividad de Poseidón dirigida por Joan Merli. Marchand de arte, organizador de exposiciones, director de revistas y autor y editor de libros de arte tanto en su Cataluña natal como en el exilio argentino, Merli se constituyó en un personaje clave para comprender el consumo artístico de la época.⁷⁷ La referencia a esta editorial permite definir cuáles eran las imágenes en circulación en el campo artístico local al momento de aparición de *Arturo*.

En 1942, Poseidón se lanzó con una política editorial competitiva integrada por diversas colecciones, iniciándose con la colección “Biblioteca argentina de arte” en la cual aparecía *Goya* de Ramón Gómez de la Serna como ejemplar de lanzamiento. En esos años, Poseidón lanzaba también otros conjuntos como la “Colección Historial” en la cual aparecía la *Historia del Arte* de Elie Faure y la “Colección Todo para todos. Manuales de divulgación, artes, ciencias, oficios” que editaba *Cantos y Leyendas brasileñas* de Newton Freitas. A esto debemos sumar la “Colección Aristarco”, dedicada específicamente a la publicación de ensayos sobre artes plásticas en la cual apareció *Universalismo constructivo* de Joaquín Torres-García en 1944. Otras colecciones dedicadas a textos de artistas y a revisiones historiográficas completan el conjunto.

⁷⁴ Mesa redonda con Manuel Espinosa, Enio Iommi y Lidy Prati coordinada por Jorge López Anaya en ocasión de la exposición *Utopía de la Forma*, galería Del Infinito, Buenos Aires, abril-mayo 2004. Se ha consultado la revista *Art News* entre los años 1942-1944 pero no se ha ubicado dicha reproducción.

⁷⁵ Véase Yves-Alain Bois *et al.*, *Piet Mondrian, 1872-1944*, Milán, Leonardo, 1994, p. 269. Entre las publicaciones del MoMA anteriores a 1944 en las que se reproduce dicha obra de Mondrian, considérese: *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art*, 1942 y *What is modern painting?*, 1943.

⁷⁶ Jorge Romero Brest, “No se editan libros sobre artes plásticas”, *Argentina Libre*, Buenos Aires, 21 de marzo de 1940; véase también Jorge Romero Brest, “Faltan publicaciones especializadas”, *Argentina Libre*, Buenos Aires, 28 de marzo de 1940. Archivo JRB.

⁷⁷ María Amalia García, “La editorial Poseidón y la circulación de libros de artes plásticas en la Argentina en los 40”, *VI Jornadas Estudios e Investigaciones*, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras-UBA, Buenos Aires, 2004, CD-rom.

Aunque también la editorial se dedicó a la publicación de literatura y temas de actualidad, es evidente no sólo la concentración del proyecto editorial en las artes plásticas sino también el nivel de especificidad del conjunto. A partir de 1943, la publicación de artistas argentinos y latinoamericanos fue más profusa iniciándose con el número 12 de la Colección “Biblioteca Argentina de Arte” dedicado a Alfredo Guttero con texto de Julio Payró. Siguiéron Fernando Fader, Pedro Figari, Lorenzo Domínguez, Joaquín Torres-García, Emilio Pettoruti, Ramón Gómez Cornet, Jorge Larco, Juan Del Prete y Lucio Fontana. Muchos de estos artistas fueron los que Payró incluyó en sus *Veintidós Pintores. Facetas del arte argentino* publicado por Poseidón, precisamente, en 1944.⁷⁸

En este libro Payró elegía 22 casos de artistas argentinos vinculados a la imprecisa “Escuela de París” con los que daba cuenta de la variedad estilística del siglo XX. Diana Weschler ha señalado que en *Veintidós Pintores* Payró utilizó la selección de pintores argentinos para revisar el recorrido de la pintura europea cristalizando un repertorio de lo moderno en el arte nacional. Esta investigadora plantea que esta “cristalización” se dio en la trama de selecciones anteriormente realizadas tanto por el crítico como por otras instancias del campo artístico.⁷⁹ La selección se movía con artistas alineados en el “retorno al orden” que en los 40 contaban con la aprobación de la crítica y de las instituciones a través de premios y adquisiciones. Estos artistas se convertían así en adquisiciones seguras para los coleccionistas que apoyaban sus elecciones en estas ediciones.⁸⁰

Esta mención a Poseidón permite reflexionar sobre las valoraciones del circuito y los recorridos del consumo contemporáneo al momento de la aparición de *Arturo*; esto implica introducirse en el debate en torno de los realismos y su constitución como tendencia hegemónica. A partir de la década del 30 un marcado anclaje en lo real definió el panorama local. A través de la incorporación de la búsqueda vanguardista, la

⁷⁸ Julio E. Payró, *Veintidós Pintores. Facetas del arte argentino*, Buenos Aires, Poseidón, 1944. Los artistas seleccionados fueron: Eugenio Daneri, Domingo Proncato, Miguel Victorica, Emilio Pettoruti, Aquiles Badi, Gustavo Cochet, Emilio Centurión, Juan Ballester Peña, Héctor Basaldúa, Lino Enea Spilimbergo, Jorge Larco, Horacio Butler, Juan Del Prete, Ramón Gómez Cornet, Horacio March, Alberto Trabucco, Norah Borges, Raquel Forner, Raúl Soldi, Onofrio Pacenza, Juan Carlos Castagnino y Juan Batlle Planas.

⁷⁹ Diana Weschler, “Julio Payró y la construcción de un panteón de ‘héroes’ de ‘pintura viviente’”, *Estudios e investigaciones*, n° 10, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL-UBA, 2005, pp. 27-37.

⁸⁰ María Amalia García, “La editorial Poseidón y la circulación de libros de artes plásticas en la Argentina en los 40”, *op. cit.*; Talía Bermejo, “Ediciones artísticas y coleccionismo: plataformas para la escritura de un relato modernista”, *XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, FAAP, São Paulo, 2007, pp. 197-205.

mirada sobre lo real constituía la línea más transitada por los artistas vinculados a aquello conocido como arte moderno. Este foco en la realidad estaba inscripto en compromisos y debates políticos. Los sucesos ocurridos tanto a nivel internacional -con los avances totalitaristas dramáticamente incrementados en el transcurso de la década- como en la coyuntura local -el derrocamiento de Hipólito Yrigoyen en 1930 y el inicio de la denominada “década infame”- provocaban tomas de posición que debían ser claramente expresadas. Estas elecciones visuales hacían eco a urgencias que exigían acción.

Diana Wechsler ha señalado que, durante los 30, la tensión se dio entre dos términos: un arte político, vinculado a lo social, y un arte implicado en lo surreal. Según esta autora, el surrealismo también estaba sosteniendo una posición en la disputa por la apropiación y representación de lo real.⁸¹ Precisamente, las obras de Antonio Berni, presentadas en Amigos del Arte en 1932, luego de su periplo europeo, proponían una versión personal del surrealismo en tensión con las propuestas de la pintura metafísica. Poco a poco esta mirada surreal se fue implicando en la problemática social: hacia 1935 el posicionamiento de Berni en sus grandes telas *Manifestación y Desocupados* y en la postulación del “Nuevo Realismo” se centraba en las posibilidades de un arte que interpretase y reflejara la realidad.⁸² La simultaneidad y coexistencia de preocupaciones sociales y atmósferas poéticas surreales también estuvo presente en artistas como Pompeyo Audivert, Victor Rebuffo y Lino Spilimbergo.⁸³ Asimismo, imágenes de ensoñación, misterio, perplejidad y melancolía, vinculadas en cierto modo a esta poética surreal aparecen en la producción de Raquel Forner.

Para definir la circulación de la línea surreal, es preciso referir a la actividad del grupo Orión a finales de los 30.⁸⁴ Este grupo, vinculado a Ernesto B. Rodríguez, reunía a artistas que se autocalificaron como surrealistas: Leopoldo Presas, Vicente Forte, y Orlando Pierri, entre otros. La crítica tuvo opiniones dispares respecto de la actividad de este grupo: mientras Rinaldini consideraba su filiación netamente surrealista, Romero

⁸¹ Diana B. Wechsler, “Melancolía, presagio y perplejidad. Los años 30, entre los realismos y lo surreal”, *op. cit.*

⁸² Cecilia Rabossi, “Antonio Berni: los periplos hacia la realidad”, Adriana Lauría (cur.), *Berni y sus contemporáneos. Correlatos*, Buenos Aires, Malba, 2005, pp. 33-44.

⁸³ Marcela Gené, “Diálogos con buriles y gubias. Realismo y surrealismo en el grabado argentino”, en Diana Wechsler, (cur.), *Territorios de diálogo, op. cit.*, p. 138. Respecto de Spilimbergo, Gené ha señalado que la serie de grabados surrealistas realizados para ilustrar el relato de Oliverio Girondo, *Interlunio*, se presentaban como la estricta contracara de sus pinturas al óleo contemporáneas.

⁸⁴ Diana B. Wechsler, “Melancolía, presagio y perplejidad. Los años 30, entre los realismos y lo surreal”, *op. cit.*

Brest sentenciaba que el surrealismo porteño “tiene de él su vestidura, no el espíritu”.⁸⁵ Tanto la poesía de Ernesto B. Rodríguez y Osvaldo Svanascini como las obras de Presas y Pierri remiten a un tono neorromántico que es considerado por Graciela de Sola como una forma de visión surreal.⁸⁶ Son comunes las atmósferas cargadas de lirismo y melancolía a través de la utilización de colores fríos y figuraciones fantasmagóricas.

Más estrictamente ligado al surrealismo ortodoxo se encontró Juan Batlle Planas, quien utilizó el automatismo psíquico en sus producciones, y el pequeño grupo de escritores que publicaron la revista *Qué*.⁸⁷ Nucleado alrededor de Aldo Pellegrini y Elías Piterbag este grupo editó los dos números de *Qué* aparecidos en noviembre de 1928 y diciembre de 1930. Esta revista es considerada como la primera manifestación del surrealismo en la Argentina y la primera revista de esa orientación publicada en idioma español en América Latina.⁸⁸ Sus dos únicos números se enmarcan en la línea más ortodoxa propulsada por André Breton. Con un espíritu amargo cargado de ironía, el ataque de *Qué* es profundo; cuestiona la civilización, el arte, el lenguaje. Este grupo, que concentraba sus búsquedas en las posibilidades del inconsciente, declaraba “no intentar nada fundamental fuera de nosotros.”⁸⁹ Esto, evidentemente, los diferenciaba netamente del posicionamiento asumido por Antonio Berni.⁹⁰

Al contrastar este breve recorrido del panorama local con el recorte efectuado por *Arturo*, es posible proponer algunas ideas. Por un lado, ya se ha planteado cómo se habían dejado de lado las experiencias abstractas acontecidas en el ambiente local; por otra parte, resulta evidente que la ofensiva de la revista estuvo dirigida a las distintas líneas realistas que desde la década anterior eran la tendencia hegemónica en el panorama vernáculo. En este sentido, es evidente cómo en sus negaciones y agresiones

⁸⁵ Julio Rinaldini, “El Grupo Orión”, *El Mundo*, Buenos Aires, 21 de octubre de 1939, p. 6; reproducido en Patricia M. Artundo y Cecilia Lebrero (org.), *Julio Rinaldini. Escritos sobre arte, cultura y crítica*, op. cit. p. 176. Jorge Romero Brest, “El grupo Orión”, *Argentina Libre*, n° 42, Buenos Aires, 20 de diciembre de 1940, p. 9. Sobre Orión véase Valeria Semilla, “La revista *Orión*”, en Patricia M. Artundo y María Inés Saavedra (dir.), *Leer las artes. Las Artes Plásticas en ocho revistas culturales argentinas 1878-1951*, op. cit., pp. 145-168.

⁸⁶ Graciela de Sola, *Proyecciones del Surrealismo en la Literatura Argentina*, op. cit., p. 78

⁸⁷ Respecto de Batlle Planas véase Gabriela Francone, *Juan Batlle Planas. Una imagen persistente*, Buenos Aires, Fundación Alon, 2006, p. 42.

⁸⁸ Héctor Lafleur et al., *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*, Buenos Aires, El 8vo loco, 2006. [1° ed. 1962]; Rubén Daniel Méndez Castiglioni, “Aproximaciones a la recepción del escritor surrealista Aldo Pellegrini”, en Carlos García-Bedoya (comp.), *Memorias de Jalla. Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*, Lima, 2004, pp.1139-1149; Francisco Urondo, *Veinte años de poesía argentina 1940-1960*, Buenos Aires, Galerna, 1968.

⁸⁹ “Pequeño esfuerzo de justificación colectiva”, *Qué*, n° 1, Buenos Aires, noviembre de 1928, p. 1.

⁹⁰ Patricia M. Artundo, “Las trampas de la memoria: el itinerario plástico y político del joven Berni (1925-1932)”, *VI Jornadas Estudios e Investigaciones*, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras-UBA, Buenos Aires, 2004, CD-rom.

la revista aludía casi directamente –aunque sin nombrar- a lo que circulaba en el ambiente porteño. Así, desde el interior de la contratapa se proclamaba: “Júbilo. Negación de toda melancolía. Voluntad constructiva. Comuni3n. Poesía del contrato social.”⁹¹ Piénsese en el dramatismo de *La caída* (1941) de Raquel Forner, o en *Medianoche en el mundo* (1937) de Berni o en algunas obras de Orlando Pierri y resulta evidente a qué se contraponían estas palabras.

Mientras que en *Arturo* resulta clara la negación del realismo como problemática estética contemporánea, mantenía con el surrealismo una relación más compleja. Como se ha visto a través de los textos analizados, la revista no descartaba totalmente la apuesta surrealista, sino que recuperaba y reelaboraba algunas ideas y, a partir de allí, lanzaba su propio modelo. Ahora, esta tensión entre abstracción y surrealismo que sostenía *Arturo* ¿respondía a los ejes delineados en el panorama local? En función de lo ya planteado, se puede formular que, aunque producciones vinculadas al surrealismo y la abstracción no resultaban desconocidas en el medio, los realismos fueron la marca dominante en el circuito al momento de la publicación de *Arturo*. Entonces, ¿dónde se inscribía el debate que la revista proponía?

Arturo trascendía el panorama porteño para reubicarse en función de polémicas registradas en otras latitudes: los términos que enmarcan la problemática que sostiene la revista responden al derrotero vanguardista del circuito parisino de entreguerra. En su texto editorial, Arden Quin remitía de modo bastante claro a esta cuestión:

Nadie se ha detenido con pensamiento dialéctico materialista, en la Escuela de París, para ver que ella ha sido el resultado emocional e ideológico de una transformación total del mundo.

Nadie pensó en subordinar el fenómeno del arte moderno, y sus abstracciones, al proceso de liquidación económica y social del orden capitalista, y a la creación de una nueva sociedad bajo formas socialistas de producción.⁹²

El proceso al que Arden Quin aludía bajo el fenómeno del arte moderno se vinculaba con el desarrollo vanguardista que, a mediados de la década del 30 en París,

⁹¹ Anónimo [atribuido a Kosice], S/t, *Arturo*, Buenos Aires, 1944, s/p [interior contratapa]

⁹² Carmelo Arden Quin, S/t [“Son las condiciones materiales...”], *op. cit.*

se alineaba tanto con las propuestas de la abstracción como del surrealismo.⁹³ Si bien este par representaba el antagonismo principal, sus desavenencias no modificaban la división más básica que operaba en el campo francés entre los que apoyan la “llamada al orden” y los que se negaban a ella. Ambas líneas extraían su material intelectual de la tradición cubista y varios artistas no las entendieron como búsquedas enfrentadas.⁹⁴

El surrealismo se lanzaba en 1924 en la voz de su líder máximo, André Breton. Al rechazo total, espontáneo y primitivo de Dadá, el surrealismo oponía la búsqueda experimental apoyándose en la teoría freudiana.⁹⁵ Su propuesta, que vendría a convertir en doctrina el fundamento de libertad dadaísta, encontró desde sus comienzos, un espacio de debate importante entre la intelectualidad francesa. Su órgano de difusión, la revista *Révolution Surréaliste*, se transformó hacia 1930 en *Le surréalisme au service de la révolution* marcando la inscripción del grupo dentro de la III Internacional. Sin embargo, esta relación rota hacia 1933 encontró a algunos surrealistas como Louis Aragon alineados al PC francés y enfrentados con la política de Breton.⁹⁶ Un punto importante de este derrotero fue la *Exposición internacional de surrealismo* realizada en 1938 que dio cuenta tanto del internacionalismo que involucraba a este movimiento como de los numerosos seguidores con los que contaba catorce años después de su lanzamiento.⁹⁷

Por otra parte, a comienzos de la década del 30 París se transformó en un edén constructivo. A lo largo de la década del 20, los principales activadores de las experiencias abstracto-constructivas, refugiados de distintas latitudes, confluyeron en la capital francesa. Se encontraban allí Vasily Kandinsky, Theo van Doesburg, Piet Mondrian, Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp, Georges Vantongerloo, Gontcharova, Larinov, Pevsner, entre otros. De las vinculaciones de Joaquín Torres-García –quien estaba en París desde 1926- con Michel Seuphor, Piet Mondrian y Theo van Doesburg

⁹³ Serge Fauchereau (cur.), *El arte abstracto y la galería Denise René*, op. cit.; David Batchelor, “‘Esta libertad, este orden’: el arte en Francia después de la Primera Guerra Mundial”, op. cit.; Jean-Paul Ameline, “Denise René. Histoire d’une galerie”, op. cit.; Pontus Hulten (cur.), *Paris-Paris 1937-1957*, op. cit.; Gladis Fabre (cur.), *Paris 1930*, op. cit.; Gladis Fabre, *Abstraction Création 1931-1936*, op. cit.; Magdalena Dabrowski, (cur.), *Contrasts of Form. Geometric Abstract Art 1910-1980*, op. cit.

⁹⁴ David Batchelor, “‘Esta libertad, este orden’: el arte en Francia después de la Primera Guerra Mundial”, op. cit., p. 67-68. Batchelor plantea que puristas y surrealistas idearon tácticas para presentar el importante trabajo de la época anterior a la guerra (refiriéndose fundamentalmente a Apollinaire) de manera que legitimara sus propias concepciones del arte de posguerra.

⁹⁵ André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires, Argonauta, 2001, [traducción, prólogo y notas de Aldo Pellegrini]; Mario De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, op. cit., pp.153-158.

⁹⁶ Donald Drew Egbert, *El arte y la izquierda en Europa. De la revolución francesa a Mayo de 1968*, Barcelona, G. Gili, 1995, p. 284.

⁹⁷ Maurice Nadeau, *Historia del surrealismo*, op. cit., pp. 227-231.

surgió la idea de formar un grupo de orientación anti-surrealista conocido como *Cercle et Carré* cuya línea de promoción circunscribía a las propuestas no figurativas.⁹⁸ Si bien la idea era crear un frente unido contra el surrealismo y promover la comunicación entre artistas abstracto-geométricos, *Cercle et Carré* adoptó una actitud pluralista respecto de las interpretaciones de la abstracción. Básicamente sus conceptos se resumieron en la frase “à humaniser la géométrie et à géométriser l’humain” y el principio básico del grupo se fijó en los términos estructura y abstracción.⁹⁹ Publicaron tres números de la revista (marzo, abril y junio de 1930) y realizaron, en abril, una exposición en Galerie 23 donde participaron: Torres-García, Mondrian, Arp, Seuphor, Vordemberge Gildewart, Kandisky y Vantongerloo, entre otros. Desinteligencias entre Torres-García y Seuphor llevaron a la disolución del grupo.

El pluralismo de *Cercle et Carré* provocó la creación de *Art Concret* liderado por Van Doesburg. Esta propuesta replanteaba las búsquedas constructivas en una clave más intransigente (encontrando en los años 50 desarrollos específicos entre los porteños y paulistas). Van Doesburg era preciso en la definición de su proyecto: “Un élément pictural n’a pas d’autre signification que ‘lui-même’ en conséquence le tableau n’a pas d’autre signification que ‘lui-même’”.¹⁰⁰ El objetivo era la realización óptica del pensamiento por medio de elementos concretos: formas geométricas y colores planos.¹⁰¹ La saga abstracta se continuó –luego de la muerte de Van Doesburg en 1931- con el grupo *Abstraction Création. Art non figuratif*. Dirigido por Auguste Herbin y George Vantongerloo, este grupo logró una mayor proyección que los anteriores. Esta asociación internacionalista (ya se ha referido a la participación de Fontana y Del Prete) incluyó una gran cantidad de tendencias: el único criterio de selección era la no figuración.

Respecto de *Cercle et Carré* es preciso relativizar el antisurrealismo generativo del proyecto. Un enfoque pormenorizado delinea un mapa más incierto: piénsese en artistas como Hans Arp o como Joaquín Torres-García, quienes oscilaban entre ambas

⁹⁸ Gladis Fabre (cur.), *Paris 1930, op. cit.* pp. 31-34; Pedro da Cruz, *Torres García and Cercle et Carré. The Creation of Constructive Universalism*, Hansson & Kotte, 1994.

⁹⁹ Gladis Fabre, *Abstraction Création 1931-1936, op. cit.*, p. 8; Gladis Fabre (cur.), *Paris 1930, op. cit.*, p. 33.

¹⁰⁰ Carlsund, Doesburg, Hélon, Tutundjian, Wantz, “Base de la peinture concrète” *Art Concret*, Paris, 1930, p. 1.

¹⁰¹ Gladis Fabre (cur.), *Paris 1930, op. cit.* p. 65.

tendencias articulando sus poéticas a partir de elementos de las dos tradiciones.¹⁰² A este respecto Juan Fló ha señalado que “en tanto que el antisurrealismo fue el estímulo inicial para la formación del grupo, y, en alguna medida, Torres lo compartía, ese alineamiento disimula la mayor proximidad que Torres tenía con la exaltación del inconsciente y el concepto supraestético del arte, propios del surrealismo, que con la tendencia técnico maquinista o con el formalismo estético de la mayoría de los integrantes de *Cercle et Carré*.”¹⁰³ Para este autor, el antisurrealismo en Torres-García fue una opción coyuntural.

Este punto, la actuación de Torres-García en Europa y posteriormente en Montevideo, es clave para mi razonamiento en torno a la definición de *Arturo* como propuesta de vanguardia regional. Torres-García fue una figura central para comprender la articulación de este derrotero entre poéticas, inscripciones y contactos interpersonales. Torres-García se constituyó en el guía de los editores de *Arturo*. Su participación en la vanguardia abstracta parisina en los 30 lo constituía en personaje-faro no sólo para los artistas uruguayos sino para la órbita rioplatense.¹⁰⁴ El conocimiento de Torres-García y de su proyecto fue central para los jóvenes editores de *Arturo*. Además de publicar tres colaboraciones –“Con respecto a una futura creación literaria”, “Divertimento” y un dibujo de 1932- incluyó la participación de su hijo Augusto. [IL. 9] Las relaciones que Torres-García mantenía con Arden Quin explican su gravitación en la revista.¹⁰⁵ En una breve reseña realizada por Arden Quin durante los 90, este artista describía de este modo religioso a su maestro: “Todo en Torres-García era ético. Cada vez que lo he visto, que hablé con él, o cuando lo he leído o escuchado en sus conferencias, mi sentimiento ha sido que yo estaba frente a un santo. Polémico, apasionado, ardoroso en todo, pero un santo en el sentido moral del término. Sin ninguna duda fue el padre fundador para nosotros.”¹⁰⁶

¹⁰² Juan Fló, *Torres-García en (y desde) Montevideo*, op. cit.; Gladis Fabre (cur.), *Paris 1930*, op. cit., pp. 31-34; Pedro da Cruz, *Torres García and Cercle et Carré*, op. cit., pp. 111-114.

¹⁰³ Juan Fló, *Torres-García en (y desde) Montevideo*, op. cit., p. 15.

¹⁰⁴ Es preciso dejar planteado que hacia el año 1946, Torres-García perdió este rol referencial entre los artistas constructivos argentinos y su propuesta fue impugnada por la Asociación Arte Concreto-Invención, una de las desmembraciones del grupo *Arturo*. En el segundo número de *Arte Concreto*, órgano de la Asociación, Tomás Maldonado publicó el artículo “Torres-García contra el arte moderno” entablado una polémica con la revista *Removedor*, integrada por los miembros del Taller Torres-García.

¹⁰⁵ Agnès de Maistre, “Les groupes Arte Concreto-Invención et Madi”, op. cit.; Agnès de Maistre, *Carmelo Arden Quin*, op. cit.; Cecilia Buzio de Torres, “La Escuela del Sur: la Asociación de arte constructivo, 1934-1942”, en Mari Carmen Ramírez (ed.) *La escuela del Sur. El taller Torres-García y su legado*, op. cit., pp. 15-28.

¹⁰⁶ Carmelo Arden Quin, “Corta reseña histórica sobre la influencia de Torres-García en la formación del arte abstracto en Uruguay, Argentina y Brasil”, (c. 1992), texto mecanografiado inédito, Archivo Blanton

Torres-García regresó a Montevideo el 30 de abril de 1934 luego de 43 años de periplo europeo; a su encuentro en el puerto acudieron prestigiosos intelectuales y artistas uruguayos. Al poco tiempo de llegar dictó gran cantidad de conferencias con el objetivo de establecer contacto con el medio: brindó audiciones radiales y presentaciones en instituciones como Amigos del Arte, la Asociación Cristiana de Jóvenes, el Ateneo de Montevideo y el Círculo de Bellas Artes.¹⁰⁷

Hasta ese momento, su pintura había evolucionado desde el clasicismo mediterráneo de los frescos barceloneses, pasando por etapas de vibracionismo, cubismo y fauvismo, surrealismo, para derivar, luego, en la experiencia abstraccionista y en la formulación de su propuesta: el arte constructivo.¹⁰⁸ Además de por este recorrido de *ismos*, el constructivismo torresgarciano estuvo mediado por la experiencia de las artes primitivas; su tesis de un arte con significado extraestético, celebratorio y ritual reconectaba las manifestaciones culturales antiguas americanas. En 1935, en el marco de una conferencia, Torres-García presentó su mapa de América al revés. Andrea Giunta entiende que este acto de inversión implica una re-ubicación de fundamento ideológico, marca una nueva etapa que se propone como independiente para el arte latinoamericano.¹⁰⁹ Esta inversión cristaliza su convicción de que en el nuevo continente es posible una transformación artística radical.

Nuestro norte es el Sur. No debe haber norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro sur. [...] Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur,

Museum of Art, The University of Texas at Austin. Agradezco a Gabriel Pérez-Barreiro haberme facilitado esta documentación.

¹⁰⁷ Alrededor de Torres-García se generaron dos formaciones artísticas, la primera, activa desde 1935 a 1939, fue la Asociación Arte Constructivo (AAC) y posteriormente el Taller Torres-García (TTG) que se inició en 1943-44 y se continuó, luego de la muerte del maestro en 1948, hasta fines de los 60. Ambas tuvieron órganos de difusión – *Círculo y cuadrado* y *Removedor* respectivamente- de profusa circulación e intercambio con Buenos Aires. Cecilia Buzio de Torres, “La Escuela del Sur: la Asociación de arte constructivo, 1934-1942”, *op. cit.*; Gabriel Peluffo Linari, *Historia de la pintura uruguaya*, Tomo 2: *Representaciones de la modernidad (1930-1960)*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1999, pp. 67-87.

¹⁰⁸ Juan Fló, considera que el arte constructivo, no ocurre de una síntesis de escuelas sino “de una síntesis entre los dos grandes grupos de contrarios entre los que siempre se debatió Torres: la pintura de la luz, la espontaneidad instintiva y sensorial, la realidad visual, por una parte y la geometría, la estructura y la razón por otra”. Juan Fló, *Torres-García en (y desde) Montevideo*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁰⁹ Andrea Giunta, “Strategies of Modernity in Latin America”, en Gerardo Mosquera (ed.) *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*, Londres, International Visual Arts (inIVA), 1995, pp. 53-66.

nuestro norte. [...] Esta rectificación era necesaria; por esto ahora sabemos dónde estamos.¹¹⁰

Dado la proximidad de Torres-García con la propuesta de *Arturo*, es posible leer este recorte regional de la revista porteña en sintonía con el proyecto de este maestro. Si bien *Arturo* no enfatizó una lectura de la tradición americana apuntando a un horizonte internacionalista, el recorte regional de la propuesta debe ser leído en función de las proyecciones del paradigma torresgarciano. Por otro lado, considerando las diversas tradiciones que Torres-García articulaba en su planteo resulta comprensible, entonces, que surrealismo y abstracción fueran fuentes para el ideario de *Arturo*. A su vez, resabios de este interés por lo primitivo puede verse en la obra *Plástica en madera* de Rothfuss publicada en la revista. Poco se sabe del uruguayo Rothfuss, figura enigmática dentro del grupo. Estudió en el Círculo de Bellas Artes de Montevideo junto a Guillermo Laborde y luego con José Cúneo; probablemente en Montevideo hacia 1939 se conoció con Arden Quin y también en esas fechas se acercó a Torres-García.¹¹¹

Montevideo se convirtió en un centro de peregrinación artística: en 1935, Arden Quin aseguró conocer a Torres-García en una conferencia en la Sociedad Teosófica en Montevideo y a partir de ese momento seguir sus enseñanzas.¹¹² Tomás Maldonado lo fue a ver por primera vez en 1941; en 1943 Kosice y Rothfuss (en tres oportunidades) visitaron el Taller Torres-García (TTG) y en 1944 los murales realizados en el Hospital Saint Bois.¹¹³ Torres-García se convirtió en un referente para los artistas rioplatenses tanto por sus experiencias vanguardistas europeas como por la actividad que desarrollaba desde su llegada al Uruguay. Como ha sintetizado Manuel Espinosa, en entrevista con Cristina Rossi, la visita a Torres-García “era como ir a La Meca”.¹¹⁴

¹¹⁰ Joaquín Torres-García, “La escuela del Sur” (1935). Reproducido en Mari Carmen Ramírez (ed.), *La escuela del Sur. El taller Torres-García y su legado*, op. cit., p. 37.

¹¹¹ Mario Sagradini, “Rhod Rothfuss: un fantasma recorre madí”, en Maria Lluïsa Borràs (cur.), *Arte Madí*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997, pp. 72-74; Gabriel Pérez-Barreiro, “Rhod Rothfuss, Untitled (Harlequin)”, op. cit.

¹¹² Arden Quin, *Curriculum Vitae*. Archivo Arden Quin, París. Véase también Carmelo Arden Quin, “Corta reseña histórica sobre la influencia de Torres-García en la formación del arte abstracto en Uruguay, Argentina y Brasil”, op. cit.; Cecilia Buzio de Torres, “Cronología 1934-1942”, en Mari Carmen Ramírez (ed.), *La escuela del Sur. El taller Torres-García y su legado*, op. cit., p. 30.

¹¹³ Cecilia Buzio de Torres, “Cronología 1934-1942”, op. cit., p. 87. Agradezco a Cecilia de Torres haberme facilitado informaciones extraídas de los diarios de Torres-García sobre las visitas de críticos y artistas argentinos a su taller en Montevideo.

¹¹⁴ Cristina Rossi, “Torres-García en el Buenos Aires de los primeros cuarenta. Acerca de la circulación de la obra torresgarciana antes de la aparición de la revista *Arturo*”, *XXV International Congress Latin American Studies Association (LASA)*, Las Vegas-Nevada, octubre 2004, CD-rom

A partir de su llegada Torres-García ocupó un lugar en la escena porteña a través de las columnas del diario *La Nación* dando a conocer, en distintos artículos, el derrotero del arte moderno y a sus principales actores como Mondrian, Van Doesburg y Arp, entre otros.¹¹⁵ También otras publicaciones argentinas como *Saber Vivir*, *Sur*, *Correo Literario* y *Argentina Libre* habían reproducido obras y textos de su autoría además de ensayos críticos.¹¹⁶ Las publicaciones de la etapa montevideana como *Estructura y Tradición del hombre abstracto* así como la revista *Círculo y Cuadrado* circulaban también en el ámbito porteño. En 1942 realizó su primera exposición en Buenos Aires en la Galería Müller en la cual se exhibían tres series de sus pinturas: su particular reinterpretación del retrato, paisajes y pintura constructiva. En 1944 participó *Exposición de Pintura Moderna del Uruguay* en la Galería Comte de Ignacio Pirovano, la editorial Poseidón publicó su libro *el Universalismo Constructivo. Contribución a la unificación del arte y la cultura de América*, que recopilaba sus clases de 1934 a 1943 y además, como se ha mencionado, participó en *Arturo*.

Por lo tanto, si se comprende la importancia de la injerencia de Torres-García en el proyecto porteño es posible ejecutar una lectura conclusiva importante para este planteo. La recuperación que *Arturo* realizó del panorama parisino estuvo en gran medida ajustada a la mirada de Torres-García desde Montevideo. Si la guerra había generado rupturas y quiebres en el panorama artístico europeo, la actividad de Torres-García se ubicaba como un espacio privilegiado de traducción y activación de aquellas experiencias. El maestro uruguayo dio las claves de lectura del panorama internacional y por lo tanto, *Arturo* propuso una reelaboración a través de las conexiones latinoamericanas.

En este sentido, no sólo fue la línea torresgarciana la que aportó claves para la lectura del desarrollo artístico contemporáneo: ya se ha señalado la gravitación de Vicente Huidobro. No sólo la teoría creacionista se propone como eje de búsquedas para los invencionistas, sino que también la referencia directa al poeta chileno se expuso en los textos de *Arturo* como cita de autoridad vanguardista. Sin embargo, Huidobro no es sólo un referente estético sino también político: en 1925 a través de la revista *Acción* -en la que confluyen el “engagement” con el vanguardismo estético- denunció actividades

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ Joaquín Torres-García, “De la libertad y disciplina en el arte”, *Saber Vivir*, n° 6, enero de 1941, pp. 34-35; Julio, E. Payró, “Una nueva fase de Joaquín Torres García”, *Sur*, n° 78, Buenos Aires, marzo de 1941, pp. 100-105; Jorge Romero Brest, “El aparente pesimismo de Torres García”, *Argentina Libre*, Buenos Aires, 16 de abril de 1942, pp. 15-16; Enrique Dieste, “Joaquín Torres-García”, *Correo literario*, n° 20, Buenos Aires, 1 de septiembre de 1944, p. 4.

fraudulentas del gobierno y fue proclamado candidato a la Presidencia de la República por sectores progresistas juveniles. Aunque no tuvo posibilidades reales de éxito dejó instalada la figura del poeta-presidente.¹¹⁷ En 1936 regresó a España para participar en la Guerra Civil (1936) y en 1944 se integró al ejército francés entrando con los aliados a Berlín en 1945.¹¹⁸

María Helena Vieira da Silva también fue un referente de acción y relectura de los procesos vanguardias europeos desde la órbita latinoamericana. La conexión con Vieira da Silva se produjo a través de las relaciones con el ambiente carioca y fundamentalmente con Murilo Mendes. El rol de activador de Mendes de la bohemia carioca (integrada también por artistas exiliados) y las tensiones en su poética entre el cristianismo y posiciones del surrealismo francés debe haber resultado atractiva a los editores de *Arturo*. El viaje de Arden Quin y Edgar Bayley al Brasil en 1942 posibilitó la concreción de estos intercambios.

3. El viaje a Brasil

Si desde finales del siglo XIX el viaje a Europa era un tópico permanente que enhebraba las distintas experiencias generacionales de los artistas latinoamericanos, los jóvenes de los 40 debieron, en época de guerra, reformular sus estrategias. La mirada sobre el propio continente se transformó en el horizonte posible. Además de recuperar las experiencias ajenas, el viaje propio delineó nuevos destinos; además del Uruguay, Brasil y más precisamente Rio de Janeiro, se convirtió en el itinerario del grupo de *Arturo*.¹¹⁹

En la bibliografía sobre esta revista es un tópico común referenciar el viaje de estos jóvenes a Rio de Janeiro; en muchos de estos textos se marca la presencia de Arden Quin, Edgar Bayley, Guy Ponce de León y el poeta alemán Fedor Ganz.¹²⁰ Sin

¹¹⁷ Bernardo Subercaseaux, "Mandrágora mía: del vanguardismo estético político al vanguardismo estético", en Saúl Sosnowski (ed.), *La cultura de un siglo. América latina en sus revistas*, Buenos Aires, Alianza, 1999, pp. 131-142.

¹¹⁸ Noé Jitrik, "Las dos tentaciones de la vanguardia" y Hugo Verani, "Estrategias de la vanguardia", en Ana Pizarro (org.), *América Latina, op. cit.*, pp. 57-74 y 75-97.

¹¹⁹ Respecto de los nuevos itinerarios de viaje abiertos dentro del continente americano a causa de la contienda europea es importante marcar los derroteros de otros artistas: Spilimbergo viajó a Bolivia en 1940, Berni visitó Perú y Ecuador en 1942 y Libero Badii también recorrió el área andina en 1945.

¹²⁰ Agnès de Maistre y Shelley Goodman han señalado que también en la misma fecha de 1942 Guy Ponce de León y el poeta alemán Fedor Ganz se encontraban en Rio de Janeiro. Véase Agnès de Maistre,

embargo, este dato no ha sido confrontado hasta el momento más que por fuentes orales otorgándole a esta travesía un carácter legendario.¹²¹ Según cuenta este relato, Carmelo Arden Quin, quien llevaba adelante la idea de publicar una revista de vanguardia hacia 1942, se trasladó a Río de Janeiro y conoció a Murilo Mendes y a Vieira da Silva, con quienes trabó contacto consiguiendo sus colaboraciones.

Si bien el carácter mítico de *Arturo* se rehúsa al establecimiento preciso de datos, esta investigación propone un *corpus* de dos cartas sitas en el Centro de Documentação, Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva (Lisboa, Portugal) como materiales inéditos y no referenciados sobre el tema que permiten fundamentar el establecimiento de algunas de estas cuestiones. En este sentido, las dos cartas enviadas por Arden Quin – una al matrimonio al Szenes-da Silva (Buenos Aires, 6 de noviembre de 1943) y otra dirigida a Murilo Mendes (Santa Ana do Livramento, 28 de abril de 1944)- constituyen dos piezas clave dado los escasos materiales documentales que circulan en relación a la conformación de la revista.

En primer lugar, este pequeño *corpus* permite comprobar la realización efectiva del viaje de Arden Quin a Río de Janeiro alrededor de 1942-1943 y su contacto con estos artistas y poetas. También a través de un diario de la familia Bayley se puede fijar la presencia de Edgar Bayley en Río ejerciendo la labor de periodista durante seis meses durante la segunda mitad de 1942.¹²²

En segundo lugar, esta correspondencia permite precisar la fecha de aparición de la revista antes de abril de 1944.¹²³ El 28 de abril de 1944 desde la ciudad fronteriza de Santa Ana do Livramento, Arden Quin le comentaba a Murilo Mendes: “Eu estou aqui nos meus pagos com a minha família. Vim por afazeres. Cheguei há apenas 4 dias: trouxe o número primeiro de Arturo; mandei-lhe, Murilo, 2 exemplares a seu nome para

“Les groupes Arte Concreto-Invenção et Madi”, *op. cit.*, p. 337; Shelley Goodman, *Carmelo Arden Quin... when art jumped out of its cage*, *op. cit.*, pp. 81-82.

¹²¹ Salvador Presta, *Arte Argentino Actual*, Buenos Aires, Lacio, 1960, p. 56. Nelly Perazzo (cur.), *Vanguardias de la década del 40. Arte Concreto-Invenção, Arte Madi, Perceptismo*, *op. cit.*, p. 4; Agnès de Maistre, “Les groupes Arte Concreto-Invenção et Madi”, *op. cit.*; Shelley Goodman, *Carmelo Arden Quin... when art jumped out of its cage*, *op. cit.*

¹²² Véase “Diario de Margarita Bayley”, Archivo Susana Maldonado.

¹²³ Esto descarta las conjeturas de Pérez-Barreiro respecto de la fecha de publicación: si bien la revista consigna que fue publicada en el “verano de 1944”, este investigador sostiene que podría ser tanto diciembre 1943/febrero 1944 o noviembre 1944/marzo de 1945. Gabriel Pérez-Barreiro, *The Argentine Avant-Garde 1944-1950*, *op. cit.*

Correias (Sanatório) e dois, também a seu nome, para a Livraria José Olympio; 2 exemplares a nome do Arpad, foram com a direção “Marquês etc...”¹²⁴

En tercer lugar, la carta dirigida al matrimonio Szenes-da Silva –citada en el comienzo- nos permite conocer que el nombre se completaba, en un momento formativo, con la sigla X2; evidentemente al momento de la aparición se simplifica quedando sólo *Arturo*.¹²⁵ Por otro lado, ya hemos explicitado cómo la carta dirigida al matrimonio Szenes-da Silva da cuenta de las intenciones de sacar un “periódico de vanguardia” y del “cierto eclecticismo” que rondaba al proyecto.¹²⁶

Es interesante mencionar que la carta al matrimonio Szenes-da Silva está escrita en castellano y la carta dirigida a Mendes está escrita en portugués. Esto remite directamente a la formación de Arden Quin, quien había nacido en 1913 en Rivera (Uruguay) ciudad fronteriza con el Brasil (Rivera-Santa Ana do Livramento) y había estudiado en un colegio marista en la ciudad brasileña de Santa Ana, dominando, por lo tanto, ambos idiomas.¹²⁷ En este sentido, se puede pensar que la elección del destino brasileño para el viaje haya estado marcada en parte por la proximidad que tenía Arden Quin con este país.¹²⁸

Para finalizar con el análisis de esta correspondencia es interesante rescatar otro punto planteado en la carta a Mendes:

Daqui [Santa Ana do Livramento] tenho que voltar imediatamente para o Prata onde estamos levantando o movimento INVENCIONISTA. Neste número de Arturo atiramos a primeira pedra, mas muito veladamente [ileg.] não temos apontado ainda o Manifesto. Quando me escrever a Buenos Aires (a mesma direção) mandeme o seu pensamento sobre a revista e o demais.¹²⁹

¹²⁴ Carmelo Arden Quin, carta a Murilo Mendes, Santa Ana do Livramento, 28 de abril de 1944, Centro de Documentação, Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva, Lisboa, Portugal.

¹²⁵ Carmelo Arden Quin, carta a Maria Helena Vieira da Silva y Arpad Szenes, Buenos Aires, 6 de noviembre 1943. Centro de Documentação, Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva, Lisboa, Portugal.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ Agnès de Maistre, *Carmelo Arden Quin, op. cit.*

¹²⁸ Arden Quin plantea que la conexión con el Brasil se dio a través del poeta Godofredo Iommi que pertenecía a la Hermandad de la Orquídea. En este grupo de poetas argentinos y brasileños figuraba Abidias do Nascimento quien fue, aparentemente, el contacto entre Arden Quin y Murilo Mendes. Arden Quin en entrevista telefónica con la autora, 5 de junio de 2007. No he podido contrastar esta información con otras fuentes. Véase además el trabajo de Goodman que sigue el relato de Arden Quin, Shelley Goodman, *Carmelo Arden Quin... when art jumped out of its cage, op. cit.*, pp. 81-82.

¹²⁹ Carmelo Arden Quin, carta a Murilo Mendes, *op. cit.*

Como ya se ha planteado, los editores tenían en claro la incertidumbre sobre la que navegaba el proyecto. La publicación de textos-manifiesto de cada uno de los editores da cuenta de que no habían logrado articular conjuntamente una propuesta textual; sólo las intervenciones de los interiores de la tapa y la contratapa podemos considerarlas grupales. Esta carta muestra que, si bien la revista había servido como “primera piedra”, la necesidad de ajustar más la propuesta era un punto apremiante. La falta de “un manifiesto” resultaba inadmisibles para un grupo de vanguardia. Aunque se proyectaba la publicación de un segundo número, evidentemente, *Arturo* no pudo resistir como formación artística las diferencias y disputas que se gestaban en su seno. Al lanzarse, esta “piedra” estalló en varios pedazos; en un futuro inmediatamente posterior a la publicación, los participantes se reagruparon generando los manifiestos de sus propias capillas.

Entre la distancia física y la cercanía espiritual, la correspondencia permite descubrir un campo común de intereses, expectativas, afectos y contactos. El análisis de las participaciones de los artistas y poetas invitados debe comprenderse a la luz de estas interrelaciones. Si el establecimiento de estos vínculos delinea modos de entendimiento y colaboración que, en algunos casos, excedieron el mandato estético, es preciso estudiar los sentidos que tuvieron estas elecciones respecto de tramas culturales históricamente constituidas. ¿Por qué estos jóvenes vanguardistas se acercaron a Murilo Mendes y a María Helena Vieira da Silva? ¿Cuál fue el fundamento de esta elección en el contexto cultural brasileño?

Mitos sobre la belleza insuperable de la Bahía de Guanabara, el carnaval, los ritos afro, posibilidades de trabajo, búsqueda de nuevos horizontes: el Brasil atraía a numerosos viajeros. En los 20, Blaise Cendrars, de la mano de Paulo Prado, Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral recorría las ciudades históricas de Minas Gerais; el surrealista Benjamin Péret se insertaba en el circuito de los modernistas publicando en la *Revista de Antropofagia*, se iniciaba en el Candomblé y junto con Mário Pedrosa -su cuñado- fundaba la Liga Comunista Brasileña.¹³⁰ En 1935, Claude Lévis-Strauss se integraba al cuerpo docente de la recién fundada Universidad de São Paulo y en 1941

¹³⁰ Carlos Augusto Machado Calil, “Traductores del Brasil”, en Jorge Schwartz (cur.), *Brasil. De la Antropofagia a Brasilia 1920-1950*, Valencia, IVAM, 2001, p. 332; Jorge Schwartz, “¿Surrealismo en el Brasil? Años 20 y 30”, en Domingo-Luis Hernández (ed.), *Surrealismo siglo 21*, Tenerife, Universidad de La Laguna, 2006, pp. 268- 277; “Cronología”, en Otilia Arantes, *Mário Pedrosa: Política das artes, op. cit.*

Orson Welles llegaba a Rio para realizar un film sobre el carnaval financiado por el Office of Inter-American Affairs.¹³¹ Le Corbusier, fascinado con el Brasil desde su primera visita en 1929, describía, así, Rio de Janeiro: “estoy feliz [...] nado ante mi hotel, en bata tomo el ascensor y vuelvo a mi habitación a treinta metros del agua; por la noche deambulo a pie; hago amigos a cada instante.”¹³²

También los argentinos habían descubierto en el Brasil un nuevo espacio que era necesario explorar. Patricia M. Artundo ha estudiado minuciosamente el viaje de Luis E. Soto y Pedro J. Vignale a São Paulo a comienzos de 1926 como representantes de la revista *Los Pensadores*; fue a partir de este movimiento que se inició un canal de intercambio con Mário de Andrade.¹³³ En 1928, Emilio Pettoruti estuvo en Rio durante dos meses y en 1929 retornó permaneciendo en esa ciudad durante un año. Se vinculó allí con principales artistas y poetas del modernismo. En 1942, frente a la imposibilidad de viajar a Europa y en la búsqueda de nuevos contactos y experiencias, Arden Quin y Bayley también encontraron en Rio de Janeiro el destino de su viaje.

Sin embargo, la idea del viaje adquirió durante las décadas del 30 y 40 el sentido dramático del exilio. Precisamente, a causa de la Segunda Guerra Mundial llegaron a Rio de Janeiro una veintena de artistas exiliados europeos, japoneses y norteamericanos; entre otros, Jan Zach (Checoslovaquia), Jean Pierre Chabloz (Suiza), Emeric Marcier (Rumania), Wilhelm Woeller (Alemania), France Dupaty (Francia), Arpad Szenes (Hungría) y Maria Helena Vieira da Silva (Portugal). Maria Helena Viera da Silva y Arpad Szenes arribaron a Rio desde Lisboa en junio de 1940. Esta artista era nieta, por el lado paterno, de un diplomático brasileño cónsul en Portugal.¹³⁴ Bajo la dictadura de Salazar, Portugal no otorgó a Szenes la residencia y así el Brasil se convirtió en el horizonte del exilio.

La mayor parte de los refugiados en Rio se instaló en el barrio de Santa Teresa y principalmente en dos direcciones: la Pensão Mauá y el antiguo Hotel Internacional. Estos dos puntos comenzaron a ser frecuentados por artistas brasileños, críticos de arte, poetas y músicos creándose una atmósfera favorable para el debate estético. Alejados de la Europa en guerra estos artistas reconstruían en Santa Teresa una comunidad a la

¹³¹ Carlos Augusto Machado Calil, “Traductores del Brasil”, *op. cit.*

¹³² *Ibid.*, p. 334.

¹³³ Véase Patricia M. Artundo, *Mário de Andrade e a Argentina*, *op. cit.*, capítulos 3 y 4.

¹³⁴ Valéria Lamego, “Dois mil dias no deserto: Maria Helena Vieira da Silva no Rio de Janeiro, 1940-1947”, en Nelson Aguilar (cur.), *Vieira da Silva no Brasil*, São Paulo, MAM, 2007, pp. 53-71; “Maria Helena Vieira da Silva”, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 7 de marzo de 1992, caderno 2, p. 2.

européia, sensível, inteligente y sofisticada.¹³⁵ France Dupaty recuerda: “O Rio, aquela época era muito agradável. Santa Teresa, uma delícia –era um *village* como Montmartre, com um único bonde. Frequentávamos o Bar Vermelhinho. Aliás, tudo mundo frequentava esse bar, a partir das 15 horas.”¹³⁶

Probablemente en el Bar Vermelhinho, punto de encuentro de la intelectualidad carioca, los argentinos se mezclaron con la bohemia artística aglutinada alrededor de Murilo Mendes. Arden Quin recuerda el “Café Amarallino” –¿confundiendo quizá el color del nombre?- como centro de realización de estos intercambios.¹³⁷ El Hotel Internacional también fue un sitio clave para estos encuentros. Construido a principio de siglo, en los 40 estaba prácticamente en ruinas; vivían en sus dependencias Vieira da Silva, Arpad Szenes, el crítico Rubens Navarra, el pintor Carlos Scliar, el artista francés Jacques van de Beucque, Djanira y Milton Dacosta. La vida en este hotel se desarrollaba entre sesiones de música erudita y talleres de plástica. Vieira da Silva y Mendes eran apasionados de Bach y Mozart; de hecho, recuérdese que en *Arturo* Mendes publicó su poema “Homenaje a Mozart”. Los fines de semana se realizaban las reuniones: los visitantes más asiduos eran Cecilia Meireles, el músico Arnaldo Estrela, Manuel Bandeira y, por supuesto, Murilo Mendes.¹³⁸

Murilo Mendes fue una figura clave en este circuito de artistas exiliados y su relación con matrimonio Szenes-Da Silva fue intensa y fundamental desde el comienzo del exilio. Además de tener afinidades musicales y literarias, la amistad estuvo guiada por la colaboración y reciprocidad. Mendes relacionó a Vieira da Silva con el ambiente cultural carioca: introdujo a la artista en su círculo de relaciones, escribía textos y poemas sobre su obra e intentaba colaborar con el matrimonio para mejorar su situación de penuria económica.¹³⁹ Por su parte, Vieira da Silva realizó el diseño de tapa de

¹³⁵ Morais, Frederico (cur.), *Tempos de guerra. Hotel Internacional – Pensão Mauá*, Galeria BANERJ, Rio de Janeiro, 1986.

¹³⁶ France Dupaty, “Santa Teresa, uma delícia”, en Frederico Morais, (cur.), *Tempos de guerra. Hotel Internacional – Pensão Mauá*, op. cit., s/p.

¹³⁷ Shelley Goodman, *Carmelo Arden Quin... when art jumped out of its cage*, op. cit., p. 82.

¹³⁸ Valéria Lamego, “Dois mil dias no deserto: Maria Helena Vieira da Silva no Rio de Janeiro, 1940-1947”, op. cit.; Morais, Frederico (cur.), *Tempos de guerra. Hotel Internacional – Pensão Mauá*, op. cit.

¹³⁹ Mendes solicitaba ayuda a Drummond de Andrade, que ocupaba cargos en la función pública. En una carta datada el 21 de noviembre de 1944 Murilo Mendes le solicitaba a Drummond: “Arpad Szenes procurou-me por meu intermédio sua ajuda junto ao Capanema para que Museu adquira um quadro de Maria Helena. Devido às complicações da guerra eles se acham em dificuldades financeiras. Mas independentemente deste motivo, é obvio que acho justo e interessante que o Museu faça a aquisição, visto tratar-se de uma grande artista, acrescentando ainda –do ponto de vista do governo- ser ela neta de brasileiro.” Véase Júlio Castañon Guimarães, *Distribuição de papéis: Murilo Mendes escreve a Carlos Drummond de Andrade e a Lúcio Cardoso*, Rio de Janeiro, Fundação Casa Rui Barbosa, 1996, p.13.

Mundo Enigma (1945) de Mendes (libro que incluía el poema “Harpa-Sofá” inspirado en una obra de Viera) y también de *Vaga música* (1942) y *Mar absoluto* (1945) de Cecilia Meireles.

Maria Helena Vieira da Silva se encontraba en París desde 1928 -en pleno esplendor de la *École* - estudiando en la Académie de la Grande Chaumière; también asistió al taller de Bourdelle pero pronto abandonó la escultura para dedicarse a la pintura. Entró en fluido contacto con Fernand Léger y se inició en la técnica del grabado en el Atelier 17 dirigido por Stanley Hayter; también frecuentó los cursos de Bissière en la Académie Ranson. Estos referentes le aportaron a su trabajo el vocabulario constructivista.¹⁴⁰

En julio de 1942 –gracias a las gestiones de Mendes- Vieira da Silva realizó una exposición individual en el Museu de Belas Artes de Rio de Janeiro donde reunió 43 obras entre ellas *Guerra*, *Harpa Sofá*, *Floresta* y *La mort du roi de pique*.¹⁴¹ Aparentemente, esta exposición fue visitada por los viajeros argentinos; las obras reproducidas en *Arturo* fueron exhibidas en esa oportunidad. [IL. 16]

Luego de la publicación de *Arturo*, el contacto entre Arden Quin, Vieira da Silva y Mendes proyectaba continuidad; en carta a Vieira da Silva, Arden Quin le contaba: “Torres-García, María Elena, quedó muy sugestionado con su obra y escribió una breve noticia sobre usted, con datos que yo le di y basándose en las reproducciones que yo traje. Debido a que Torres-García publica un manifiesto literario y unos poemas, el artículo sobre Ud. saldrá mejor en el segundo número de nuestra revista.”¹⁴²

Este artículo, que iba a formar parte del nunca aparecido número dos de *Arturo*, fue publicado la Revista *Alfar* a comienzos de 1943. Allí Torres-García calificaba la pintura de Vieira da Silva como un arte de “abstracción y estructura”; su “obra es una prueba rotunda de los mil caminos y posibilidades de tal vía. [...] Es el camino de lo

Véase también Valéria Lamego, “Dois mil dias no deserto: Maria Helena Vieira da Silva no Rio de Janeiro, 1940-1947”, *op. cit.*

¹⁴⁰ Serge Guilbaut, “The taming of the saccadic eye: the work of Vieira da Silva in Paris”, en *Inside the Visible*, MIT, 1996, pp. 319-331; Guy Weellen, *Vieira da Silva*, Paris, Fernand Hazan, 1973.

¹⁴¹ Nelson Alfredo Aguilar, *Figuration et spatialisation dans le peinture moderne brésilienne: le séjour de Vieira da Silva au Brésil (1940-1947)*, Université Jean Moulin, Lyon III, Faculté de Philosophie, Lyon, décembre 1984. Mimeo. Véase una versión reciente de esta investigación en Nelson Aguilar (cur.), *Vieira da Silva no Brasil*, São Paulo, MAM, 2007. Agradezco a Elaine Dias estas referencias. En 1944 Vieira da Silva realizó otra exposición en la galería del librero polaco Miecio Askanazy.

¹⁴² Carmelo Arden Quin, carta a Maria Helena Vieira da Silva y Arpad Szenes, *op. cit.* También Arden Quin le informaba a Murilo Mendes la misma situación en abril de 1944: “Tenho que voltar enseguida para Buenos Aires por temos em preparação o número de Arturo (2º) que será muito maior que este e com outro diagrama e reproduções em cores. Nesse número vai o artigo de Torres-García sobre Maria Helena e todas outras reproduções que eu possuo dela.” Carmelo Arden Quin, carta a Murilo Mendes, *op. cit.*

grande, de lo fuerte y de la verdad”.¹⁴³ Aparentemente Torres-García y Vieira da Silva no tuvieron contacto en París durante fines de los 20 sino que fue, precisamente, a través del viaje de Arden Quin que el maestro uruguayo conoció la obra de Vieira da Silva.¹⁴⁴

Analicemos ahora la participación de Vieira da Silva en *Arturo*: publicó dos obras en gouache datadas en 1940 de las que no se consigna el título en el epígrafe de la revista. Una de ellas es identificada actualmente como *Le métro*.¹⁴⁵ [IL. 17] La otra obra, que representa una ronda de mujeres (gouache, 1940), no ha podido ser identificada por su nombre aunque sí se sabe que participó en la exposición en el Museu de Belas Artes ya que aparece en las fotos que documentan este evento. [IL. 16] Por las características de la imagen, probablemente sea una de las piezas que en la lista de obras figuran como *Azulejos*.¹⁴⁶

En ambas obras se utiliza el motivo de pequeños cuadrados o *azulejos* para componer el fondo y las figuras con un tratamiento pictórico que privilegia la planimetría. La estrategia compositiva de los pequeños cuadrados provoca una dificultad perceptiva para distinguir netamente figura y fondo; esto es más evidente en la obra que representa una ronda de mujeres: la profusión decorativa genera una “disputa” visual que casi podría entenderse en términos de reversibilidad. En *Le métro*, una fila de personajes, que se presentan de frente y de perfil, está constituida por un entramado de cuadrados que reproducen las teselas de un mosaico. Las letras inscriptas en algunos de los cuadrados-azulejos superiores de la composición marcan una vinculación con las propuestas del cubismo afirmando la planitud de la superficie pictórica. Esta obra fue expuesta en el Museu de Belas Artes en 1942 bajo el título *Abrigo Anti-aéreo*¹⁴⁷: según Nelson Aguilar esto da cuenta que Vieira da Silva había percibido el pasillo del subte como un lugar de refugio contra los bombardeos.¹⁴⁸

¹⁴³ Joaquín Torres-García, “La pintura de Vieira da Silva”, *Alfar*, Montevideo, n° 82, 1943, s/p.

¹⁴⁴ En conversación con Cecilia de Torres, Vieira da Silva aseguró conocer y admirar la obra del pintor uruguayo durante los 20 en París aunque sin haber entrado en contacto directo con él. Agradezco a Cecilia de Torres estas referencias. Véase también Nelson Aguilar (cur.), *Vieira da Silva no Brasil, op. cit.*, p. 258.

¹⁴⁵ *Arpad Szenes-Vieira da Silva. Período Brasileiro*, São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2001.

¹⁴⁶ *Exposição de Pintura de Maria Helena Vieira da Silva*, Rio de Janeiro, Museu de Belas Artes, julio de 1942.

¹⁴⁷ *Exposição de Pintura de Maria Helena Vieira da Silva, op. cit.*, gouache n° 29.

¹⁴⁸ También según Aguilar esta obra asocia el desastre de la guerra a la situación de los primeros cristianos refugiados en las catacumbas llamando la atención sobre la mujer que viste una túnica en medio de otros personajes vestidos a la manera actual. Nelson Aguilar (cur.), *Vieira da Silva no Brasil, op. cit.*, p. 35.

Murilo Mendes se refirió a esta fragmentación de la estructura compositiva en su texto incluido en el catálogo de la exposición en el Museu de Belas Artes:

Variadíssimos elementos eruditos combinados com outros de inspiração popular reúnem-se sem conflito nesses inumeráveis desenhos e nessas inumeráveis telas chegando quasi sempre a realizar uma síntese de graça e gravidade, obtida geralmente por meio das terras e dos azues. A influencia dos azulejos portugueses fez-se sentir, não pela apresentação bruta do objeto em si, mas por uma subtil distribuição de formas e valores que atingem a verdade plástica dentro do conjunto do quadro.¹⁴⁹

También en este breve texto Murilo se refería a la obra *Guerra* (1942) presente en la exposición y cuyas reproducciones, por intermedio de Arden Quin, ilustraban el artículo de Torres-García en *Alfar*: “O drama de nosso tempo, tempo de massacre e injustiça social, está fixado na obra de Maria Helena sem nenhum aspecto de sensacionalismo: com a tristeza e a gravidade exigidas por esse cruel *ballet* de linhas, cores e volumes.”¹⁵⁰

Precisamente, la referencia a esta obra permite reflexionar sobre el impacto del exilio brasileño en la producción de Vieira da Silva. En su obra parisina de mediados de los años 30, como *La chambre á carreaux* (1935), o la serie “Composition” (1936) trabaja con un vocabulario abstracto linealmente estructurado que revela una conceptualización compleja del espacio. A partir de una declarada ausencia de tema, *La chambre á carreaux* (1935) [IL. 18] se organiza a partir de un espacio delimitado por la perspectiva clásica y a su vez reestructurado por el dinamismo de una compleja estructura lineal abstracta. En esta obra se plantea un mecanismo paradójico: paralelamente a la utilización de la perspectiva para la construcción de una caja espacial opera la fragmentación cromática constituida por pequeños cuadrados generando ambigüedad espacial.¹⁵¹

Evidentemente para Vieira da Silva no se trataba de reducir el ilusionismo de la tercera dimensión a su solución histórica configurada por la “ventana” renacentista, ni

¹⁴⁹ Murilo Mendes, “Noticia”, *Exposição de Pintura de Maria Helena Vieira da Silva*, Rio de Janeiro, Museu de Belas Artes, julho de 1942.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ Pedro Lapa, *Cinco pintores da modernidade portuguesa 1911-1965*, São Paulo, Museu de Arte Moderna, 2004.

de adscribir a una bidimensionalidad que excluyera los equívocos sensoriales y perceptuales. Siguiendo el conocido trabajo de Rosalind Krauss sobre las retículas, puede plantearse que el trabajo de Vieira da Silva se ubica *entre* la trama que afirma la propia superficie pictórica y la cuadrícula que contiene la perspectiva renacentista.¹⁵²

Analizando comparativamente la producción francesa y brasileña de Vieira da Silva, Aguilar ha referido a los cambios operados en su obra a partir de 1940: la artista no desconoció el mayor compromiso de comunicación con el público que la coyuntura exigía.¹⁵³ A partir del exilio, Vieira da Silva hizo eco a esta situación ambiente incorporando a sus esquemas abstractos la emergencia de la representación figurativa. En este sentido *Guerra e Historia trágico marítima* (1944) son representantes contundentes de esta operación. [IL. 19, 20] Además, es posible vincular estos cambios con la adaptación al contexto cultural brasileño donde existió hasta mediados de los 40 una fuerte resistencia por parte de los artistas y los críticos a la abstracción; quizá, esta incorporación de la figuración haya sido una estrategia para no quedar relegada dentro del medio.¹⁵⁴ De hecho, Geraldo Ferraz –comentando la exposición que la artista portuguesa realizó en 1944 en la Galeria Askanazy- consideraba su obra *Jogo de xadrez* una banal aplicación decorativa que comparaba con una colcha de retazos.¹⁵⁵

Este proceso realizado por Vieira debe haber sido significativo para los miembros de *Arturo*. Si bien las obras allí publicadas tienen contrapartidas referenciales y carecen de significaciones contextuales, su recorrido artístico -la inscripción en la abstracción y sus decisiones estético-políticas- eran cuestiones que convergían en los mismos cauces que la revista. Este proceso artístico de Vieira tocaba puntos muy cercanos al ideario de la publicación.

Esta investigación sostiene que el principal articulador de la colaboración carioca en la revista fue Murilo Mendes y la participación de Vieira estuvo mediada por este poeta. Esto se basa fundamentalmente en dos puntos: por un lado, las inclinaciones poéticas de los miembros de *Arturo* fueron más fuertes en los inicios que los intereses

¹⁵² Rosalind Krauss, “Retículas”, en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, op. cit.; Serge Guilbaut, “The taming of the saccadic eye: the work of Vieira da Silva in Paris”, op. cit.

¹⁵³ Nelson Aguilar (cur.), *Vieira da Silva no Brasil*, op. cit., p. 258.

¹⁵⁴ Otilia Arantes ha observado que Sérgio Milliet se mostraba extremadamente reticente en relación con todo arte pos-cubista y Mário de Andrade condenaba la aventura abstraccionista como intelectualista, contorsionista y egoísta. No se concebía la actividad cultural que no estuviera al servicio de la consolidación de la imagen del país. Véase Otilia Arantes, “Mário Pedrosa, um capítulo brasileiro da Teoria da Abstração”, en *Mário Pedrosa. Forma e percepção estética*, São Paulo, EDUSP, 1996, p.19.

¹⁵⁵ Geraldo Ferraz, “Maria Helena na galeria Askanasy”, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 14 de octubre de 1944; citado en Nelson Alfredo Aguilar, *Figuration et spatialisation dans le peinture moderne brésilienne: le séjour de Vieira da Silva au Brésil*, op. cit., anexo 1.

plásticos; por otro lado, Mendes fue el personaje activador de la producción de Vieira da Silva en Rio. A diferencia de Arpad Szenes, quien tuvo una actitud activa en el circuito artístico –fundamentalmente a partir de sus clases- Vieira transitó en Brasil por un periodo retrospectivo, con altibajos anímicos y físicos.¹⁵⁶ En 1947 el matrimonio regresó definitivamente a París.

Si bien excede a esta investigación un análisis específico de las colaboraciones poéticas, propongo delinear el perfil de este poeta minero y ensayar algunas hipótesis sobre su participación. Murilo Mendes colaboró con un conjunto de seis poemas traducidos al español: “Novísimo Orfeo”, “Homenaje a Mozart”, “La libertad”, “Momentos puros”, “La operación plástica” y “La vida cotidiana”. Estos poemas pertenecen a su libro *As Metamorfoses* publicado en 1944, excepto “Homenaje a Mozart” que no figura compilado en su *Poesia completa e prosa*.¹⁵⁷ La versión castellana de estas poesías no son traducciones literales de los originales en portugués: presentan licencias que no se sabe si fueron realizadas por los editores de *Arturo* (¿Arden Quin?) o por el propio Murilo que manejaba correctamente el español.¹⁵⁸ En este sentido, vale la pena señalar que en “Novísimo Orfeo” existe entre el original y la traducción una desviación que transforma, en parte, el sentido del poema.¹⁵⁹

Murilo Mendes -nacido en Juiz de Fora, Mina Gerais- se encontraba a comienzos de la década del 20 en Rio de Janeiro transitando una vida bohemia con trabajos esporádicos en el Ministerio de Agricultura –allí en 1921 conoció a Ismael Nery-, en el Banco Mercantil y en diversas oficinas notariales.¹⁶⁰ Vivía en pensiones donde organizaba largas sesiones nocturnas consagradas a Mozart y Bach a las que asistían sus amigos. Se vinculó durante los años 20 y 30 con Nery, Jorge de Lima, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade y Mário Pedrosa, a quien conoció

¹⁵⁶ Maria Helena Vieira da Silva, “Vivíamos assim como uma borboleta”, en Morais, Frederico (cur.), *Tempos de guerra. Hotel Internacional – Pensão Mauá, op. cit., s/p*. Véase también Valéria Lamego, “Dois mil dias no deserto: Maria Helena Vieira da Silva no Rio de Janeiro, 1940-1947”, *op. cit.*

¹⁵⁷ Luciana Stegagno Picchio (org), *Murilo Mendes. Poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994. Respecto de la publicación de *As Metamorfoses* en esta compilación de Nova Aguilar se aclara la siguiente información: “*As metamorfoses*, compostas entre 1938 (Livro Primeiro) e 1941 (Livro Segundo), só foram publicadas em 1944 numa bela edição da Editora Ocidente, do Rio, com capa de Santa Rosa e ilustrações de Portinari. Voltaram a se publicar na edição das *Poesias* da José Olympio de 1959.” Véase “Notas e variantes”, Luciana Stegagno Picchio (org), *Murilo Mendes. Poesia completa e prosa, op. cit.* p. 1653.

¹⁵⁸ Murilo Mendes había aprendido español a los 18 años. Además, en su biblioteca particular sita en el Centro de Estudos Murilo Mendes (Juiz de Fora, Minas Gerais), existen numerosas ediciones de Espasa Calpe Argentina publicadas en la década del 40. Agradezco a Ricardo Carvalho estas informaciones.

¹⁵⁹ “Texto de argila e fogo” es traducido por “Trazo de fuego”, mientras que una traducción más literal sería: Texto de arcilla y fuego.

¹⁶⁰ Véase Laís Corrêa de Araújo, *Murilo Mendes. Ensaio Critico, Antologia, Correspondência, op. cit., p. 15.*

frecuentando el Teatro Municipal. A partir de la relación con Nery redescubrió el catolicismo; junto a su amigo, Mendes recreó un proyecto universalista que involucraba una peculiar reinterpretación del cristianismo y del surrealismo.¹⁶¹ Hacia mediados de los 40, además de *As Metamorfoses* publicó otros libros como *Poemas* (1930), *Tempo e Eternidade* (1935) y *A Poesia em Pânico* (1938).¹⁶²

Si bien tanto Murilo Mendes como Drummond de Andrade colaboraron en la *Revista de Antropofagia*, las obras de ambos son caracterizadas como la segunda etapa del movimiento modernista. Una conocida declaración de Mendes lo desvincula intencionalmente del primer modernismo. “Eu tenho sido toda a vida um franco-atirador. Procuro obedecer a uma espécie de lógica interna, de unidade apesar dos contrastes, dilacerações e mudanças; e sempre evitei os programas e manifestos.”¹⁶³

Precisamente, su biógrafa, Laís Corrêa de Araújo, plantea que la aparición de su primer libro *Poemas* en 1930 establece una distancia de ocho años con la eclosión del modernismo en la Semana del 22. Mendes no se agrupó en los combates de la “primera hora”, esperando ocho años para asumir las implicancias ideológico-formales del modernismo. Publicado cuando el poeta cumplía 30 años, *Poemas* es un microcosmos del universo lingüístico de Murilo Mendes: utilizó las libertades del ritmo libre, la desestructuración melódica, la desarticulación del vocabulario, la trasgresión de las normas sintácticas, aunque con el cuidado de no caer en la modalidad del *poema-piada* modernista. Según Corrêa de Araújo, la ideología nacionalista, la fabricación de un “cromos” de la naturaleza brasileña y los elementos satírico-grotesco formaban para el espíritu de Murilo Mendes lo antipoético de la doctrina modernista; para Mendes, el ser humano quedaba fuera del proyecto modernista.¹⁶⁴ *Poemas* trasciende el espíritu buscadamente telúrico y de afirmación de lo nacional del modernismo para alcanzar un alto grado de universalidad, de participación ecuménica en el espectáculo del mundo.¹⁶⁵

En este sentido, Haroldo de Campos ha señalado que el poema muriliano típico es un generador reiterativo de sintagmas capaz de percibir la concordancia en la

¹⁶¹ Murilo Mendes, *Recordações de Ismael Nery*, São Paulo, EDUSP, 1996.

¹⁶² Santiago Kovadloff, “Murilo Mendes. Vaivén de lo uno y lo múltiple”, en Murilo Mendes, *La virgen imprudente y otros poemas. Antología bilingüe*, Buenos Aires, Calicanto, 1978.

¹⁶³ Murilo Mendes, carta a Laís Corrêa de Araújo, 9 de enero de 1969; Véase Laís Corrêa de Araújo, *Murilo Mendes. Ensaio Critico, Antologia, Correspondência, op. cit.*, p. 171.

¹⁶⁴ Laís Corrêa de Araújo, *Murilo Mendes. Ensaio Critico, Antologia, Correspondência, op. cit.*, p. 165.

¹⁶⁵ *Ibid.*, pp. 67-83; Santiago Kovadloff, “Murilo Mendes. Vaivén de lo uno y lo múltiple”, *op. cit.*; Jorge Schwartz, “¿Surrealismo en el Brasil? Años 20 y 30”, *op. cit.*

discordancia; de hecho, Manuel Bandeira llamó al poeta “conciliador de contrarios”.¹⁶⁶ Raúl Antelo entiende las figuras utilizadas por Murilo vinculadas a los opuestos inconciliables y a los binomios imposibles en función de la tensión entre su posición cristiana y la creencia de una verdad única y el relativismo hermenéutico, que rechaza la idea de que pueda haber una verdad definitiva.¹⁶⁷ El juego con los rostros dobles entabla diálogos con la poética de su amigo, el pintor Nery. En esta línea, es posible pensar que esta preocupación universalista lo haya colocado cerca de las problemáticas de la abstracción plástica y de ahí la afinidad espiritual y estética con Vieira da Silva.¹⁶⁸

Por su parte, Ferreira Gullar ha planteado una fuerte vinculación de Murilo con el surrealismo.¹⁶⁹ Aunque la cuestión del surrealismo en Brasil es hoy tema de debate, es preciso reconstruir brevemente algunas cuestiones que permiten hablar –en términos de Jorge Schwartz- de instancias surrealizantes, particularmente en Rio de Janeiro durante los fines de los 20 y los 30.¹⁷⁰ Por un lado, la obra de Nery es la más cercana a la imagen surreal. En 1927, Nery viajó por segunda vez a Francia donde se vinculó con Marc Chagall, Marcel Noll y André Breton regresando al Brasil con abundante documentación sobre el movimiento. También Mário Pedrosa había transitado el grupo surrealista parisino en 1928 cuando viajó para casamiento de Benjamin Péret y Elsie Houston (hermana de su pareja Mary Houston): allí, entró en contacto con Aragon, Breton y Naville.¹⁷¹ Por lo tanto, de las vinculaciones de Nery, Mendes y Pedrosa y contando la presencia de Péret en Brasil desde 1929 a 1931 es posible establecer un foco filosurrealista en Rio. Probablemente, los editores de *Arturo*, conocedores de estos sucesos, debieron sentirse atraídos por recuperar las huellas de estas experiencias.

Respecto de *As Metamorfoses* de Mendes, Corrêa de Araújo ha señalado que en este libro se produce una transformación dado que invierte, de cierta forma, el lenguaje de exaltación del amor que se da en *Poesía em Pânico*, para reconducirlo hacia la preocupación por lo colectivo en tanto decadencia del mundo. El poeta se reconoce y se rebela al desastre de la guerra. También en este libro Mendes publicó su poema “Maria

¹⁶⁶ Haroldo de Campos, “Murilo Mendes y el mundo sustantivo”, en *Brasil transamericano*, Buenos Aires, El cuenco de Plata, 2004, pp. 40-41.

¹⁶⁷ Raúl Antelo, “Murilo, o surrealismo e a religião”, *Luso-Brazilian Review*, vol. 41, University of Wisconsin, 2004, pp.107-120.

¹⁶⁸ Marta Moraes Nehring, *Murilo Mendes, crítico de arte. A invenção do finito*, São Paulo, Nankin, 2002, p. 45.

¹⁶⁹ Ferreira Gullar, “Algumas marcas de Murilo Mendes”, en VV.AA., *Murilo Mendes 1901-2001*, Centro de Estudos Murilo Mendes, Juiz de Fora, 2001, p. 21.

¹⁷⁰ Jorge Schwartz, “¿Surrealismo en el Brasil? Años 20 y 30”, *op. cit.*, p. 269.

¹⁷¹ Véase “Cronologia”, en Otilia Arantes, *Mário Pedrosa: Política das artes*, *op. cit.*

Helena Vieira da Silva” dedicado a la artista portuguesa. Allí, Mendes la presentó a través de diversas contraposiciones (“Diurno e noturno/ Longo e breve/ Másculo e feminino”) para luego describir metafóricamente su trabajo pictórico: “Bicho nervoso/ Minucioso/ Tece uma trama há mil anos/ Que se transforma com a luz.”¹⁷² Si se considera este poema dedicado a Vieira y los demás que se reeditaron en la revista, el libro *As Metamorfoses* de Mendes es un contemporáneo “espiritual” –en tanto búsquedas e intereses- de la experiencia de *Arturo*.

Un breve análisis de las poesías publicadas en *Arturo* permite abordar sus estrategias literarias (se utiliza la versión castellana que publicó la revista). El universo lingüístico de este poeta aparece en esta edición porteña: la colisión de palabras inesperadas (“Maniquí de pájaros”, “Hombre-gaveta”, *La vida cotidiana*); las imágenes oníricas (“Caê la ciudad/ De los estantes del cielo”, *La vida cotidiana*); las invenciones y búsquedas metalingüísticas (“Voy adonde la poesía me llama”, “La Poesía sopla donde quiere”, *Novísimo Orfeo*). Se ve también, como ha señalado Haroldo de Campos, la utilización creativa de las tensiones entre el lenguaje llamado “poético” y el coloquial, específicamente la jerga técnico-periodística de su tiempo (“Beber en la fuente de la mañana/ Beber en la fuente de la música/ Beber en la fuente aérea”, *Momentos puros*).¹⁷³ Es interesante el trabajo que Mendes realiza con repeticiones y oposiciones: (“El Ente sin color ni nombre/ Graba su color su nombre”, *La operación plástica*) y con binomios antitéticos. En este sentido, en los versos finales de *La vida cotidiana* “Cordelia en el balcón/ Traga nubes/ Escupe jazmines” –que remiten al teatro shakesperiano- Mendes ubicó a la hija más joven del Rey Lear en el espacio atribuido a Julieta. Desde el balcón, quizá aislada como parte del castigo paterno, Cordelia declama, escupiendo jazmines, sus sentimientos de amor filial. [IL. 10]

Para concluir este capítulo resulta importante poder responder esta pregunta: ¿Cuál fue el fundamento de la elección de *Arturo* en el contexto cultural brasileño? Considerando las profusas relaciones intelectuales entre argentinos y brasileños es preciso analizar este intercambio a partir del marco de relaciones preexistentes entre ambos países. Si bien estudios específicos sobre el tema inscriben las relaciones políticas entre Argentina y Brasil más en la vía del desentendimiento que en las posibilidades de encuentro, en el siglo XX los cruces fueron una constante en ambos

¹⁷² Luciana Stegagno Picchio (org), *Murilo Mendes. Poesía completa e prosa, op. cit.*, p. 351.

¹⁷³ Haroldo de Campos, “Murilo Mendes y el mundo sustantivo”, *op. cit.*, p. 41.

circuitos culturales.¹⁷⁴ Existió por parte de los argentinos interés en el acercamiento y una efectiva voluntad por conocer y hacer conocer el Brasil en la América hispánica.¹⁷⁵ Por su parte en la visión brasileña, la trascendencia cultural argentina —especialmente la porteña— era insoslayable: Buenos Aires funcionaba, de alguna manera, como una versión reducida y más cercana de París.¹⁷⁶ En este sentido, resulta pertinente mencionar la reforma de Río de Janeiro según el modelo urbanístico de Buenos Aires propuesto por Torcuato de Alvear.¹⁷⁷

Sin embargo, fueron las relaciones culturales efectivas durante el siglo XX las que cobran centralidad para este relato: la exposición de Bernaldo Cesáreo de Quirós en 1921 en São Paulo, su amistad con José Bento Monteiro Lobato y la profusa circulación de la producción del escritor de *Urupês* en la Argentina desde 1920 funcionaron como un núcleo de referencia. En contraposición, Patricia Artundo ha estudiado cómo los contactos del escritor modernista Mário de Andrade vinculados a las revistas *Los Pensadores* y *Martín Fierro* resultaron un canal bien diferente de circulación de ideas.¹⁷⁸ Jorge Schwartz ha señalado, además de correspondencias y diálogos intertextuales entre la obra de Oliverio Girondo y Oswald de Andrade, el conocimiento mutuo de ambos poetas hacia los cuarenta, cuando Girondo junto a Norah Lange realizaron una prolongada visita al Brasil.¹⁷⁹

Una gran vitalidad de estos contactos se produjo a partir del ya mencionado exilio de Newton Freitas y su esposa Lidia Bessouchet; a partir de su acción, argentinos y brasileños se encontraron en publicaciones progresistas y antitotalitarias editadas en Buenos Aires. Durante la guerra, el posicionamiento pro aliado del Brasil asumió un significado especial en la mentalidad de los intelectuales argentinos implicando una voluntad de acercamiento al país vecino. Por ejemplo, en relación con la entrada en guerra del Brasil, la revista *Sur* publicaba un número homenaje dedicado al Brasil que incluía una pequeña antología de poemas de Mário de Andrade, Murilo Mendes, Jorge

¹⁷⁴ Carlos Escudé y Andrés Cisneros (orgs.), *Historia General de las Relaciones Exteriores de la República Argentina*, op. cit., pp. 57-67; Juan Archibaldo Lanús, *De Chapultepec al Beagle. Política exterior argentina: 1945-1980*, op. cit.; José Paradiso, “Vicisitudes de una política exterior independiente”, op. cit.; Boris Fausto y Fernando Devoto, *Brasil e Argentina. Um ensaio de história comparada (1850-2002)*, op. cit.; Liborio Justo, *Argentina y Brasil en la integración continental*, op. cit.

¹⁷⁵ Raúl Antelo, *Confluencia...*, op. cit.; Patricia M. Artundo, *Mário de Andrade e a Argentina*, op. cit.; Gustavo Sorá, *Traducir el Brasil. Una atropología de la circulación de ideas*, op. cit.

¹⁷⁶ Raúl Antelo, *Confluencia...*, op. cit., p. 14.

¹⁷⁷ Patricia M. Artundo, *Mário de Andrade e a Argentina*, op. cit., p. 24-25; Gustavo Sorá, *Traducir el Brasil. Una atropología de la circulación de ideas*, op. cit.

¹⁷⁸ Patricia M. Artundo, *Mário de Andrade e a Argentina*, op. cit.

¹⁷⁹ Jorge Schwartz, *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993, pp. 244-247.

de Lima y Carlos Drummond de Andrade, entre otros. Además, incluía un documento creado por grupos organizados de apoyo y solidaridad a la decisión del gobierno brasileño.¹⁸⁰ A su vez, el Colegio Libre de Estudios Superiores inauguraba en octubre de 1943 la cátedra de “Estudos Brasileiros”.¹⁸¹ Sin duda, estos emprendimientos implicaban modos de manifestarse contra el neutralismo argentino del gobierno de Ramón S. Castillo.

En función de lo expuesto es posible formular la siguiente pregunta: si desde la década del 20 y con mayor intensidad durante los 40 los personajes del modernismo del 22, como Oswald de Andrade y fundamentalmente Mário de Andrade, habían sido puntos clave en la articulación de vínculos artístico-intelectuales entre Argentina y Brasil ¿porqué los editores de la revista recortaron otros referentes del panorama brasileño? En este sentido, resulta pertinente pensar dos líneas de análisis.

En primera instancia, es preciso pensar las elecciones en función de filiaciones artísticas. El modernismo del 22 involucró una investigación estética que operaba relecturas sobre lo nacional a partir de las pesquisas vanguardistas de las primeras décadas del siglo.¹⁸² En este sentido, el genial hallazgo de Oswald de Andrade, “Tupy, or not tupy, that is the question”, sintetizó creativamente las búsquedas de esta generación.¹⁸³ Los editores de *Arturo*, embarcados en un proyecto internacionalista, probablemente entendieron su búsqueda alejada de esta reflexión sobre lo nacional.

Mário de Andrade también había pensando cuestiones en torno al nacionalismo lingüístico: su deseo era “abrasileñar” la lengua portuguesa usada en el Brasil acortando las distancias entre la lengua culta y la oral y rompiendo las rígidas normas académicas.¹⁸⁴ En esta línea de intereses Mário de Andrade había llevado sus investigaciones hacia la etnografía, el folclore y la canción popular. Evidentemente, la reflexión sobre el problema de lo nacional era un tópico recurrente en toda la producción de Andrade. Además, en 1942 en su conferencia “O Movimento Modernista” —que circuló contemporáneamente en Buenos Aires en la Colección

¹⁸⁰ “Número homenaje al Brasil”, *Sur*, Buenos Aires, n° 96, septiembre de 1942. Véase Raúl Antelo, *Confluencia...*, *op. cit.*

¹⁸¹ Federico Neiburg, *Los intelectuales y la invención del peronismo*, Buenos Aires, Alianza, 1988, p. 161.

¹⁸² Mário de Andrade, “El movimiento modernista”, en Aracy Amaral, *Arte y arquitectura del modernismo brasileño (1917-1930)*, Caracas, Ayacucho, 1978, p. 191. Aracy Amaral, *As artes plásticas na Semana de 22*, São Paulo, Editora 34, 1998 [1° ed. 1970], p. 13.

¹⁸³ Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Texto programáticos y críticos*, *op. cit.*, pp. 144-172; Oswald de Andrade, *Escritos antropófagos*, Buenos Aires, Corregidor, 2001. Selección, traducción y postfacio de Gonzalo Aguilar y Alejandra Laera.

¹⁸⁴ Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Texto programáticos y críticos*, *op. cit.*, p. 147.

Problemas Americanos dirigida por Freitas- este poeta reflexionaba críticamente sobre su pasado y los *excesos* de individualismo vanguardista acometidos durante el “período heroico”.¹⁸⁵

En contraposición, la elección de Murilo Mendes estuvo basada, en parte, en intereses comunes y afinidades estéticas. El universalismo de propuesta de Mendes reconectaba puntos de la propuesta porteña. Recordemos que la adhesión a un proyecto internacionalista, derivado de postulados marxistas, fue una preocupación importante en la agenda invencionista. La ya mencionada línea surreal que rondaba al ambiente muriliano fue también otro de los puntos de contacto con los intereses de la publicación porteña.

En segunda instancia, cuestiones vinculadas a la trama de relaciones culturales preexistente entre ambos países también debieron pesar en las decisiones. Si los editores de *Arturo* habían buscado diferenciarse de las propuestas locales que los precedían también procuraron distanciarse de sus contactos. Los personajes del modernismo - como Mário de Andrade, Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral- habían mantenido vínculos con los personajes de la vanguardia argentina de los años 20 a través de relaciones con los personajes de *Martín Fierro* - Emilio Pettoruti, Nicolás Olivari y Francisco Palomar- y de los contactos con Soto y Vignale.¹⁸⁶ En este sentido, el acercamiento de estos jóvenes a Murilo Mendes abrió una vía de comunicación diferente a la que habían recorrido argentinos y brasileños durante los 20 y 30. Piénsese que si el acercamiento a Mário de Andrade por parte de los intelectuales argentinos vinculados a las revistas *Los Pensadores* y *Martín Fierro* resultó un canal renovado de circulación de ideas respecto de los vínculos que Monteiro Lobato había establecido con la Argentina, la elección de Mendes por los editores de *Arturo* representa, a su vez, otro giro. Este vuelco, no era tan contundente como el anterior: los personajes del modernismo del 22 y los poetas de las décadas siguientes como Mendes y Carlos Drummond de Andrade tuvieron intereses comunes y se mantuvieron interrelacionados. Pero, de todas formas, desde la lectura de una revista porteña, la elección implicaba un corrimiento y una reubicación respecto de conexiones antecedentes.

En este sentido, es preciso tener en cuenta la profusa circulación porteña que tuvo Mário de Andrade durante los 40. Como ha señalado Patricia M. Artundo si hasta

¹⁸⁵ Mário de Andrade, “El movimiento modernista”, *op. cit.*, p. 200; Patricia M. Artundo, *Mário de Andrade e a Argentina*, *op. cit.*, p. 160.

¹⁸⁶ Patricia M. Artundo, *Mário de Andrade e a Argentina*, *op. cit.* p. 70; Raúl Antelo, *Confluencia...*, *op. cit.*

entonces el brasileño había dado el paso inicial para conocer y establecer comunicación con sus vecinos del Sur; en los 40, por el contrario, eran ellos que lo buscaban para dar a conocer su producción al público argentino.¹⁸⁷ Mário circuló en esta trama de periódicos y revistas antifascistas y vinculadas al exilio español.¹⁸⁸ Presentando a este escritor modernista como colaborador en *Argentina Libre*, Jorge Romero Brest (quien dirigía la sección artes plásticas) señalaba en él, además de la seriedad de su trabajo en diversas áreas, la figura del intelectual comprometido que revisaba críticamente su pasado vanguardista y ejercía un constante reclamo por la vigencia de las libertades democráticas.¹⁸⁹ Probablemente, la pertenencia a esta trama de relaciones y cercanía con Romero Brest lo dejó fuera de los intereses invencionistas. En estos primeros 40, el crítico argentino no era el adalid de la abstracción que se convertiría años después.

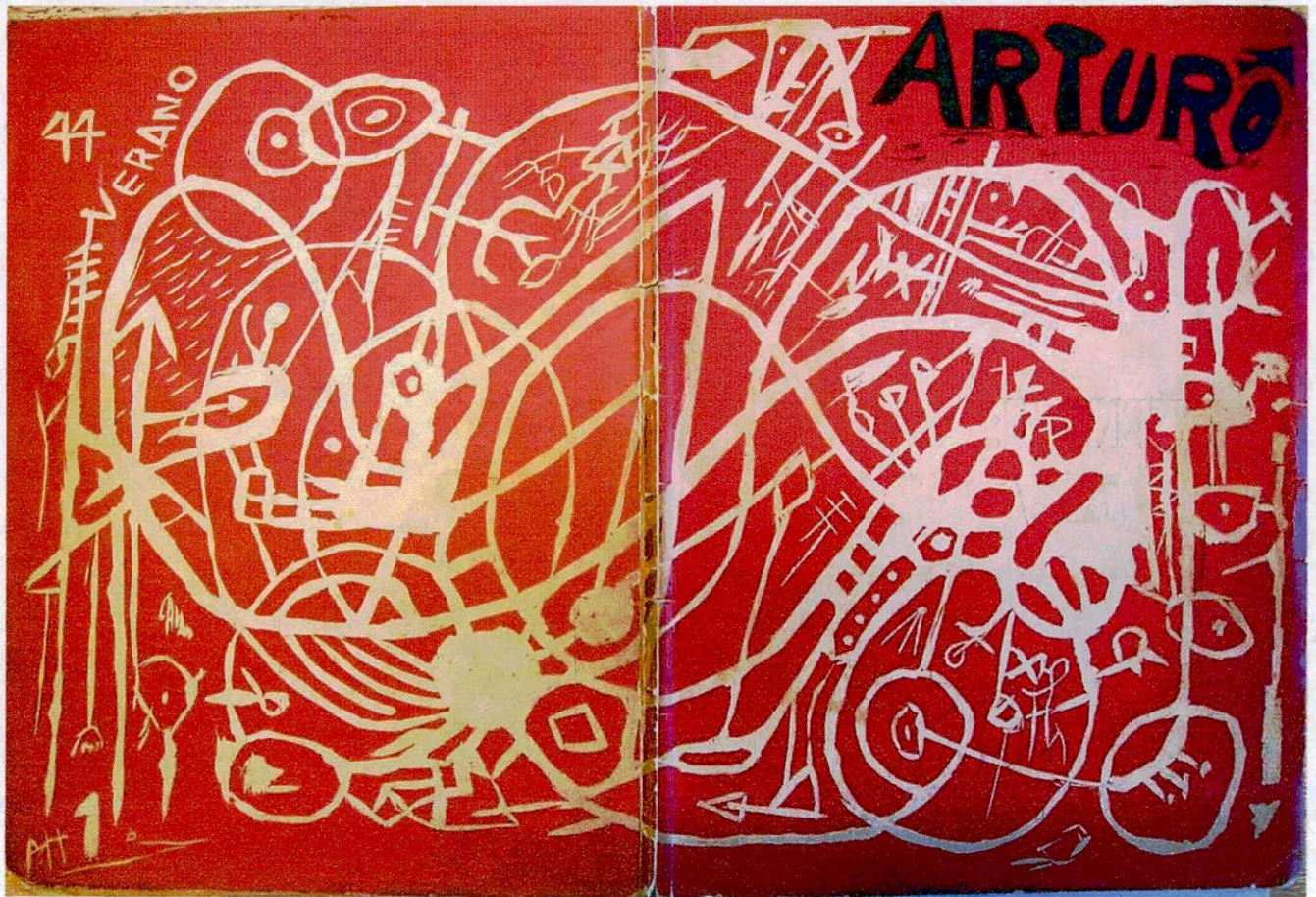
Por lo tanto, la búsqueda de interlocutores en Murilo Mendes y Maria Helena Vieira da Silva por parte de estos jóvenes argentinos, se basó en vinculaciones afectivas y en posturas estéticas y visiones compartidas; además, operó la necesidad de diferenciarse de las elecciones de algunos sectores del ámbito argentino.

Tradiciones vanguardistas y contactos culturales dan la clave de lectura de esta revista. No resultan comprensibles las elecciones estéticas sin abordar las conexiones interpersonales; a su vez, estas relaciones también carecen de móvil sino no se las comprende en un marco de intereses y búsquedas artísticas. Fueron tanto las traducciones operadas por los otros sobre los desarrollos modernos como las lecturas y experiencias del propio recorrido las que regularon la producción de estos jóvenes artistas y poetas. Así en 1944, la destrucción bélica europea y el relevo de la vanguardia al ámbito latinoamericano se constituyeron en partes de una misma lógica.

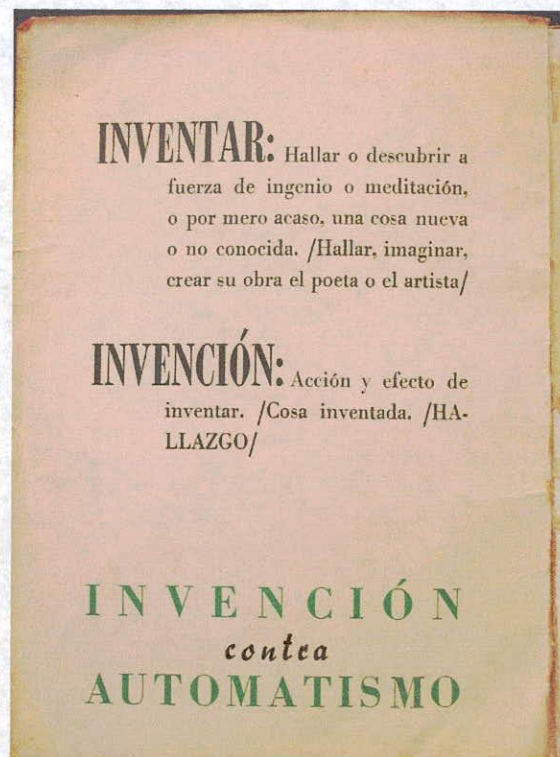
¹⁸⁷ Patricia M. Artundo, *Mário de Andrade e a Argentina*, op. cit., p. 148

¹⁸⁸ Mário de Andrade, "El pintor Portinari", *Saber Vivir*, n° 26, Buenos Aires, septiembre de 1942, pp. 26-27; Mário de Andrade, "El dibujo", *Correo Literario*, n° 14, Buenos Aires, 1° de junio de 1944, p. 5 y 4; Mário de Andrade, "La Música en los Estados Unidos", *Argentina Libre*, n° 67, Buenos Aires, 19 de junio de 1941, p. 11, entre otros.

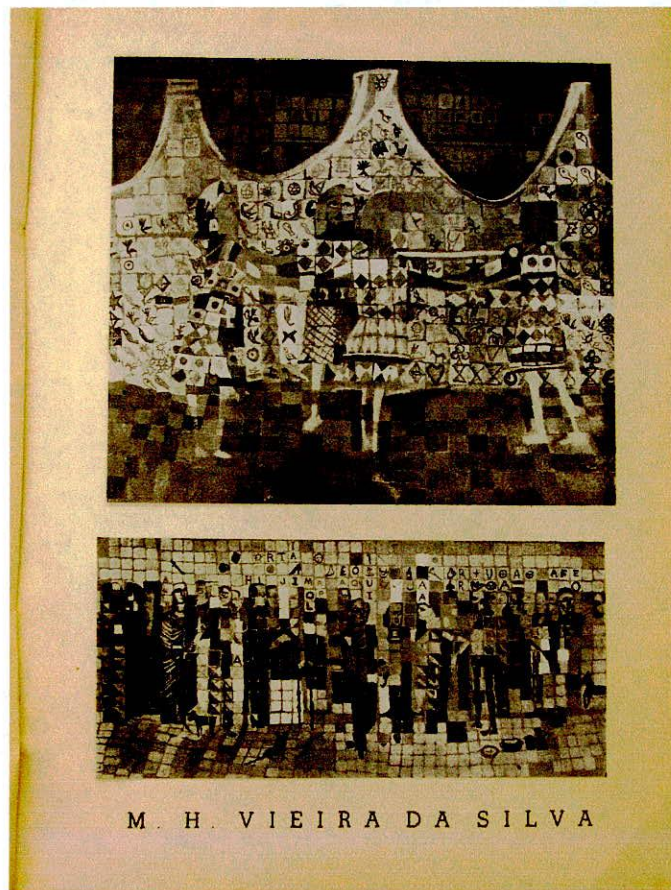
¹⁸⁹ Jorge Romero Brest, "Mário de Andrade, prestigioso crítico brasileño", *Argentina Libre*, n° 57, Buenos Aires, 10 de abril de 1941, p. 7. Véase Mário de Andrade, "El movimiento modernista", op. cit.; Patricia M. Artundo, *Mário de Andrade e a Argentina*, op. cit., p. 147.



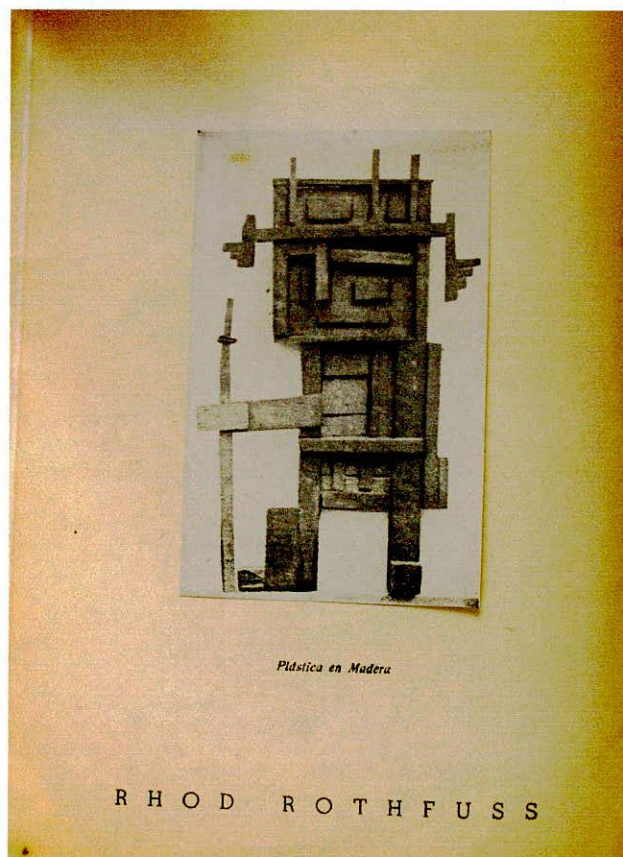
IL 1. Revista *Arturo*, Buenos Aires, 1944, tapa. Obra gráfica de Tomás Maldonado.



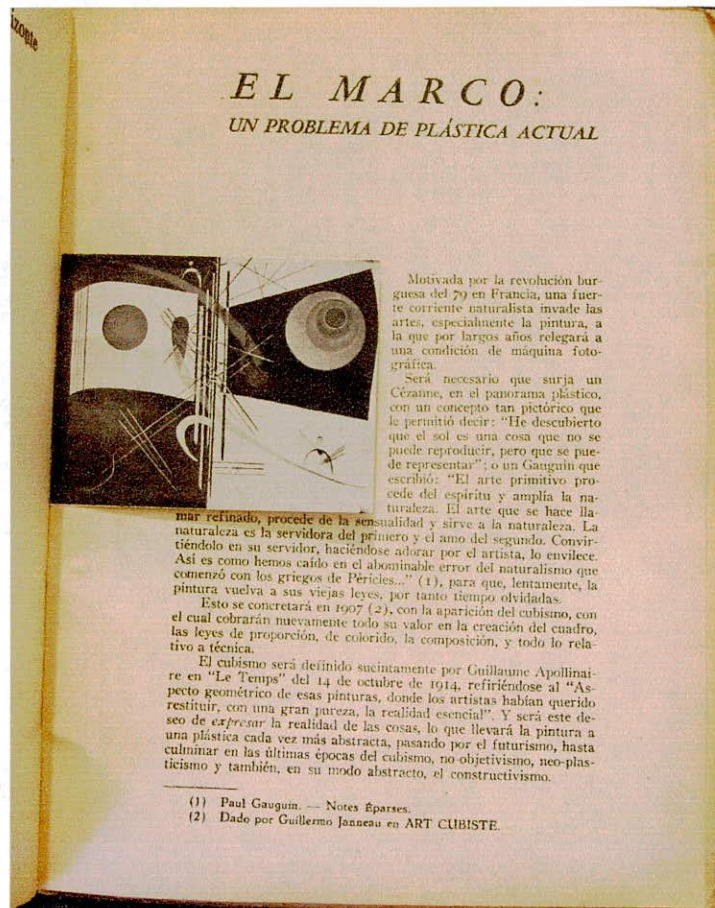
IL 2. Revista *Arturo*, Buenos Aires, 1944, interior tapa.



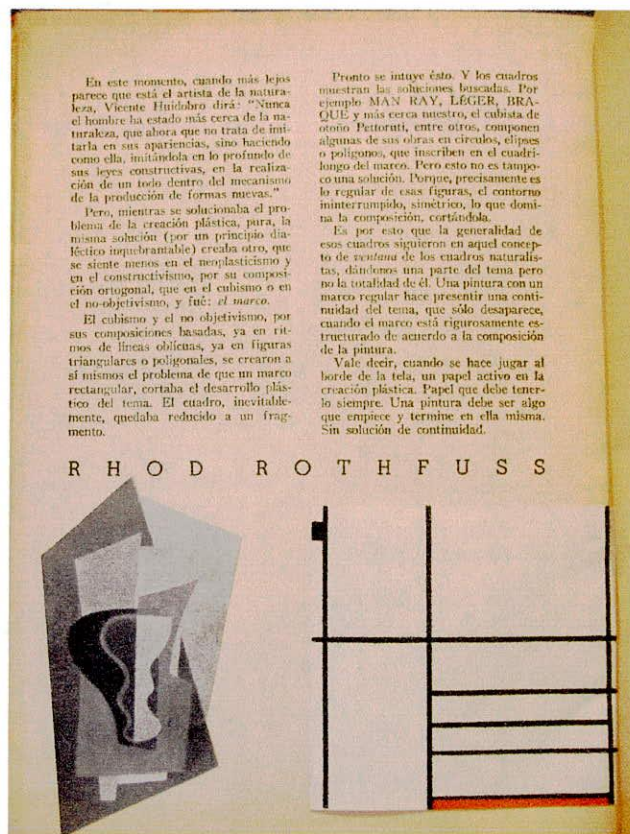
IL 3. María Helena Vieira da Silva, [gouaches sin títulos], *Arturo*, Buenos Aires, 1944.



IL 4. Rhod Rothfuss, *Plástica en madera*, *Arturo*, Buenos Aires, 1944.



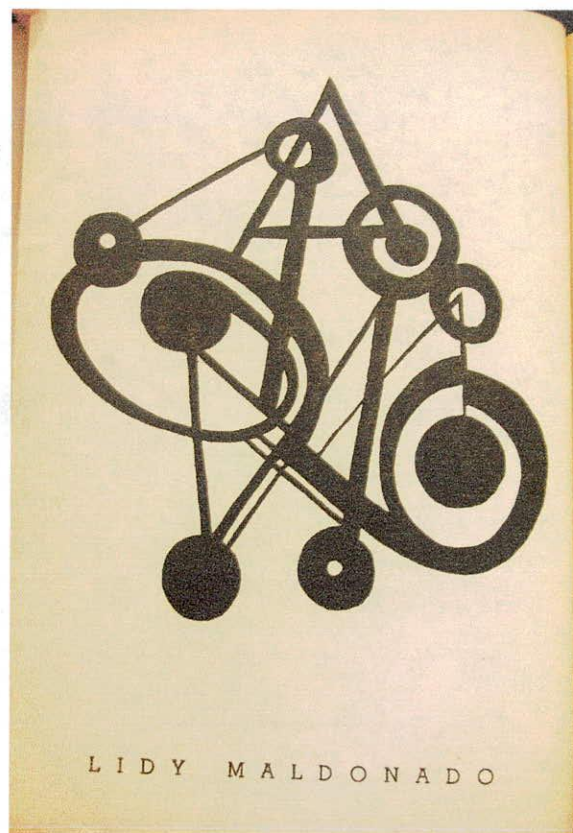
IL 5. Rhod Rothfuss, "El marco: un problema de la plástica actual", *Arturo*, Buenos Aires, 1944.



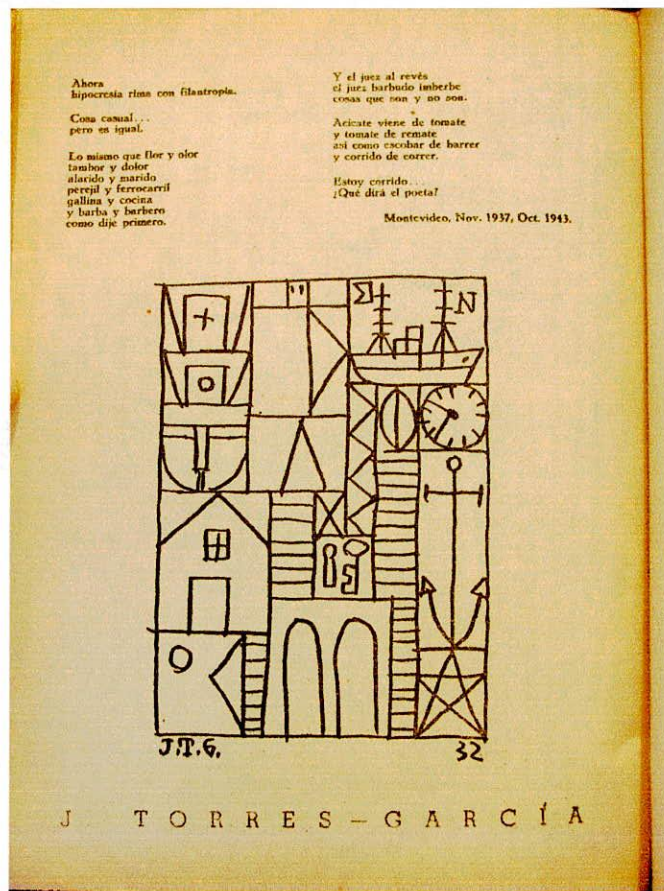
IL 6. Rhod Rothfuss, "El marco: un problema de la plástica actual", *Arturo*, Buenos Aires, 1944.



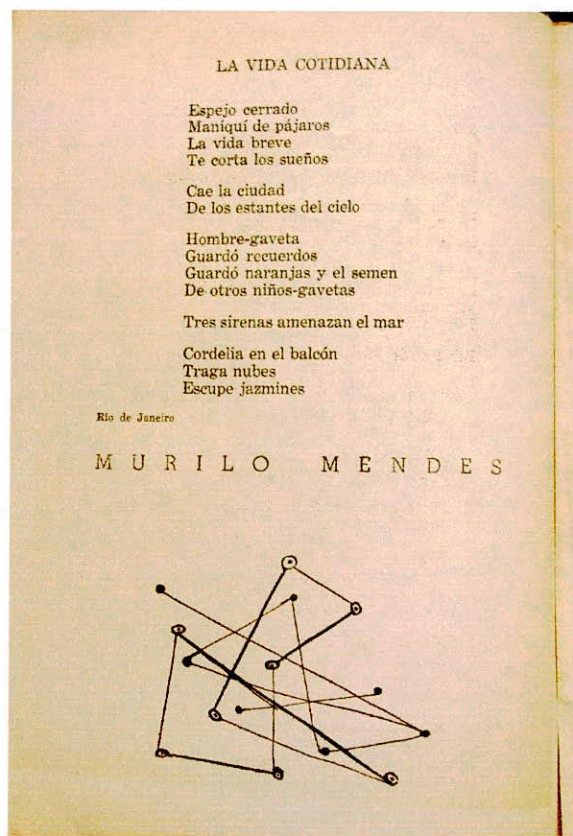
IL 7. Tomás Maldonado, *Invenção No. 2*, Arturo, Buenos Aires, 1944.



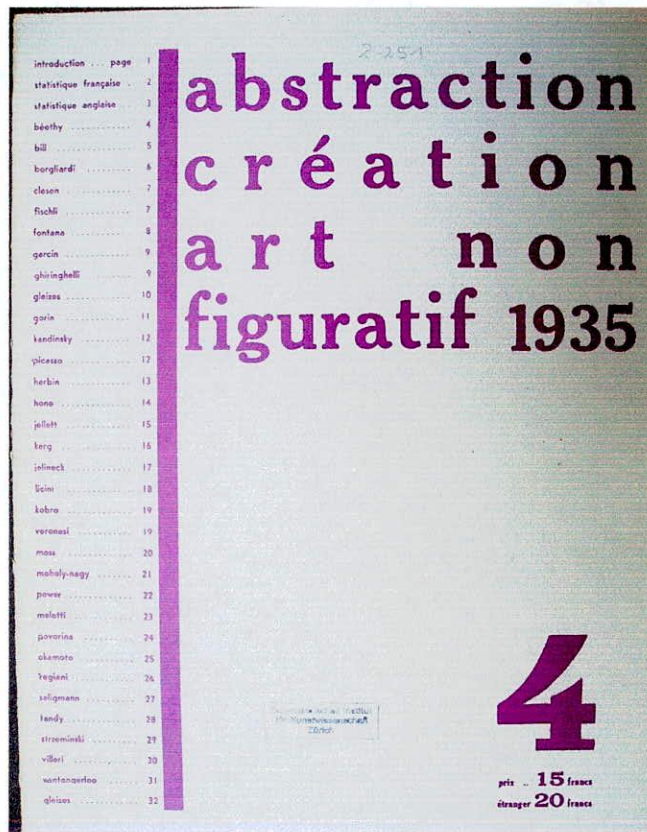
IL 8. Lidya [Prati] Maldonado, [vifeta], Arturo, Buenos Aires, 1944.



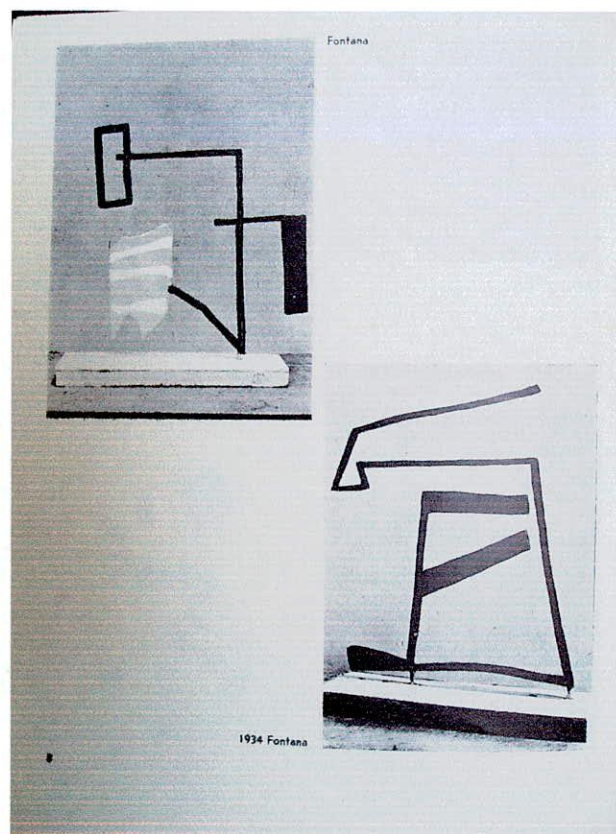
IL 9. Joaquín Torres-García, [dibujo], *Arturo*, Buenos Aires, 1944.



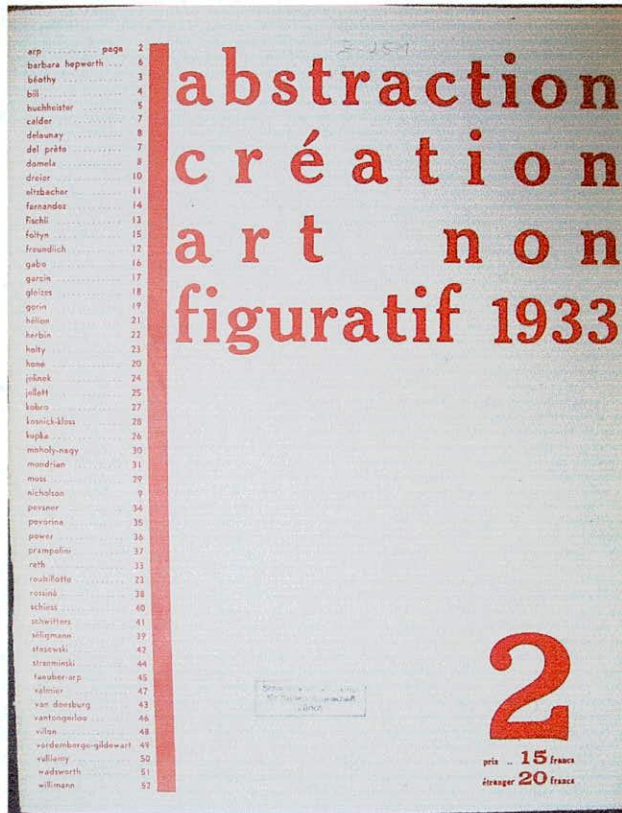
IL 10. Murilo Mendes, "La vida cotidiana", *Arturo*, Buenos Aires, 1944.



IL 11. *Abstraction Création*, n° 4, Paris, 1935, tapa.



IL 12. Lucio Fontana, [esculturas], *Abstraction Création*, n° 4, Paris, 1935, p. 8.



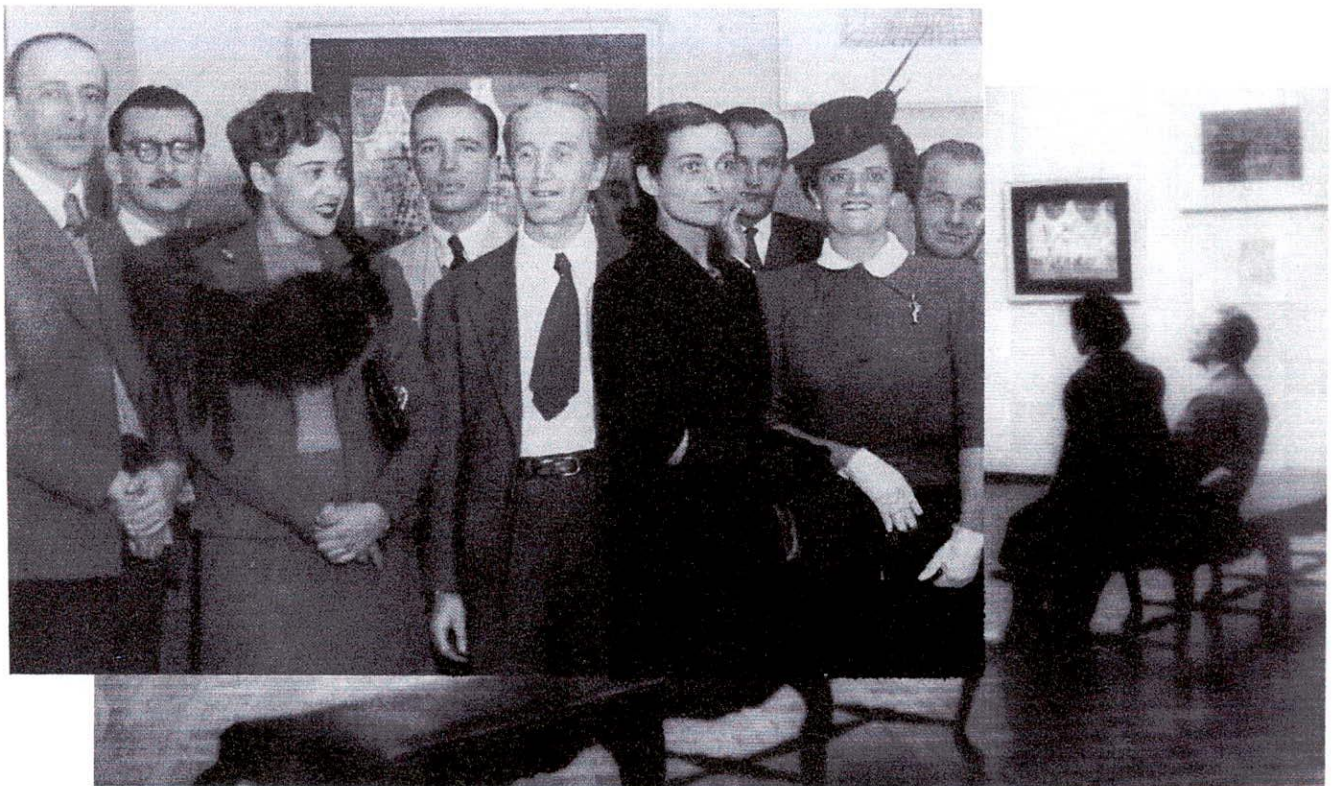
IL 13. *Abstraction Création*, n° 2, Paris, 1933, tapa.



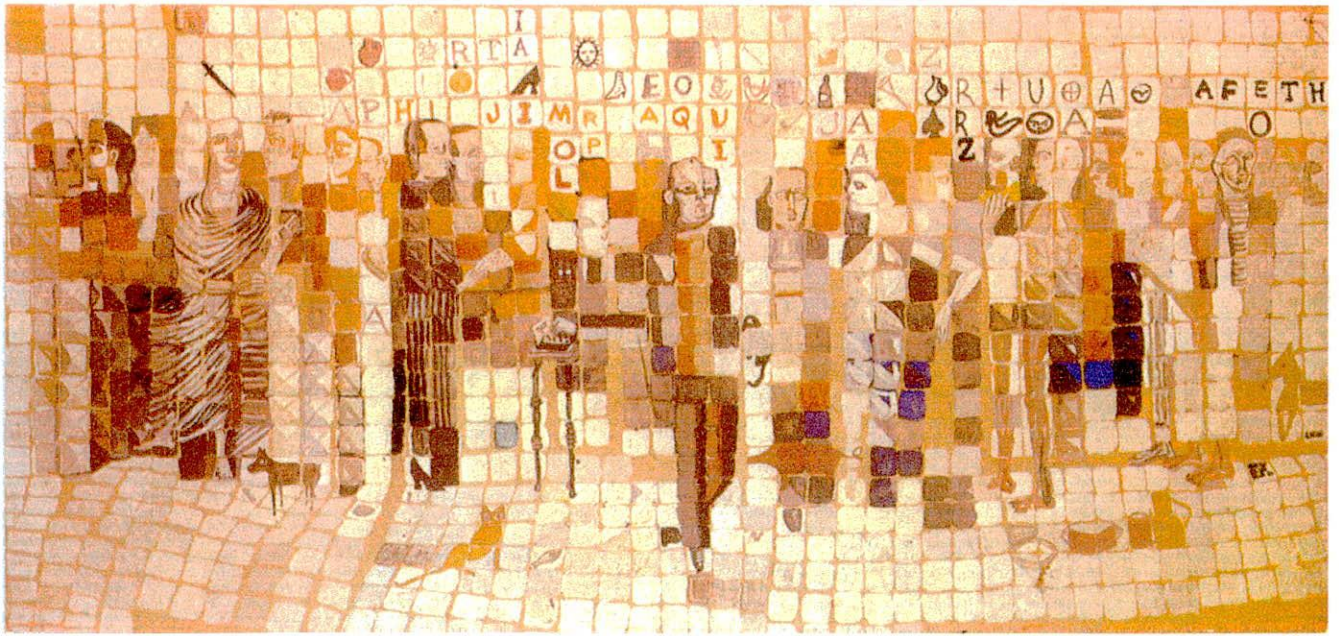
IL 14. Juan del Preto, [Pintura], *Abstraction Création*, n° 2, Paris, 1933, p. 9.



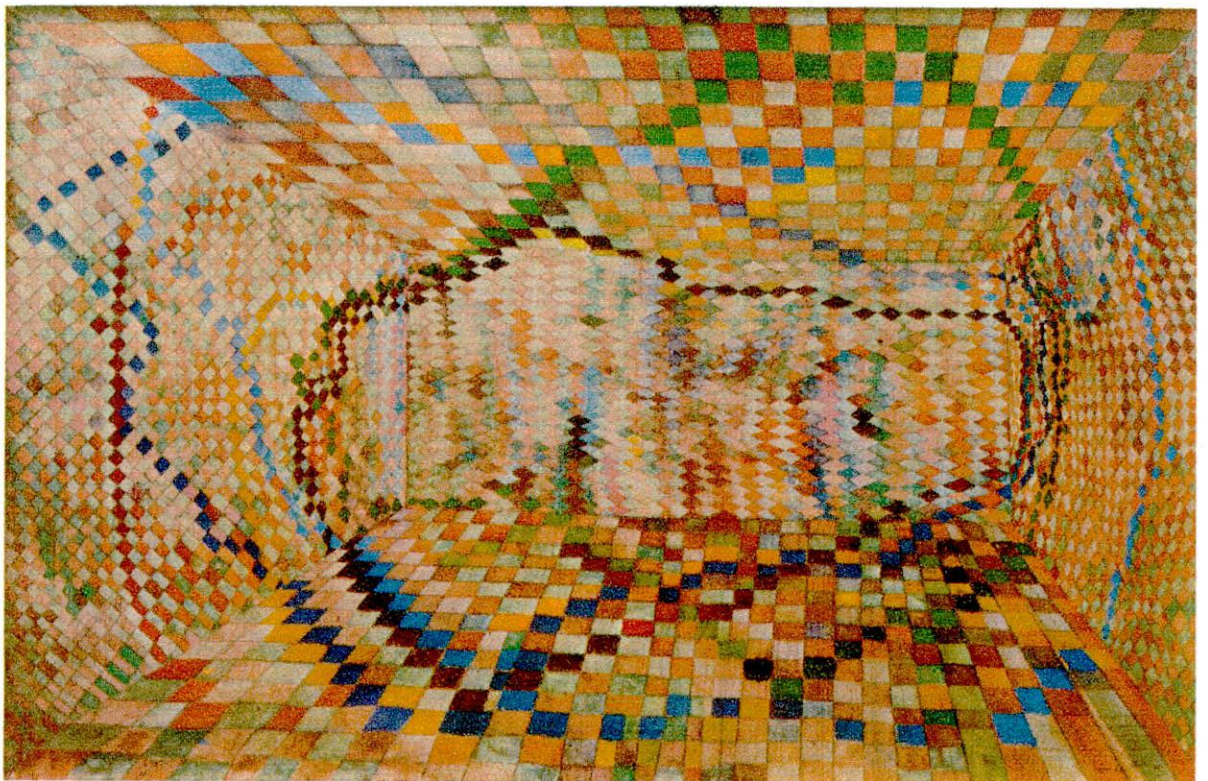
IL 15. Murilo Mendes, Arpad Szenes y Maria Helena Vieira da Silva, Rio de Janeiro.



IL 16. Vista exposición Maria Helena Vieira da Silva, Museu de Belas Artes, Rio de Janeiro, julio de 1942.



IL 17. Vieira da Silva, *Le métro*, 1940, gouache/ cartón, 47 x 97, Col. Metropolitan de Lisboa.



IL 18. Vieira da Silva, *La chambre à carreaux*, 1935, óleo/ tela, 60 x 92, Col. Tate Gallery, Londres.



IL 19. Vieira da Silva, *Guerra*, 1942, óleo/ tela, 81 x 100.



IL 20. Vieira da Silva, *História trágico marítima*, 1944, óleo/ tela, 81 x 100.

Capítulo 2

Proyecto y proyecciones del invencionismo. La Asociación Arte Concreto-Invención

La distancia que media entre la expresión y la invención es la misma que existe entre la separación y la comunión.

Edgar Bayley¹

Este é tempo de partido,
tempo de homens partidos.

Carlos Drummond de Andrade²

Arturo comenzó a desmembrarse casi en paralelo a su aparición. Los intereses, expectativas, creencias y tradiciones de sus participantes formaban una masa incandescente que no podía mantenerse unida por mucho tiempo sin explotar. El fraccionamiento del grupo devino en diferencias teórico-estéticas y en disputas personalistas entre sus miembros que no pudieron conciliar la aparición de un segundo número. *Arturo* implicó, además de una experiencia colectiva, reafirmaciones subjetivas sobre el ser artista vanguardista.

Proliferaron nombres, grupos y asociaciones, manifiestos y panfletos, boletines y revistas. Existió una urgencia por definir cuál era esa nueva realidad inventiva y por constituir un aparato que sostuviera y extendiera la propuesta. La importancia otorgada a la constitución teórico-discursiva de los proyectos hace pensar, por momentos, que este aparato tuvo mayor centralidad que la obra plástica; o quizá que la producción artística existía en función de la demostración de estos postulados. En este sentido, para estos grupos el texto manifiesto se instaló como condición de su ruptura estética.³

¹ Edgar Bayley, "La batalla por la invención. Manifiesto", *Invención*, n° 2, Buenos Aires, 1945, s/p.

² Carlos Drummond de Andrade, "Nosso tempo", *A rosa do povo*, Rio de Janeiro, Record, 2002 [1° ed: 1945].

³ Hal Foster, *El retorno de lo real*, op. cit.; Carlos Mangone y Jorge Warley, *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*, op. cit., pp. 11-20; Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, op. cit.; Nicos Hadjinicolaou, "Sobre la ideología del vanguardismo", op. cit.

Rasgos de profetismo y anticipación, supremacía de la novedad y actuación protagónica de un proceso revolucionario son elementos presentes en estos impresos, en muchos casos, escritos mimeografiados. Esta vanguardia se instaló en un campo artístico desarrollado que le permitió trazar espacios de distinto signo: en un extremo ubicó sus impugnaciones en la estereotipada zona de la tradición y la cultura oficial y delimitó, en el otro polo, la propia acción como alternativa transformadora.

En líneas generales, esta saga de la vanguardia local durante los 40 puede sintetizarse en la ruptura con la representación figurativa y en su propuesta de invención de un nuevo tipo de objeto plástico. La ruptura con el cuadro de caballete y por ende, la adopción del marco recortado comportaba además de un cambio en la poética, una transformación en la función atribuida al arte. Evidentemente la necesidad de generar una propuesta que integrara las relaciones entre el arte y la vida era parte constitutiva de este cambio formal. Aunque las indagaciones de estos artistas se concentraron en investigar las posibilidades del marco recortado, las sutilezas entre los grupos resultan clave ya que dan cuenta de un modo diferenciado de pensar y actuar esta nueva realidad. Algunos artistas enfatizaron el modelo constructivo, el proceso analítico de creación y la búsqueda de intervención directa en la realidad en tanto objetivo de ese proyecto utópico. Esta voluntad transformadora entendida desde la teoría marxista se alineó a posiciones políticas que sostuvieron una evolución colectivista de la sociedad. Este es el caso la Asociación Arte Concreto-Invención (AACI) liderada por los hermanos Bayley y Maldonado. El grupo Madí, bajo la acción de Arden Quin, Kosice y Rothfuss, repensó la recuperación constructivista desde búsquedas lúdicas e incorporó la operación sobre el “sin-sentido” y aspectos destructivos. En este sentido, Dadá fue un referente importante para el grupo Madí.

Los materiales y obras que pusieron a circular estas agrupaciones durante los años 1945-1947 plantean dificultades de catalogación: obras sin fechar, atribuciones dudosas, reconstrucciones posteriores de las obras⁴, escasa documentación; éstas son las piezas de un rompecabezas imposible que cada artista fue armando en función del propio relato.⁵ En este sentido, son numerosas las dificultades que impiden alcanzar

⁴ Para la exposición *Arte Madí. Proyecto 0660* (Fundación Klemm, Buenos Aires, 2006) curada por Rafael Cippolini fueron expuestas reconstrucciones actuales de obras de Kosice de los años 40.

⁵ Por ejemplo, “El manifiesto de los cuatro jóvenes” es interesante para mostrar disparidades en cuestiones de fechas. Este texto mimeografiado, donde se explicita la voluntad disruptiva de estos jóvenes, no tiene fecha de impresión. En la última década ha sido fechado en diversas ediciones especializadas como de 1941, 1942 y 1945. En el catálogo *Claudio Girola. Tres Momentos de Arte, Invención y Travesía 1923-1994* (Santiago de Chile, Universidad Católica, 2007) se data el documento en

precisión sobre la constitución de los grupos, las exposiciones realizadas y las autorías de los manifiestos. Se suman a este panorama de incertezas, los ambiguos y contradictorios recuerdos y las trampas que tendió la memoria a estos, hoy, ancianos protagonistas.

No es la intención de este capítulo efectuar un punteo detallado sobre estas cuestiones, ni realizar un relato cronológico en función de las obras y actividades de cada uno de estos grupos. Distintas investigaciones precedentes han puntualizando las actividades de los distintos artistas y grupos.⁶ Mi intención apunta a rastrear el postulado internacionalista que involucró a estos proyectos. La tarea de trascender y borrar las fronteras geopolíticas fue uno de los ejes del programa concretista: imágenes autónomas inscriptas en el internacionalismo marxista imprimieron esta dimensión transnacional a sus proyectos.⁷ Las revistas y boletines –en tanto aparatos de soporte y circulación visual y textual- cumplieron un rol clave en la tarea de diseminar esta nueva idea; junto a los catálogos de las exposiciones fueron los soportes privilegiados para el intercambio, la reproducción y circulación de textos e imágenes en distintas latitudes.⁸ Por lo tanto, el objetivo de este capítulo es analizar esta apertura internacionalista a partir de los encuentros entre poetas y artistas plásticos argentinos y brasileños.

Estos episodios se centran en 1946. En el plano artístico, en ese año se realizaron las primeras exposiciones de la AACI y del grupo Madí. En el plano político tenía lugar el comienzo de una profunda transformación de la sociedad con la asunción presidencial de Juan Domingo Perón. Este fue el marco de las interrelaciones entre los miembros de la AACI y los editores de la revista *Joaquim* (Curitiba, nº 1:1946 - nº 21:1948). Dichas

1945, por su parte, Juan Melé en *La vanguardia del '40. Memorias de un artista concreto* (op. cit.) considera 1942 la fecha de lanzamiento del manifiesto mientras que en *Escritos Preulmianos* de Tomás Maldonado (op. cit.) figura como de 1941. Por otro lado, la autoría del “Manifiesto Madí” es generadora de controversias entre los artistas disputantes e investigadores. Véase Gabriel Pérez-Barreiro, *The Argentine Avant-Garde 1944-1950*, op. cit., cap 3.; Agnès de Maistre, “Les groupes Arte Concreto-Invención et Madí”, op. cit.; Shelley Goodman, *Carmelo Arden Quin... when art jumped out of its cage*, op. cit.; Jorge B. Rivera, *Madí y la vanguardia argentina*, op. cit.; Rafael Squirru, *Kosice*, op. cit.; Gyula Kosice, *Arte Madí*, op. cit.

⁶ En este sentido, considero que la tesis de Gabriel Pérez-Barreiro, *The Argentine Avant-Garde 1944-1950*, op. cit., es la más completa al momento respecto del establecimiento de fechas y autorías. Véase también, Laura Escot, *Tomás Maldonado. Itinerario de un intelectual técnico*, Buenos Aires, Patricia Rizzo, 2007.

⁷ Susan Buck-Morss, *Mundo soñado y catástrofe*, op. cit., pp. 41-42.

⁸ Andrea Giunta, “Neo-Avant Garde Movements and the Metropolis”, presentación realizada en torno a la realización de la exposición *The Geometry of Hope: Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Jack Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, mimeo.

interacciones permiten describir una nueva trama de relaciones artístico-literarias entre argentinos y brasileños.

En primera instancia, se analizará la propuesta de la AACI en tanto lectura en clave marxista del recorrido del arte moderno; luego, se propone repasar la recepción crítica de estas propuestas tanto en el campo nacional como regional. En este sentido, la lectura de Carlos Drummond de Andrade y las intervenciones de los artistas de la AACI en la revista *Joaquim* constituyen un punto destacado. En esta línea, se propone comprender la articulación de estos nuevos proyectos en función de la convergencia de una trama regional preexistente y analizar quiebres y disputas con otros núcleos culturales. Por lo tanto, el capítulo sostiene que la apuesta internacionalista de artistas y poetas argentinos y brasileños –montada en una estructura de vínculos previos- se constituye en posicionamientos artísticos y compromisos políticos asumidos en el marco de la coyuntura regional de posguerra.

1. Grupos, manifiestos y revistas. Constitución de la AACI

Antes de la disolución de *Arturo* existió un último proyecto en común. Si bien el número 2 nunca apareció, los dos números de *Invención*, cuadernos monográficos sobre la obra de Kosice y Bayley, publicados a comienzos de 1945 pueden leerse como un pasaje y una negociación de fuerzas de un grupo en ruptura. En el segundo de estos cuadernos, aquel dedicado a Bayley, se anunciaba un tercero que nunca apareció. Estas ediciones de pequeño formato (20,5 x 14 cm.) fueron editadas a la manera de cuaderno con dos aros de metal para la unión de las páginas. [IL. 21, 22] En las portadas de ambos cuadernos encontramos la enunciación de máximas teóricas que figuraban en el interior de la contratapa de *Arturo*, en esta oportunidad, en inglés: “NO Expression, Representation, Meaning. Mirth. Negation of all Melancholy.” [IL. 23] Esto es un indicio de la voluntad de intercambios internacionalistas que pretendía este grupo.

Invención 1 realizado por Gyula Kosice presenta en la tapa su -hoy famosa- obra *Röyi*. Esta escultura articulada constituye una producción clave para las propuestas del grupo Madí. Construida con ocho piezas geométricas de madera, esta escultura puede ser manipulada adoptando diferentes posiciones y composiciones. Esta obra, que explora experiencias lúdicas e invita a la interacción del espectador, se inscribe en un cruce de tradiciones que van desde las propuestas del dadaísmo a los juguetes realizados

por Torres-García. En líneas generales los textos aquí publicados reformulaban la línea abierta en *Arturo* con la intención de anclar de manera más contundente las características de la invención y el alejamiento de las propuestas surrealistas. En este cuaderno se expresa la tensión siempre presente en Kosice entre una búsqueda artística científica y rigurosa y el deseo de lo lúdico y lo incalculable. Además este volumen presenta dos ensayos y se completa con poemas y otros textos en inglés y en francés; también se reproduce en el interior el *Röyi* en otra posición y *Móvil en madera*.⁹

Invención 2 de Edgar Bayley aparecido también en 1945 reproduce en la tapa *Objeto estético* de Lidy Prati. Se publicaron allí varios poemas, un manifiesto -“La batalla por la invención”- y un cuento -“Aracy recorta los himnos”. En “La batalla por la invención” Bayley definió el invencionismo en función del antagonismo con el individualismo del arte figurativo: “Los valores de la comunión substituyen a los valores de diferencia y la INVENCIÓN CONCRETA al Arte Figurativo.”¹⁰ En este manifiesto ya están planteadas las cuestiones fundamentales que la AACI apuntaría en su manifiesto colectivo al año siguiente. El cuento “Aracy recorta los himnos” interesa particularmente ya que continúa la línea de interacción cultural con el Brasil. Evidentemente la estadía de Bayley en 1942 en este país dejó huellas en su obra. En este cuento las referencias al Brasil y a Rio de Janeiro son recurrentes tanto en los nombres de los personajes (Aracy, Vieira, Bento, Milton), en las referencias geográficas (Beiramar, rua Machado de Assis, Flamengo, Copacabana) como en los usos y costumbres que remiten al calor, a la guaraná y al samba. Este escenario se repite en su obra de teatro *Dulio* (1953).¹¹

Para el fin de 1945, es posible anotar una distancia más fuerte entre los grupos que en un futuro próximo serán Madí y la AACI. En octubre tiene lugar la exposición titulada *Art Concret Invention chez Pichon Rivière*, en la casa del doctor Enrique Pichon-Rivière. A través de la documentación fotográfica se sabe que se exhibieron obras de Rothfuss, Kosice, Arden Quin; también participaron Juan Carlos Paz, Esteban Eitler y Valdo Wellington.¹² Además aparecen en las fotos los psicoanalistas Marie Langer, Arminda Aberastury y Arnaldo Rascovsky quienes fundaron por el mismo año

⁹ Gyula Kosice, *Invención*, nº 1, Buenos Aires, 1945, s/p.

¹⁰ Edgar Bayley, “La batalla por la invención. Manifiesto”, *Invención*, nº 2, Buenos Aires, 1945, s/p. Mayúsculas en el original.

¹¹ Es probable que el personaje de Vieira remita a María Helena Vieira da Silva ya que, aunque es un apellido común en portugués, Bayley utilizaba recurrentemente referencias a sus conocidos en sus textos; en este cuento también lo menciona a Kosice.

¹² Gabriel Pérez-Barreiro, *The Argentine Avant-Garde 1944-1950*, op. cit., cap 3.

la Asociación Psicoanalítica Argentina. En diciembre, se realizó otra exposición en la casa de la fotógrafa Grete Stern. No participan de estas muestras Tomás Maldonado ni su esposa Lidy Prati; por lo tanto, la separación de los grupos se produjo entre la aparición de los cuadernos *Invención* y dichas exposiciones.¹³ Respecto de esta cuestión, Maldonado ha señalado que las exposiciones en la casa de Pichon Rivière y en la de Grete Stern son, en realidad, las primeras del grupo *Madí*.¹⁴ De todos modos, este grupo consideró como primera muestra la realizada en el Instituto Francés de Estudios Superiores durante los primeros días del mes de agosto de 1946.¹⁵

Por otra parte la AACI se formó en noviembre de 1945 cuando realizaron su primera exposición en el taller de Tomás Maldonado de la calle San José en la que participan Maldonado, Enio Iommi, Claudio Girola, Alfredo Hlito y Lidy Prati.¹⁶ La conocida como la *1ª Exposición de la Asociación Arte concreto-Invención* tuvo lugar en el Salón Peuser del 18 de marzo al 3 de abril de 1946. Encontramos además de Bayley, Prati y Maldonado a otros integrantes. La hoja-catálogo incluye el Manifiesto *Invencionista* firmado por Edgar Bayley, Antonio Caraduje, Simón Contreras (seud. de Juan Carlos Lamadrid), Manuel Espinosa, Claudio Girola, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Rafael Lozza, Raúl Lozza, R. V. D. Lozza, Tomás Maldonado, Alberto Molenberg, Primaldo Mónaco, Oscar Núñez, Lidy Prati y Jorge Sousa.¹⁷ [IL. 29]

Si bien la redacción del Manifiesto *Invencionista* ha sido atribuida a Tomás Maldonado tiene muchas vinculaciones con dos textos anteriores de Bayley: “La batalla por la invención” publicado en *Invención 2* y “Sobre Arte Concreto” publicado en *Orientación. Órgano Oficial del Partido Comunista* en febrero de 1946.¹⁸ Maldonado había publicado en abril de 1945 su respuesta a la encuesta sostenida por la revista

¹³ Blanca Stáble, “Para la historia del arte concreto en la Argentina”, *Ver y Estimar*, n° 2, serie 2, Buenos Aires, diciembre de 1954, p. 15; “Diálogo con nuestros lectores”, *Ver y Estimar*, n° 4, serie 2, Buenos Aires, febrero de 1955, pp. 10-12.

¹⁴ “Diálogo con nuestros lectores”, *op. cit.*

¹⁵ Participan: Arden Quin, Gyula Kosice, Rhod Rothfuss, Martín Blaszkó, Diyi Laañ, Esteban Eitler, Valdo Wellington, Elisabeth Steiner, Ricardo Humbert, Alejandro Havas, Paulina Ossona, entre otros.

¹⁶ [Nota de redacción], “Aclaración”, *Boletín de la Asociación Arte Concreto-Invención*, n° 2, Buenos Aires, diciembre 1946, p. 2.; Juan Melé, *La vanguardia del '40. Memorias de un artista concreto*, *op. cit.*

¹⁷ Edgar Bayley, Antonio Caraduje, Simón Contreras, Manuel Espinosa, Claudio Girola, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Rafael Lozza, Raúl Lozza, R. V. D. Lozza, Tomás Maldonado, Alberto Molenberg, Primaldo Mónaco, Oscar Núñez, Lidy Prati y Jorge Sousa, “Manifiesto *Invencionista*”, *1ª Exposición de la Asociación Arte concreto-Invención*, Buenos Aires, Salón Peuser, 18 de marzo al 3 de abril de 1946. En las próximas referencias se cita como VV.AA., “Manifiesto *Invencionista*”.

¹⁸ Edgar Bayley, “Sobre Arte Concreto”, *Orientación*, Buenos Aires, 20 de febrero de 1946, p. 9.

Contrapunto en la cual se presentaron conceptos y caracterizaciones que reaparecieron posteriormente en dicho manifiesto.¹⁹

El análisis que realiza Bayley en “La batalla por la invención” y “Sobre Arte Concreto” está básicamente marcado por la incorporación de la teoría y el vocabulario marxista a una lectura evolutiva del arte moderno. Si su artículo de *Arturo* se basaba en un recorrido modernista en cuanto a liberación mimética de la imagen y el énfasis creativo a partir de las materialidades artísticas, estos dos textos planteaban una situación diferente: las filtraciones teórico-discursivas con el pensamiento marxista aparecen como la marca más contundente. En este sentido, es preciso recordar que el 19 de septiembre de 1945 el periódico *Orientación* anunciaba la adhesión de Edgar Bayley, Manuel Espinosa, Claudio Girola, Alfredo Hlito y Tomás Maldonado. Esta filiación se justificaba en que

el pensamiento marxista-leninista, que el P. Comunista practica, exalta la grandeza y la capacidad realizadora del hombre y niega las ficciones que, en todos los campos, lo humillan y esterilizan, y, finalmente, porque el P. Comunista afirma la fraternidad y el júbilo creador, amplía y densifica el espíritu, ensancha al infinito sus posibilidades inventivas y prefigura nuevas formas de sensibilidad y de vida.²⁰

Evidentemente existían muchas conexiones entre el planteo de estos artistas y elementos de la teoría marxista. Si bien ya se ha visto cómo en *Arturo* Arden Quin se había basado en el postulado de predominancia de la base sobre la superestructura para proponer su recorrido estético, la AACI realizó un análisis más elaborado que permitió sostener y explicar los objetivos de la invención concreta. La sofisticación de estos planteos radica, evidentemente, en que sus lecturas, recortes e interpretaciones fueron más amplias que las realizadas a 1944.

En 1946, además de haber publicado el “Manifiesto Invencionista” en la hoja-catálogo de la exposición en Peuser, la AACI publicó en el mes de agosto el primer número de la revista *Arte Concreto*. [IL. 24, 25] La revista tiene un formato mediano (28.5 x 20 cm.) y 16 páginas; la tapa está estructurada en base a rectángulos y las letras

¹⁹ Tomás Maldonado. “Respuesta: ¿Adónde va la pintura”, *Contrapunto*, n° 3, Buenos Aires, 3 de abril de 1945, p. 10.

²⁰ “Artistas adhieren al comunismo”, *Orientación*, Buenos Aires, 19 de septiembre de 1945.

que se organizan a partir de un juego negativo-positivo sobre blanco y negro. Allí se publicó nuevamente el “Manifiesto Invencionista” y otros textos elaborados por el grupo: “Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno” y “Los artistas concretos, el ‘realismo’ y la realidad” de Maldonado, “Sobre las artes aplicadas a la necesidad revolucionaria y el arte de la invención concreta” de Simón Contreras, “Notas para una estética materialista” de Alfredo Hlito y “Hacia una música invencionista” de Raúl Lozza. Además se publicaron poemas de Bayley y de Contreras y reproducciones fotográficas de marcos recortados. Todos los artículos están marcados por la perspectiva marxista. Me interesa explicar cómo se articuló esta teoría con las propuestas artísticas del grupo utilizando los artículos publicados en *Arte Concreto* y los textos de Bayley y Maldonado previos a la aparición de esta publicación.

La AACI realizó una toma de posición que la distinguió de la apuesta de *Arturo*. Si bien existieron continuidades las búsquedas de la AACI adquirieron un abordaje más analítico que derivó en una articulación programática. Dentro de este apartado, en primer término se analizará el proyecto de la asociación en función de la clave marxista y las recuperaciones del constructivismo ruso. También se verán las interacciones del grupo porteño con el PC argentino. En segunda instancia, se tratará el concepto de invención concreta en relación a lecturas sobre el arte moderno y por último se abordarán las proyecciones otorgadas al marco recortado.

1.1 Resurrección constructivista

En los textos de la AACI la utilización de imágenes literarias y metáforas en clave marxista fueron centrales para la constitución del carácter revolucionario de la propuesta. “Se clausura así la prehistoria del espíritu humano”²¹: esta frase en el primer párrafo del “Manifiesto Invencionista” remite textualmente a las afirmaciones de Marx sobre la superación del antagonismo de la sociedad burguesa.²² Al igual que en el texto de Arden Quin en *Arturo*, la predominancia de las relaciones económico-sociales sobre los acontecimientos culturales continuó siendo un tópico de análisis: “En todas las

²¹ VV.AA., “Manifiesto Invencionista”, *op. cit.* Republicado en *Arte Concreto*, nº 1, Buenos Aires, agosto de 1946, p. 8.

²² “Con esta formación social [el capitalismo] concluye, por consiguiente, la prehistoria de la sociedad humana”. Karl Marx, “Prólogo”, *Contribución a la crítica de la economía política*, México, Siglo XXI, 1997, p. 6, [1º ed. 1859].

épocas, el estilo ha guardado relación con la forma en que estaban organizadas las fuerzas productivas. [...] La representación en el arte es el trasunto espiritual de las organizaciones sociales clasistas.”²³ Sin embargo, el recorte marxista que realizó la AACI adquirió una mayor comprensión e imbricación con planteos estéticos. En este momento otras teorías vendrían a complejizar la articulación entre las relaciones socioeconómicas y las manifestaciones artísticas.

La representación figurativa fue entendida en función de las caracterizaciones marxistas de la sociedad burguesa como ilusoria y fantasmagórica.²⁴ En el “Manifiesto Invencionista” al analizar las particularidades de la figuración se plantea que:

La materia prima del arte representativo ha sido siempre la ilusión.
 Ilusión de espacio.
 Ilusión de expresión.
 Ilusión de realidad.
 Ilusión de movimiento.
 Formidable espejismo del cual el hombre ha retornado siempre defraudado y debilitado.²⁵

El análisis de Marx sobre el carácter fetichista de la mercancía adquiere en estos textos un nuevo viso. Es posible trazar un paralelismo entre el ocultamiento de la naturaleza de las relaciones sociales que produce el capitalismo y el modo en que fue entendida la tradición figurativa.²⁶

Y es que todo el arte representativo ha sido abstracto. Sólo por un malentendido idealista se dio en llamar abstractas a las experiencias estéticas no representativas. En verdad, a través de estas experiencias, **hubiese o no conciencia de ello**, se ha marchado en un sentido opuesto al de la abstracción;

²³ Edgar Bayley, “Sobre Arte Concreto”, *op. cit.*

²⁴ Karl Marx, “El carácter fetichista de la mercancía y su secreto”, en *El Capital. Crítica de la economía política*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1975, p. 89, tomo I, vol. I, [1° ed 1872]. “La forma de la mercancía y la relación de valor entre los productos del trabajo en que dicha forma se representa, no tiene absolutamente nada que ver con la naturaleza física de los mismos ni con las relaciones, propias de cosas, que se derivan de tal naturaleza. Lo que aquí adopta, para los hombres, la forma fantasmagórica de una relación entre cosas, es sólo la relación social determinada existente entre ellos. [...] A esto llamo el fetichismo que se adhiere a los productos del trabajo no bien se los produce como mercancías, y que es inseparable de la producción mercantil”.

²⁵ VV.AA., “Manifiesto Invencionista”, *op. cit.*

²⁶ Tom Bottomore (dir.), *Diccionario del pensamiento marxista*, Madrid, Tecnos, 1984. Véase “Fetichismo de la mercancía”, p. 318.

sus resultados, que han sido una exaltación de los valores concretos de la pintura, lo prueban de un modo irrecusable. **La batalla librada por el arte llamado abstracto es, en el fondo, la batalla por la invención concreta.**²⁷

“Hubiese o no conciencia de ello” (giro retomado de “El carácter fetichista de la mercancía”²⁸), a través de la representación figurativa se trabajó sobre especulaciones en torno a una realidad exterior forzando una traducción que no se condice con la naturaleza del medio plástico. En cambio, a través de lo abstracto se avanzó en función de la exaltación de los valores concretos de la pintura. En “Los artistas concretos, el ‘realismo’ y la realidad”, Maldonado retoma este planteo: “El arte representativo no es realista: no puede serlo nunca: sólo crea fantasmas de cosas. Para nosotros los marxistas, real es lo que la acción, la práctica, puede verificar.[...] El arte concreto es el único arte realista, humanista y revolucionario.”²⁹

La línea del Productivismo ruso sostenida por el grupo Lef (integrado por Vladimir Mayakovsky, Boris Arvatov, Osip Brik, Aleksandr Rodchenko, Varvara Stepanova y Vladimir Tatlin, entre otros) parece ser la fuente donde se imbricó la búsqueda de los artistas concretos argentinos. Maldonado ha mencionado esta línea productivista y más precisamente los textos de Arvatov y Brik como el marco para la reelaboración de las problemáticas artísticas y la apuesta revolucionaria.³⁰ Las experiencias constructivas rusas habían recuperado las investigaciones cubo-futuristas abocándose a una investigación concentrada en el análisis de elementos formales a partir de objetos tridimensionales.³¹ En el contexto posrevolucionario los debates en torno al lugar del artista en la nueva sociedad provocaron quiebres entre una línea estético-formalista, ligada a Gabo y Pevsner quienes publicaron el “Manifiesto realista” en 1920 y el constructivismo productivista vinculado al grupo OBMOKhU (Sociedad de

²⁷ VV.AA., “Manifiesto Invencionista”, *op. cit.* El destacado es mío.

²⁸ Karl Marx, “El carácter fetichista de la mercancía y su secreto”, *op. cit.*, p. 91. “Al equiparar *entre sí* en el cambio *como valores* sus *productos* heterogéneos, equiparan recíprocamente sus diversos trabajos como trabajo humano. No lo saben pero lo *hacen*. El valor, en consecuencia, no lleva escrito en la frente *lo que* es. Por el contrario, transforma a todo producto del trabajo en un jeroglífico social.” Bastadilla en el original.

²⁹ Tomás Maldonado, “Los artistas concretos, el ‘realismo’ y la realidad”, *Arte Concreto*, n° 1, Buenos Aires, agosto de 1946, p. 10.

³⁰ Tomás Maldonado, *Vanguardia y Racionalidad*, *op. cit.*, p. 37; Andrea Giunta, “Tomás Maldonado por el mismo”, *Clarín*, Buenos Aires, 5 de julio de 2003, suplemento Ñ.

³¹ Briony Fer, “El lenguaje constructivo”, en Briony Fer, David Batchelor, Paul Word, *Realismo, racionalismo, surrealismo...*, *op. cit.*, p. 92, 121-126; Magdalena Dabrowski, “Aleksandr Rodchenko: innovation and experiment”, en *Aleksandr Rodchenko*, New York, MoMA, 1998, pp. 21-23; Christina Lodder, *El constructivismo ruso*, Madrid, Alianza, 1988, 7-17; George Rickey, *Constructivismo. Orígenes e evolución*, São Paulo, Cosac & Naify, 2002 [1° ed. 1967], pp. 41-45.

jóvenes artistas).³² Este grupo, que sustentaba su base ideológica en “el comunismo científico, basado en la teoría del materialismo histórico”³³ trabajaba con objetos contruidos con materiales industriales (hierro soldado y vidrio); consideraba que el único camino para los artistas progresistas era la producción material de objetos y entornos que dieran forma a la vida contemporánea.³⁴

En este sentido, la idea de construcción fue un marco de referencia fuerte que se reconectaba con aspectos políticos de la experiencia social.³⁵ Arvatov insistió en el potencial transformador de la vida cotidiana otorgándole al objeto de uso un rol clave como agente activo en la cultura socialista.³⁶

Constructively significant work on materials must become the starting point of proletarian art. This work is not an end in itself, as it is for bourgeois artists, but a laboratory making the artists the master of his trade. Only in this way is it possible to create works of art that are uncanonized and independently creative. Only by these means is it possible for art to penetrate industry not under the guise of “mechanical applied art” but as an organic fusion of labor process and the artistic process of design.³⁷

La integración vital entre producción y consumo en la vida cotidiana era central para alcanzar una cultura proletaria material. Arvatov realizó una relectura del fetichismo de la mercancía de Marx enfatizando el problema de la mercancía como objeto; Christina Kiaer lo entiende del siguiente modo: “His critique of the contemporary bourgeoisie’s inability to act with the modern world of things indicates that the commodity relation prevents these things from transforming consciousness.”³⁸ Para Arvatov la naturaleza burguesa de la mercancía deja a la vida cotidiana como una

³² Naum Gabo y Noton Pevsner, “The realistic Manifesto, 1920” y Aleksandr Rodchenko y Varvara Stepanova, “The Program of the Productivist Group”, en Stephen Bann (ed.), *The Tradition of Constructivism*, New York, The Viking Press, 1974, p. 5-11, 19-20 respectivamente. Véase versión en castellano en Mario De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, *op. cit.*, pp. 333-340. Respecto del Manifiesto del Grupo Productivista existen divergencias acerca de la fecha de aparición: ha sido datado en 1920 y en 1921; véase Christina Lodder, *El constructivismo ruso*, *op. cit.*, p. 95.

³³ Aleksandr Rodchenko y Varvara Stepanova, “The Program of the Productivist Group”, *op. cit.*; la traducción es mía. Véase Christina Lodder, *El constructivismo ruso*, *op. cit.*, p. 94.

³⁴ Briony Fer, “El lenguaje constructivo”, *op. cit.*, p. 100; Leah Dickerman, “The Propagandizing of Things”, en *Aleksandr Rodchenko*, *op. cit.*, p. 63 y ss.

³⁵ Briony Fer, “El lenguaje constructivo”, *op. cit.*, p. 109.

³⁶ Christina Kiaer, “Boris Arvatov’s socialist objects”, *October*, n° 81, Verano 1997, pp. 105-119.

³⁷ Boris Arvatov, “The proletariat and Contemporary Trends in Art” (1923), en Stephen Bann (ed.), *The Tradition of Constructivism*, *op. cit.*, pp. 47-48.

³⁸ Christina Kiaer, “Boris Arvatov’s socialist objects”, *op. cit.*

esfera pasiva de la experiencia y totalmente separada de las posibilidades creativas de la producción: las cosas en la cultura material burguesa aparecen como algo completo, fijo, estático, y por consecuencia muerto.³⁹ Su propuesta, por el contrario, apuntaba a superar el rol pasivo del consumo privado, estableciendo una unidad indisoluble entre la producción, la vida cotidiana y el consumo como totalidad activa.

Es evidente el paralelismo que se plantea entre esta teoría y el modo en que los artistas concretos entendieron la representación burguesa (“El arte representativo muestra ‘realidades’ estáticas, abstractamente frenadas [...] El arte representativo tiende a amortiguar la energía cognoscitiva del hombre, a distraerlo de su propia potencia”⁴⁰) y su invención comunista: “El arte concreto, en cambio, exalta el Ser, pues lo practica. Arte de acto; genera la voluntad de acto. Un arte presentativo contra un arte re-presentativo.”⁴¹

Para los concretos argentinos, lo presentativo radicaba en una concentración objetiva sobre los medios de producción plástica. En esta lectura se imbricaba una concepción modernista del arte que, a su vez, era entendida como estética marxista. En “Notas para una estética materialista” Hlito señalaba que:

Para la estética materialista, el objeto se agota en sus propiedades. Ella parte de la invención como del único medio posible para construir un arte en consonancia con la concepción materialista del conocimiento.

Al no separar el objeto de sus cualidades, determina que la propiedad estética resida en la concreta materialidad de la obra de arte.⁴²

En este párrafo Hlito establecía un relación directa entre materialismo y materia: el trabajo específico con los materiales plásticos aseguraba para este artista la inscripción en la estética materialista. En esta línea, Tomás Maldonado sostenía que: “El arte concreto debe entenderse como un arte realista en tanto es eminentemente presentativo: un objeto representado gráficamente sobre un plano es una

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ VV.AA., “Manifiesto Invencionista”, *op. cit.*

⁴¹ *Ibid.* Nótese que la frase “Un arte presentativo contra un arte re-presentativo” sólo aparece en la edición del “Manifiesto Invencionista” de la hoja-catálogo del Salón Peuser; en la edición aparecida en *Arte Concreto* no está presente dicha oración.

⁴² Alfredo Hlito, “Notas para una estética materialista”, *Arte Concreto*, n° 1, Buenos Aires, agosto 1946, p. 12.

ilusión que niega –ópticamente- la realidad material del plano, su bidimensionalidad, su presencia.”⁴³

Este es un punto clave para comprender las conceptualizaciones de la vanguardia concreta a la luz del desarrollo cultural ruso. La idea del arte concreto en tanto arte realista repicaba en el llamamiento de los productivistas a trabajar con el espacio real y materiales reales.⁴⁴ Para esta línea productivista, el sentido del objeto comunista estaba dado por su forma material y por su valor de uso, opuesto al carácter fetichista como valor de cambio.⁴⁵ Esta centralidad en la función y los materiales había sido entendida por los productivistas como “expresión comunista de la estructuras materiales”.⁴⁶ El derrotero de las vanguardias en tanto la desocultación de la naturaleza de los materiales se aunaba al materialismo en el sentido marxista.⁴⁷ Las búsquedas de los productivistas concentradas en el interrelación constructiva entre materialidad (faktura) y procedimiento (tektonika) se proponían como la única forma de arte socialista.⁴⁸

Era preciso eliminar las formas alienadas de la cultura burguesa y crear objetos transformadores de conciencia. La materialización de la utopía implicaba la supresión de las fronteras entre arte y vida y la integración en la totalidad de la experiencia. La reconfiguración de los objetos de la vida en tanto modernos y políticos era el eje de las búsquedas de los artistas soviéticos posrevolucionarios.⁴⁹ El llamado a la entrada de los artistas en las fábricas que efectuaba el programa de los constructivistas estuvo parafraseado en los manifiestos porteños:⁵⁰ “INVENTAR objetos concretos de arte que participen en la vida cotidiana de los hombres, que coadyuven en la tarea de establecer relaciones directas con las cosas que deseamos modificar: Esa es la finalidad perseguida por el invencionismo.”⁵¹

⁴³ Tomás Maldonado, “Respuesta: ¿Adónde va la pintura?”, *op. cit.*

⁴⁴ Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, London, Mitt Press, 1981, pp. 51-55.

⁴⁵ Christina Kiaer, “Boris Arvatov’s socialist objects”, *op. cit.*

⁴⁶ Citado en Christina Lodder, *El constructivismo ruso*, *op. cit.*, p. 94; Aleksandr Rodchenko y Varvara Stepanova, “The Program of the Productivist Group”, *op. cit.*

⁴⁷ Briony Fer, “El lenguaje constructivo”, *op. cit.*, p. 128.

⁴⁸ María Zalambani, “Boris Arvatov, Théoricien du productivismo”, *Cahiers du Monde russe*, 40/3, julio-septiembre, 1999, p. 422; Christina Lodder, *El constructivismo ruso*, *op. cit.*, p. 95-99.

⁴⁹ Leah Dickerman, “The Propagandizing of Things”, *op. cit.*, p. 63.

⁵⁰ Aleksandr Rodchenko y Varvara Stepanova, “The Program of the Productivist Group”, *op. cit.* “The future tasks of the group are as follows: 1. Ideologically: [...] b. The real participation of intellectual production as an equivalent element, in building up communist culture. 2. In practice: [...] d. Making contact with all the productive centers and main bodies of unified Soviet mechanism, which realize the communistic forms of life in practice.”

⁵¹ Edgar Bayley, “La batalla por la invención. Manifiesto”, *op. cit.*; Véase también Simón Contreras, “Sobre las artes aplicadas a la necesidad revolucionaria y el arte de la invención concreta”, *Arte Concreto*, n° 1, Buenos Aires, agosto de 1946, p. 4.

Los artistas concretos entendieron su trabajo como construcción activa de una nueva sociedad: las manifestaciones del arte concreto “no son, en realidad, más que las primeras manifestaciones de un nuevo estado de espíritu en los hombres que ha de lograrse en la extensión y la profundidad necesarias mediante el comunismo.”⁵² Intervenir en la creación de los objetos cotidianos y espacios arquitectónicos activos en la sociedad fue parte central de la agenda invencionista. En la base de estas propuestas actuó la certeza en que estas formas racionales y desmitificadas integradas a la producción industrial podrían lograr una reconciliación entre los seres humanos y su entorno.⁵³

Un imaginario compartido por un amplio sector de la izquierda mundial se sostenía en la crisis y en la pronta superación de la economía capitalista. La crisis del 30 había evidenciado la deficiencia del mecanismo de mercado y la necesidad de intervención estatal en el control de la economía. Al fin de la guerra, la Unión Soviética emergía como la segunda potencia mundial incluyendo bajo su órbita de influencia Europa oriental y parte de Alemania. Además, el esfuerzo bélico que derrotó a los nazis fue en gran parte aporte ruso. Sin duda, este cuadro contribuyó a generar la visión ampliamente compartida de estar viviendo un mundo en transformación al comunismo.

Ahora bien, las construcciones y los marcos recortados no eran las formas que representaban la estética del PC. En la Argentina, las producciones de artistas vinculados al realismo, como Berni y Spilimbergo, estaban más en línea con las elecciones del partido. Los jóvenes concretos estaban disputando a estos artistas ya consagrados -tanto en el circuito artístico como en la acción militante- la representatividad comunista.⁵⁴ En esta tensión entre estética y política, la visita de Cândido Portinari (artista militante del PC) en 1947 con motivo de su exposición en el salón Peuser de Buenos Aires resulta altamente significativa. Como ha señalado Andrea Giunta, desde las páginas de *Orientación* se celebraba el compromiso social que encarnaba de la obra de este artista brasileño y su presencia en Buenos Aires provocó las más variadas manifestaciones de camaradería incluyendo a distintos sectores del espacio cultural.⁵⁵ La Sociedad de Artistas Plásticos, la Sociedad Argentina de Escritores, la Sociedad Estimulo de Bellas Artes y la AACI, entre otros

⁵² S/a, “Invención Integral”, *Arte Concreto*, nº 1, Buenos Aires, agosto de 1946, p. 10.

⁵³ Susan Buck-Morss, *Mundo soñado y catástrofe*, *op. cit.*

⁵⁴ Sobre esta cuestión véase María Cristina Rossi, “En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción”, *op. cit.*

⁵⁵ Andrea Giunta, “‘Buenos Aires y un bandoneón’. Recepción en el escenario porteño”, en Andrea Giunta (comp.), *Cândido Portinari y el sentido social del arte*, *op. cit.*, p. 240.

grupos, se sumaron al ciclo de festejos en su honor. Esta heterogeneidad daba cuenta de las diversas tomas de posición que se jugaban entre arte y política en la izquierda.⁵⁶ Hasta 1947 los artistas concretos tuvieron su espacio de acción dentro de las actividades del Partido y la opción que sostuvieron fue librar la batalla constructivista dentro su seno.⁵⁷ Esto dejó de ser posible hacia 1948 cuando la línea stalinista de Andrei Zhdanov inició las purgas estéticas, acción que fue seguida en las filiales internacionales.⁵⁸

Sin embargo, es interesante detenerse en este período de convivencia entre los artistas concretos y el PC: el haber apoyado la recepción de Portinari fue, evidentemente, una estrategia política del grupo ya que este artista -como los representantes locales de esta línea realista y moderna- figuraba en las antípodas de la propuesta invencionista. De hecho, en el texto “Los artistas concretos, el ‘realismo’ y la realidad” Maldonado identificaba claramente a éstos y otros artistas como sus contradestinatarios:

Sabemos quiénes están contra nosotros; y nos alegra. Están contra nosotros los neo-realistas-muralistas (la burguesía quiere tener su Laocoonte); están los lotheistas, demagogos de la modernidad; están los pintores de “grises muy finos”; están los líricos que descubren el “alto valor sentimental de un caballo pastando” o “el profundo contenido de ciertas miradas”; están, finalmente, los gordezuelos angustiados de la Secretaría de Cultura, trepadores de la culpa cristiana, que odian nuestro arte por jubiloso, claro y constructivo.

Con nosotros, en cambio, está lo mejor y menos contaminado de las nuevas promociones de artistas...

El arte concreto es el único arte realista, humanista y revolucionario.⁵⁹

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Andrea Giunta, “Una vida susceptible de adoptar todas las formas”, en Tomás Maldonado. *Un itinerario*, *op. cit.*, pp. 12-31; Ana Longoni y Daniela Lucena, “De cómo el ‘júbilo creador’ se trastocó en ‘desfachatez’”. El pasaje de Maldonado y los concretos por el Partido Comunista 1945-1948”, *op. cit.*; María Cristina Rossi, “En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción”, *op. cit.*

⁵⁸ Donald Drew Egbert, *El arte y la izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo de 1968*, *op. cit.*, pp. 308-311; respecto de las repercusiones de esta política en el PC argentino véase V. Kemenov, “Degeneración del arte burgués contemporáneo”, *Orientación*, Buenos Aires, a. 12, n° 454, 456, 457 del 4, 18 y 25 de agosto de 1948.

⁵⁹ Tomás Maldonado, “Los artistas concretos, el ‘realismo’ y la realidad”, *op. cit.*

Estas impugnaciones recortaban casi la totalidad del panorama artístico del momento permitiendo reconstruir, a partir de un conjunto de imágenes, lo que ocurría en el campo porteño. En este sentido, son evidentes las alusiones al grupo de Arte Mural, integrado por Berni, Urruchua, Spilimbergo -que ese año realizaban los murales de las Galerías Pacífico-, a los “muchachos de París” y a todos aquellos que habían transitado por el taller de André Lhote.⁶⁰ El calificativo de lirismo probablemente respondía a algunos de los integrantes del grupo Orión –como Luí Barragán, Vicente Forte, Leopoldo Presas- que en 1946 resurgían, luego de seis años de silencio, con tres exposiciones.⁶¹ Más directa es la alusión a la política cultural peronista que manejaba repertorios figurativos con la imagen del trabajador y su familia como parte de sus elecciones político-visuales y además controlaba el sistema artístico institucional.

1.2 La invención concreta y la lectura del arte moderno

Si en *Arturo* el concepto de invención se proponía como superador del automatismo en función de un posterior ajuste racional del procedimiento, era todavía posible considerar una primera instancia creativa libre y sin ninguna censura. En las definiciones realizadas por la AACI, la invención fue reforzada por la idea de arte concreto apareciendo en sus textos con el carácter de sinónimos invencionismo, invención concreta y arte concreto. Esta redefinición terminológica estuvo vinculada a enfatizar diálogos estéticos y a comprender un derrotero plástico en función de la gravitación del concepto de lo concreto en una lectura del arte moderno.

En este sentido, además de las filiaciones constructivistas, es evidente la alineación con el grupo *Art Concret* liderado por Theo Van Doesburg.⁶² El término arte concreto tuvo posteriores recuperaciones; luego de la muerte en Van Doesburg en 1931, Kandisky y Arp pero, fundamentalmente, Max Bill continuaron esta línea en sus reflexiones.⁶³ Hacia 1936, Max Bill recuperó los planteos de Van Doesburg proponiendo una relectura que tendría numerosas repercusiones en el ámbito

⁶⁰ Diana B. Wechsler, *Spilimbergo*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999.

⁶¹ S/a [Julio E. Payró?], “Una constelación innominada”, *Qué sucedió en 7 días*, nº 17, Buenos Aires, 28 de noviembre de 1946, p. 34.

⁶² El grupo estaba integrado por Carlsund, Doesburg, Héllion, Tutundjian y Wantz. Sobre este tema véase Serge Lemoine, (cur.), *Art Concret*, Mouans-Sartoux, Espace de l’art concret, 2000.

⁶³ Vasily Kandinsky “Art Concret”, *XXe siècle*, nº 1, marzo de 1938, reproducido en Herschel B. Chipp, *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Madrid, Akal, 1995, pp. 372-375.

latinoamericano durante los 50. Este es un punto central en esta tesis y se trabajará en el capítulo 4.

En el caso de la AACI, no sólo el anclaje en la terminología “arte concreto” sino también las proximidades conceptuales en torno a la autonomía y concretización de la especificidad plástica dan cuenta de las vinculaciones con el grupo parisino. [IL. 26, 27] También es notable la utilización del mismo tipo de herramientas discursivas: “*Peinture concrète et non abstraite*, parce que nous avons dépassé la période des recherches et des expériences spéculatives. A la recherche de la pureté, les artistes étaient obligés d’abstraire les formes naturelles qui cachaient les éléments plastiques, de détruire les *formes-nature* et de les remplacer par les *formes-art*.”⁶⁴

Resonancias de estas ideas pueden encontrarse en las afirmaciones de Bayley y Maldonado sobre el malentendido idealista y la distinción entre abstracción y arte concreto. Si bien ya se han anotado las vinculaciones de estas ideas con análisis y trasposiciones derivados de la teoría marxista es también evidente la intertextualidad con esta propuesta desde el punto de vista de la definición estética. Son elocuentes los paralelismos en relación a las concepciones técnicas de la imagen (“La technique doit être mécanique c’est-à-dire exacte, anti-impresionniste.”⁶⁵; “La estética científica reemplazará a la milenaria estética especulativa e idealista. [...] Se impone ahora la física de la belleza.”⁶⁶) así como la valoración del aspecto material de los elementos plásticos (“Le tableau doit entièrement construit avec des éléments purement plastiques, c’est-à-dire plans et couleurs”⁶⁷; “Un arte presentativo contra un arte re-presentativo”⁶⁸). Además, la constitución de los contradestinatarios se define a partir de la utilización de impugnaciones similares (“Nous voulons exclure le lyrisme, le dramatisme, le symbolisme, etc.”⁶⁹; “Contra la nefasta polilla existencialista o romántica. Contra los subpoetas de la pequeña llaga y del pequeño drama íntimo.”⁷⁰)

Evidentemente, ambas propuestas estaban inscriptas en una lectura común del arte moderno a partir de elementos compartidos tanto en la definición estética como en la caracterización de sus objeciones. Se proponía la total ruptura con las funciones descriptivas del arte, lo artístico estaba exclusivamente implicado en las configuraciones

⁶⁴ S/a, “Commentaires sur la base de la peinture concrète”, *Art concret*, Paris, 1930, p. 2. Bastardilla en el original.

⁶⁵ Theo van Doesburg *et al.*, “Base de la Peinture concrète”, *Art concret*, Paris, 1930, p. 1.

⁶⁶ VV.AA., “Manifiesto Invencionista”, *op. cit.*

⁶⁷ Theo van Doesburg *et al.*, “Base de la Peinture concrète”, *op. cit.*

⁶⁸ VV.AA., “Manifiesto Invencionista”, *op. cit.*

⁶⁹ Theo van Doesburg *et al.*, “Base de la Peinture concrète”, *op. cit.*

⁷⁰ VV.AA., “Manifiesto Invencionista”, *op. cit.*

del color, la forma y la línea. La operación sobre el medio plástico se estableció como el factor central en la constitución de la imagen. La lectura de Maldonado en el principal artículo de *Arte Concreto*, “Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno”, se ajustaba a un relato canónico modernista ya que se enfatizaba la investigación analítica sobre las propiedades características de las dos y tres dimensiones.

Además de la circulación de traducciones del ruso, Maldonado ha señalado haber contado entre sus materiales bibliográficos con el catálogo de la exposición *Cubism and abstract art* realizada por Alfred Barr Jr. en el MoMA en 1936.⁷¹ Esta referencia es interesante ya que, en este catálogo, Barr daba cuenta de esta lectura modernista de las artes plásticas. Barr -en línea con la postura de otros críticos como Clement Greenberg, Roger Fry, Daniel Kahnweiler- ubicaba a la abstracción en el estadio final de un desarrollo evolutivo de las formas basado en la reflexión analítica sobre la manifestación artística y su historia.⁷² Diversos autores han reflexionado en torno a esta construcción del arte moderno en tanto sistema autónomo de sus medios expresivos. Términos como pintura pura, lenguaje autónomo, autorreferencialidad, grado 0 han descripto esta investigación concentrada en el *médium* artístico -fundamentalmente pictórico- y en su reflexión sobre la tradición.⁷³

En esta línea, el cubismo se presentaba como el núcleo clave en esta evolución ya que, a la par que sintetizaba las investigaciones decimonónicas, era la base para las indagaciones superadoras del siglo XX. Para Barr la abstracción podía esquematizarse como el punto donde convergían las flechas del cuadro sinóptico histórico que abría el catálogo.⁷⁴ El autor diferenciaba las “abstracciones puras”, las cuales se concentraban exclusivamente en la composición formal a partir de elementos geométricos, de las “abstracciones impuras” que implicaban un proceso de “abstracción”, de síntesis en función del correlato con el mundo exterior. En esta línea, este autor también daba cuenta de la confusión que generaba el término abstracto y sugería las ventajas de la utilización del término concreto: “For an ‘abstract’ painting is really a most positively

⁷¹ Giacinto Di Pietrantonio, “Entrevista a Tomás Maldonado”, *op. cit.*, p. 62.

⁷² Alfred Barr Jr., *Cubism and abstract art*, Nueva York, MoMA, 1936.

⁷³ Arthur C. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, *op. cit.*; Martín Jay, *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Buenos Aires, Paidós, 2003, pp. 273-291; Paul Wood, Francis Francina, Jonathan Harris y Charles Harrison, *La modernidad a debate. El arte desde los cuarenta*, *op. cit.*; Francis Francina, “Realismo e ideología: introducción a la semiótica y al cubismo”, en *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX*, Madrid, Akal, 1998; Rosalind Krauss, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, *op. cit.*, Francis Francina, (ed.), *Pollock and After. The Critical Debate*, *op. cit.*; Filiberto Menna, *La opción analítica en el arte moderno*, *op. cit.*

⁷⁴ Alfred Barr Jr., *Cubism and abstract art*, *op. cit.*

concrete painting since it confines the attention to its immediate, sensuous, physical surface far more than does the canvas of a sunset or a portrait”.⁷⁵

La AACI había definido su apuesta. Si en *Arturo* ya estaban presentes Mondrian y Kandinsky, en este momento el recorte referencial era más vasto aunque concentrado en una única tradición.

1.3 El marco recortado como opción superadora

Tomás Maldonado, que contaba con veinticuatro años en 1946, presentaba en este primer número de *Arte Concreto* su propuesta teórica en función del derrotero del arte moderno. [IL. 28] Siguiendo la línea ya planteada en textos propios y de su hermano, en “Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno” articulaba interpretaciones sobre el discurso modernista y la teoría y el vocabulario marxista con el objetivo de analizar los desarrollos artísticos desde el cubismo y ubicar los alcances y superaciones de la AACI. El objetivo, “la batalla fundamental librada por el arte auténticamente revolucionario de nuestros días ha estado enderezada a concretar el espacio y las formas, a promover una nueva práctica estética eximida en absoluto de toda sujeción a lo abstracto e ilusorio.”⁷⁶

Rotas las amarras con la representación ilusionista inaugurada en el Renacimiento, la evolución artística iniciada a finales del siglo XIX encontraba en el cubismo un punto clave para su desarrollo ya que ponía al desnudo el mecanismo abstracto de toda representación. Maldonado comprendía al cubismo en la misma línea en la que fue considerado por los artistas y teóricos involucrados con el movimiento: “el primer paso en la época contemporánea por objetivar la pintura, por exaltar en ella sus elementos objetivos (colores, formas, materiales, etc.) y no las ficciones figurativas”.⁷⁷ Si para Maldonado el objetivo era concretar (materializar/objetivar) el espacio y las formas, varios artistas habían efectuado grandes aportes a esta larga cadena de investigaciones y otros, también inscriptos en esta línea, habían confundido los objetivos y por lo tanto, equivocado el resultado. El problema a resolver fue planteado por Maldonado en función de las investigaciones de los artistas rusos; fueron los

⁷⁵ Alfred Barr Jr., *Cubism and abstract art*, op. cit., p.11.

⁷⁶ Tomás Maldonado, “Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno”, *Arte Concreto*, nº 1, Buenos Aires, agosto 1946, pp. 5-7.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 5.

constructivistas los que establecieron el punto desde donde volver a replantear una cadena de búsquedas irresuelta por casi treinta años:

Malevich y Rodchenko, en 1913, se esfuerzan por tornar más sutil la lucha por la objetivación de la pintura [...] Malevich y Rodchenko reparan que, si bien se trabaja con elementos geométricos, el espacio y el tiempo siguen representados sobre sus telas y, por ende, también las cosas, cosas menos cotidianas, de naturaleza geométrica, pero cosas al fin. Es precisamente aquí cuando comienza a plantearse el problema [...]: MIENTRAS HAYA UNA FIGURA SOBRE UN FONDO, ILUSORIAMENTE EXHIBIDA, HABRA REPRESENTACION. Pero ¿cómo resolver ese problema?⁷⁸

Maldonado exponía las alternativas utilizadas anotando sus desajustes: una opción fue la solución tonal de Malevich con su obra *Blanco sobre blanco* (1918); otra, la de Mondrian, Vantongerloo, Van Doesburg, promotores de una pintura “plana en el plano”. La diferencia cualitativa la habían realizado Gabo, Pevsner, Tatlin, El Lissitzky y Rodchenko ya que, utilizando objetos de vidrio, hierro, acero, y otros materiales, estos artistas habían concebido el plano como elemento especial. No obstante, para Maldonado estos realistas constructivos “tropezaban a cada instante” por diversas cuestiones. Por un lado, se encontraban con “el problema del plano, todavía no resuelto; por otro, con la ausencia de un método de composición espacial.”⁷⁹ Para el autor, László Peri presentaba un caso similar ya que lograba quebrar la forma tradicional del cuadro aunque sin una “solución atingente a la estructura”.⁸⁰ Esta era una cadena de errores en la cual para Maldonado “ni los unos ni los otros logran dar una solución satisfactoria. El espacio ilusorio no ha sido abolido y la composición sigue siendo de un marcado clásico, dispositivo.”⁸¹

Los artistas concretos que habían incorporado críticamente tanto la teoría marxista como las propuestas de vanguardia iban a ubicar su propuesta en tanto superación de las búsquedas artísticas del siglo XX. Maldonado, luego de un minucioso análisis, había

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*, p. 6. “Así, en 1923, el húngaro Peri, encarando desde un punto de vista no-representativo lo que Rozanova había hecho en Rusia, como cubista (1916) y H. Arp y K. Schwitters, en Zurich, como dadaístas, quiebra la forma tradicional del cuadro, esforzándose por separar sus elementos constitutivos. Sin embargo, Peri no sistematiza debidamente este descubrimiento ni saca de él ninguna conclusión atingente a la estructura.”

⁸¹ *Ibid.*

logrado desenmarañar esta sucesión de problemas sin solución: la pregunta había estado mal formulada. Hacer valer la superficie como tal y lograr una estructura no representativa es parte de la misma economía de problemas. La cuestión central fue que hubo algo que no se supo ver: “el problema de la exaltación objetiva del plano y el de la estructura plástica son inseparables.”⁸² El cuadro, el *tableaux* es por sí signo representativo; no relativizar y cuestionar el soporte, no poner en duda su tradicional función de “organismo continente” había sido el principal error y el hallazgo de la AACI. Ellos sí pudieron ver y, por ende, actuar sobre esta cuestión.

Es, precisamente, contra todas estas manifestaciones que implicaban una tendencia a extrañar al arte no representativo de su verdadero destino: la conquista de lo concreto, que los militantes del movimiento concretista de la Argentina iniciamos hace algunos años nuestras tareas de investigación e invención tratando de resolver sus problemas fundamentales [...] Unidos del materialismo dialéctico que es la filosofía viva de Marx, Engels, Lenin y Stalin, que confirmaba y confirma nuestras búsquedas, llegamos a formular una estética materialista o concreta.⁸³

Retrotrayéndose a los problemas del arte no-representativo desde Malevich, se iniciaba esta búsqueda que había comenzado quebrando la forma tradicional del cuadro para luego reflexionar sobre la articulación espacial que involucraba esta operación. Si en *Arturo*, la ruptura del marco se proponía como solución teórica al derrotero de la pintura moderna, esto no había podido ser confrontado a través de la práctica plástica. En este momento, no sólo se retomaba esta cuestión para el estudio sino que además se proponía una salida superadora. Entre las investigaciones de los formalistas rusos y las búsquedas del marco recortado, Maldonado encontraba la articulación a partir de la cual librar la batalla revolucionaria de su movimiento.

Su obra *Sin título* (1945-46) [IL. 30] era precisamente el anclaje de esta conjunción de tradiciones e innovaciones. Este marco recortado blanco realizado por Maldonado se propone como una recuperación y superación de la obra de Kazimir Malevich, *Cuadrado rojo y cuadrado negro* (1915) [IL. 31].⁸⁴ El sistema compositivo de ambas se basa en una superficie blanca donde se ubican dos

⁸² *Ibid.*, p. 7.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ En los últimos años esta obra ha sido renombrada bajo el título: *Painterly Realism. Boy with Knapsack - Color Masses in the Fourth Dimension*.

pequeños elementos geométricos, uno rojo y el otro negro. Sin embargo, en la obra de Maldonado el problema plástico de Malevich está reformulado en función de la “estética materialista o concreta”⁸⁵. En relación con *Cuadrado rojo y cuadrado negro* de Malevich, en esta obra del argentino -además de invertirse la ubicación y morfología de los elementos- la estructura semi-romboidal blanca contiene otras dos estructuras tridimensionales, una roja y otra negra, que se constituyen en la indivisibilidad de forma-color.

Este había sido el punto de partida superador que Maldonado había fijado a través de su producción plástica y textual. Sin embargo, las búsquedas no cesaron y del marco recortado *alla* Malevich brotaban los nuevos objetos de arte. La primera decisión en la puesta en cuestión del marco recortado fue hacer énfasis en la investigación espacial. El espacio circundante se interrelacionaba con la forma adquiriendo relevancia plástica.

Y por este camino llegamos al descubrimiento máximo de nuestro movimiento: la separación en el espacio de los elementos constitutivos del cuadro sin abandonar su disposición coplanaria (Molenberg, Raúl Lozza). De este modo, el cuadro, como “organismo continente” quedaba abolido. Después de tantos años de lucha lo concreto había sido logrado y recién a partir de este instante la composición no-representativa podía ser una verdad, lo era ya de hecho. Hoy, el arte no-representativo se encuentra, por primera vez, en la posibilidad de encarar el espacio y el movimiento desde un punto de vista absolutamente concreto.⁸⁶

Para los invencionistas porteños, su propuesta, que implicaba la concretización del espacio y las formas, se inscribía como la solución histórica al problema de figura y fondo. La exaltación de los valores del plano, concebida en tanto resolución materialista era la “representación” legítima de la estética marxista. Ya hemos mencionado de qué modo el grupo establecía relaciones directas entre exaltación del plano, materia y materialismo. En *Arte Concreto* se reproducían varios marcos recortados y dos coplanares de Molenberg y Lozza que representaban este proceso de investigación que explicaba Maldonado.⁸⁷ En algunos marcos recortados como el de Manuel Espinosa y el

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.* “Nuestros primeros pasos estuvieron enderezados a replantear todos los problemas del arte no-representativo desde Malevich hasta nuestros días, buscando, claro esta, soluciones más certeras y

de Antonio Caraduje (reproducidos en la contratapa) la estructura compositiva adquiere más relevancia que sus espacios negativos, mientras que en otros como el de Oscar Núñez (en la página 10) se le otorga “más importancia al espacio penetrante que al cuadro mismo”. [IL. 32, 33, 37] También se reproducen las experiencias en las que la materialización de las figuras es el elemento clave, como la de Lidy Prati en la página 9. [IL. 34, 36] El coplanar, “descubrimiento máximo” del grupo estaba representado por la obra de Lozza de la página 7 y por *Función Blanca* de Alberto Molenberg: su título estaba en relación con la anteúltima línea del manifiesto invencionista y se reproducía junto al inicio del artículo de Maldonado “Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno”. [IL. 28, 35, 38]

Si bien este desarrollo que apela a la lógica del plano resulta convincente hay puntos de debilidad en esta teoría. Por ejemplo, cuando Maldonado aborda las producciones de Vladimir Tatlin, por ejemplo, da cuenta de la importancia en la valoración del plano aunque sin explicar muy claramente cuáles son los problemas que esta solución dejó sin resolver:

Los rusos Gabo, Pevsner, Tatlin, Míturisch, los hombres del taller “Obmuchu”, Medunieski, Lissitzki y el mismo Rodchenko, ya vivida la gran experiencia de la revolución proletaria, dan los primeros pasos en este sentido y formulan, alrededor de 1920, una estética realista-constructiva. [...] Los participantes de esta escuela realizan objetos de vidrio, hierro, acero, y otros materiales. El plano es usado por ellos como elemento especial. No obstante, estas primeras experiencias no podían aún lograr su finalidad; los realistas constructivos tropezaban a cada instante, por un lado, con el problema del plano, todavía no resuelto; por otro, con la ausencia de un método de composición espacial.⁸⁸

exhaustivas; comprendimos desde un principio que las mayores insuficiencias del arte no-representativo tenían su origen en no haberse logrado ni una nueva composición ni la liquidación definitiva de lo ilusorio. Empezamos, por esto, quebrando la forma tradicional del cuadro (Rothfuss, Maldonado, Arden Quin, Prati, Espinosa, y más tarde, Hlito, Mónaco y Souza); pero no nos quedamos allí (éste fue el error de Peri) sino buscamos comprender la utilidad y real trascendencia de esta conquista. Repararnos entonces que el ‘cuadro o marco recortado’, como dimos en llamarlo, especializaba [sic.] el plano; no podíamos ser indiferentes al hecho que de este modo abríamos las compuertas y que el espacio penetraba en el cuadro, participando como un elemento más, estéticamente beligerante. Al mismo tiempo, repetíamos las experiencias de Nicholson y de Domela: materializamos figuras, las hicimos formas (Maldonado, Prati, Raúl Lozza, Antonio Caraduje). Pero a esta altura nos sorprendimos buscando una solución tridimensional al problema bidimensional: repetíamos el error... Y nos detuvimos. Nos propusimos firmemente que si salíamos al espacio iba a ser siempre después de una solución, nunca como desviación ante un escollo en lo bidimensional. Reiniciamos en profundidad el estudio del problema del ‘cuadro o marco recortado’. Comenzamos por otorgarle más importancia al espacio penetrante que al cuadro mismo (Molenberg, Raúl Lozza, Núñez). Y por este camino llegamos al descubrimiento máximo de nuestro movimiento: la separación en el espacio de los elementos constitutivos del cuadro sin abandonar su disposición coplanaria (Molenberg, Raúl Lozza).”

⁸⁸ *Ibid.*, p. 5.

Es interesante detenerse en esta cuestión para poner en relación las piezas del invencionismo con algunas obras producidas por el constructivismo ruso; por ejemplo, se pueden considerar los contrarrelieves que Tatlin produjo a mediados de la década del 10. Si el objetivo es **la exaltación objetiva del plano y la obtención de una estructura plástica no representativa** esto se ve logrado -de modos disímiles- tanto en el *Contrarrelieve* (1915) de Tatlin, reproducido en *Cubism and abstract art* en la página 131, como en la *Función Blanca* de Molenberg. [IL. 38, 39] A partir de tratamientos diversos, ambas obras eliminan la tradicional distinción entre pintura y escultura y subrayan aspectos concretos y objetuales antimiméticos.⁸⁹ La diferencia radica en la utilización dada a los materiales y procedimientos, pero esto no anula el carácter antiilusionista y presentativo. En la búsqueda de la espacialidad lineal se puede comparar la serie “Construcción espacial” y especialmente la número 15 (1921) de Aleksandr Rodchenko con la escultura de Maldonado que se reproduce en *Arte Concreto* en la página 6.⁹⁰ [IL. 40, 41]

El objetivo de estas comparaciones no es impugnar el carácter inventivo de la propuesta porteña sino tratar acercarnos a la recepción que estas propuestas tuvieron en el circuito porteño. La crítica de arte informada sobre la tradición de la novedad abstracta no pudo evitar de señalar que esta batalla ya había sido, varias veces, librada.

2. La AACI y su inserción en el circuito artístico

En 1946 la AACI realizó, luego, de la primera muestra en Peuser por lo menos tres exposiciones más y se incorporaron nuevos integrantes como Juan Melé, Gregorio

⁸⁹ Respecto de la obra de Tatlin señala Rosalind Krauss: “The radical quality of Tatlin’s corner reliefs stems from their rejection of this transcendental space in two different ways, first in the anti-illusionism of their situation and second in the attitude they manifest toward the materials of which they are made”. Esta afirmación de Krauss refuerza mi planteo respecto de la proximidad conceptual entre las obras de los artistas concretos argentinos y los artistas rusos. Véase Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, *op. cit.*, p. 55.

⁹⁰ También puede señalarse la proximidad de Maldonado con la estética de Rodchenko en los trabajos de fotomontaje y collages. Maldonado realizó fotomontajes para ilustrar artículos publicados en *Orientación* (6 de noviembre 1946 y 8 de enero 1947) y Rodchenko, quien dejó una gran producción en la utilización de estas técnicas, ilustró el poema de Mayakovsky *Pro eto*, 1923. Véase *Aleksandr Rodchenko*, *op. cit.*, pp. 178-182.

Vardánega y Virgilio Villalba.⁹¹ También Madí realizó varias intervenciones en el circuito porteño. Evidentemente, se trataba de un momento de apertura, de dar a conocer experiencias que desde *Arturo* venían realizando un violento replanteo de las producciones locales. La estrategia parece haber sido afianzarse en el campo artístico aunque sosteniendo una actitud virulenta de modo de obtener repercusiones.

En relación con las exposiciones, aparecieron en la prensa artículos sobre las intervenciones del grupo. Algunos más amables y otros no tanto, en su mayoría, señalaban antecedentes fuertes que opacaban la fractura que los invencionistas buscaban sustentar.⁹² Vizconde de Lascano Tegui desde *El Mundo* miraba con desconfianza y calificó la exposición de Peuser como “un grupo de pintores en capilla, tocándose codo a codo –muchos con el espíritu de uno- [que] discuten de arte y tiene mostrador de dialéctica”.⁹³ Su crítica era por momentos muy provocativa: refiriéndose a ellos como los “jóvenes estetas”, los acusaba de mala factura y poca investigación cromática. La explicación que daba de la propuesta era muy limitada: irónicamente, el articulista planteaba: “¿Podría reemplazar la ficción de un cuadro de Rembrandt con una baldosa de mosaico o un retrato de Goya con una pelota de goma colorada?”⁹⁴

Mucho más acogedor resultó el artículo de Romualdo Brughetti en el número 4 de *Cabalgata*, revista dirigida por Joan Merli continuadora de la saga de revistas de exiliados españoles. Sin ser demasiado específico ni crítico, Brughetti se limitó a contar una historia fáctica de los grupos Madí y AACI y a intentar señalar las diferencias entre ambos. También aprovechaba la oportunidad para referenciar la exposición de Eugenia Crenovich (Yente) en la galería Müller realizando una alusión general a estas obras inclinadas “hacia el puro lenguaje elemental de un mundo más puro y sencillo.”

⁹¹ *Asociación Arte Concreto-Invención*, Círculo de Profesores Diplomados de Enseñanza Secundaria, Buenos Aires, 5 de septiembre de 1946. Participan: Edgar Bayley, Antonio Caraduje, Simón Contreras, Manuel Espinosa, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Obdulio Landi, Raúl Lozza, R. V. O. Lozza, Maldonado, Alberto Molenberg, Mónaco, Núñez, Prati, Souza y Matilde Werbin. Edgar Bayley presenta en la inauguración “Introducción al arte concreto”. Existen referencias sobre una exposición de la Asociación Arte Concreto-Invención en la Rotonda de las Galerías Pacífico en los meses de julio-agosto (Véase Nelly Perazzo, *El Arte Concreto en la Argentina*, op. cit., p. 74). *Exposición Arte Concreto Invención*, Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, Buenos Aires, 11 al 23 de octubre de 1946. Participan: Antonio Caraduje, Manuel Espinosa, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Raúl Lozza, Tomás Maldonado, Alberto Molenberg, Primaldo Mónaco, Oscar Núñez, Lidy Prati, Jorge Souza, Juan N. Melé, Gregorio Vardánega, Virgilio Villalba. *4ª Muestra de Arte Concreto-Invención*, Ateneo Popular de la Boca, Buenos Aires, 18 al 31 de octubre de 1946. Participan: Antonio Caraduje, Manuel Espinosa, Alfredo Hlito, Raúl Lozza, Tomás Maldonado, Juan Melé, Alberto Molenberg, Primaldo Mónaco, Oscar Núñez, Jorge Souza, Gregorio Vardanega, Virgilio Villalba.

⁹² Véase “Exposición de Arte Concreto”, *La Prensa*, Buenos Aires, 23 de marzo de 1946, p. 9; “Arte Concreto”, *La Nación*, Buenos Aires, 20 de marzo de 1946, p.4 y los siguientes artículos.

⁹³ V. de L. T. [Vizconde de Lascano Tegui], “Modernos y pasatistas”, *El Mundo*, Buenos Aires, 6 de abril de 1946, p. 14.

⁹⁴ *Ibid.*

Respecto de las intervenciones de los grupos jóvenes, Brughetti no se arriesgaba a más y confesaba sus preguntas: “¿Es una actitud polémica cuyas desviaciones pueden traer fecundas experiencias creativas?”⁹⁵

La ironía cargó la pluma del articulista de *Qué sucedió en 7 días* (1946-1947) cuando en tres oportunidades se refirió a estas nuevas propuestas: son notas sin firmar pero, dado que Julio E. Payró escribía en la revista y participaba del grupo editorial probablemente puedan atribuírsele. Refiriéndose a la *1ª Exposición Madí* en la Galería Van Riel en los primeros días del mes de agosto, consideraba que los aportes del grupo eran novedosos en Buenos Aires pero no en términos mundiales: entendía a estas búsquedas locales como un eslabón perdido en la serie de ecos que los movimientos de avanzada habían tenido en la Argentina.⁹⁶ Percibiendo con agudeza cuán importante era para estos grupos la reactualización de la escena de la vanguardia, terminaba la nota diciendo: el grupo disidente, la AACI “se muerde los puños: por apresurarse a exponer en marzo, antes de la aparición de *Qué...*, se ha quedado sin crónica.”⁹⁷

La ironía de *Qué sucedió en 7 días* -semanario de actualidad que presentaba hechos mundiales y nacionales con una intención más analítica que la prensa diaria- volvía a comienzos de septiembre a plantear una “disputa artística”: el pintor salteño José Casto -que a través de *Qué...* se había enterado de la exposición Madí- reivindicaba para sí la gloria de la invención del marco o cuadro recortado que, según la nota, venía realizando desde 1943. Con una actitud burlesca que punzaba la necesidad de primicia de estos grupos, *Qué...* atribuía, entonces, la paternidad del invento al artista del norte.⁹⁸ En octubre, le tocaba finalmente el turno a la AACI: la crítica presionaba en el costado marxista y las tensiones dentro del PC preguntándose qué opinaría Stalin de estas pinturas sin marco y de los neologismos poéticos.⁹⁹

Para la crítica de arte, estas propuestas resultaron interesantes en líneas generales aunque, evidentemente, no se toleraba la petulancia de novedad con la cual los grupos sostenían su apuesta. En este sentido, todos los críticos marcaron como núcleo creativo el desarrollo artístico europeo de las primeras décadas del siglo. Sin embargo, la AACI

⁹⁵ Romualdo Brughetti, “Un mundo más puro y sencillo. El arte abstracto en la Argentina”, *Cabalgata*, n° 4, Buenos Aires, 19 de noviembre de 1946, p. 6.

⁹⁶ S/a [Julio E. Payró?] “La caída del marco”, *Qué sucedió en 7 días*, Buenos Aires, 15 de agosto de 1946, pp. 34-35.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ S/a [Julio E. Payró?], “Una disputa artística: paternidad de un invento”, *Qué sucedió en 7 días*, Buenos Aires, 5 de septiembre de 1946, p. 34.

⁹⁹ S/a [Julio E. Payró?], “Arte revolucionario”, *Qué sucedió en 7 días*, Buenos Aires, 3 de octubre de 1946, p. 48.

tuvo su propio crítico que colaboró en sostener y difundir la propuesta. Juan Jacobo Bajarlía, abogado y poeta y muy amigo de Edgar Bayley, participaba en las actividades de la AACI propagando sus ideas.¹⁰⁰ Bajarlía editó en 1946 el libro *Literatura de vanguardia del "Ulises" de Joyce y las escuelas poéticas* donde dedicó el capítulo "La batalla por el invencionismo estético" al arte concreto en la Argentina.

Dada su vinculación con el grupo, fue quien logró interpretar y explicar de un modo más completo estas ideas. En primer lugar, es interesante el giro retórico que utilizó para dar cuenta de las vinculaciones entre marxismo y arte moderno: "el materialismo dinámico sería, en el nuevo arte social –en el verdadero, afirmarán sus conmlilitones-, lo que es el materialismo dialéctico en la doctrina científica de la economía."¹⁰¹ En segundo lugar, es atractivo cómo Bajarlía reparó en el quiebre del marco y su integración a la imagen en tanto creación del objeto como nueva categoría estética.¹⁰² Asimismo, sus análisis de las obras de la AACI fueron elocuentes y provocaron reacciones: "Los expositores de Peuser no desmayaron. Continuaron sus investigaciones y establecieron nuevos principios. Desecharon el plano unitario y arremetieron contra la curva. Su estética debía presentar obras asexuadas y no era conveniente que una arista cóncava o convexa le diera a la imagen, una pátina figurativa de un estado físico personal."¹⁰³

Estas revistas y manifiestos, junto con el libro de Bajarlía, atravesaron las fronteras platinas encontrando interés en el Brasil: Carlos Drummond de Andrade publicó el 1 de diciembre de 1946 en el diario carioca *Correio da manhã* un artículo reseñando las intenciones del concretismo argentino.¹⁰⁴ Este artículo daba cuenta de su conocimiento sobre estos nuevos emprendimientos argentinos y, en principio, valoraba "su novedad" ensayando reflexiones críticas sobre sus postulados.

¹⁰⁰ En la 4ª *Muestra de Arte Concreto-Invención* en el Ateneo Popular de la Boca en octubre de 1946 Juan Jacobo Bajarlía expuso "La poesía invencionista: etapa actual de la estética de vanguardia".

¹⁰¹ Juan Jacobo Bajarlía, *Literatura de vanguardia del "Ulises" de Joyce y las escuelas poéticas*, op. cit., p. 160.

¹⁰² *Ibid.*, p. 161. "Y para esto quebró el marco, y el plano tomó una forma concreta siguiendo las líneas inventadas como resultado de una manifestación de estética dinámica. De donde marco e imagen se convirtieron en un objeto concreto." *Ibid.*, pp. 174-175. "No había duda de que la novísima estética tenía vitalidad, una vitalidad reflejada en planos y colores que se evadían del rectángulo para crear un objeto puro."

¹⁰³ *Ibid.*, p. 175.

¹⁰⁴ Carlos Drummond de Andrade, "Invencionismo", *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1 de diciembre de 1946, seção 2, p. 1. Reeditado y traducido en Raúl Antelo (org.), *Confluencia...*, op. cit., pp. 167-171. En la misma página de *Correio da Manhã* se publicó "Dos primitivos a primeira renascença italiana" de Mário Pedrosa.

Al momento de escribir su artículo, Drummond de Andrade contaba con las publicaciones realizadas por el grupo que le habían llegado a través de una trama de vínculos activos en el panorama porteño. El comienzo de su artículo era rotundo:

Mais uma demonstração de que a contigüidade territorial nem sempre é fator de conhecimento mutuo, e que a distância intelectual não corresponde à distância física, está na existência de um movimento estético que há quatro anos se desenvolve na Argentina, e de que até agora não se aperceberam os meios intelectuais brasileiros. [...] A “idéia nova” de Buenos Aires apresenta-se naturalmente sob a forma de “ismo” [...] É o invencionismo, que já produziu manifestos, exposições de arte, alguns “cadernos”, uma revista, *Arturo*, e composições musicais.¹⁰⁵

En este texto Drummond planteaba las desmembraciones ocurridas en la “secta” original y -comprendiendo las circunstancias de los jóvenes argentinos- las justificaba explicando que “a principio, e isto é peculiar à pesquisa estética, não sabiam muito bem o que queriam”.¹⁰⁶ Exponía los principales puntos del programa invencionista y pasando revista a los materiales que tenía encontraba inciertos algunos de los fundamentos propuestos. Se refirió a las incertezas del cuaderno *Invención* 1 de Gyula Kosice encontrando sin razón (¿o snob?) la inclusión de textos en inglés y francés. Más explicativo le pareció el cuaderno número 2 de Bayley: a partir del análisis de “La batalla por la invención” sintetizaba el planteo y, remitiendo a Kandinsky, extraía conclusiones sobre los orígenes de estas ideas. Luego analizaba el “Manifiesto invencionista” para marcar el equívoco y la confusión que él encontraba en esta fórmula estética: “O invencionismo pretende alcançar a comunhão social pela arte pura. Não há evidentemente atitude intelectual mais individualista que esta – e a negação extrema do individualismo, individualismo é”.¹⁰⁷

Evidentemente Drummond no estaba dispuesto a aceptar algunos perfiles de maniqueísmo conceptual que sostenía la nueva idea platina; convocaba a la ironía y al sentido común con el objeto de desenmascarar la cuestión: “Chegamos afinal à afirmação implícita de todo gratuita, de que a arte figurativa é idealista e a arte abstrata

¹⁰⁵ Carlos Drummond de Andrade, “Invencionismo”, *op. cit.*

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*

(perdão! concreta) é materialista, como se materialismo e espiritualismo não pudessem insinuar-se em qualquer modalidade de expressão artística”.¹⁰⁸

El análisis de Bajaría en *Literatura de vanguardia...* sobre lo cóncavo y convexo en función de la sexualidad de las obras era un punto donde Drummond se detenía risueñamente para disentir profundamente con el planteo y afirmarse en la “humanidad” de la curva: “e quem, entre nós humanos, não a defenderia?” En contraposición con el augurador comienzo, Drummond terminaba su artículo bastante escéptico respecto de la originalidad e “invención” de la propuesta argentina.

Probablemente este haya sido el comienzo del fuerte lazo que se establecería entre Bayley y Drummond, siendo el primero difusor de la poesía del brasileño en la Argentina y un gran admirador.¹⁰⁹ Para comprender estos recorridos es preciso reconstruir una trama de relaciones subyacente que vehiculizó y fue permeable a la transmisión de esta “nova idéia de Buenos Aires”.

3. La actualización de la trama regional

La exposición *20 artistas brasileños* organizada por Marques Rebêlo y traída a la Argentina en 1945 en colaboración con Emilio Pettoruti, director del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata permite enmarcar los nuevos nexos activos en esta estructura de vínculos preexistente entre argentinos y brasileños. Esta exposición se sumó a las iniciativas de integración regional que, como ya se ha referido en el capítulo anterior, remitían a los viajes de Pettoruti al Brasil, el exilio de Newton Freitas en la Argentina, la difusión de Mário de Andrade durante los años 40, entre otros puntos de contacto intelectual entre ambos países. Si en el capítulo anterior se analizó cómo los artistas intentaron recortar otro panorama cultural del país vecino opacando otras relaciones compartidas, la AACI se montó a una trama de contactos preexistente para difundir y llegar con su propuesta a nuevos espacios.

En noviembre de 1930, Emilio Pettoruti fue nombrado director del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata. Su programa de trabajo, que entendió en los términos de “museo de arte americano”, apuntó a construir la institución como un espacio dinámico volcado a una integración regional. En esta línea, apareció en junio-

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ Edgar Bayley, “Drummond de Andrade”, *Estado de alerta y estado de inocencia*, Buenos Aires, Argonauta, 1989.

julio de 1931 el primer número de *Crónica de Arte* -Publicación del Museo Provincial de Bellas Artes- definida como un “volante de arte”: su objetivo no sólo era el de comunicar sobre lo que acontecía en Europa sino también el de “informar a Europa sobre el Arte de Argentina y de algunos países de América.”¹¹⁰ Cercano a la órbita de Mário de Andrade, Pettoruti se dirigió en repetidas oportunidades a este escritor para invitarlo al museo y obtener sus colaboraciones para *Cónica de Arte*. Aunque Mário no accedió a estos pedidos, este episodio da cuenta del interés de Pettoruti por el contacto con Brasil que, finalmente, concretó con *20 artistas brasileños*.¹¹¹

El escritor Marques Rebêlo, que había participado en la revista *Verde* de Cataguases y que en 1939 se consagraba con el libro *A estrela sobe*, actuó como un activador del vínculo entre ambos países.¹¹² Esto ocurría en 1945, el mismo año que Mário de Andrade, el antiguo guía, moría en el mes de febrero. *20 artistas brasileños* y la estadía de Marques Rebêlo en Buenos Aires por más de seis meses generaron un fuerte proceso de intercambio: el Museo Nacional de Bellas Artes adquirió seis obras de *20 artistas brasileños* entre ellas *Cidadezinha* de Tarsila do Amaral y *Mulher chorando* de Cândido Portinari;¹¹³ además el Museo Provincial de La Plata y el Museo Municipal de Bellas Artes de Montevideo también adquirieron obras para sus colecciones.¹¹⁴ Asimismo este interés por la cultura brasileña se manifestó en la aparición a fines de 1945 del libro *La pintura brasileña contemporánea* de Jorge Romero Brest publicado por Poseidón, que ofició casi como catálogo de la muestra. También la editorial Nova dirigida por Luís Seoane publicó *Pequeña antología de cuentos brasileños* organizada por Marques Rebêlo y traducida al español por Raúl Navarro.

20 artistas brasileños tuvo lugar entre el 2 y el 19 de agosto de 1945 en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata y fue reabierto en Buenos Aires en los

¹¹⁰ Patricia M. Artundo, “*Crónica de Arte* y el proyecto de ‘recreación’ del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata”, en Patricia M. Artundo y María Inés Saavedra (dir.), *Leer las artes. Las Artes Plásticas en ocho revistas culturales argentinas*, op. cit., pp. 85-99. Patricia M. Artundo, “Emilio Pettoruti. Cronología biográfica y crítica”, op. cit.

¹¹¹ Patricia M. Artundo, *Mário de Andrade e a Argentina*, op. cit., pp. 116-117. Esta investigadora ha señalado que el cargo de interventor de un museo provincial asumido Pettoruti bajo la crisis política argentina debe haber sido un dato significativo para que Andrade haya declinado esta relación.

¹¹² Raúl Antelo, “Coleccionismo y modernidad: Marques Rebêlo, marchand d’art”, op. cit.; Maria Cecília França Lourenço, *Museus acolhem moderno*, op. cit.

¹¹³ Según consta en el inventario del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires: Tarsila do Amaral, *Pueblito*, 1945, n° de inventario 6680; Cândido Portinari, *Mujer llorando*, 1944, n° de inventario 6678; Roberto Burle Marx, *Mujeres*, 1945, n° de inventario 6679; José Pancetti, *Paisaje*, 1945, n° de inventario 6682; Tomas Santa Rosa Junior, *III H. C.*, s/d, n° de inventario 668; Clovis Graciano, *Punta seca*, 1945, n° de inventario 6683.

¹¹⁴ Véase lista de ilustraciones de Jorge Romero Brest, *La pintura brasileña contemporánea*, Buenos Aires, Poseidón, 1945.

Salones Nacionales de Exposición (Palais de Glace) del 25 de agosto al 7 de septiembre. También fue exhibida en Montevideo. En la introducción del catálogo, Marques Rebêlo ubicaba al modernismo del 22 como el punto de transformación que produjo el verdadero descubrimiento artístico del Brasil. A partir del regreso de Portinari de Europa en 1930 se iniciaba el gran salto en la plástica brasileña.¹¹⁵ Exponiendo diversos aspectos de la cultura brasileña, Marques Rebêlo recorrió numerosos museos y centros culturales en el interior de la Argentina dando conferencias con proyecciones de imágenes, discos y recitación de poesías.¹¹⁶ La actividad de Rebêlo tuvo buena recepción y éste muy entusiasmado con la experiencia, le contaba por carta a Drummond de Andrade sobre la tarea de difusión de la cultura brasileña que estaba realizando.¹¹⁷

Sin embargo, *20 artistas brasileños* llegó a la Argentina en un momento conflictivo a nivel político y social en el cual el regreso a la vida democrática aparecía como de suma urgencia. A partir del golpe militar de 1943 concluía el ciclo de la restauración conservadora abierto con el derrocamiento de Hipólito Yrigoyen en 1930 y se iniciaba una fuerte agresiva totalitaria: se aplicaba una severa censura que clausuraba *Argentina Libre* y la AIAPE; la universidad sufría despidos masivos, mientras se mantenía la neutralidad frente al conflicto bélico mundial. Jorge Nállim ha señalado que el régimen militar se transformó en una pesadilla para el amplio sector que compartía el arco democrático y liberal; esta percepción fue el lente a través del cuál estos grupos interpretaron el surgimiento de Perón y su movimiento.¹¹⁸ Enmarcada en este estado de situación es preciso leer la crítica negativa de Antonio Berni a *20 artistas brasileños* aparecida en *Latitud*.¹¹⁹

¹¹⁵ Marques Rebêlo, "Introducción", *20 artistas brasileños*, Buenos Aires, Salones Nacionales de Exposición, 1945.

¹¹⁶ Marques Rebêlo, carta a Carlos Drummond de Andrade, Buenos Aires, 9 de julio de 1945, CDA-CP-1451, Biblioteca-Arquivo de Literatura Brasileira "Casa Rui Barbosa", Rio de Janeiro.

¹¹⁷ *Ibid.* Marques Rebêlo, carta a Carlos Drummond de Andrade, Rosario, 14 de septiembre de 1945; Marques Rebêlo, carta a Carlos Drummond de Andrade, Buenos Aires, 3 de mayo de 1945, CDA-CP-1451, Biblioteca-Arquivo de Literatura Brasileira "Casa Rui Barbosa", Rio de Janeiro. Carpeta de recortes "Rebêlo, Marques", Biblioteca-Arquivo de Literatura Brasileira "Casa Rui Barbosa", Rio de Janeiro.

¹¹⁸ Jorge Nállim, "Del antifascismo al antiperonismo: *Argentina libre*, ... *Antinazi* y el surgimiento del antiperonismo político e intelectual", en Marcela García Sebastiani (ed.), *Fascismo y antifascismo Peronismo y antiperonismo. Conflicto políticos e ideológicos en la Argentina (1930-1955)*, Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 92-94. Véase también Silvia Sigal, *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*, Buenos Aires, Punto Sur, 1991.

¹¹⁹ A. B. [Antonio Berni], "20 artistas brasileños", *Latitud*, n° 5/6, Buenos Aires, junio-julio 1945, p.4. "No dudamos que Portinari, Tarsila, Cavalcanti y todos los demás artistas brasileños ignoran a que fines divisionistas hacen servir sus nombres con la exposición de La Plata. Hace poco más de un mes un grupo

De todos modos, la exposición resultó un punto álgido en una serie de cooperaciones culturales que desde los 30 se venía realizando entre ambos países. En 1937 se había iniciado la publicación de la “Biblioteca de autores brasileños traducidos al castellano”: se trataba de una colección oficial patrocinada por el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública que se extendió hasta 1943.¹²⁰ En esta línea, es preciso detenerse en el libro *La pintura brasileña contemporánea* que fue producto directo de la exposición. Además, este libro da cuenta del panorama estético que manejaba Romero Brest que, como se verá, con el correr de los años se volvería una pieza clave para el desarrollo del arte concreto en la Argentina y Brasil.¹²¹

En este libro -con cubierta que reproducía el premiado *Café* de Cándido Portinari- Romero Brest lanzaba sus impresiones sobre un panorama artístico que, salvo algunas reproducciones aisladas, sólo había tenido oportunidad de contrastar en la exposición de Rebêlo y Pettoruti. Sabía que sus materiales eran sumamente fragmentarios y dado que no había tenido todavía oportunidad de viajar al Brasil dejaba asentadas sus excusas y su objetivo: “Hagamos un esfuerzo, pues, los hombres del sur de este continente, los que tenemos raíces hispánicas y una arborescencia italiana, francesa, inglesa o alemana, para comprender con emoción esa realidad indígena, lusitana y negra que comienza a expresarse con facundia feroz en todos los planos de la cultura brasileña.”¹²²

La crítica paulista y carioca recibió calurosamente el libro.¹²³ Un intercambio de legitimidades se dio entre el crítico y los círculos artísticos brasileños. Numerosos artículos elogiaban la publicación, el esfuerzo del crítico y la importancia de este reconocimiento extranjero a la pintura brasileña. Sin embargo, algunos críticos anotaban las inexactitudes en las que incurría Romero Brest a causa de una falta de conocimiento profundo.¹²⁴ Varios artículos coincidían en que no había podido elaborar juicios

de intelectuales argentinos se negaron a dar conferencias en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata en solidaridad con el movimiento a favor de la normalidad democrática del país. Con esta exposición se hace sospechar, a los desprevenidos, que los artistas democráticos brasileños no tienen interés en la solidaridad con los artistas democráticos argentinos, cosa que no pueden imaginar ni remotamente quienes conozcan algo de los altos valores personales y artísticos de los pintores cuyas obras exponen oficialmente las autoridades de la provincia de Buenos Aires.”

¹²⁰ Gustavo Sorá, *Traducir el Brasil. Una antropología de la circulación de ideas*, op. cit., pp. 120-139.

¹²¹ María Amalia García, “Entre la Argentina y Brasil. Episodios en la formación de una abstracción regional”, op. cit.

¹²² Jorge Romero Brest, *La pintura brasileña contemporánea*, op. cit., p. 9.

¹²³ Véase Archivo JRB, caja 1 sobre 5 documentos 104-112.

¹²⁴ Luis Martins subrayaba el desconocimiento de Almeida Junior entre los precursores del naturalismo y además, al igual que Sérgio Millet, le marcaba la escasa relevancia que le daba a los artistas paulistas

propios: Rubens Navarra anotaba que “quando a coisa aperta muito, ele se socorre da opinião dos críticos brasileiros como ponto de apoio.”¹²⁵ El mismo Navarra, Frederico Baratta, Freitas, Manuel Bandeira, Sérgio Milliet y Gilberto Freyre eran citados en el ensayo de Romero Brest, pero el eje de su texto estaba marcado por las ideas de Mário de Andrade. De hecho, respecto del llamado a los “hombres del sur” con el que Romero Brest introducía las expectativas del libro, Navarra anotaba que el crítico argentino “toma pois, do lado de fora, a mesma posição que Mário de Andrade tomara de dentro”.¹²⁶ Era la línea de este escritor paulista y sus preocupaciones en torno a las definiciones de lo nacional lo que guiaba el planteo del crítico argentino. Indudablemente bajo esta concepción Portinari era el artista referente.¹²⁷

Resulta evidente que fue la misma trama de intelectuales y artistas ya establecida (Mário de Andrade, Romero Brest, Marques Rebêlo, Pettoruti, etc.) la que vehiculizó estas nuevas conexiones. Si Drummond de Andrade comentó en diciembre de 1946 en el diario carioca *Correio da Manhã* las propuestas del invencionismo argentino contando con todas las publicaciones que había producido el grupo resulta claro que las interacciones de esta red funcionaron de puente para la propuesta argentina. Además de la permanencia de Marques Rebêlo en Buenos Aires por más de seis meses en ocasión de la exposición, Raúl Navarro, traductor y amante de la literatura brasileña, estuvo en el Brasil en 1946 invitado por el Servicio de Cooperación intelectual de Itamaraty.¹²⁸

Un punto clave en esta trama de relaciones con el Brasil fue la revista *Contrapunto* (1944-1945) cuyo comité editorial estaba integrado por Sigfrido Radaelli, Héctor Lafleur, León Benarós, Roger Plá y Raúl Lozza, entre otros. La publicación, dedicada a la literatura, el arte y la crítica, buscaba cierta heterogeneidad que permitiera

como Volpi o Bonadei. Véase Luis Martins, “La pintura brasileña contemporánea”, *O Estado de São Paulo*, 4 de marzo de 1946, caja 1 sobre 5, documento 107, Archivo JRB; Sergio Millet, carta a Jorge Romero Brest, São Paulo, 6 de mayo de 1946, documento 362, Archivo JRB.

¹²⁵ Rubens Navarra, “Um livro sobre a pintura brasileira”, *Diário de Notícias*, s/d, 1946, caja 1 sobre 5, documento 106A, Archivo JRB.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ Jorge Romero Brest, *La pintura brasileña contemporánea*, *op. cit.*, pp. 15-17. Romero Brest sostenía que en Portinari “podían filiarse con absoluta precisión los elementos fundamentales de la vida nacional fundidos en un alma que ha sabido interpretarla como totalidad”. La marca de este artista estaba, para Andrade -y para Romero Brest-, en el elemento popular a través del cual forjaba un realismo estético que superaba todo intento folclórico; los elementos autóctonos se sublimaban en formas absolutamente universales, sin dejar de ser brasileñas.

¹²⁸ “Há atualmente na Argentina enorme interesse pela literatura brasileira”, *Folha de Minas*, Belo Horizonte, 12 de septiembre de 1946; “Grande interesse pela literatura brasileira, na Argentina”, *O Diário*, Belo Horizonte, 12 de septiembre de 1946. Carpeta de recortes, Biblioteca-Arquivo de Literatura Brasileira “Casa Rui Barbosa”, Rio de Janeiro.

obtener un estado de situación sobre la intelectualidad local.¹²⁹ El objetivo de la publicación, como su nombre lo indicaba, era recuperar los matices que permitieran ver las cosas en su justa medida. En este intento por comprender las necesidades de la producción contemporánea, la revista invitó, como se ha señalado, a la encuesta “¿Adónde va la pintura?” en la cual, además de Norah Borges, Jorge Larco, Antonio Berni, participó Tomás Maldonado.¹³⁰ Dentro de este marco, confrontar las posiciones del realismo y la abstracción resultaba un punto destacado.

Contrapunto fue un espacio receptivo a este “momento brasileño” en la Argentina que desató Marques Rebêlo y su exposición. En el número 5, además del anuncio de *20 artistas brasileños*, aparecieron publicados los poemas “Mundo Mayor” de Carlos Drummond de Andrade y “Lámpara Marina” de Jorge de Lima, traducidos al español por Raúl Navarro.¹³¹ Acompañaba la puesta en página la reproducción de *Antropofagia* de Tarsila do Amaral. En el número 6, Leonardo Estarico resaltaba a las principales figuras de la plástica brasileña mientras realizaba una semblanza entre el proceso colonizador en dicho país y su desarrollo cultural.¹³² En este sentido, Raúl Lozza ha afirmado que los contactos brasileños de la AACI se dieron a través de Marques Rebêlo y su propia actividad en la mencionada publicación.¹³³

Reflexionando sobre esta “arqueología” de relaciones, Raúl Antelo resalta que la lógica de *20 artistas brasileños* “es, de cierto modo, inseparable de una historia de la abstracción y una historia de la humanización entendida como fraternización”.¹³⁴ Su planteo es clave para este argumento ya que la publicación del artículo de Drummond en el diario *Correio da Manhã* y en *Joaquim* y las intervenciones de la AACI en esta revista convergieron en una trama de relaciones preexistente que se rearticuló en función de una mudanza de los intereses de intercambio.

En paralelo con la estadía de Marques Rebêlo, también estuvo en Buenos Aires Osvaldo Alves, escritor minero que había publicado en 1937 el libro de poesías

¹²⁹ Héctor Lafleur *et al.*, *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*, *op. cit.*, pp. 187-188.

¹³⁰ Sobre esta encuesta véase María Cristina Rossi, “En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción”, *op. cit.*, pp. 104-105.

¹³¹ Carlos Drummond de Andrade “Mundo Mayor” y Jorge de Lima, “Lámpara Marina”, *Contrapunto*, n° 5, Buenos Aires, agosto de 1945, p. 7.

¹³² Leonardo Estarico, “Veinte pintores brasileños”, *Contrapunto*, n° 6, Buenos Aires, octubre de 1945, p. 11.

¹³³ Raúl Lozza, entrevistas con la autora, 1 de julio de 2004 y 5 de agosto de 2004.

¹³⁴ Raúl Antelo, “Coleccionismo y modernidad: Marques Rebêlo, marchand d’art”, *op. cit.*, p. 137.

Paisagem Morta y la novela *Um homen dentro do mundo* al año siguiente.¹³⁵ Amigo de Drummond de Andrade, quien le dedicara el poema “Nosso tempo” en su libro *Rosa do povo*, Alves se refería al medio argentino contrastando con el entusiasmo de Marques Rebêlo. En la opinión de Alves: “O meio intelectual argentino me parece frouxo, tão sem calor e sem raízes, que a gente tem a impressão perfeita da torre de marfim como expressão de valor natural. Uma espécie de snobismo profissional, de diletantismo erudito, sem força, sem vida, sem profundidade... velho, muito velho!”¹³⁶

Evidentemente Drummond de Andrade al escribir “Invencionismo” tenía suficiente material y opiniones sobre el ambiente argentino. Si bien no se puede precisar a qué sectores y propuestas aludía Alves, algunas de sus caracterizaciones resuenan en la crítica de Drummond de Andrade: la falta de explicación en las rotundas afirmaciones, la negación del individualismo como actitud sectaria.

La cuestión de un proyecto colectivo resultó clave en la obra de Drummond de Andrade de mediados de los 40; fue central su compromiso con la ideología revolucionaria y la esperanza socialista. *Rosa do Povo*, escrito en el período de 1943-1945 y publicado en 1945, fue un libro celebrado como referente de la poesía de participación social y, al mismo tiempo, como expresión progresista del lenguaje literario.¹³⁷ En este sentido, la poesía de Drummond de Andrade continuadora de las propuestas modernistas, en la utilización de innovaciones rítmicas, humor, parodia y lenguaje coloquial plantea, a su vez, una ampliación de la temática hacia problemas universalistas. Está presente en *Rosa do Povo*, como desde su primer libro de poesías, la construcción del poeta como personaje de *gauche* comprometido con los sucesos mundiales.¹³⁸ Las dos palabras elegidas para el título encarnan la expectativa de cambio y la transformación vital en la comunión social.

Drummond era un referente estético y político en el cual Bajarlía encontraba un aliado para sus propios proyectos: ni bien logró conseguir la nota aparecida en *Correio da Manhã* a través de la embajada brasileña no se demoró en escribirle.¹³⁹ Le agradecía muy gentilmente que se hubiera ocupado de *Literatura de vanguardia* encomiando su

¹³⁵ Raimundo de Menezes, *Dicionário literário brasileiro*, Rio de Janeiro, Livros técnico e científicos editora, 1978.

¹³⁶ Osvaldo Alves, carta a Carlos Drummond de Andrade, Buenos Aires, 27 de julio de 1945, CDA-CP-0053, Biblioteca-Arquivo de Literatura Brasileira “Casa Rui Barbosa”, Rio de Janeiro.

¹³⁷ Francisco Achar, *Carlos Drummond de Andrade*, São Paulo, Publifolha, 2000, pp.48-67.

¹³⁸ Carlos Drummond de Andrade, “Consideração do poema”, *Rosa do povo*, *op. cit.*, p. 21.

¹³⁹ Juan Jacobo Bajarlía, carta a Carlos Drummond de Andrade, Buenos Aires, 5 de marzo de 1947. CDA-CP- 166. Biblioteca-Arquivo de Literatura Brasileira “Casa Rui Barbosa”, Rio de Janeiro.

labor, aunque dejaba traslucir que algunos puntos de su artículo “Invencionismo” debían aclararse: ningún artista concreto aceptaba la crítica de falta de solidez en sus teorías. Pero Drummond era un referente en el mundo de las letras brasileñas y a Bajarlía le interesaba mantener fluidez en el contacto. En la segunda carta que le escribe, decía:

He recibido su, hasta ahora, opera omnia poética. Ya tiene usted un puesto en las letras de América. Y entendiéndolo así, ya me había tomado la libertad de hablar de sus poemas a mis amigos y a los jóvenes escritores de la Argentina, entre los cuales me cuento. Por otra parte, mucho antes de recibir la *Poesía até agora*, me había dado a la tarea de traducir la “Economía dos mares terrestres” de *Rosa do povo*, la cual aparecerá en el *Caballo de Fuego*, revista antológica de poesía dirigida por Antonio de Undurraga.¹⁴⁰

Precisamente, en el número 3 de *Caballo de Fuego* apareció la traducción de Bajarlía y “Telegrama” de Murilo Mendes traducida por Carmelo Arden Quin.¹⁴¹ En agosto de 1948, en el primer número de *Contemporánea* -la revista de Bajarlía- se hacía referencia a la aparición de *Poesía até agora* y se publicaba la traducción de algunos de sus versos.¹⁴² Bajarlía le enviaba las revistas y le contaba a Drummond sobre sus proyectos: [*Contemporánea*], “como podrá observar, la dirijo yo con el esfuerzo de la gente joven y más inteligente de Bs. As. Está impregnada de un aliento original y pretende ser una avanzada revolucionaria en las letras y las artes.”¹⁴³ Bajarlía continuó escribiéndole a Drummond sus opiniones sobre el ambiente porteño y exponiendo su compromiso con el concretismo a través de los emprendimientos que llevaba a cabo en Buenos Aires.

nosotros debemos defendernos contra las fuerzas regresivas que se escudan en los defecatorios de los diarios. integrados en una suerte de lucha descabezada, no daremos cuartel a los que pretenden olvidar que el arte es lucha y que esta lucha

¹⁴⁰ Juan Jacobo Bajarlía, carta a Carlos Drummond de Andrade, Buenos Aires, 16 de marzo de 1948. CDA-CP- 166. Biblioteca-Arquivo de Literatura Brasileira “Casa Rui Barbosa”, Rio de Janeiro.

¹⁴¹ *Caballo de Fuego*, año III, nº 3, Buenos Aires, 1948, p. 6. Véase también Carlos Drummond de Andrade, “El enigma”, *Caballo de Fuego*, año IV, nº 6, Buenos Aires, 1950, p. 5, traducción Juan Jacobo Bajarlía.

¹⁴² “Tronera”, *Contemporánea. La revolución en el arte*, nº 1, Buenos Aires, agosto de 1948, p. 3.

¹⁴³ Juan Jacobo Bajarlía, carta a Carlos Drummond de Andrade, Buenos Aires, 4 de agosto de 1948. CDA-CP- 166. Biblioteca-Arquivo de Literatura Brasileira “Casa Rui Barbosa”, Rio de Janeiro.

se objetiva en los valores revolucionarios que condicionan sus vivencias. seremos una hidra más, pero no al modo de la mitológica que pierde al fin todas sus cabezas, sino la hidra que crece monstruosamente para desintegrar toda huella de regresión al pasado.¹⁴⁴

En esta trama de revistas de gente joven estaba *Joaquim*. Esta publicación de Curitiba dirigida por Dalton Trevisan fue sumamente sensible a las colaboraciones porteñas: “Invencionismo” fue republicado en el número 9 de esta revista. A su vez, en la página contigua al artículo de Drummond de Andrade, *Joaquim* publicó el “Manifiesto Invencionista” de la AACI en español acompañado de las reproducciones de los marcos recortados de Tomás Maldonado, Jorge Souza, Primaldo Mónaco y Raúl Lozza en sus versiones gráficas.¹⁴⁵ El grabado, asociado a la ilustración literaria y a las imágenes de contenido social, estaba utilizado para dar visualidad a la modernidad abstracta.

Es interesante observar que la revista de Curitiba reeditó la página 8 de *Arte Concreto* donde aparecía el manifiesto también acompañado por los marcos recortados de los mismos artistas. [IL. 25, 46] Sin embargo, la reproducción fotográfica de las obras utilizada en la revista porteña había sido reemplazada en *Joaquim* por una resolución gráfica. El pasaje de técnica, que se justificaba en la reposición de estas imágenes en este nuevo contexto, plantea algunas cuestiones interesantes. Es preciso vincular esta intervención a la efervescencia gráfica de las experiencias de los Clubes de Gravura desarrollados fundamentalmente en Porto Alegre, pero también en Curitiba, São Paulo y en Recife.¹⁴⁶ Si bien fueron numerosos los artistas que colaboraron ilustrando tapas e interiores de la revista como Candido Portinari, Emiliano Di Cavalcanti, Fayga Ostrower y Heitor dos Prazeres, los encargados de la visualidad de la

¹⁴⁴ Juan Jacobo Bajarlía, carta a Carlos Drummond de Andrade, Buenos Aires, 24 de enero de 1949. CDA-CP-166. Biblioteca-Arquivo de Literatura Brasileira “Casa Rui Barbosa”, Rio de Janeiro. Minúsculas en el original. La utilización de las minúsculas por parte de los artistas concretos, siguiendo de los postulados de Herbert Bayer en el Bauhaus, se respetarán en la transcripción de la correspondencia. Las experimentaciones con alfabetos simplificados, que ya había sido un punto abordado por Van Doesburg en 1919 y por Jan Tschichold, tuvo en el Bauhaus un espacio de fecundo desarrollo. La búsqueda de un alfabeto sin distinción entre mayúsculas y minúsculas estaba basada en el hecho de que la letra de caja alta no se pronuncia oralmente y puede ser considerada como causante de una substancial pérdida de tiempo en la composición, de dinero y de otros recursos por la cantidad de caracteres que precisa. Las publicaciones del Bauhaus suprimieron el uso de las mayúsculas a partir de estas investigaciones. Véase Lewis Blackwell, *La tipografía del siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993, pp. 60-72.

¹⁴⁵ Carlos Drummond de Andrade, “Invencionismo”, *Joaquim*, n° 9, Curitiba, marzo de 1947, p. 13; VV.AA., “Manifiesto Invencionista”, *Joaquim*, n° 9, Curitiba, marzo de 1947, p. 12.

¹⁴⁶ Aracy Amaral, *Arte para quê?...*, op. cit., pp.175-187.

revista fueron los artistas Poty Lazzarotto (Napoleon Potyguara Lazzarotto) y Guido Viano.¹⁴⁷ [IL. 42-45] Poty era un artista versado en técnicas gráficas: en 1942 se radicó en Rio donde asistió a la Escola Nacional de Belas Artes y frecuentó el taller de grabado de Carlos Oswald. En 1946, viajó a Paris con una beca del gobierno francés para estudiar litografía en la *École Supérieure des Beaux-Arts*.

La marca visual de la revista estaba en la utilización de imágenes directamente grabadas sobre los clichés de impresión. Esto le otorgó a la publicación un carácter artístico inusitado a la par que obligaba al grabador a la improvisación en la realización.¹⁴⁸ Quirino Campofiorito explicaba que esta decisión era un elemento que realzaba y distinguía a la publicación de otras revistas literarias: “Obrigado o artista a fugir do original executado sobre o papel e que é transportado para o metal por processo fotográfico afim de ser gravado no metal, obriga-se ele a um trabalho de surpreendente espontaneidade [...] Cada número parece assim como uma jóia cuidadosamente burilada manualmente.”¹⁴⁹

Bajo esta norma de trabajo ilustrativo, la revista de Curitiba debió reinterpretar en su clave gráfica lo que había recibido de la revista porteña. Si bien se reproducen las mismas obras que en la publicación porteña (con la excepción del marco recortado de Manuel Espinosa) en la versión curitibana estos marcos recortados son reelaborados por los grabadores vinculados a la revista a partir del trabajo sobre la matriz de impresión. Aunque es posible reconocer las obras, esta reinterpretación se tradujo en licencias e inversiones respecto de sus características originales. Además esta reinterpretación técnica generó una lectura ambigua y hasta contradictoria con lo que sostenían las obras concretas. Por un lado, los marcos recortados aparecen como combinaciones de figuras geométricas representadas sobre un fondo en el que se distinguen entre sí a través de la utilización de texturas visuales otorgadas por la técnica escogida. Por otra parte, si se consideran las evaluaciones que efectuaba el artista y crítico paulista Campofiorito sobre estas interpretaciones técnicas es evidente que nada tenían que ver con las bases de la invención: “Clichês diretamente trabalhados no material definitivo, com os traços indisfarçáveis das surpresas de execução que ficam como pegadas deixadas pela personalidade do artista na luta por expressar-se.”¹⁵⁰

¹⁴⁷ Quirino Campofiorito, “Os ilustradores de Joaquim”, *Joaquim*, nº10, Curitiba, p. 10.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ *Ibid.*

Evidentemente, la interacción en otros circuitos generaba marcas en el propio proyecto. La traducción involucraba una reinterpretación que no siempre resultaba exacta. Sin embargo, más allá de la fidelidad en la lectura de la propuesta lo importante radicaba en la extensión, difusión y apropiación de estas ideas. El exceso de radicalismo, los dogmas y la autoexclusión vanguardista debía soslayarse si se quería abordar un mundo de relaciones. En este sentido, la trama ya estaba activada y la revista *Joaquim* se constituyó en espacio receptivo y en un soporte permeable a la transmisión. Sólo observando las tapas de *Joaquim* (todas con base figurativa) es posible deducir que los miembros de la AACI habían relajado su dogmatismo en función de privilegiar la interacción; a su vez, la revista de Curitiba estaba ávida por captar todo aquello que pudiese contribuir a abrir el encierro provinciano.

Carente de una red literaria diversificada, Curitiba, entre finales del siglo XIX y principios del XX, quedó marcada por la estética simbolista que definió la primera identidad cultural del Estado. Paraná se tornó una isla simbolista defendida por una elite poco afectada a las novedades y volcada a la cultura clásica.¹⁵¹ Este poder conservador se extendió hegemónicamente en las letras y en las artes hasta los años 40, manteniéndose al margen de las innovaciones inauguradas con el modernismo del 22.

En un contexto de modernización económico-social general del Brasil –que, entre otras cosas, implicó el crecimiento del mercado editorial- las nuevas generaciones buscaron subvertir el orden provinciano paranista.¹⁵² Los jóvenes de Curitiba presionados por las tensiones del contexto internacional buscaron integrarse a la vida contemporánea: “É a descoberta súbita (e, bastante atrasada, mas nem por isso menos entusiasta) da arte moderna que faz que os moços de Curitiba, liderados por Dalton Trevisan, criem *Joaquim*.”¹⁵³ Además de Trevisan, el comité editorial estaba integrado por Erasmo Pilotto y Antônio Walter; Poty Lanzarotto y Viano fueron piezas clave para la creación de la publicación.

Los grandes “enemigos” que construyó la revista fueron Emiliano Pernetá en poesía y Alfredo Andersen “o pai da pintura paranaense”: ambos representaban ese

¹⁵¹ Miguel Sanchez Neto, “*Joaquim*: modernidade periférica e dupla ruptura”, en Jorge Schwartz y Roxana Patiño, *Revista Iberoamericana: Revistas literarias/culturales latinoamericanas del siglo XX*, n° 208-209, Pittsburgh University, 2004, pp. 857-874.

¹⁵² Artur Freitas, “A consolidação do moderno na história da arte do Paraná: anos 50 e 60”, *Revista de História Regional*, n° 8, Invierno 2003, pp. 87-124.

¹⁵³ Miguel Sanchez Neto, “*Joaquim*: modernidade periférica e dupla ruptura”, *op. cit.*, p. 864.

pasado estadual académico-decimonónico que la revista buscaba combatir.¹⁵⁴ La publicación manejó dos líneas en simultáneo: la lucha doméstica contra los arcaísmos paranistas y la búsqueda de apertura nacional e internacional.

Como toda revista que aspira a la renovación estética, el número 1 tiene en la portada su correspondiente manifiesto: el “Manifiesto para não ser lido”. Éste es un collage de fragmentos de textos de diversos escritores: aparecen “suscribiendo” con sus ideas Rainer Maria Rilke, John Dewey, André Gide, Maiakovski, Sérgio Millet, Otto Maria Carpeaux y Paul Verlaine. La singularidad de este escrito radicaba en que no estaba firmado por los editores y en que las ideas “de combate” se expresaban desde otras voces.¹⁵⁵ La diversidad textual de este collage-manifiesto revela la naturaleza fragmentaria del ideario de la revista. *Joaquim* se fijó en un espacio estratégico que le permitió mantener cierta distancia de las ortodoxias artísticas; bastaba ser contemporáneo para ser aceptado en el sumario de la publicación.

Sánchez Neto —estudioso de la obra de Trevisan y responsable del facsímil de la revista— señala que más que el “Manifiesto para não ser lido” fue la entrevista que Poty Lanzarotto concedió a *Joaquim* en este número inicial la que definió el programa del grupo. A través de esta nota, los jóvenes proponían la práctica de la “importación cultural”, tema de la entrevista. Poty, que vivía en Rio de Janeiro, viajaba con frecuencia a Curitiba funcionando de puente entre la provincia y la metrópoli; entrevistarle era una manera de valorizar y recuperar el cosmopolitismo de sus experiencias. Un pasaje de la entrevista resulta esclarecedor para comprender la visión que se tenía de la propia posición periférica y de las acciones necesarias para la transformación. Refiriéndose a la *Exposição de Arte condenada pelo III Reich* realizada en la galería-librería de Miécio Askanasy y a la muestra *Pintura francesa hoje* en el Museu de Belas Artes (ambas en 1945)¹⁵⁶, Poty marcaba:

Na exposição de arte francesa contemporânea, as obras foram distribuídas por diversas salas: a primeira, a sala dos antigos, na qual figuram Picasso, Matisse, Braque. Saliento isso para mostrar o atraso com que assimilamos, ainda hoje, as tendências de arte que agitam o mundo. E si pensarmos, então, no Paraná...

¹⁵⁴ Dalton Trevisan, “Emiliano, poeta mediocre” *Joaquim*, nº 2, Curitiba, junio de 1946, p.16. Luiz Cláudio Soares de Olivera, *Joaquim contra o Paranismo*, Tesis de Maestría, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005. <http://hdl.handle.net/1884/4032>

¹⁵⁵ Luiz Cláudio Soares de Olivera, *Joaquim contra o Paranismo*, op. cit.

¹⁵⁶ Frederico Morais, *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro 1816-1994*, Rio de Janeiro, Topbooks, 1995.

Novidades de mais de 40 anos! Não chegamos nem a começar a experimentar o que já foi talvez superado! [...] Falta-nos “importação”. Parece que nos contentamos sempre com a “prata de casa”, sem preocuparmos em saber si ela é mesmo boa.¹⁵⁷

Poty consideraba que la conjunción entre la tradición y la incorporación de experiencias internacionales permitiría participar creativamente de la historia contemporánea. Esta apertura para lo otro fue la piedra de toque del ideario de *Joaquim*. Esto fue conseguido en la revista mediante la yuxtaposición del afuera y del adentro actualizando las artes paranaenses a través del contacto con propuestas de avanzada.¹⁵⁸ La revista contó con colaboraciones de Vinicius de Moraes, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Murilo Mendes, Aníbal Machado y Oscar Niemeyer. Creó además un espacio fijo para traducciones de autores inéditos o poco conocidos en Brasil, generando la aparición en la revista de escritores como Proust, James Joyce, T. S. Elliot, Tristan Tzara, Federico García Lorca, Jean Paul Sastre y Virginia Wolf.

La revista obtuvo una buena recepción en el circuito literario moderno. Carlos Drummond de Andrade saludó la aparición y celebró “esse fermento da ‘coisa nova’ que é tão precioso e passa tão rápido”.¹⁵⁹ Antonio Candido en el número 3 entendía la necesidad de la publicación de irreverencia con su medio: “*Joaquim*, vem de onde tudo parece estar por fazer; devendo os rapazes dispendir a maior parte da sua energia em derrubar os fósseis e educar o gosto dos leitores.”¹⁶⁰

En el mismo número en el que fue publicado el “Manifiesto Invencionista”, las versiones gráficas de las obras y el texto de Drummond, Dalton Trevisan ajustaba sus ideas en “A geração dos vinte anos na ilha”. En este texto Trevisan marcó la línea de la publicación. Este establecimiento de principios no tuvo lugar, como es común, en el número inicial pero sí en el ejemplar noveno acompañado de la radicalidad de la propuesta argentina. En este artículo, Trevisan utilizó metáforas que buscaban definir el aislamiento de estos jóvenes marcando la necesidad de integrarse y participar en el tiempo presente. “Porque nós, últimos moços da última província do Paraná, não

¹⁵⁷ “Poty e a Prata de Casa. Entrevista por Erasmo Pilotto”, *Joaquim*, nº 1, Curitiba, abril de 1946, p. 7.

¹⁵⁸ Miguel Sanchez Neto, “*Joaquim*: modernidade periférica e dupla ruptura”, *op. cit.*

¹⁵⁹ “Carta de Carlos Drummond de Andrade a Dalton Trevisan, Rio, 5/5/1946”, *Joaquim*, nº 2, Curitiba, junio de 1946, p. 17.

¹⁶⁰ Antonio Candido, “*Joaquim*, a irreverente e a heróica”, *Joaquim*, nº 3, Curitiba, julio de 1946, p. 11.

declinamos de nossa responsabilidade na marcha dos acontecimentos”.¹⁶¹ La guerra había generado un consenso internacionalista promoviendo la abolición de las fronteras; los problemas se extendían más allá de las circunscripciones nacionales y se transformaban en un conflicto para toda la humanidad.

O importante foi a decisão de romper com o passado, nas suas tradições estéreis. É pois uma geração sem medo. Nós, os filios da Segunda Guerra não fomos poupados pelos acontecimentos e aprendemos na própria carne que somos parte íntima deles. O mundo é um só; os nossos problemas estéticos ou vitais, são os mesmos dos moços de Paris ou dos moços de Moscou. Com amor ao mundo no peito, seja o nosso canto impregnado de terra, homem, liberdade.¹⁶²

Luchar contra este encierro implicaba borrar el adjetivo “paranista” que definía una identidad reductora y peligrosa: “Nossa geração, que reclama o seu direito de influir no destino do mundo, jamais fará arte paranista, no mau sentido da palavra. Ela fará simplesmente arte”.¹⁶³ El adjetivo “paranista” (que servía a Trevisan para caracterizar lo reaccionario) era derribado uniendo la provincia con el mundo. Un arte no delimitado por adjetivos de esta naturaleza fue el proyecto de esta generación internacionalista.¹⁶⁴ De hecho, el nombre de la revista “em homenagem a todos os Joaquins do Brasil”¹⁶⁵ sintetiza la propuesta de estos jóvenes curitibanos. Al bautizar a la revista con un nombre propio, Trevisan estaba definiendo en el centro de su visión al hombre común, urbano y contemporáneo atendiendo así al deseo de universalización. Se puede remitir, entonces, a lo sugerido en relación con *Arturo* y homologar el sentido que tuvo el *nombre* en los nombres de estas revistas.

Respecto de los compromisos políticos, resulta evidente el interés mutuo de *Joaquim* y de la AACI por la definición de un nuevo tipo de hombre universal y por la responsabilidad con los acontecimientos mundiales. Sin embargo, la diferencia más radical entre ambos grupos remitía precisamente a los posicionamientos estéticos e ideológicos. Por un lado, *Joaquim* no se presentó como una revista “marxista” más allá de las vinculaciones que muchos de sus colaboradores mantenían con el PC brasileño.

¹⁶¹ Dalton Trevisan “A geração dos vinte anos na ilha”, *Joaquim*, nº 9, Curitiba, marzo de 1947, p. 3.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ Miguel Sanchez Neto, “*Joaquim*: modernidade periférica e dupla ruptura”, *op. cit.*

¹⁶⁵ Esta dedicatoria funcionó a la manera de subtítulo de la publicación repitiéndose en todos los números.

Por otro lado, Miguel Sanchez Neto ha señalado que una característica de esta literatura joven de posguerra fue el rechazo a cualquier tentativa de unificación de las propuestas; la única conexión era la juventud de sus participantes.¹⁶⁶ *Joaquim* optó por una actitud tan pluralista que, como se analizó, publicó manifiestos de diversas tendencias y aceptó colaboraciones hasta contrapuestas. De hecho, en relación con las conexiones argentinas, no sólo publicaban los propuestas de la AACI sino que también aparecía en el último número de *Joaquim* Héctor P. Agosti y su “Defensa do Realismo”.¹⁶⁷ Cerrando el círculo de intercambios entre publicaciones, este artículo había aparecido anteriormente en *Contrapunto*.¹⁶⁸

Esta apertura era impensable para los artistas de la AACI, cuyas publicaciones eran cerradas y mantenían un posicionamiento estrictamente marcado por la construcción de objetos estéticos a partir de la objetivación de los elementos plásticos. Las divergencias entre los grupos eran totalmente evidentes; sin embargo, estos jóvenes siguieron reconociéndose mutuamente como aliados por la causa moderna; de hecho volverían a encontrarse en las páginas de *Joaquim* en una polémica contra un manifiesto enemigo común: José Bento Monteiro Lobato.

4. Definiciones políticas en el mapa de posguerra

Escritor, periodista, editor, crítico; José Bento Monteiro Lobato era una figura en las letras brasileñas: su nombre es inmediatamente asociado a la literatura infantil y a la posición a favor de la nacionalización del petróleo. También era conocido como el gran detractor del arte moderno a partir de su artículo “Paranoia ou mistificação. A propósito da Exposição Malfatti” publicado en 1917 -en ocasión de la exposición de Anita Malfatti- en el que atacaba a la artista y a su obra.¹⁶⁹ Mario de Andrade, Oswald de Andrade y Victor Brecheret se unieron en defensa de Malfatti; este hecho se estableció como un factor inicial para la constitución del movimiento modernista.¹⁷⁰ A partir de

¹⁶⁶ Miguel Sanchez Neto, “*Joaquim: modernidade periférica e dupla ruptura*”, *op. cit.*

¹⁶⁷ Héctor P. Agosti, “Defensa do Realismo”, *Joaquim*, nº 21, Curitiba, diciembre de 1948, p. 16.

¹⁶⁸ Héctor P. Agosti, “Defensa del Realismo”, *Contrapunto*, nº 3, Buenos Aires, abril de 1945, p. 5.

¹⁶⁹ José Bento Monteiro Lobato, “Paranoia ou mistificação. A propósito da Exposição Malfatti”, en *Idéias de Jéca Tatú*, São Paulo, Brasiliense, 1956, pp. 59-65.

¹⁷⁰ Aracy Amaral, *Artes Plásticas na Semana de 22*, *op. cit.*

este momento, Monteiro Lobato se convirtió en la figura denostada del modernismo, proceso de deslegitimación iniciado por los propios escritores de este movimiento.¹⁷¹

En 1918, Monteiro Lobato publicó su libro de cuentos *Urupês* y en ese mismo año adquirió la *Revista do Brasil*, que dio origen a la Compañía Editora Monteiro Lobato que revolucionó la industria editorial brasileña. En 1920 publicó *A Menina do Narizinho Arrebitado*, su primer libro para niños. A fines de los 30 y principios de los 40 su posición se vuelve muy problemática. En el plano literario, el desprestigio de su obra fue en paralelo al proceso de institucionalización del modernismo.¹⁷² Esta hegemonía modernista estuvo vinculada a la gestión de Gustavo Capanema al frente del Ministerio de Educación y Salud desde 1934, donde erigió un territorio libre y refractario a las limitaciones ideológicas del gobierno de Vargas.¹⁷³ Complejos mecanismos de funcionamiento estatal en el campo cultural permitieron que figuras como Lucio Costa, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Oscar Niemeyer, Drummond de Andrade y Portinari —éstos últimos militantes del PC— se vincularan a distintos proyectos y emprendimientos durante este gobierno represor.¹⁷⁴ Este mismo régimen que había llevado al exilio argentino a la pareja Freitas-Bessouchet y a Jorge Amado en 1941.

En el plano político, la actuación de Monteiro Lobato en la campaña por la explotación del hierro y el petróleo lo enfrentó al gobierno brasileño llevándolo a prisión en 1941. Si varias veces durante el gobierno de Vargas Monteiro Lobato amenazó con irse a la Argentina, esta actitud la llevó finalmente a cabo en 1946. Aunque al momento de su exilio Vargas ya no estaba en el poder (la “democratización” del país fue conducida por Dutra, el candidato de Vargas, en 1945), el desacuerdo de este escritor con las políticas económicas y culturales continuó marcando el tono de su permanente disenso en los campos político y literario.¹⁷⁵ A los 70 años llegaba a Buenos Aires a comienzos de junio 1946 con la intención de radicarse aunque sólo permanecería hasta mayo de 1947.

Sus vínculos argentinos databan de las primeras décadas del siglo. La *Revista do Brasil*, especialmente en los años en que Lobato estuvo al mando (1918-1925), fue una pieza importante en el intercambio argentino-brasileño: en ella se publicaban artículos

¹⁷¹ Tadeu Chiarelli, *Um Jeca nos vernissages*, São Paulo, EDUSP, 1995.

¹⁷² Gustavo Sorá, *Traducir el Brasil*, op. cit., pp. 144-147.

¹⁷³ Daryle Williams, *Culture Wars in Brazil. The First Vargas Regime, 1930-1945*, Duke University Press, 2001, pp. 53-82.

¹⁷⁴ Sergio Miceli, *Intelectuais à brasileira*, op. cit., p. 218.

¹⁷⁵ Gustavo Sorá, *Traducir el Brasil*, op. cit., pp. 144-147.

de y sobre escritores ligados al modernismo finisecular como Manuel Gálvez, Atilio Chiappori, José Ingenieros, el uruguayo Horacio Quiroga y el nicaragüense Rubén Darío.¹⁷⁶ La relación entre Monteiro Lobato y Manuel Gálvez, quien había creado la Cooperativa Editorial Buenos Aires, resultó un importante intercambio editorial binacional. De perfiles emprendedores semejantes, Lobato y Gálvez establecieron un puente entre los mercados editoriales argentinos y brasileños.¹⁷⁷ En 1921 *Urupês* fue publicado por Gálvez —apenas tres años después que la primera edición brasileña— y éste tuvo, a su vez, su novela *Nacha Regules* editada por la compañía de Monteiro Lobato en 1924. En Brasil, además de en la *Revista do Brasil*, Lobato escribía en el diario *O Estado de São Paulo*. En la Argentina, a partir de la publicación de *Urupês*, Lobato colaboró en diarios como *La Prensa*, *La Nación* y *El Mundo* y en revistas como *Fray Mocho*, *Caras y Caretas* y *Mundo Argentino*. Además, entre sus amigos porteños estaba Cesáreo Bernaldo de Quirós; se habían conocido con motivo de la exposición que Quirós había realizado en São Paulo en 1921. A partir de allí se inició la amistad: en un intercambio de afecto, el brasileño le dedicó un artículo en la *Revista do Brasil* y el pintor ejecutó su retrato.¹⁷⁸

Este vínculo resulta interesante ya que difería explícitamente de la línea de intereses que había vinculado a Mário de Andrade con los argentinos. Quirós y Lobato representaban la construcción de un nacionalismo positivista que no resultaba en nada atractivo para este escritor modernista. Recuérdese el interés de Andrade al encontrar otro núcleo de relaciones argentinas vinculado a las revistas *Los Pensadores* y *Martín Fierro*.¹⁷⁹ Décadas más tarde, Lobato actuaba nuevamente como la contrafigura que permitía distinguir los vínculos amigos en uno y otro país.

En *Joaquim* el primer ataque a Lobato apareció en el número 12 conducido por Dalton Trevisan, en el momento que se publicaba la obra completa de este escritor.¹⁸⁰ Este debate lanzado por la revista adquirió repercusión nacional.¹⁸¹ Como en las otras polémicas, la marca de juventud guiaba al articulista cuando manifestaba su intolerancia hacia las posturas reaccionarias. Para Trevisan, Monteiro Lobato se había traicionado a sí mismo y a su tiempo no sólo por no haber comprendido la renovación artística de

¹⁷⁶ Maria Paula Gurgel Ribeiro, “Sobre diálogos literarios: Monteiro Lobato, Manuel Gálvez y Horacio Quiroga” y Laura Lifschitz, “Inserción nacionalista de Monteiro Lobato en el campo intelectual de entreguerras”, *El Matadero*, n° 5, Buenos Aires, mayo de 2007, pp. 35-49 y pp. 50-62.

¹⁷⁷ Patricia M. Artundo, *Mário de Andrade e a Argentina*, op. cit.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 29.

¹⁸⁰ Dalton Trevisan, “O terceiro indianismo”, *Joaquim*, n° 12, Curitiba, agosto de 1947, p. 12.

¹⁸¹ Miguel Sanchez Neto, “*Joaquim*: modernidade periférica e dupla ruptura”, op. cit., p. 870.

1922, sino también por no querer divisar a la juventud: “Esteve contra o modernismo, como esteve contra todos os movimentos de renovação de nossa arte; em literatura pintou as mesmas dalias e tachos de um mundo morto. Jamais quis participar de seu tempo e, por isso, traí-o.”¹⁸² En el final de este artículo, Dalton revelaba la razón de su furia contra el autor de *Urupês*: “Quando um repórter lhe disse que os moços viam nele, por causa de sua prisão na ditadura, um ‘exemplo de resistência’, respondeu com tais palavras: -‘Não acredito nesses moços...’ E desta vez, como das outras, o sr. Monteiro Lobato se enganou tragicamente.”¹⁸³

Sanchez Neto señala que en su revista anterior, *Tingui*, Trevisan escribió un artículo reconociéndolo “o devoto pai das letras”. En *Joaquim* no había más lugar para la devoción: la polémica pretendía dejar claro que los jóvenes ya no creían en Lobato. Trevisan centró sus críticas en *Urupês* declarándolo un libro ilegible; le reprochaba no haber logrado una investigación moderna sobre la vida *cabocla* (mestizaje indígena) optando por un lenguaje artificialmente estilizado y valiéndose de una sintaxis lusitana que tenía a la vida brasileña sólo como tema.¹⁸⁴ Risueñamente Trevisan aludía al exilio: Lobato “nas horas de grave perigo no país, despedindo-se do Jeca para ir engordar com suculentos bifés na Argentina.”¹⁸⁵

En *Joaquim*, dos números más tarde de la afrenta de Trevisan, un argentino, el artista concreto Raúl Lozza volvía a la carga con la “Carta aberta a Monteiro Lobato”.¹⁸⁶ Ésta ya había aparecido en diciembre de 1946 en la segunda publicación de la AACI: el *Boletín de la Asociación Arte Concreto-Invención*.¹⁸⁷ [IL. 47] En esta segunda publicación de la AACI también apareció “Torres-García contra el arte moderno” donde Tomás Maldonado atacaba la producción del artista uruguayo y su taller reflejando una clara separación con las relaciones de otrora. Allí además se reproducía la conferencia dictada por Bayley en la 3^o *Exposición del grupo de Arte Concreto-Invención* y se publicaba “Representación e invención” de Alfredo Hlito. Ideológicamente este número de la revista se movió en línea con el anterior.

El detonante para la aparición de la “Carta abierta a Monteiro Lobato” de Lozza había sido el artículo “Un nuevo Stalingrado: Quirós” publicado por el escritor

¹⁸² Dalton Trevisan, “O terceiro indianismo”, *op. cit.*

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.* “Autor sem simpatia humana, não viu no caboclo um homem, para ver apenas a sua caricatura.”

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ Raúl Lozza, “Carta aberta a Monteiro Lobato”, *Joaquim*, n^o 14, Curitiba, octubre de 1947, p. 3

¹⁸⁷ Raúl Lozza, “Carta abierta a M. Lobato”, *Boletín de la Asociación Arte Concreto-Invención*, n^o 2, Buenos Aires, diciembre de 1946, p. 5.

brasileño en el diario *El Mundo* en noviembre de 1946.¹⁸⁸ Esta crítica, aparecida en ocasión de la exposición de Cesáreo Bernaldo de Quirós en la Galería Witcomb, se proponía como un ajuste de cuentas con la crítica de arte que Lobato consideraba tendenciosa y responsable del silencio sobre la obra del pintor entrerriano. La virulencia de su tono contra el arte moderno y las metáforas y asociaciones que utilizaba para su caracterización la constituía en una nueva punta de lanza con la cual Lobato volvía a enfrentarse con las propuestas renovadoras. Gran amigo del artista, Lobato afirmaba que Quirós pertenecía “a la familia de los grandes árboles de la floresta, cuyas copas se entrelazan en lo alto y sostienen la gloria y el honor de la gran pintura. Bajo esos árboles [...] crecen las enredaderas del contorsionismo –cubismo, surrealismo, estratoferismo, imbecilismo, etc.- la maleza de todas las florestas”.¹⁸⁹

Quirós había abandonado la pintura por algunos años: su objetivo había sido *reencontrarse* artísticamente y el producto de este proceso era exhibido en Witcomb. Si Julio Rinaldini desde *Cabalgata* señalaba no haber encontrado en la exposición la renovación que este artista se proponía, para Lobato, la fuerza de la pintura de Quirós residía en la seguridad de su dibujo, en la solidez constructiva de sus composiciones y en la realización de “milagros de luz.”¹⁹⁰ Para el brasileño, el pintor entrerriano era una víctima del arte moderno, de sus artistas y sus críticos para los cuales “la grandeza ya no era entonces la de los titanes de la pintura, sino la de Picasso y otros productos de la mistificación dominante.”¹⁹¹ Sin embargo, Lobato no se limitaba a ser un detractor del arte moderno sino que iba aún más lejos estableciendo un peligroso paralelismo con el nazismo:

El fenómeno artístico denominado “modernismo”, consistente en el repudio a *todas* las normas estéticas del pasado, parece ser un simple reflejo, o trasplante en otro plano, del fenómeno político nazismo, consistente en el repudio a *todas* las normas morales. El nazismo disponía de la Gestapo para imponer sus dogmas por la violencia, y el modernismo se enseñoreó de la crítica de arte del mundo entero para imponer sus teorías. Y la situación de la conciencia artística en los países dominados por esta crítica sectaria se aproximó mucho a la situación de la conciencia moral de los pueblos dominados por la Gestapo. [...]

¹⁸⁸ José Monteiro Lobato, “Un nuevo Stalingrado: Quirós”, *El Mundo*, Buenos Aires, 1 de noviembre de 1946, pp. 4, 14.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ Julio Rinaldini, “El dilema de Bernaldo Quirós”, *Cabalgata*, n° 5, Buenos Aires, 1946, p.10; reeditado en Patricia M. Artundo y Cecilia Lebrero (orgs.), *Julio Rinaldini. Escritos sobre arte, cultura y política*, op. cit., p. 185-187; José Monteiro Lobato, “Un nuevo Stalingrado: Quirós”, op. cit.

¹⁹¹ *Ibid.*

El caso de Bernaldo de Quirós es el Stalingrado del nazismo pictórico modernista.¹⁹²

Para Lobato la exposición era casi una lección que permitiría a los jóvenes artistas -“que se alistaron entre los modernistas del mismo modo que, llevados por el terror, tantos jóvenes alemanes se alistaron en las huestes de Hitler”- desprenderse de estas ataduras y entregarse al “gran arte verdadero y eterno”.¹⁹³ Quirós representaba para la historia del arte, al igual que Stalingrado para la historia de la Segunda Guerra, el inicio de la victoria sobre las fuerzas destructivas.

Las asociaciones que proponía la crítica de Lobato resultaban inadmisibles. Así fue que Raúl Lozza -militante del PC desde 1933 y totalmente comprometido con los acontecimientos del conflicto bélico- reaccionó escribiendo y publicando en distintos medios su carta abierta. Lozza disentía rotundamente con el planteo de Lobato. Por un lado, el artista concreto marcaba que en los países donde imperó el nazismo y el fascismo, todo el arte moderno, especialmente el más avanzado había sido perseguido despiadadamente; a su vez, señalaba que los artistas más modernos del mundo hacían sus esfuerzos a favor de la causa progresista. En este sentido, Lozza apuntaba a la irresponsabilidad y superficialidad de la crítica de Lobato: “Mal ha señalado Ud. el ejemplo de Stalingrado. Adquiere un contenido muy extraño y confuso en sus labios.”¹⁹⁴

Por otro lado, Lozza descalificaba la pintura de Quirós: “El BUEN GUSTO , el arte de una casta desplazada históricamente no puede constituir la manifestación espiritual viva de un pueblo.”¹⁹⁵ Quirós, representante de un naturalismo folclórico, era leído en los 40 como la imagen de la ideología nacionalista y, por ende, su obra significaba para Lozza la “máxima expresión de retornismo”. Además, recuérdese que Quirós se desempeñaría a partir 1949 como vocal de la Comisión Nacional de Cultura del gobierno peronista; esta alineación estético-política era congruente e indisoluble para una lectura moderna del campo cultural. Refiriéndose a los datos que Lobato proporcionaba en su nota sobre la vida de Quirós, Lozza condensaba los perfiles de los detractores del arte moderno en una risueña metáfora: “Hay una sutil –pero evidente-

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ Raúl Lozza, “Carta abierta a M. Lobato”, *op. cit.*

¹⁹⁵ *Ibid.*

relación entre una estancia a orillas del Paraná, una beatífica meditación de ‘CINCO AÑOS’, un fracasado aventurero de las letras, como Lazcano (sic.) Tegui [...], la pintura oficialista y el churrasco jugoso”.¹⁹⁶

Evidentemente, en la visión de este artista concreto, Lobato y Quirós representaban las mismas posiciones imbricadas tanto en el campo estético como en el ambiente político. La estancia de Quirós en Entre Ríos, su pintura de gauchos y el retiro reflexivo; asimismo la extravagancia y frivolidad de la pluma de Lascano Tegui¹⁹⁷ - quien había escrito una descalificadora crítica sobre la exposición de los concretos en el Salón Peuser-, el nacionalismo de Lobato y, sin duda, el gusto por la buena carne armaban un arco que caracterizaba aquello a lo que se oponían los jóvenes invencionistas. Esta selección representaba lo nacional en sus expresiones más xenófobas y lo artístico en tanto conservadurismo; elementos que podían vincularse a recortes y elecciones que también describían al peronismo.

Este gobierno mucho tenía que ver con el exilio de Lobato en Buenos Aires. La recepción fue muy acogedora: diarios y revistas anunciaban la llegada del escritor brasileño. *El Mundo* lo recibía calurosamente: “Viene Monteiro Lobato a un país donde no sólo se le conoce bien, sino que, además, se le quiere y se le respeta, sabiéndose asimismo todo lo que nuestra ciudad gana con su presencia y con su labor entre nosotros.”¹⁹⁸ Por su parte, las autoridades del gobierno peronista lo exhibieron como un valioso trofeo de la causa de la integración americana.¹⁹⁹

En cuanto a su producción, en el periodo que vivió en Buenos Aires, se lanzaron veintitrés títulos de sus libros infantiles por la editorial Américalee y fundó la editorial Acteon. Además, fue objeto de la “Semana Monteiro Lobato” patrocinada por la casa Harrod’s y se constituyó en el principal animador de la Exposición del Libro Brasileño que organizó la Embajada.²⁰⁰ Esta muestra tenía como objetivo dar una base concreta al

¹⁹⁶ *Ibid.* Mayúsculas en el original.

¹⁹⁷ Sobre este escritor véase Celina Manzoni, “Ocio y escritura en la poética del Vizconde de Lascano Tegui”, en Noé Jitrik (comp.), *Atípicos en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, FFyL-UBA, 1997, pp. 155-161; véase V. de L. T. [Vizconde de Lascano Tegui], “Modernos y pasatistas”, *op. cit.*

¹⁹⁸ “Se radica en Buenos Aires el escritor Monteiro Lobato”, *El Mundo*, Buenos Aires, 7 de junio de 1946, p. 14. Agradezco a María Paula Gurgel Ribeiro haberme facilitado las informaciones respecto de la estadía de Monteiro Lobato en Buenos Aires.

¹⁹⁹ Haydée M. Joffre Barroso, *Monteiro Lobato. Un escritor, un país*, Buenos Aires, Galerna, 2000, pp. 150-151.

²⁰⁰ *Ibid.*; Gustavo Sorá, *Traducir el Brasil, op. cit.*, p. 147.

pueblo argentino para conocer la evolución científica, cultural y social del Brasil.²⁰¹ Es interesante destacar que esta exposición reactualizaba lo que Gustavo Sorá entiende como “formula Mérou” (pensándolo en función de *El Brasil intelectual* de Martín García Mérou editado en 1900): “un esquema de pensamiento que atraviesa la historia cultural argentina y postula el ‘desconocimiento del Brasil’ al tiempo que impulsa acciones para revertir tal situación”.²⁰²

Sin embargo, el exilio de Lobato en la Argentina era un hecho político contundente que obliga a tener en cuenta los vínculos políticos entre Argentina y Brasil en el concierto internacional durante la segunda posguerra. Al momento se han analizado interacciones entre comunidades intelectuales de ambos países en las cuales la mediación de las estructuras nacionales fue casi inexistente. Las revistas analizadas (entendidas como formaciones artístico-intelectuales) manejaron una marca temporal y una lógica internacionalista que contrastaba con los sentidos que inscribía la estancia de Lobato en Buenos Aires. Este internacionalismo vanguardista estaba en las antípodas de los aparatos gubernamentales que, regidos por la dimensión de espacio en tanto concepción geopolítica, regularon las estrategias diplomáticas.²⁰³

La Argentina y el Brasil se habían desarrollado históricamente bajo un modelo común; en relación con Europa, se desempeñaron como países agroexportadores a partir de la segunda mitad del siglo XIX; también desde ese momento, y hasta la Segunda Guerra Mundial, se habían convertido en los destinos latinoamericanos más significativos para el fenómeno de migraciones transatlánticas y habían consolidado sus economías con el crecimiento de la producción nacional.²⁰⁴ Sin embargo —o precisamente por eso— esta historia en común estuvo atravesada por momentos de continua tensión.

²⁰¹ “Será inaugurada esta tarde la exposición del libro brasileño”, *El Mundo*, Buenos Aires, 24 de octubre de 1946, p. 17.

²⁰² Gustavo Sorá, *Traducir el Brasil*, op. cit., p. 21. Véase “Exposición del libro brasileño”, *Mundo Argentino*, Buenos Aires, 9 de noviembre de 1946: “Hay que admitir que, hasta ahora, nos hemos conocido poco y nos hemos conocido mal. [...] Ojalá esta exposición sirva para que, en adelante, la adquisición de un libro de un autor brasileño deje de resultar un problema”. “Quedó inaugurada ayer la exposición del libro brasileño”, *La Prensa*, Buenos Aires, 24 de noviembre de 1946: “Necesitamos, con todo, argentinos y brasileños, romper, ya mismo, las puertas que todavía se cierran al completo intercambio literario, artístico y científico de nuestros pueblos.”

²⁰³ Susan Buck-Morss, *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*, op. cit., pp. 41-42.

²⁰⁴ Boris Fausto y Fernando Devoto, *Brasil e Argentina. Um ensaio de história comparada (1850-2002)*, op. cit. p. 273; Alicia Bernasconi y Oswaldo Truzzi, “Las ciudades y los inmigrantes: Buenos Aires y São Paulo (1880-1930)”, en VV.AA., *Brasil-Argentina: A visão do Outro*, op. cit., pp. 205-242.

Desde los 30, la imagen de una Argentina agresiva y expansionista circulaba en la visión de la diplomacia brasileña. El argumento consistía en que la Argentina, en pos de su supremacía continental, buscaba encerrar a su vecino como una isla luso-africana en medio de un archipiélago hispano-americano.²⁰⁵ La intención sería reconstruir un bloque austral basado en la recurrente aspiración de distintos grupos políticos e ideológicos de reinstaurar el Virreinato del Río de la Plata.²⁰⁶ En los 40, las decisiones tomadas por ambos países respecto de la política exterior resultaron antagónicas: en 1942, Brasil declaró la guerra al Eje y adscribió acuerdos económicos y político-militares con EE.UU., mientras la Argentina se resguardaba en la neutralidad.²⁰⁷ Consecuentemente, las relaciones argentinas con EE.UU. durante los 40 fueron un foco de tensión permanente. El sostenimiento de una política de neutralidad y la tardía declaración de guerra por parte de la Argentina implicaban para EE.UU. la no voluntad de incorporación a la cruzada mundial de las democracias contra el fascismo.²⁰⁸ El alejamiento de la Argentina del panorama internacional —recuérdese que había quedado fuera de la Conferencia Interamericana celebrada en el Palacio de Chapultepec en 1945— ubicaba a este país en claro contraste con la situación brasileña. En este sentido, el vínculo con Washington durante este período específico medió constantemente las relaciones entre Argentina y Brasil.²⁰⁹

Durante la guerra, la prensa brasileña difundió gran cantidad de historias sobre la actividad de espías nazis en la Argentina y resaltaba el armamentismo argentino y su expansionismo temiendo entendimientos entre grupos germanófilos argentinos y la población alemana del sur del Brasil.²¹⁰ La diplomacia argentina registraba estas lecturas que se hacían desde el Brasil provocando un enfervorizado aumento del nacionalismo. Un informe del agregado cultural argentino en Rio de Janeiro en 1944 da cuenta de cómo los servicios diplomáticos nacionales leían la visión brasileña sobre la Argentina. Eugenio Julio Iglesias, el agregado cultural, luego de cuatro años de permanencia en Rio sostenía que, salvo algunos artistas de teatro —evidentemente refería

²⁰⁵ Carlos Escudé y Andrés Cisneros (orgs.), *Historia General de las Relaciones Exteriores...*, *op. cit.* pp. 57-67.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ Juan Archibaldo Lanús, *De Chapultepec al Beagle*, *op. cit.*; Boris Fausto, *História do Brasil*, São Paulo, EDUSP, 1999.

²⁰⁸ José Paradiso, "Vicisitudes de una política exterior independiente", *op. cit.*

²⁰⁹ Carlos Escudé y Andrés Cisneros (orgs.), *Historia General de las Relaciones Exteriores...*, *op. cit.*

²¹⁰ *Ibid.*, p. 65. Véase también Carpeta Departamento de política. Brasil. Asuntos varios; véase, por ejemplo, el artículo "Hitler terá adquirido propriedades na Argentina", *Diário da Noite*, São Paulo, 6 de diciembre de 1944, que generó un profuso intercambio diplomático. Archivo, Biblioteca y Museo de la Diplomacia, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto.

a la intensa actividad de Berta Singerman²¹¹ - algunos intelectuales y médicos, no existía un franco sentimiento de amistad. En su visión “ha palpitado y palpita un sentimiento de recelo, de duda, de envidia”; la guerra había acentuado estas percepciones y “la Argentina acabó por ser para el brasileño el país quintacolumnista, el paraíso del nazifascismo, el emporio de la neutralidad más peligroso, mientras el Brasil tornábase la expresión más democrática de América del Sur.”²¹² La coyuntura modelaba las imágenes que ambos países configuraban del otro a partir de la interacción.

Estas visiones se complejizaban a la par que se conocían las noticias sobre el crecimiento del poder militar y de la creación de nuevas bases estratégicas en el país vecino; esto producía perplejidad entre los militares argentinos que sostenían la teoría de la superioridad bélica platina. De parte de la Argentina, éstos fueron los años de expansión y modernización de las fuerzas armadas con un exorbitante aumento del gasto en defensa. La actividad militar seguía creciendo a ambos lados de la frontera, mientras los gobiernos trataban de convencerse mutuamente de que las intenciones eran mantener la paz.²¹³

Luego de la asunción de Juan Domingo Perón en febrero de 1946, la estrategia de la Argentina para reinsertarse en una comunidad internacional fue a partir la “Tercera Posición” proclamada en 1946-47 como base doctrinaria del movimiento. Perón asumió la presidencia convencido de que podía poner en práctica una política exterior equidistante de los polos de poder que se perfilaban en el escenario mundial. José Paradiso ha señalado que la Tercera Posición satisfacía varios propósitos: por un lado, proveía de un marco ideológico a la fuerza política que estaba conformándose y, por otro lado, intentaba rehabilitar el prestigio de un país mostrándolo como una sociedad que se regía con valores universales de paz, justicia y libertad.²¹⁴ A su vez, tenía un carácter práctico que permitía al presidente argentino pivotar entre fuerzas internacionales que se dividían y configuraban el mundo en bloques antagónicos. Esta búsqueda de autonomía fue operada también en función de otros intereses: el peronismo

²¹¹ Patricia M. Artundo (cur.), *A aventura modernista de Berta Singerman. Uma voz argentina no Brasil*, São Paulo, Museu Lasar Segall, 2003.

²¹² Eugenio Julio Iglesias, carta al Ministro de Relaciones Exteriores, Rio de Janeiro, 25 de abril de 1944. Archivo, Biblioteca y Museo de la Diplomacia, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto.

²¹³ Carlos Escudé y Andrés Cisneros (orgs.), *Historia General de las Relaciones Exteriores ...*, op. cit., p. 66.

²¹⁴ José Paradiso, “Vicisitudes de una política exterior independiente”, op. cit., p. 541.

se resistía a aceptar la alineación del continente americano bajo los intereses políticos y económicos de los EE.UU.²¹⁵

Bajo el pseudónimo de Manuel P. García, Monteiro Lobato fue quien hizo accesible a los niños estas políticas nacionales. *La Nueva Argentina* –libro editado por su editorial Acteón fundada con aportes argentinos y brasileños- estaba escrita a la manera de un cuento; los diálogos entre dos niños y su padre conformaban la estructura narrativa. El argumento versaba sobre distintos aspectos de la alternativa peronista como política social de paz, desarrollo y equidad. El padre, totalmente comprometido con el Plan Quinquenal, contestaba las preguntas que los chicos le hacían sobre la situación del país. Él les explicaba aspectos de la explotación de los recursos naturales, cuestiones de rentabilidad económica, proyectos para la educación, la ciencia y la salud. En una oda de halagos al gobierno, el personaje del padre exponía las propuestas que, para todos estos temas, tenía el Plan Perón. El libro, instrumento de propaganda oficial, afirmaba rotundamente la supremacía argentina en América del Sur en función de su nuevo programa político:

La idea de planear el desenvolvimiento de un país, en vez de dejar que ese desenvolvimiento se haga a tontas y a locas, surgió por primera vez hace poco, y los resultados fueron de tal magnitud que hoy varios países están ejecutando o van a ejecutar planes semejantes. En América del Sur, la República Argentina es la primera en entrar por ese camino. Dentro de pocos años todas las demás repúblicas harán lo mismo –pero la delantera que nuestro país habrá ganado será inmensa. Ningún otro lo alcanzará.²¹⁶

En esta línea, el argumento del cuento consistía en que los niños Pancho y Pablo iban a visitar al “cabeza dura” tío Juan que era el “mayor enemigo del Plan” y, a través de las enseñanzas que habían recibido de su padre, lograban convencerlo. El infantilismo del relato se combinaba con un pretensioso proyecto político:

²¹⁵ Carlos Escudé y Andrés Cisneros (orgs.), *Historia General de las Relaciones Exteriores ...*, op. cit., pp. 81-94.

²¹⁶ Manuel P. García [seud. Monteiro Lobato], *La Nueva Argentina*, Buenos Aires, Acteón, 1947, p. 14.

El estado miserable al que llegó el mundo moderno, devastado por las guerras, hambriento, arruinado, ¿no será una consecuencia de gobernar sin plan de conjunto? Y el planeamiento que ahora tímidamente comenzamos, ¿no será el primer paso, de criaturita, de algo grandioso que el mundo debe hacer: el planeamiento universal? Todas las naciones actuando bien articuladas dentro de un inmenso Plan Universal Permanente, que terminara con las guerras, con la miseria, con el hambre, con las enfermedades, con la ignorancia –y de ese modo se inaugure en el planeta la Edad de Oro?...²¹⁷

La ilustración de la tapa interpretaba exactamente la atmósfera que planteaba el libro. [IL. 48] La representación de una familia de espaldas, con su perro, que contemplaba la nueva Argentina: tanto en el campo –con grandes plantaciones- como en la ciudad –con industrias, aviones y autopistas- el país crecía gracias al Plan. Según ha señalado Marcela Gené, la familia era, para el aparato de representación visual peronista, la imagen condensadora de la totalidad social, logrando expresar con mayor eficacia el progreso material, el acceso al consumo y el ostensible aumento de la calidad de vida de los sectores populares.²¹⁸ Efectivamente, el libro de Lobato participaba de la construcción de este “mundo feliz” de la primera etapa del gobierno peronista en el cual la bonanza del comercio exterior había permitido el desarrollo del pleno empleo, el aumento de los salarios y un profundo cambio distributivo.²¹⁹

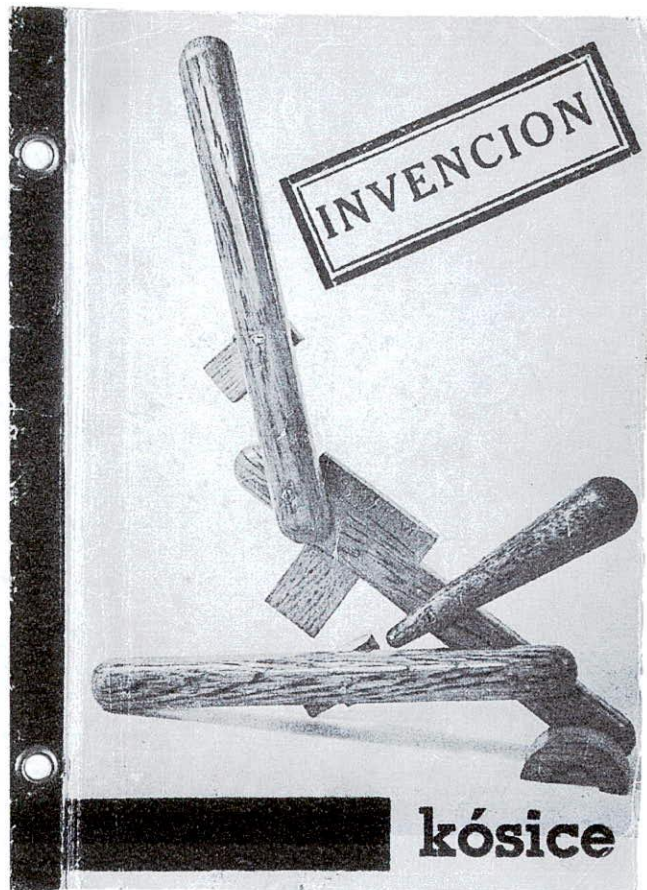
Al escribir *La Nueva Argentina*, Monteiro Lobato se encontraba entregado a la construcción política peronista pero, al margen de sus simpatías con este gobierno, llama la atención el enfoque sesgado de sus afirmaciones en el contexto de posguerra. Objetivamente parecía ser el Brasil y no la Argentina el que se perfilaba como el nuevo detentor de la hegemonía regional. Desde el punto de vista cultural, a finales de los 40 la burguesía y el Estado brasileño llevaron a cabo un programa moderno de gestión artística que rivalizaba la indiscutida supremacía cultural argentina en la región. ¿Cuáles eran los referentes estéticos que se validaban en este momento? ¿A qué imaginarios “representaba” la abstracción en la nueva coyuntura?

²¹⁷ *Ibid.*, pp. 150-151. Véase también Raúl Antelo, “Peronismo do Brasil”, *Página 12*, Buenos Aires, 27 de agosto de 2000, supl. *Radar Libros*, p. 7.

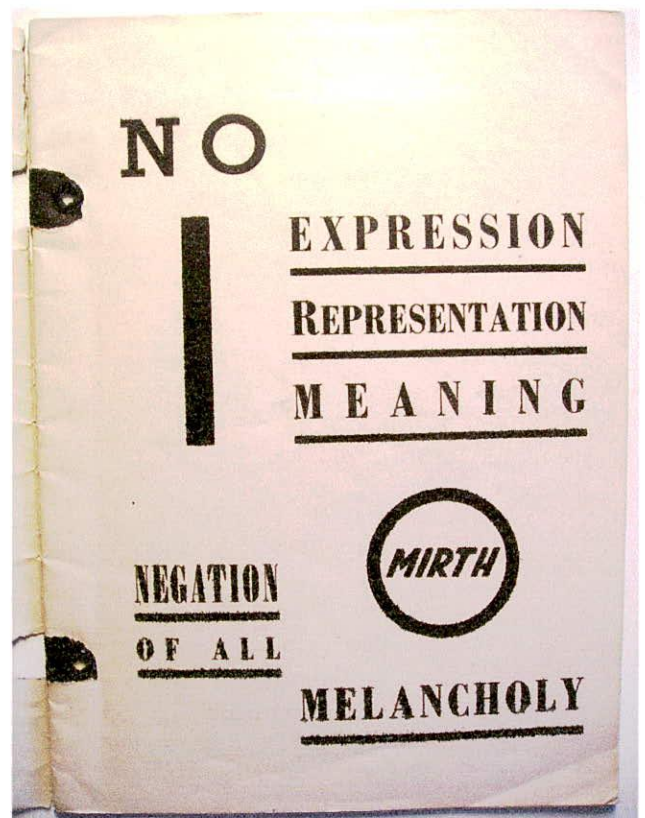
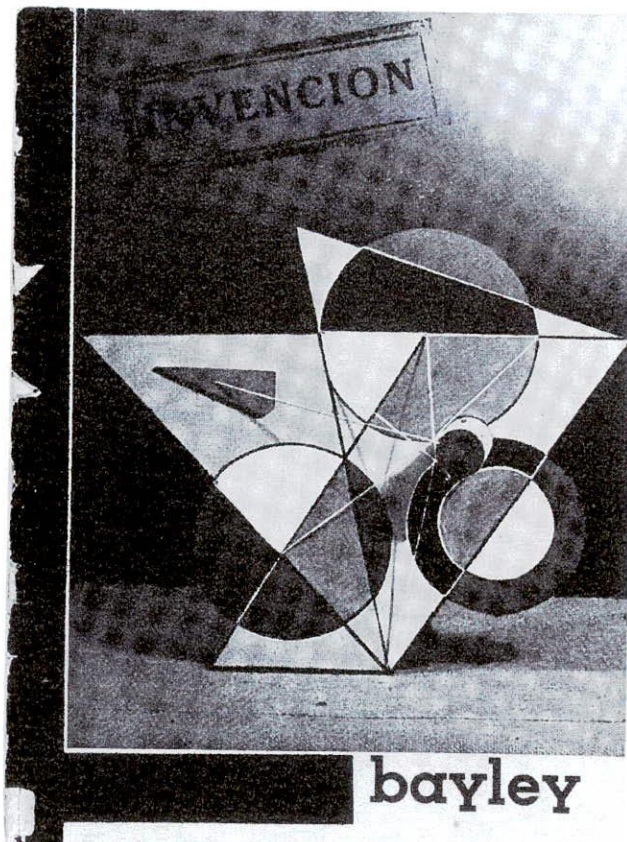
²¹⁸ Marcela Gené, *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955*, *op. cit.*, pp. 13-23.

²¹⁹ Pablo Gerchunoff y Damián Antunez, “De la bonanza peronista a la crisis del desarrollo”, en Juan Carlos Torre (dir.), *Los años peronistas ...*, *op. cit.*

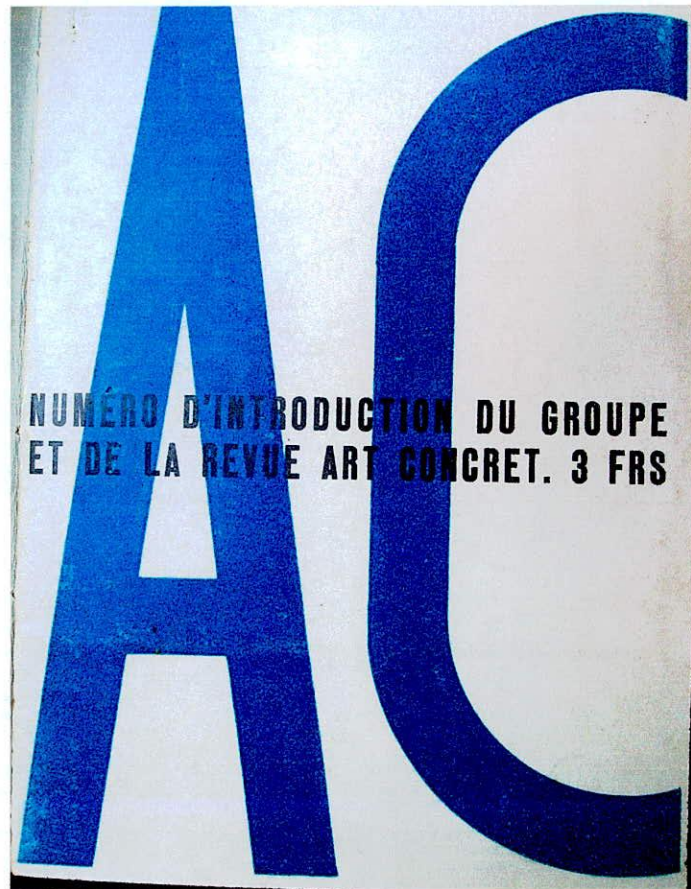
Si bien las revistas en tanto formaciones culturales continuaron reactualizando sus proyectos de interrelación, las instituciones -y principalmente las brasileñas- se convirtieron en el eje articulador del nuevo momento; y, a través de este movimiento, las propuestas de la abstracción recibieron otra proyección. Durante los años 50 se produjo el proceso de institucionalización del universo constructivo: a lo largo de esta “fría” década, los anclajes en torno al arte abstracto dejaron de incumbir solamente al internacionalismo de la bohemia artístico-literaria; la afirmación de este tipo de imagen se convirtió en una estrategia política de representación nacional.



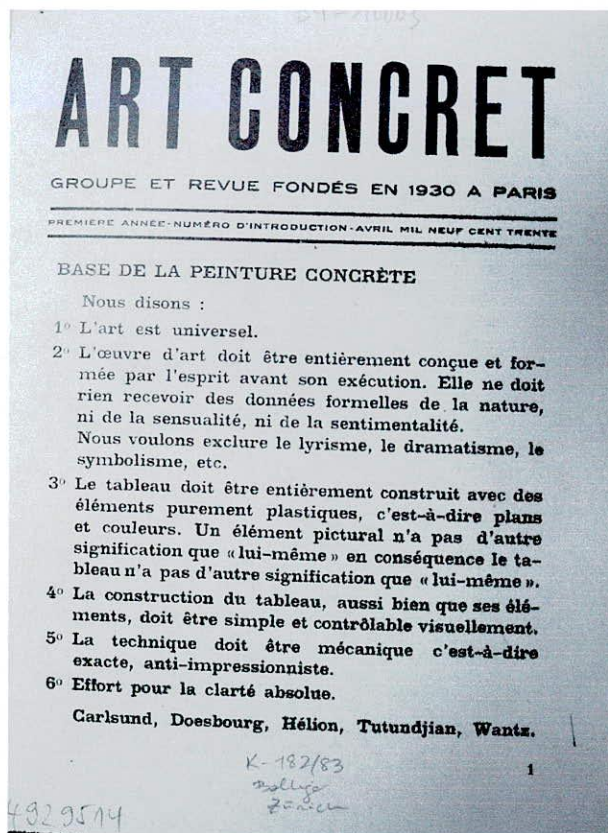
IL 21. Gyula Kosice, *Invención*, nº 1, Buenos Aires, 1945, tapa.



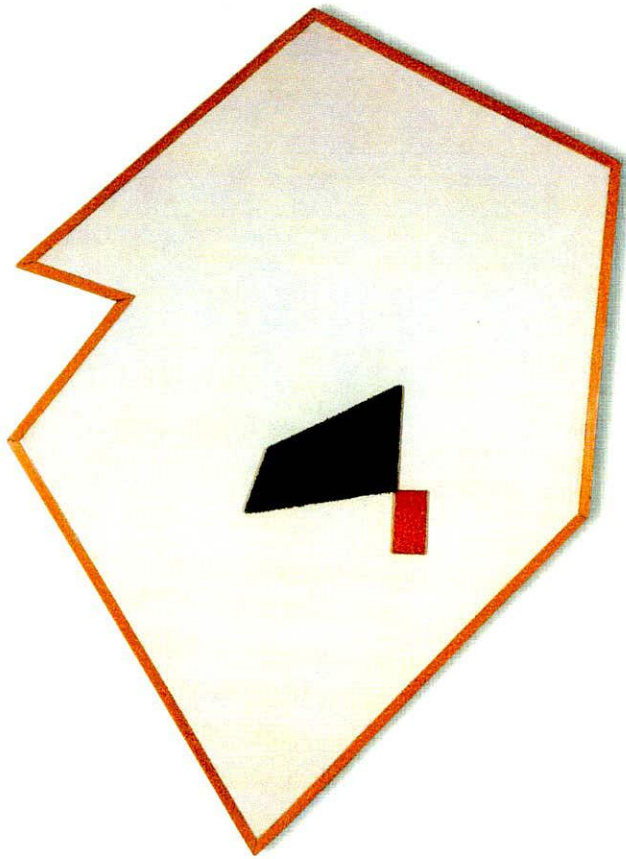
IL 22-23. Edgar Bayley, *Invención*, nº 2, Buenos Aires, 1945, tapa y portada.



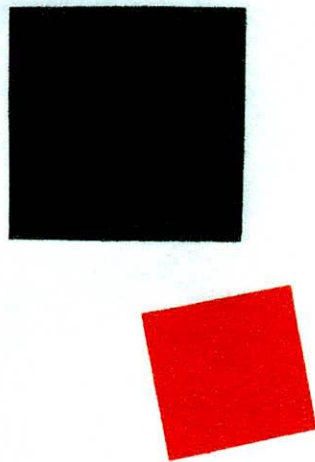
IL 26. *Art Concret*, Paris, 1930, tapa.



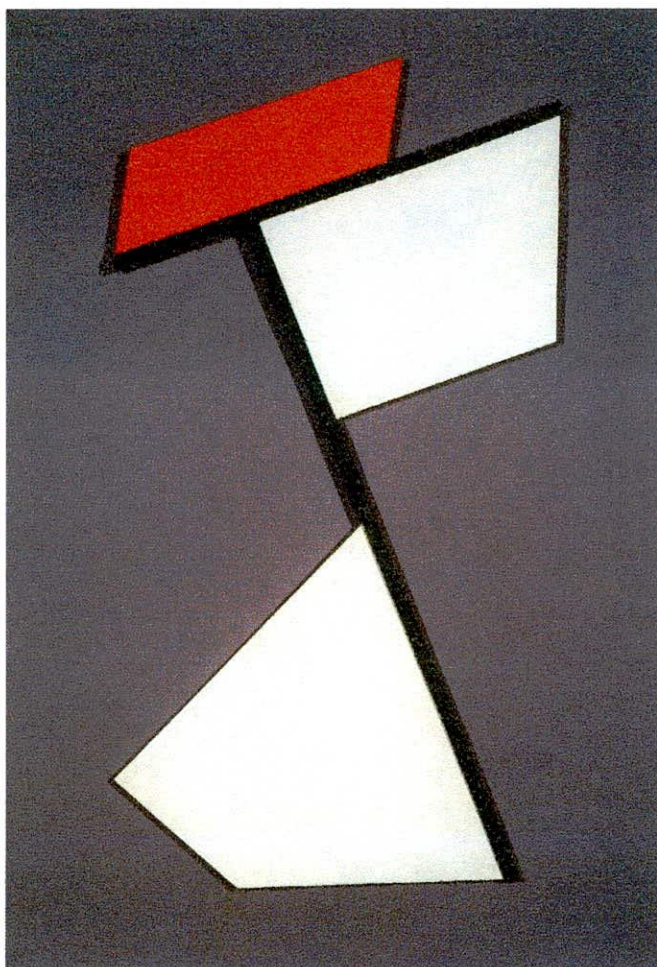
IL 27. Theo van Doesburg *et al.*, "Base de la peinture concrète", *Art concret*, Paris, 1930, p. 1.



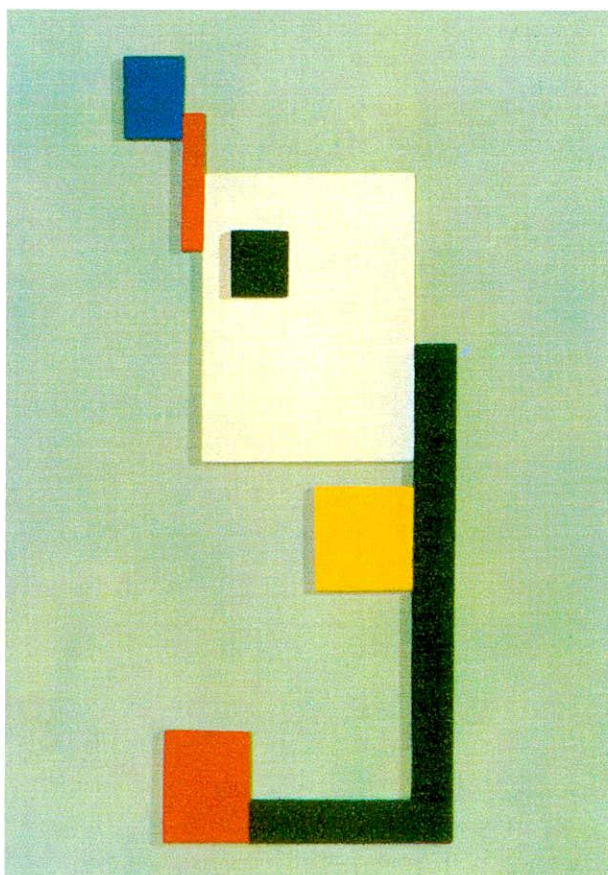
IL 30. Tomás Maldonado, *Sin título*, 1945-46, madera policromada, 77 x 55, Col. Blaquier.



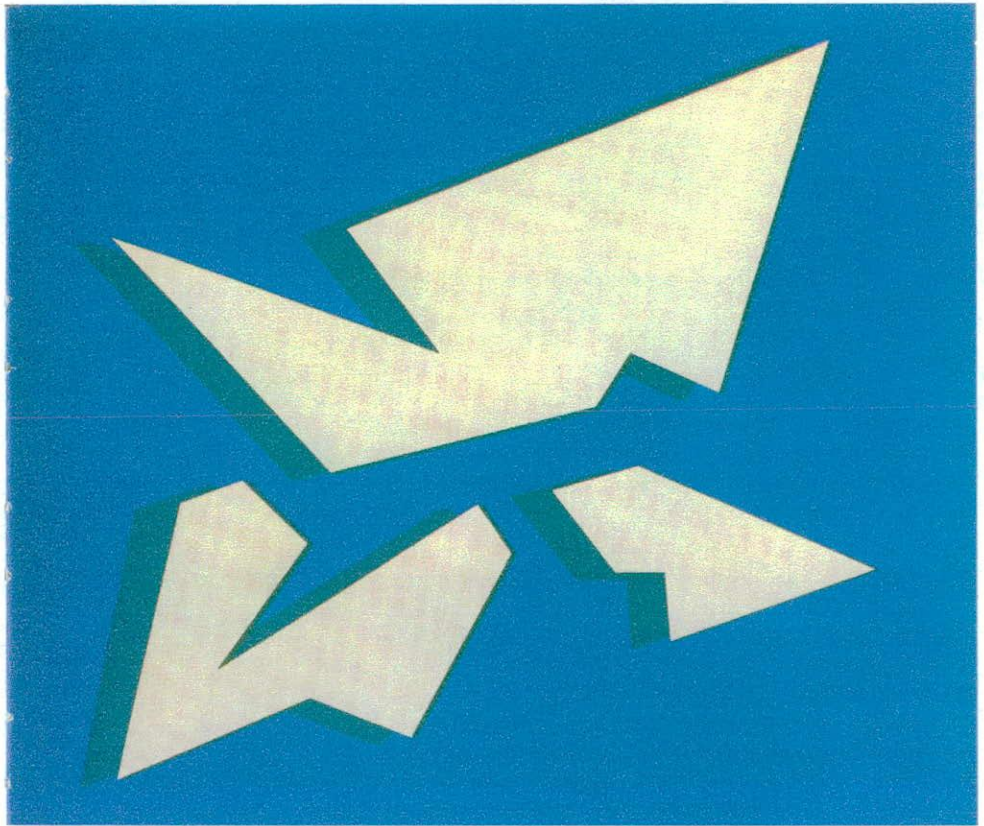
IL 31. Kazimir Malevich, *Cuadrado rojo y cuadrado negro*, 1915, óleo/ tela, 71 x 44, Col. MoMA.



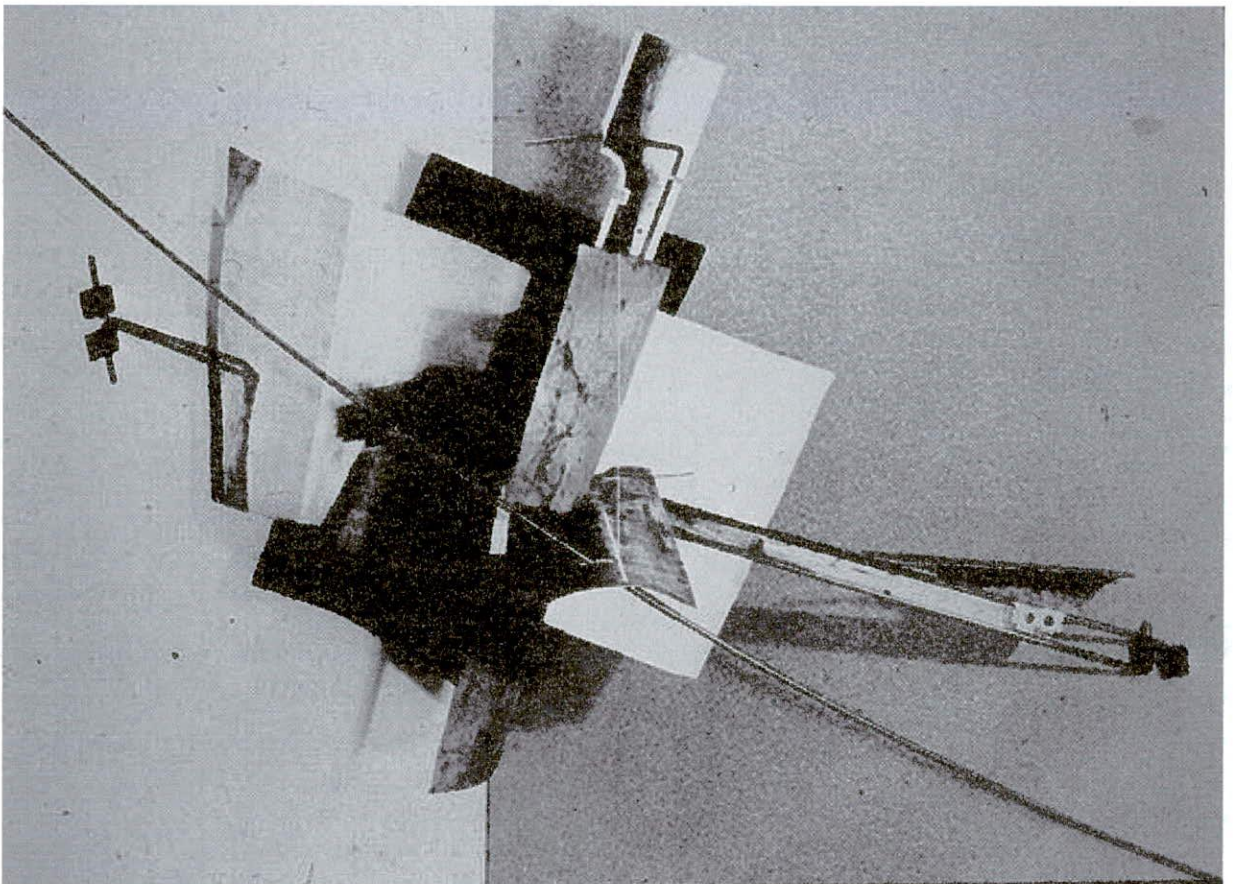
IL 36. Lidy Prati, *Concreto*, 1945-46, óleo/ madera, 60 x 35, Col. Blaquier.



IL 37. Oscar Núñez, *Arte Concreto*, 1946, madera policromada, 56 x 87, Col. Blaquier.



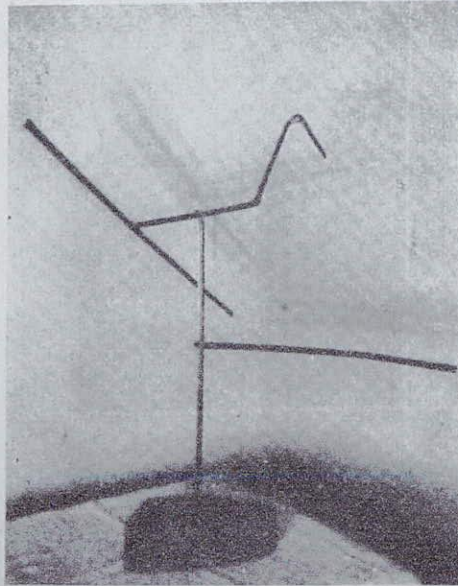
IL 38. Alberto Molenberg, *Función Blanca*, 1946, pintura sintética/ madera, 110 x 130, Col. Blaquier.



IL 39. Vladimir Tatlin, *Contrarelieve*, 1915, hierro, aluminio, 31 x 60 x 30. Pieza destruida, reconstrucción.

superficie dentro de la cual, necesariamente, se debe desarrollar un suceso. Y este fue el principal error.

Es en este momento que comienza a hablarse de la necesidad, como única salida, de retornar al primi-



Tomás Maldonado

6

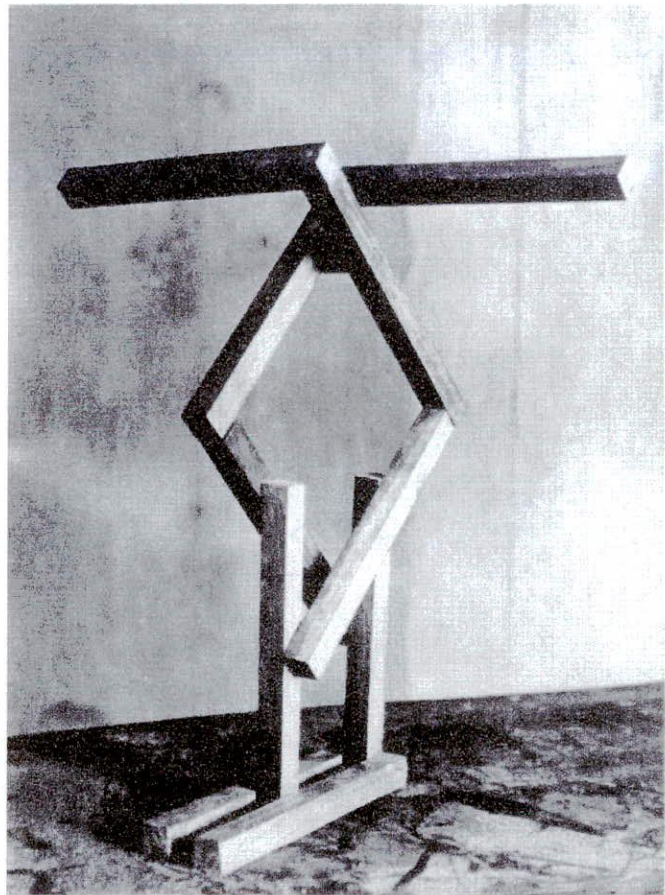
pone las formas blancas sobre fondo
bajorrelieves y sobrerrelieves; mientr
relieves policromados completa este
Apartada, hasta nuevo aviso, la cues
quedaba expedido el camino para pr
laciones espaciales de los primitivo
Estos se habían declarado, en 1920,
contra la masa en el arte de espacio,
idea, el húngaro Moholy Nagy y el
el Bauhaus de Dessau, estudian los
trucción de las direcciones en el espa
de los distintos materiales, pero sin
mayor atención a los problemas de
tica. En rigor de verdad, en estas
ciales, como en las anteriores constr
posición no era la cuestión princip
verificar y descubrir nuevas relacion
lógico que el problema de la ordena
permanentemente postergado.

Esos nuevos constructivistas n
vertir que la plenitud concreta del
logra en lo dinámico, y el anhelo de
esta naturaleza se torna su inqué
Ciertamente que los hermanos Gabo y F
bien están presentes en este nuevo
gaciones— y el mismo Rodchenko,
objetos dinámicos; pero lo reducido
cinéticos, movimientos circulares o
de las veces, impedía que pudiesen
como manifestaciones de un género
nitid. Consciente de ello, M. Nagy e
objetos en base a un repertorio má
mientos, velocidades y materiales.

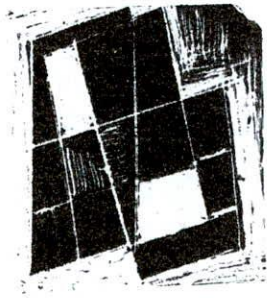
Ahora bien, la incorporación di
creta al arte no-representativo era
una de las conquistas más valiosas,
resuelto con anterioridad, los probl
ción bidimensional y la posterga
causa se hizo padecer a la composi
comenzaron hacer sentir sus efect
miento meramente automático del
coincidencias inesperadas.

En efecto: "L'heure des traces"
de los primeros "objetos de funcio
de los surrealistas, por su doble
y dinámico, viene a poner en evide
posibilidad de que el arte no-represe
usufructuado por el surrealismo,
aún, que se pretendiese una absurda
Esto último fué tentado por el nor
—en un principio participante desti
tion-Creation-Art nin figuratif", fr

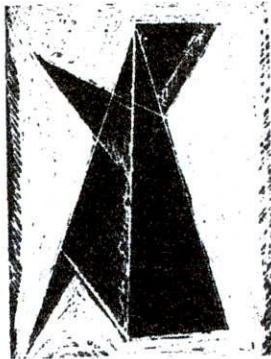
IL 40. Tomás Maldonado, [Escultura], *Arte Concreto*, n° 1, Buenos Aires, agosto de 1946, p. 6.



IL 41. Aleksandr Rodchenko, *Construcción espacial n° 15*, 1921, madera, 37 x 31,5 x 23.



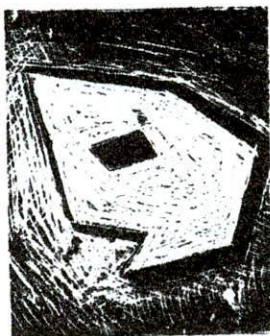
Jorge Souza



Primaldo Monaco



Raul Lozza



Tomas Maldonado

MANIFIESTO INVENCIONISTA

La era artística de la ficción representativa toca a su fin. El hombre se torna de más en más insensible a las imágenes ilusorias. Es decir, progresa en el sentido de su integración en el mundo. Las antiguas fantasmagorías no satisfacen ya las apetencias estéticas del hombre nuevo, formado en una realidad que ha exigido de él su presencia total, sin reservas. Se clausura así la prehistoria del espíritu humano.

La estética científica reemplazará a la milenaria estética especulativa e idealista. Las consideraciones en torno a la naturaleza de lo Bello ya no tienen razón de ser. La metafísica de lo Bello ha muerto por agostamiento. Se impone ahora la física de la belleza.

No hay nada esotérico en el arte; los que se pretenden iniciados son unos falsarios.

El arte representativo muestra "realidades" estéticas, abstractamente frenadas. Y es que todo el arte representativo ha sido abstracto. Sólo por un malentendido idealista se dió en llamar abstractas a las experiencias estéticas no representativas. En verdad, a través de estas experiencias, hubiese o no conciencia de ello, se ha marchado en un sentido opuesto al de la abstracción; sus resultados, que han sido una exaltación de los valores concretos de la pintura, lo prueban de un modo irrecusable. La batalla librada por el arte llamado abstracto es, en el fondo, la batalla por la invención concreta.

El arte representativo tiende a amortiguar la energía cognoscitiva del hombre, a distraerlo de su propia potencia.

La materia prima del arte representativo ha sido siempre la ilusión.

Ilusión de espacio.

Ilusión de expresión.

Ilusión de realidad.

Ilusión de movimiento.

Formidable espejismo del cual el hombre ha retornado siempre defraudado y debilitado.

El arte concreto, en cambio, exalta el Ser, pues lo practica.

Arte de acto; genera la voluntad del acto.

Que un poema o una pintura no sirvan para justificar una renuncia a la acción, sino que, por el contrario, contribuyan a colocar al hombre en el mundo. Los artistas concretos no estamos por encima de ninguna contienda. Estamos en todas las contiendas. Y en primera línea.

No más el arte como soporte de la diferencia. Por un arte que sirva, desde su propia esfera, a la nueva comunión que se yergue en el mundo.

Practicamos la técnica alegre. Sólo las técnicas agotadas se nutren de la tristeza, del resentimiento y de la confidencia.

Por el júbilo inventivo. Contra la nefasta polilla existencialista o romántica. Contra los subpoetas de la pequeña llaga y del pequeño drama íntimo. Contra todo arte de élites. Por un arte colectivo.

"Matar la óptica", han dicho los surrealistas, los últimos mohicanos de la representación. EXALTAR LA OPTICA, decimos nosotros.

Lo fundamental: rodear al hombre de cosas reales y no de fantasmas.

El arte concreto habitúa al hombre a la relación directa con las cosas y no con las ficciones de las cosas.

A una estética precisa, una técnica precisa. La función estética contra el "buen gusto". La función blanca.

NI BUSCAR NI ENCONTRAR: INVENTAR.

Edgar Bayley, Antonio Caraduje, Simón Contreras, Manuel O. Espinosa, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Obdulio Landi, Raúl Lozza, R. V. D. Lozza, Tomás Maldonado, Alberto Mclenberg, Primaldo Monaco, Oscar Núñez, Lidy Prati Jorge Souza, Matilde Werbin.

Manifiesto publicado con motivo de la primera exposición invencionista, realizada en el Salón Feuser en Marzo de 1946.

Capítulo 3

Buenos Aires-São Paulo: interconexiones entre instituciones culturales y crítica de arte en la construcción del arte abstracto

Em São Paulo os valores que tendem a predominar já não são os arraigados à tradição, mas os que exprimem tudo o que, nesse presente catastrófico, torturado e contraditório, rasga o pessimismo e atesta a vitalidade do espírito criador do homem. Havia de caber a uma Bienal americana, brasileira, paulista consagrar a vitória de um Max Bill sobre um Manzú. A América reconhece melhor o futuro –que está com Taeuber-Arp, M. Bill, Bodmer, Rice Pereira, Uhlmann e o nosso Palatnik, uma criança- do que a velha Europa gloriosa e venerada na sua velhice.

Mário Pedrosa¹

Ignoramos las razones que motivaron la ausencia de la Argentina en la reciente Bienal de San Pablo, en la que figuraron los grandes países europeos y la mayoría de los americanos [...] Silencio de parte de las autoridades, de los centros que tienen alguna responsabilidad, como la Academia de Bellas Artes, la Asociación Amigos del Museo, el Instituto de Arte Moderno, y de las asociaciones de artistas. [...] Sugerimos la posibilidad de que se constituya una comisión encargada de resolver los problemas de la participación argentina en las exposiciones de arte en el exterior. Como al mismo tiempo, pocas son las exposiciones de arte extranjero valioso que se realizan en el país –en Buenos Aires algunas, en el interior ninguna-, nos estamos encerrando peligrosamente.

Jorge Romero Brest²

Territorios devastados, cientos de ciudades arrasadas, sesenta millones de muertos y nuevas tecnologías de destrucción atómica configuraron a mediados de los 40 un escenario internacional casi imposible de entender, explicar y representar. Tras el fin del conflicto bélico, dos superpotencias emergieron y entre sus gravitaciones se configuró una nueva organización mundial. La URSS bajo las órdenes de Stalin dominó Europa oriental, mientras que EE.UU. gobernado por

¹ Mário Pedrosa, “A primeira Bienal I”, *Jornal do Brasil*, 27 de octubre de 1951; reproducido en Aracy Amaral (org), *Mário Pedrosa. Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*, op. cit. p. 42.

² Jorge Romero Brest, “La participación argentina en las exposiciones internacionales”, *Ver y Estimar*, nº 27, Buenos Aires, abril de 1952, pp. 3-4.

Harry Truman controló el resto del mundo occidental. Capitalismo y comunismo eran las polaridades de un mapa fragmentado que presentaba consecuencias económicas y políticas. Estos posicionamientos tuvieron sus traducciones culturales y las artes plásticas no quedaron fuera en su función de representativa.

El panorama artístico norteamericano se organizó en función de la ascendencia de la Escuela de Nueva York. Si la libertad fue el símbolo más activo y vigorosamente promocionado por el nuevo liberalismo norteamericano durante la guerra fría, las producciones del expresionismo abstracto fueron cooptadas como representación acabada de esta política.³ El radicalismo de la vanguardia americana fue apropiado por la causa anticomunista y entendido como contracara del realismo socialista. El expresionismo abstracto se propuso como una recuperación de las experiencias europeas a partir de un salto cualitativo que lo ubicaba en el último peldaño de una escalera de más de 50 años de lucha por la autonomía artística. La americanización de la vanguardia implicaba tanto el traspaso del cetro cultural occidental, tras la destrucción europea, como la emergencia de los EE.UU. en tanto paradigma de nación avanzada y libre económica, política y artísticamente. El aparato institucional y crítico norteamericano ubicó a esta vanguardia como la actualización artística internacional y a Nueva York en una desafiante competencia con París, capital de la supremacía cultural occidental. La política del MoMA, la actividad de Nelson Rockefeller -en dicho museo y en el Office Inter-American Affairs- y la crítica - fundamentalmente Clement Greenberg- fueron piezas clave en dicho proceso.

En contrapartida entre 1946-47, años en los que se recrudecen las relaciones entre los dos bloques con creación del Kominform y la ejecución del plan Marshall, este conflicto se tradujo en el ámbito de la cultura soviética en la adscripción a imposiciones de la ortodoxia stalinista.⁴ Respecto a las artes plásticas, las consignas del PC estaban ya planteadas desde 1934 cuando el realismo se impuso como estética del partido; sin embargo, durante la guerra fría

³ Jonathan Harris, "Modernidad y cultura en Estados Unidos, 1930-1960" en Paul Wood, Francis Frascina, Jonathan Harris y Charles Harrison, *La modernidad a debate*, op. cit., pp. 7-80; Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, op. cit.; Eva Cockcroft, "Los Estados Unidos y el arte latinoamericano de compromiso social: 1920-1970", en VV.AA., *El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos, 1920-1970*, New York, Museo de Artes del Bronx, 1988, pp. 184-221; Eva Cockcroft, "Abstract Expressionism, weapon of the Cold War", *Artforum*, vol. 15, nº 10, junio de 1974, reeditado en Francis Frascina y Jonathan Harris, *Art in modern culture. An anthology of critical texts*, Londres, Phaidon, 1992, pp. 82-90.

⁴ Francis Frascina, "La política de representación", en Paul Wood, Francis Frascina, Jonathan Harris y Charles Harrison, *La modernidad a debate*, op. cit., pp. 128-137.

readquirieron una fuerte vigencia. El realismo socialista se asumía como la línea que marcaba el compromiso social del artista y la finalidad estética de la acción militante.⁵

En este antagonismo visual, el medio parisiense planteaba sus vacilaciones. En relación a los EE.UU., contrastó por un conflicto estético total en la representación de la voz de posguerra. París fue incapaz de presentar un frente unido que manifestara confianza en sí mismo.⁶ El panorama artístico parisino de posguerra se fragmentó entre el *establishment* francés, que sostenía una línea nacionalista defensora de la *École de Paris*, la adhesión al realismo social por parte del Partido Comunista, la abstracción *froide* y la provocación del *art autre*.⁷

¿Cómo se leyeron y se reelaboraron estas posiciones políticas y artísticas en el ámbito latinoamericano? ¿De qué modo estos nuevos lineamientos artísticos se articulaban con el derrotero de las tradiciones locales? En Argentina y Brasil la hegemonía de los realismos en clave modernista comenzó a ser desplazada a finales de los 40; en ese momento la formulación abstracta, entendida como un tipo de imagen definida en sus cualidades plásticas sin correlatos con elementos del mundo exterior, comenzó a ganar la escena. No fue el marco del expresionismo abstracto norteamericano sino la abstracción geométrica recuperada en función de la línea Bauhaus, *Art Concret* y *Abstraction Création* la que primó en el panorama de ambos países.⁸ Desde fines de los 40, estas formas abstractas fueron sostenidas desde las instituciones artísticas disputando a otras imágenes las capacidades de representación nacional.

La construcción de las formas de una cultura nacional implica al funcionamiento de una hegemonía; Raymond Williams entendió las instituciones como un “tipo específico de incorporación [...] vinculado con una selecta esfera de significados, valores y prácticas que [...] constituyen los verdaderos fundamentos

⁵ Donald Drew Egbert, *El arte y la izquierda en Europa. De la revolución francesa a Mayo de 1968*, op. cit., pp. 304-308.

⁶ Serge Guilbaut, “Poder de la decrepitud y ruptura de compromisos en el París de la Segunda Posguerra Mundial”, op. cit.; Serge Guilbaut, “Postwar Painting Games: The Rough and the Slick”, en *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal 1945-1964*, London, MIT Press, 1992; Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, op. cit.

⁷ *Ibid.*; Herbert Lottman, *La rive gauche. La elite intelectual y política en Francia entre 1935 y 1950*, Barcelona, Tusquets, 1994; Donald Drew Egbert, *El arte y la izquierda en Europa*, op. cit., pp. 304-308.

⁸ Ángel Félix, “La presencia latinoamericana”, en VV.AA., *El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos, 1920-1970*, op. cit. p. 240.

de lo hegemónico”.⁹ Al analizar el panorama institucional y crítico en los 50 resulta clave comprender cómo se produjo la articulación entre las caracterizaciones de lo nacional y las formas abstractas. Respecto de la definición de estos nuevos modos, Peter Osborne entiende el modernismo como un concepto cultural occidental que adquiere, a través de un proceso conflictivo y problemático, modos específicos de inscripción temporal: “If modernism has the universality of a philosophical concept [...] it nonetheless derives its concrete meaning from the distributive unity of its specific instances, as a particular constellation of fields of negation, at any particular time.”¹⁰

Los planteos de Osborne permiten abordar dos cuestiones pertinentes a esta tesis: por un lado, comprender de qué modo durante los años 50 la abstracción se constituyó en el significado específico de un conjunto de instancias de negación que definieron a este tipo de imagen como paradigma de lo moderno. Por otro lado, cómo esta inscripción particular del modernismo construyó sentidos de cultura nacional. Continúa Osborne:

Whatever “national culture” may be, there can be no conceptually necessary relationship between it and modernism as a cultural form, specifiable in advance. There are only historically specific conjunctural relations, constructed by the (politically defined) terms of identification of particular fields of negation. [...] Indeed, the “national” character of specific modernisms is often national in a dialectical sense only, as determinate negations of received national-cultural forms: internally oppositional cosmopolitan projections, only later put to hegemonizing nationalistic use.¹¹

Florencia Garramuño ha pensado los planteos de Osborne con el objetivo de interpelar las tensiones entre modernismo y primitivismo en la construcción del tango y el samba como formas culturales nacionales.¹² Si bien la abstracción geométrica no se constituyó en una imagen tan extendida y popular de identificación nacional es también posible pensarla en dichos términos. Este capítulo aborda el proceso por el cual las instituciones culturales brasileñas -en

⁹ Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, op. cit., p.140.

¹⁰ Peter Osborne, *Philosophy in Cultural Theory*, Londres, Routledge, 2000, p. 59.

¹¹ *Ibid.*, p. 60.

¹² Florencia Garramuño, *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*, Buenos Aires, Fondo de Cultura, 2007, pp. 104-114.

mayor medida- y argentinas identificaron sus programas con imágenes de colores planos, líneas y recorridos geométricos. Si desde las décadas anteriores, las formas modernistas venían constituyéndose como identificaciones de lo nacional, en los 50 la abstracción se adhirió a las significaciones de modernidad, produciéndose un acoplamiento de sentidos. Durante los 50, la abstracción fue el modo de mostrar la actualidad de las instituciones artísticas nacionales en tanto internacionalistas.

O que é que o abstracionismo tem?: este interrogante –que parafrasea un conocido samba popularizado por Carmen Miranda- apunta a comprender por qué durante el fin de los 40 y el comienzo de los 50, la abstracción se constituyó en el núcleo central de los discursos, de las producciones y del sentido de los contactos vinculados al arte moderno en ambos países. La pregunta propone comprender qué “representaba” el arte concreto para los variados intereses de sus distintos promotores. Si en los dos capítulos anteriores se estudió cómo las propuestas vinculadas al arte concreto estaban vehiculizadas por formaciones artísticas a través de debates en revistas, en este momento nuevos actores se sumaron a la batalla: instituciones, coleccionistas y críticos ocuparon un espacio destacado.

Este capítulo se centra en los programas y las acciones de gestores e instituciones culturales que promovieron la definición de lo abstracto como sinónimo de moderno en tanto actualización de las escenas artísticas nacionales. En esta línea se abordará la creación de los nuevos museos paulistas y cariocas y el inicio de la Bienal de São Paulo que ubicó a esta ciudad como un nuevo centro en la geografía internacional de las artes. La actividad del crítico Jorge Romero Brest, del coleccionista Ignacio Pirovano y del Instituto de Arte Moderno (IAM) es un núcleo para abordar las gestiones porteñas.

Mientras el sector privado fue el principal activador en la instalación de la abstracción en ambos países, el posicionamiento internacional del Estado brasileño, al contrario de lo ocurrido en la Argentina, acompañó dicho proceso. Por su parte, el debate en torno a la imagen abstracta en circulación en el ámbito cultural porteño contribuyó a la afirmación de esta tendencia en el circuito paulista. La divergencia en las inscripciones funcionó como instancia de encuentro, negociación y disputa entre ambos circuitos. La hipótesis que sostengo es que a partir de 1948-49 se construyó de modo diferencial en ambos países un aparato crítico e institucional en función de la inscripción de la abstracción como tendencia hegemónica y de la búsqueda de proyección internacional.

1. Genealogías e inscripción de la abstracción en Brasil

Si Drummond de Andrade comenzaba su artículo “Invencionismo” aludiendo a la poca correspondencia que encontraba entre las búsquedas de los artistas argentinos y brasileños, revisando el panorama paulista y carioca se puede advertir que el poeta estaba extremando sus percepciones. El ambiente cultural brasileño, marcado por la reflexión artística sobre la realidad nacional, sostuvo una cierta indiferencia en torno a las búsquedas ligadas a la abstracción. En este sentido, fue a fines de los 40 cuando los artistas brasileños comenzaron a adherir a dichos planteos. Sin embargo, es preciso marcar un recorrido de experiencias que paulatinamente fueron inscribiendo los sentidos de la abstracción en Brasil.

La historiografía del arte brasileño ha señalado varios hitos consecutivos en el ingreso de la abstracción intentado explicar la arrolladora adhesión durante los 50. En São Paulo a fines de los 30, el *Salão de Maio*, en su segunda y tercera edición, fue un espacio clave para la instalación de la novedad abstracta precediendo en diez años la inauguración del Museu de Arte Moderna (MAM-SP) con la exposición *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, episodio desencadenante de dicho proceso.¹³ Si en el *II Salão de Maio* (1938) la presencia de obras de Ben Nicholson junto a las producciones de artistas brasileños implicó la confrontación con la tendencia abstracta fue, sin dudas, la tercera edición en 1939 la que constituyó el antecedente inmediato del internacionalismo y la adhesión a la abstracción en los años señalados.

Su animador, Flavio de Carvalho, artista multifacético y activador del medio paulista, exhortaba en el manifiesto impreso en el catálogo al “abandono gradativo da percepção visual, que culmina com o movimento abstracionista.”¹⁴ Este artista poseía una clara conceptualización del panorama artístico contemporáneo:

¹³ Aracy Amaral (coord.), *Arte construtiva no Brasil. Coleção Adolpho Leirner, op. cit.*; Vera d’Horta, *MAM-Museu de Arte Moderna de São Paulo, op. cit.*; Aracy Amaral, *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, op. cit.*; Paulo Mendes de Almeida, *De Anita ao Museu*, São Paulo, Perspectiva, 1976.

¹⁴ “Manifesto do III Salão de Maio 1939”, *RASM. Revista anual do Salão de Maio*, nº 1, São Paulo, 1939, s/p. [Edición Facsimilar realizada por José E. Mindlin, 1984]

A revolução estética nada mais é senão fenômeno de turbulência, com conseqüente polarização de forças anímicas básicas, fenômeno que se manifesta para marcar o momento histórico da luta. Deparamos hoje com duas equações importantes na arte:

- 1) – Abstracionismo = Valores Mentais
- 2) - Surrealismo = Ebulição do Inconsciente¹⁵

A su vez, la edición de un catálogo bilingüe demuestra el interés por llegar a otros ámbitos con estas ideas. El internacionalismo, en tanto comunicación con otros grupos artísticos, fue un elemento clave en la apuesta de Carvalho: “O Salão de Maio, adquirindo um caráter internacional, espera que um intercâmbio mais elevado seja capaz de substituir os sentimentos mais baixos do homem.”¹⁶ Además de diecinueve artistas brasileños participaron de la exposición veinte extranjeros entre los cuales se encuentran Alberto Magnelli, Alexander Calder, Jean Hélion y Josef Albers. Figurando como extranjero, dado que había nacido en Suiza, apareció Jacob Ruchti, con *Espaços*, un trabajo realizado en aluminio en la línea constructiva.¹⁷ Continuando con esta genealogía del arte abstracto es un tópico común de la bibliografía referir a la estadía de Maria Helena Vieira da Silva y de Arpad Szenes en Rio de Janeiro y a la *Exposição de Arte condenada pelo III Reich* realizada en 1945 en dicha ciudad.¹⁸ A su vez, la referencia a la aparición en el número nueve de *Joaquim* del “Manifiesto Invencionista” argentino y el artículo de Drummond se integran a esta cadena; se ha referido a estos sucesos en los capítulos anteriores.

Los tres últimos años de la década del 40 constituyen un proceso central en torno a la definición de la apuesta abstracta. Tanto desde la comunidad artística como desde las instituciones culturales en estos años se produjo una concentración

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Ruchti, artista suizo radicado en São Paulo, publicó en la revista *Clima* en 1941 su artículo “Construtivismo” junto con la obra *Espaços* expuesta en el *III Salão de Maio*; Jacob Ruchti, “Construtivismo”, *Clima*, nº 4, São Paulo, septiembre de 1941, pp. 94-101.

¹⁸ Se expusieron allí obras de muchos de los artistas integrantes de la muestra *Arte degenerada* organizada por los nazis en 1937 en Munich: Willi Baumeister, Otto Dix, Wassily Kandinsky, Paul Klee, entre otros. Frederico Moraes, *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro 1816-1994*, op. cit.; véase Aracy Amaral, *Arte para quê?...*, op. cit.; Maria de Fátima Morethy Couto, *Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*, Campinas, UNICAP, 2004.

en dicha búsqueda. 1947 es considerado por Aracy Amaral un año clave teniendo en cuenta la exposición *19 pintores* en la galería Prestes Maia con el apoyo de la União Cultural Brasil-Estados Unidos.¹⁹ Esta exposición, en la cual participan Luiz Sacilotto y Lothar Charoux, marcó la emergencia de una nueva generación de artistas.²⁰ De hecho, fue a partir de esta exposición que el artista italiano Waldemar Cordeiro –radicado en São Paulo en 1947- se contactó con Sacilotto y Charoux, todos futuros miembros del Grupo Ruptura.²¹ Si la producción de estos tres artistas estuvo durante 1947-1948 enmarcada en una tendencia expresionista con claras referencias figurativas, hacia 1948 este expresionismo adquirió una estructura cubista para culminar en 1949 en una abstracción geométrica interpretada a partir de la herencia de Mondrian.²²

Esta transformación en la poética estuvo acompañada por reflexiones teóricas en torno a la abstracción. A comienzos de 1949, Cordeiro publicó en la revista *Artes Plásticas* su nota titulada “Abstracionismo”; en esta misma fecha Cordeiro y Charoux reaparecieron con estas ideas en la *Revista de Novísimos*.²³ Para Cordeiro “o abstracionismo é um ponto nodal, é um salto qualitativo determinado de um movimento de ‘ruptura’ que pretende reivindicar a linguagem real das artes plásticas.”²⁴ Enmarcando sus explicaciones en el derrotero modernista, Cordeiro afirmaba que el antropomorfismo era un elemento negativo mientras que los valores de la forma eran positivos. Esta caracterización se basaba en la objetivación de los elementos de este lenguaje: “A arte faz parte da realidade objetiva, por isso todas as suas formas são reguladas por lei.”²⁵

Mientras que para “la pintura figurativa tridimensional” el valor de la forma es un misterio, para los abstraccionistas es un problema clave a resolver mediante la racionalización: “E a imprecisão, a ausência de controle faz destes quadros obras ilegíveis, porquanto se colocam além o aquém do terreno crítico, naquela

¹⁹ Aracy Amaral, *Arte e meio artístico: entre a feijoadada e o x-burger*, São Paulo, Nobel, 1983, pp. 66-73.

²⁰ *19 pintores*, São Paulo, União Cultural Brasil-Estados Unidos, 1947.

²¹ Ana Maria Belluzzo, *Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão*, op. cit., p. 183.

²² *Ibid.*; Waldemar Cordeiro, São Paulo, Galería Brito Cimino, 2001, CD-rom; Maria Alice Milliet, Lothar Charoux, *A poética da linha*, op. cit.; Enock Sacramento, Sacilotto, São Paulo, Mercado cultural, 2001.

²³ Waldemar Cordeiro, “Abstracionismo”, *Artes Plásticas*, nº 3, São Paulo, enero-febrero de 1949, p. 3; Waldemar Cordeiro, “Ainda o Abstracionismo”, *Revista de Novísimos*, nº 1, São Paulo, enero-febrero de 1949, pp. 27-28; Lothar Charoux, “Abstracionismo”, *Revista de Novísimos*, nº 1, São Paulo, enero-febrero de 1949, p. 29.

²⁴ Waldemar Cordeiro, “Abstracionismo”, op. cit.

²⁵ *Ibid.*

zona de penumbra das presenças inefáveis e contatos místicos que demandam um sexto sentido desconhecido aos pobres mortais”.²⁶

Para Cordeiro sólo objetivando la forma es posible hacer de ella materia de reflexión dotando de inteligibilidad de la obra. Por lo tanto, la expresión y la representación debían ser abolidas. “É preciso compreender a tela como um plano só, como um espaço definido, onde a composição é uma prova de dependências”.²⁷ Tanto el modo de entender el rol de los elementos plásticos como la alusión al misterio de la representación figurativa ponen en línea estas propuestas con los postulados de los concretos argentinos.

Como haciendo eco a las palabras de Drummond, Charoux comenzaba su artículo en la *Revista de Novísimos* señalando la tardía entrada de la abstracción al ámbito cultural brasileño. La resistencia que ofreció este panorama a la propuesta abstracta, caracterizada como un “movimento de reacionários, de incapazes, de ‘torre de marfim’, de desinteressados dos problemas humanos”²⁸, era el núcleo de combate para Charoux. Para este artista era evidente que el movimiento había llegado para instalarse, aunque por el momento en el Brasil no fuesen tantos los artistas que lo practicasen.

El contexto editorial donde aparecieron estos artículos de Cordeiro y Charoux es interesante para analizar algunas otras vinculaciones. En este único número de la *Revista de Novísimos* publicaron sus primeros poemas los hermanos Augusto y Haroldo de Campos, los futuros líderes de la poesía concreta brasileña. También, Fernando Henrique Cardoso dejó en esa publicación su marca poética. La revista se proponía como un vehículo de las ideas más novedosas del contexto brasileño mientras era consciente del carácter polémico de su propuesta: “há muito exagero, muita mania de revolução, muito iconoclastismo e uma certa pretensão”.²⁹ Si consideramos los artículos de Charoux y fundamentalmente, el de Cordeiro y las participaciones de los hermanos De Campos puede ésta considerarse la publicación que marca la emergencia de una generación con nuevos valores. Sin embargo, mientras la revista sostenía la abstracción desde el plano textual, las imágenes que la ilustraban remitían a propuestas figurativas. Un proceso similar al visto en *Arturo* ocurría en esta publicación formativa del concretismo paulista.

²⁶ Waldemar Cordeiro, “Ainda o Abstracionismo”, *op. cit.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Lothar Charoux, “Abstracionismo”, *op. cit.*

²⁹ “Apresentação”, *Revista de Novísimos*, nº 1, São Paulo, enero-febrero de 1949, p. 1.

Artes Plásticas (1948-1949) resultó una tribuna para este momento de efervescencia y de debate en torno a la validación de la imagen abstracta. En el mismo número 3 en que apareció “Abstracionismo” de Cordeiro se publicaba una entrevista a Cândido Portinari en la cual el pintor sostenía la responsabilidad del artista en auxiliar al pueblo para comprender su obra: “o povo não pode ficar das oito da manhã às oito da noite dentro das exposições até gostar de uma tela abstrata.”³⁰ Para Portinari era un error haber trasladado el debate figuración-abstracción al Brasil ya que consideraba que el medio no se encontraba preparado: “Nós somos o país da vaquinha!”. Totalmente aferrado a la defensa del arte figurativo y enfrentado y desilusionado con los argumentos de los partidarios de la abstracción decía:

Já que não é o tema que conta, não é nada de mais pedir aos artistas que incorpore esse pormenor à obra de arte. E isto para bem dos que lutam e sofrem na vida, em todos os matizes. Estou seguro de que esse ato só beneficiará a obra de arte porque será acrescida de alguma coisa de útil. [...] Se há quem acredite poder expressar uma tragédia ou uma alegria só com uma pincelada e uma cor, penso que deveria ampliar sua força, dirigir-se às massas ao invés de dirigir-se a apenas um pequeno grupinho de privilegiados.³¹

Desde su primer número, *Artes Plásticas* hizo eco de las actividades en torno a la fundación del MAM-SP: desde mediados de septiembre de 1948 anunciaba la exposición sobre las tendencias de la plástica no figurativa y, el futuro director de la institución, el crítico belga Léon Degand -un militante de la abstracción geométrica en París- también figuraba entre los colaboradores.³² En el número 3 de enero-febrero de 1949 ya se anunciaba la exposición *Do Figurativismo ao Abstracionismo* organizada por Degand que vendría a inaugurar las salas del MAM-SP el día 8 de marzo de 1949. Se publicaban también los estatutos de la institución y se comentaba la fundación de la filial carioca.³³

³⁰ “‘Abstracionismo já foi superado’ declara Cândido Portinari. Reportagem de Ibiapaba de Olivera Matins”, *Artes Plásticas*, nº 3, São Paulo, enero-febrero de 1949, pp. 1, 6.

³¹ *Ibid.*

³² “Noticiário”, *Artes Plásticas*, nº 2, São Paulo, septiembre-octubre de 1948, p. 7; Léon Degand, “Picasso ‘travesti’”, *Artes Plásticas*, nº 1, São Paulo, agosto de 1948, p. 6.

³³ “Museu de Arte Moderna de São Paulo” y “Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro”, *Artes Plásticas*, nº 3, São Paulo, enero-febrero de 1949, pp. 2, 6.

Entre 1947-1949 en São Paulo y en Rio se abrieron tres museos de arte que reconfiguraron no sólo la escena artística brasileña sino también el panorama regional. El MAM-SP, el Museu de Arte de Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) y el Museu de Arte de São Paulo (MASP) son articuladores clave del programa cultural de la década y del futuro devenir artístico del país. Es preciso leer estos emprendimientos en función del panorama político de posguerra.

La política estadounidense del “buen vecino” iniciada a fines de los 20 implicaba la aceptación de la no intervención en asuntos internos de los países latinoamericanos: venía a suplantarse la Doctrina Monroe en el modo norteamericano de marcar hegemonía sobre el continente. Durante la guerra la amenaza nazi se volvió un punto central para diseñar estrategias que mantuvieran al continente americano unido contra el autoritarismo. Los EE.UU. diseñaron diversos tipos de políticas panamericanistas donde los programas culturales tuvieron un espacio destacado. En 1940 se creó por decreto del presidente Roosevelt la *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (CIAA) bajo la conducción de Nelson Rockefeller.³⁴ Esta agencia fue uno de los organismos encargados de poner en marcha programas para América Latina, vinculados a cuestiones culturales. En este marco se realizaron en el MoMA exposiciones como *Twenty Centuries of Mexican Art* (1940) y *Portinari of Brazil* (1940); también la exposición *La pintura contemporánea norteamericana* recorrió entre 1941 y 1942 numerosas capitales sudamericanas.

Los modos diferenciales en los cuales la Argentina y el Brasil se ubicaron respecto del conflicto bélico trajeron no sólo consecuencias político-económicas sino también efectos sobre las prácticas culturales. La alineación de los dos gigantes americanos continuó vigente durante la posguerra: en este momento, Brasil creció vertiginosamente ubicándose en un espacio de preeminencia en el contexto económico latinoamericano. Este panorama de alianzas políticas tuvo traducciones en el ámbito cultural.³⁵ Quizá, el signo más visible fue la creación del personaje Zé Carioca -un papagayo haragán y con sombrero- por parte de la empresa Walt Disney que alcanzó

³⁴ Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, op. cit., pp. 52-55; Luisa Fabiana Serviddio, “Intercambios Culturales Panamericanos durante la Segunda Guerra Mundial. El viaje de Pettoruti a los EE. UU.”, en *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX: sus interrelaciones*, op. cit., pp. 57-82; Regina Teixeira de Barros, *Revisão de uma história: a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo 1946-1949*, op. cit.; Jorge Francisco Liernur, “‘The South American Way’. El ‘milagro’ brasileño, los Estados Unidos y la Segunda Guerra Mundial (1939-1943)”, op. cit.

³⁵ Renato Ortiz, *A moderna tradição brasileira*, op. cit., pp. 38-76.

mucha popularidad en su intento de *acercar* a la sociedad norteamericana el aliado tropical. Una penetración más sutil y elegante envolvió la creación de los nuevos museos paulistas.

Un nuevo mecenazgo proveniente de los sectores emergentes de la sociedad brasileña vinculados a la industria y a las organizaciones de empresas, buscaron proyectarse en el mundo económico a través de emprendimientos culturales.³⁶ Tanto en Rio de Janeiro como en São Paulo, los nuevos museos creados en la posguerra estaban estrechamente vinculados al crecimiento de la burguesía.³⁷ En muchos casos, los mismos empresarios patrocinadores de las actividades culturales eran los encargados de la administración y renovación de los medios de comunicación de masa; éste fue tanto el caso de los empresarios paulistas Francisco Assis Chateaubriand y Ciccillo Matarazzo como el de los cariocas Niomar Moniz Sodré y, su esposo, Paulo Bittencourt.³⁸

En octubre de 1947 abrió el MASP, proyecto impulsado por el empresario periodístico Assis Chateaubriand y por el *marchand* italiano Pietro Maria Bardi y al año siguiente se fundó el MAM-SP a cargo de Francisco Matarazzo Sobrinho (más conocido como Ciccillo) y Léon Degand como director artístico. Con objetivos similares, ambas instituciones disputaron la supremacía cultural de la ciudad.

Chateaubriand era propietario de un imperio de comunicaciones: el grupo *Diários Associados*, compuesto de una veintena de diarios y revistas, emisoras de radio, estaciones de televisión y agencias de noticias.³⁹ Sus estrategias de poder en el mercado mediático y artístico fueron similares: Chateaubriand cobraba subsidios gubernamentales a cambio de apoyo político en su red de comunicación mientras que presionaba a donantes y galeristas para la adquisición de obras.⁴⁰ Conoció a Pietro Maria Bardi, futuro director del MASP, en ocasión de la muestra de pintura italiana contemporánea realizada por este *marchand* en Rio de Janeiro en 1946.⁴¹ De formación autodidacta, Bardi había actuado en el panorama italiano como

³⁶ Rita Alves Oliveira, "Bienal de São Paulo. Impacto na cultura brasileira", *op. cit.*

³⁷ *Ibid.*; Maria Cecilia França Lourenço, *Museus acolhem moderno, op. cit.*; Renato Ortiz, *A moderna tradição brasileira, op. cit.*

³⁸ Renato Ortiz, *A moderna tradição brasileira, op. cit.*, p. 69.

³⁹ Sobre la trayectoria de Assis Chateaubriand véase Pietro Maria Bardi, *Sodalicio com Assis Chateaubriand*, São Paulo, Museu de Arte, 1982; Fernando Morais, *Chatô: o rei do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

⁴⁰ Fernando Morais, *Chatô: o rei do Brasil, op. cit.* pp. 444, 481-2, 487.

⁴¹ Francesco Tentori, *P. M. Bardi*, São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2000, p. 172. Según la versión de Lina Bo, Bardi y Chateaubriand se conocieron en Roma; véase Francesco Tentori, *Pietro Maria Bardi. Primo attore del razionalismo*, Roma, Testo & Immagine, 2002, p.70.

crítico de arte y como director de la Galleria dell'Esame en Milán, de la Galleria d'Arte de Roma y del Studio d'Arte Palma de Roma durante la entreguerra. Los contactos de este *marchand* con el régimen fascista habían sido bastante fluidos: en 1926 se afilió al Partito Nazionale Fascista y en 1932 colaboró en *Critica Fascista* y *Il Lavoro Fascista* en defensa de la arquitectura moderna. Sin embargo, entre 1934 y 1935, se inició un distanciamiento de Bardi respecto del régimen a causa de varias críticas negativas realizadas a la arquitectura oficial; este episodio culminó con la salida de Bardi del Partido.⁴² En este sentido, es posible pensar que Bardi se encontraba en una situación relativamente compleja dentro del panorama italiano y que el ofrecimiento de Chateaubriand para dirigir el MASP debió haber resultado una oferta tentadora en el contexto de posguerra europeo. Bardi, junto a su esposa, la arquitecta Lina Bo, se radicó definitivamente en São Paulo en 1946 y modeló el perfil del museo por cincuenta años.

La idea de Chateaubriand era la creación de una galería de arte antigua y moderna que dotara a São Paulo de una de las mejores pinacotecas del mundo. La coyuntura internacional parecía ideal para el proyecto: este multimillonario brasileño se jactaba de estar comprando lo mejor del arte europeo al precio de bananas.⁴³ En la colección del MASP –adquirida bajo la asesoría de Bardi– el segmento preponderante de pintura europea se inicia con el renacimiento italiano con obras de Rafael, Mantegna, Botticelli, Bellini y Ticiano. Sin duda, el núcleo más numeroso, denso y homogéneo corresponde a la pintura francesa: Ingres, Delacroix, Poussin, Courbet, fundamentalmente los representantes del impresionismo y postimpresionismo (Manet, Degas, Cézanne, Monet, Renoir, Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Gauguin) y también artistas de la *École de Paris* (Matisse, Modigliani, Chagall, Picasso) son los *highlights* del conjunto. Es preciso marcar la excepcionalidad de esta colección en el contexto de los museos latinoamericanos incluso hasta la contemporaneidad; el MASP reunía aceleradamente un *corpus* de obras del que carecían instituciones mucho más antiguas en un momento en el que el mercado de *Old Masters* no era frecuente en Latinoamérica.

⁴² Francesco Tentori, *Pietro Maria Bardi. Primo attore del razionalismo*, op. cit., p. 45; Pietro Maria Bardi, *Dialogo Presocratico con Roberto Sambonet e Claudio M. Valentineti*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1995, pp. 18-21.

⁴³ Fernando Morais, *Chatô: o rei do Brasil*, op. cit., p. 480.

La gestión del MASP estuvo a cargo de Bardi y de Lina Bo quienes desarrollaron la idea de museo como espacio educativo opuesto al “mausoleo intelectual” de aquellas instituciones centradas en la colección y conservación.⁴⁴ Así, el MASP que se dirigía “à massa não informada, nem intelectual, nem preparada”⁴⁵ diseñaba un conjunto de estrategias que ponían la cuestión educativa como objetivo principal. Además de conferencias y cursos de historia del arte, es importante resaltar la exposición didáctica de arte universal con reproducciones y textos que buscaba dar un panorama comprensivo que acompañara tanto la exposición permanente como las muestras temporarias.⁴⁶ [IL. 49] En esta línea en 1949 se realizó la *Exposição didática da história das idéias abstracionistas* con el objetivo de contextualizar “o surto inesperado de interesse alcançado pelos debates em torno do abstracionismo nas artes plásticas”.⁴⁷

Nuevos conceptos museográficos tanto en el montaje de la colección permanente como en la exhibición de otros conjuntos culturales fueron un aspecto importante de la apuesta del MASP: la “vitrina das formas” o la exposición *Evolução da cadeira* buscaban reunir “um conjunto orgânico de formas variáveis, criadas por civilizações diferentes mostrando a variabilidade da fantasia humana na criação e na modificação dos materiais dentro de um impulso renovador incessante.”⁴⁸ El MASP realizó en sus primeros cinco años de vida exposiciones de Alexander Calder, Max Bill, Le Corbusier y Richard Neutra; muestras que fueron clave para la inscripción de la arquitectura moderna y del arte concreto en el panorama brasileño. También es preciso destacar que el MASP se dedicó a la difusión e interpretación del modernismo como movimiento central en el desarrollo de las artes visuales brasileñas realizando exposiciones y publicando libros sobre Portinari, Anita Malfatti y Lasar Segall entre otros. En relación con la actividad editorial de este museo fue clave la revista *Hábitat* -dirigida por Lina Bo- que se desempeñó como la publicación oficial del museo, difundiendo sus actividades y exposiciones. [IL. 50]

⁴⁴ Lina Bo Bardi, “Função social dos museus”, *Hábitat*, nº 1, São Paulo, octubre-diciembre de 1950, p. 17.

⁴⁵ *Ibid.* Bastardilla en el original.

⁴⁶ P. M. Bardi, *História do MASP*, São Paulo, Quadrante, 1982.

⁴⁷ “Atividades didáticas de um Museu de Arte”, *O Jornal*, São Paulo, 8 de abril de 1949. Archivo MASP.

⁴⁸ “Vitrina das formas”, *Hábitat*, nº 1, São Paulo, octubre-diciembre de 1950, p. 35.

La creación del Instituto de Arte Contemporânea (IAC) dedicado a la enseñanza del incipiente diseño industrial fue también uno de los ejes centrales de la actividad del MASP. Los cursos del IAC eran una adaptación del Institute of Design de Chicago que a su vez tomaba de modelo la línea desarrollada por el Bauhaus de Dessau. Los cursos daban un panorama amplio sobre aspectos de la cultura visual: “Historia del arte” a cargo de Bardi, “Elementos de la arquitectura” bajo la dirección de Bo Bardi y “Composición” con Jacob Ruchti eran algunas de las materias. Además, se presentaban cursos libres como el que dictó Roger Bastide sobre “Sociología y psicología aplicada al arte”.⁴⁹ El objetivo del IAC era formar profesionales aptos para articular técnica y estética en una ciudad que se modernizaba e industrializaba aceleradamente. La vida del IAC resultó corta: se extendió de 1951 a 1953; aparentemente, no se consiguió interesar a los sectores industriales en emplear a estos profesionales ni en invertir en cuestiones de diseño.⁵⁰ De todas maneras, el IAC es un antecedente clave para la Escola Técnica da Criação desarrollada por el MAM-RJ a mediados de los 50.

Respecto del MAM-SP, Aracy Amaral ha planteado que si bien la idea de un museo de arte moderno estaba “no ar” desde la década del 30 –a través de las ideas de Mário de Andrade- fue la actuación de Sérgio Milliet, en vinculación con el industrial Ciccillo Matarazzo y Nelson Rockefeller, la que dio el impulso inicial para la constitución definitiva de esta institución.⁵¹ La fundación del MAM-SP ha sido un tópico privilegiado de estudio en los círculos académicos brasileños: su caracterización política como emprendimiento cultural de posguerra, la complejidad de las gestiones de fundación y la actividad compartida de varias figuras relevantes en la escena artística internacional lo convirtieron en un asunto central para el análisis histórico.⁵² Estas investigaciones concuerdan en la actividad

⁴⁹ Jacob Ruchti, “Instituto de Arte Contemporânea”, *Hábitat*, n° 3, São Paulo, 1951, s/p. También participaban del cuerpo docente Leopold Haar y Flávio Motta, entre otros.

⁵⁰ Ethel Leon, *IAC. Instituto de Arte Contemporânea: Escola de Desenho Industrial do MASP (1951-1953)*, Tesis de Maestría, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2006.

⁵¹ Aracy Amaral, *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*, op. cit., pp. 12-13; Lisbeth Rebollo Gonçalves, *Sérgio Milliet, crítico de arte*, São Paulo, Perspectiva, 1992, p. 77.

⁵² Considérese pionero el trabajo de Amaral *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*, op. cit.; véase también Vera d’Horta, *MAM-Museu de Arte Moderna de São Paulo*, op. cit.; Maria Cecília França Lourenço, *Museus acolhem moderno*, op. cit.; entre las nuevas investigaciones: Regina Teixeira de Barros, *Revisão de uma história: a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo 1946-1949*, op. cit.; Paula Nascimento, *MAM: museu para a metrópole*, op. cit.

clave de Milliet y en las intervenciones de Nelson Rockefeller y Carleton Srague Smith (diplomático americano en São Paulo) como un punto central para la consecución del proyecto por parte de Matarazzo y su mujer Yolanda Penteadó. Las alianzas político económicas entre el gobierno brasileño y los EE.UU. son la clave para entender la adopción del modelo institucional del MoMA para las entidades brasileñas.

Es elocuente como la competencia entre ambas instituciones paulistas se basó, en parte, en la proximidad de sus elecciones: el MASP también contó con el apoyo de Nelson Rockefeller, las dos instituciones tuvieron sus primeras sedes en el edificio de Diários Associados en la calle 7 de abril y eligieron como directores a los críticos-*marchands* europeos.

León Degand fue elegido como primer director del MAM-SP. Activo en el campo artístico parisino, Degand fue una figura clave en la defensa de la abstracción. Esta apuesta le había costado la expulsión de *Les Lettres Françaises*: hacia 1947 esta publicación paradigmática entre la intelectualidad francesa abandonaba un posicionamiento pluralista con el objetivo de excluir a los elementos “dudosos” y retomar la ortodoxia comunista.⁵³ El Partido Comunista Francés (PCF) encararía una guerra contra la abstracción, asociándola a la ideología burguesa y al imperialismo estadounidense.⁵⁴ Probablemente, este suceso haya colaborado en las negociaciones que Degand sostuvo con Matarazzo en torno a la constitución y dirección del museo paulista de arte moderno.⁵⁵

Matarazzo, coleccionista de *Old Masters*, cambió su foco al arte moderno y la fuerte apuesta de Degand resultó altamente funcional a su proyecto.⁵⁶ La burguesía industrial, que estaba llevando a cabo el desarrollo económico del Brasil, se identificaba con la novedad y radicalidad que proponía la abstracción. Para Matarazzo, esta opción permitía distanciarse de las elecciones del Estado que tenían la necesidad de dar cuenta de una definición nacional. Estas parecen haber sido razones de peso en la decisión de fundar un museo de arte moderno; o por lo

⁵³ Herbert Lottman, *La rive gauche...*, *op. cit.*

⁵⁴ Jean Philippe Mathy, “Culture in soda cans. The Cold War of the French Intellectuals”, en *Extrême-Occident: French Intellectuals and America*, Chicago, University Chicago Press, 1993.

⁵⁵ “Entretien avec Odile Degand”, en *Denise René, l'intrépide*, *op. cit.*, pp. 60-63.

⁵⁶ Aracy Amaral, *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*, *op. cit.*, p. 15; Serge Guilbaut, “Dripping on the modernist parade: The failed invasion of abstract art in Brazil, 1947-1948”, *op. cit.*

menos esos fueron algunos de los argumentos que utilizó Degand para modelar las preferencias de este coleccionista:

Creio [...] que há uma razão a mais para o público de seu país e para a arte moderna para que o senhor não renuncie a seu projeto e estabeleça uma fundação em boa e devida forma. Com a condição, bem entendido, de que não tema ser realmente *moderno*, isto é, dar espaço a todas as tendências, sobretudo às mais radicais e até mesmo às mais jovens. Garanto-lhe que o senhor não será imitado, se for audacioso. A princípio haverá críticas. A defesa da arte moderna é uma luta. Mas, a seguida, sua clarividência será louvada [...]

Portanto, não perca a coragem. Obstine-se. E, posto que a cidade de São Paulo tem os mesmos projetos que o senhor, não perca tempo e tome a dianteira. O senhor tem a enorme vantagem de não ter conselheiros oficiais. Um museu oficial tem sempre a tendência a não ofuscar a opinião pública, pois que ele é responsável perante ela -e o senhor só seria responsável perante si próprio- do uso do dinheiro colocado à sua disposição. Ora, a opinião pública não entende nada de arte moderna. É necessário fazer sua educação, *apesar dela*. No estado atual das coisas, são os franco-atiradores, isto é, os particulares audaciosos, que devem proceder a esta educação. Seu papel, portanto, está bem definido.⁵⁷

Dada la coyuntura en Francia, para Degand Brasil resultó una alternativa viable para su militancia abstracta: según Guilbaut, “for Degand, Paris was obviously too locked up in its past, arrogantly but also desperately transforming itself into an old and traditional provincial country.”⁵⁸ Sin embargo, tanta expectativa fue en vano; la gestión de Degand en el MAM-SP duró sólo un año (de julio de 1948 a julio 1949); conflictos con Matarazzo sobre los destinos de la institución llevaron a Degand a retornar a París. Allí se integró a la revista *Art d’aujourd’hui* dirigida por André Bloc; esta revista funcionó, junto con el *Salon des Réalités Nouvelles* y la galería Denise René, como un espacio clave para reflotar el edén constructivo en la Francia de la segunda posguerra.

⁵⁷ Léon Degand, carta a Cicillo Matarazzo, 9 de julio de 1947, Archivo FBSP; reproducido en Aracy Amaral, *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*, *op. cit.*, p. 18.

⁵⁸ Serge Guilbaut, “Dripping on the modernist parade: The failed invasion of abstract art in Brazil, 1947-1948”, *op. cit.*, p. 812.

2. Moderno = Abstracto

Do Figurativismo ao Abstracionismo inauguró en 1949 dos instituciones que se asumieron modernas: el MAM-SP el 8 de marzo y con el título *El Arte Abstracto*, el Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires, el 20 de julio. [IL. 51, 52] Esta exposición se inscribía en dos escenas diferenciales tanto en relación con las poéticas circulantes como con el programa de promoción de lo artístico. Resulta central comprender esta exposición en función dos ejes de análisis: por un lado, el marco institucional y, por otro lado, la recepción en el ambiente cultural. Estas dos variables dan la clave para entender cómo la misma exposición montada en ambos países se inscribió de modo divergente resaltando más las diferencias que la proximidad. En este sentido, es interesante observar cómo esta inscripción diferencial funcionó como instancia de encuentro, negociación y disputa entre ambos circuitos.

Degand seleccionó las piezas a través de las galerías francesas René Drouin y Denise René. El conjunto daba cuenta de la fragmentación estética del medio parisino de posguerra. Estaban los grupos de artistas abstractos activos en Francia en los 30 como *Cercle et Carré* (Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp, Frank Kupka, Wassily Kandinsky) y *Abstraction Création* (Georges Vantongerloo, Alberto Magnelli, Sonia y Robert Delaunay). También participaban los artistas vinculados a *Réalités Nouvelles*, que junto con la revista *Art d'aujourd'hui* y Denise René formaban un núcleo de promoción de la abstracción geométrica: Auguste Herbin, Del Marle, Jean-Michel Atlan, Cesar Domela, Jean Dewasne, Serge Poliakoff y Vasarely. Además estaban los artistas cristianos modernos que habían participado bajo la ocupación en el grupo *Jeune France*: Bazaine, Manessier, Le Moal, Villon, Lopicque, Singier.⁵⁹ La coherencia entre estos jóvenes pintores estaba dada por la paleta y el modo de articulación del espacio que los vinculaba a la refinada y racional sensibilidad de la tradición francesa.⁶⁰ [IL. 53, 54] No participaban los favoritos del PCF, André Fougueron y Edouard Pignon que ajustaban la doctrina

⁵⁹ *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1949; *El Arte Abstracto*, Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno, julio 1949. Véase Aracy Amaral, *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*, op. cit.; Maria Cecilia França Lourenço, *Museus acolhem moderno*, op. cit., p. 113.

⁶⁰ Bernard Ceysson, "L'histoire et la mémoire: tradition et modernité", en *L'art en Europe: les années décisives 1945-1953*, París, Skira, 1987, pp. 36-47.

del realismo jdanoviano al gusto francés en la recuperación fauvista y cubista, pero el resto de los artistas daba cuenta de la diversidad imperante.⁶¹

Estaba previsto un envío de pintura norteamericana organizado por Leo Castelli, Sidney Janis y Marcel Duchamp que por cuestiones de exceso de presupuesto resultó inviable. Aparentemente, esta fracción incluía obras de Pollock, Rothko y otros artistas en colecciones americanas como El Lissitzky, Malevich y Mondrian.⁶² En el montaje brasileño fueron incluidos Waldemar Cordeiro, Cícero Dias y Samson Flexor.⁶³ Estos dos últimos se habían iniciado en la abstracción hacia 1948 a partir de la depuración de un proceso plástico figurativo.

Para Degand resultaba fundamental la preparación del medio paulista para la recepción de la exposición: comenzó, a mediados de 1948, con un programa de conferencias destinado a la difusión y a la defensa programática del arte abstracto. Tanto la inexistencia de obras figurativas en la exposición como la actitud profética de Degand provocaron acusaciones de sectarismo a la propuesta del MAM-SP.⁶⁴ La polémica Figuración-Abstracción que ya estaba presente en el medio desde el año anterior transitó un momento álgido durante la apertura de esta institución.

Según Amaral, la conferencia “Os mitos do Modernismo” que Emiliano Di Cavalcanti dictó en el MASP en 1948 -y publicada en la revista *Fundamentos*- fue el punto desencadenante en la instalación de este debate.⁶⁵ Ya se ha referido a la entrevista publicada en *Artes Plásticas* en la cual Portinari también hacía una defensa del realismo. En esta línea, Di Cavalcanti sostenía que el abstraccionismo llegaba al Brasil vehiculizado a través de los nuevos emprendimientos museísticos: “hoje em dia, a sociedade, [...] é dominada por uma casta [...] [que] possui a mais estreita concepção do que seja uma sociedade humana.”⁶⁶ Este artista, participante activo de la semana del '22, entendía como “anarquismo modernista” a las tendencias que se alejaban de la realidad y que adherían a teorías herméticas que

⁶¹ Serge Guilbaut, “Poder de la decrepitud y ruptura de compromisos en el París de la Segunda Posguerra Mundial”, *op. cit.*

⁶² Aracy Amaral, *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*, *op. cit.*

⁶³ *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, *op. cit.*

⁶⁴ Paulo Mendes de Almeida, *De Anita ao Museu*, *op. cit.*, p. 210.

⁶⁵ Aracy Amaral, *Arte para quê?*, *op. cit.*, p. 232; E. Di Cavalcanti, “Realismo e Abstracionismo”, *Fundamentos*, nº 3, São Paulo, agosto de 1948, pp. 241-246.

⁶⁶ E. Di Cavalcanti, “Realismo e Abstracionismo”, *op. cit.*

aíslan la actividad del artista.⁶⁷ Di Cavalcanti clamaba por un “artista independente, mas conscientemente independente, não o quero julgando-se livre quando apenas goza da impunidade dos alienados, único privilegio que a sociedade dominante lhe oferece.”⁶⁸

El fenómeno de la instalación institucional del arte abstracto se veía como una estrategia forzada que carecía de vinculación con la realidad brasileña. Otilia Arantes vincula la resistencia a la abstracción en el ámbito brasileño con la fuerte pervivencia del modernismo nacionalista y de tendencia social. Arantes señala que no se concebía en Brasil que la actividad cultural no fuese un instrumento de conocimiento y consolidación de la imagen del país. En esta línea argumentativa, esta investigadora llama la atención sobre la hostilidad con la que Mário de Andrade advertía a Tarsila do Amaral sobre los peligros de la tentación abstracta; además, el destino social del arte era un tópico privilegiado de las discusiones de Mário con su amigo Milliet.⁶⁹

Aracy Amaral entiende la manifestación de esta polémica y la defensa del realismo frente a la abstracción como un reflejo de la lucha de los artistas comprometidos políticamente en oposición a la implantación de los nuevos museos y sus proyectos internacionalistas.⁷⁰ Los fuertes ataques a la abstracción –y a los emprendimientos culturales paulistas– vinieron desde la izquierda a través de Fernando Pedreira e Ibiapa Martins en la revista *Fundamentos*. Esta publicación, que defendía el realismo según las ideas de Plekhanov, consideraba la abstracción como un idealismo pequeño burgués señalando las vinculaciones de esta tendencia y las políticas estadounidenses.⁷¹

En este clima de ebullición cultural en el campo artístico paulista y carioca coexistían varios críticos de arte provenientes de distintos ámbitos pero ninguno manifestó gran entusiasmo o se propuso estimular la abstracción en el medio local.⁷² A excepción de Mário Pedrosa la problemática del arte abstracto no contó con el interés de la crítica.⁷³ En 1927 Pedrosa, militante comunista, fue enviado a estudiar para formación de cuadros a Moscú. En Berlín contrajo una enfermedad

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Otilia Arantes, *Mário Pedrosa. Itinerário Crítico*, op. cit.; Lisbeth Rebollo Gonçalves, *Sérgio Milliet, crítico de arte*, op. cit., p. 112.

⁷⁰ Aracy Amaral, *Arte para quê?*, op. cit., pp. 229-230.

⁷¹ *Ibid.*, p. 235.

⁷² Sérgio Milliet, Geraldo Ferraz, Luiz Martins, Lourival Gomes Machado y Ibiapaba Martin, entre otros. Véase Aracy Amaral, *Arte para quê?*, op. cit., p. 245.

⁷³ Otilia Arantes, *Mário Pedrosa. Itinerário Crítico*, op. cit.; Otilia Arantes (org.), “Cronologia”, en *Mário Pedrosa. Política das artes*, op. cit.

que le impidió continuar el camino a Rusia; durante su estadía en esta ciudad entró en contacto con la Teoría de la Gestalt. Luego regresó a Brasil, pero en 1937 fue forzado a exiliarse en New York; en esta ciudad entabló una amistad con Alexander Calder y en relación con su exposición individual en el MoMA en 1943 escribió notas para *Correio da Manhã* sobre la obra de este artista.⁷⁴ Pedrosa fue un artífice importante en la realización de la exposición de Calder en Rio y en São Paulo (en septiembre de 1948 en el MES y en octubre en el MASP).⁷⁵ En 1949 inscripto para un concurso de la cátedra de História da Arte e Estética da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil, Pedrosa presentó su estudio *Da natureza afetiva da forma* enmarcado en la Teoría de la Gestalt y fundamentalmente en las ideas de Kurt Koffka.⁷⁶

Por su parte, Sérgio Milliet, una figura clave en la creación del MAM-SP, sostuvo una postura comprensiva respecto de los debates entre abstracción y figuración. A partir de un posicionamiento metafísico, Milliet esbozaba soluciones donde el lenguaje del arte siempre conciliaba representación y abstracción; así en el prefacio del catálogo de *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, dejaba asentado con elegancia su desacuerdo con el abstraccionismo militante de Léon Degand.⁷⁷

En el texto publicado en ambos catálogos Degand explicaba el desarrollo progresivo del arco temporal explicitado en el título en portugués de la exposición (“del...al”) en el cual la abstracción era la resultante natural e inevitable de la evolución moderna de las formas plásticas. Degand explicaba el desenvolvimiento de la autonomía a partir del Impresionismo, “el gran movimiento de liberación con relación a la manera de representar las cosas” y de allí a través una sucesión de *ismos* daba cuenta de los avances que proponía el arte abstracto respecto de las representaciones figurativas.⁷⁸ Cerraba su texto con preguntas sobre el futuro de la

⁷⁴ Mário Pedrosa, “Calder, escultor de cata-ventos” (1944) y “Tensão e coesão na obra de Calder” (1944) reeditados en Otilia Arantes (org.), *Mário Pedrosa. Modernidade cá e lá*, op. cit., pp. 51-66 y 67-79.

⁷⁵ Roberta Saraiva (cur.), *Calder no Brasil. Crônica de uma amizade*, São Paulo, Cosac & Naify-Pinacoteca, 2006, pp. 29-36.

⁷⁶ Otilia Arantes (org.), “Dados Biográficos-Cronologia”, op. cit., “Cronologia”, en *Mário Pedrosa. Arte, revolução, reflexão*, Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1991, pp. 49-65.

⁷⁷ Sérgio Milliet, “Prefacio”, *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, op. cit. Lisbeth Rebollo Gonçalves señala cómo la postura de Milliet lo ubicaba entre dos polos en conflicto: los que defendían una postura nacionalista, consideraban que apoyaba a los abstractos; los concretistas, por su parte, lo acusaban de lo contrario. Véase Lisbeth Rebollo Gonçalves, *Sérgio Milliet, crítico de arte*, op. cit., pp. 90-93.

⁷⁸ Léon Degand, *El Arte Abstracto*, op. cit.

abstracción y, luego de su ponderación a esta poética, exhortaba a “asimilar su lenguaje y gozar de sus obras” apartándose de todo sectarismo.

Esta apuesta por una definición de avanzada propone similitudes entre el IAM y el MAM-SP; también parece haber correspondencia en la elección del modelo del gestor particular que inscribe su actuación en las artes plásticas. En este sentido, es interesante plantear proximidades entre la apuesta paulista y los intereses de Marcelo De Ridder y del coleccionista Ignacio Pirovano en cuanto la elección de la abstracción como una posición alternativa respecto de las elecciones del ámbito oficial. Sin embargo, dos tipos bien diferenciados de mecenas se encontraban a cada lado de la frontera. La aristocracia finisecular de Pirovano y la carga romántica del proyecto de De Ridder poco se correspondían con la arrolladora disponibilidad económica del nuevo mecenazgo industrial brasileño.

En 1949, a los 26 años de edad, Marcelo De Ridder abrió el Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires; los fondos provenían exclusivamente de la herencia paterna acumulada con la exportación de cereales.⁷⁹ Sumamente imbuido en la tradición cultural francesa (hijo de padre belga y madre suiza), estudiante de arquitectura y amante de la plástica y el teatro, De Ridder concibió el IAM como un espacio para la preservación y desarrollo de la cultura artística. En este sentido, el Instituto se asumía como continuación de la tarea de Amigos del Arte (1924-42) en la autoexigencia de ciertas elites culturales de proteger los valores artísticos universales y de establecer contactos internacionales que escaparan al encierro y a las carencias del ambiente nacional.⁸⁰ Artes plásticas y teatro fueron los ejes de las actividades del IAM. Marcelo De Ridder era el director de la institución y el coordinador de la sección de artes plásticas; este núcleo también estaba constituido por Esther Zemborain de Torres Duggan como vicedirectora y por Szabolcs de Vajay como secretario. La actividad teatral se inició en septiembre de 1950 y se

⁷⁹ Los Archivos del Instituto de Arte Moderno están desaparecidos. 9 catálogos y algunos trípticos y folletos son casi la única documentación con la que se cuenta de esta institución en los reservorios disponibles. He consultado, además, los archivos epistolares entre el IAM y el MAM-SP, documentación sita en los archivos de la FBSP. He realizado entrevistas a Astrid de Ridder, Marcos Curi y Francisco Bullrich.

⁸⁰ María Teresa Gramuglio, “Posiciones, transformaciones y debates en la literatura”, en Alejandro Cattaruzza (dir.), *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002, pp. 333-380.

extendió hasta principios de los 60.⁸¹ Mucho más fugaz resultó la actividad plástica que tuvo su sede en la calle Paraguay 665 y que se prolongó desde julio de 1949 hasta principios de 1952.⁸²

En Buenos Aires, *El Arte Abstracto* inauguró el 20 de julio de 1949. La exposición fue un éxito de público; De Ridder estaba feliz y por carta comentaba a Matarazzo el éxito porteño de la misión compartida: “Depuis lors, les salles sont toujours pleines a en craquer, et nos catalogues se vendent comme de petits-pains!”⁸³ Por su parte el crítico de *La Nación* -aprehendiendo al público desde categorías decimonónicas- resaltaba que el *vernissage*

sirvió para medir el alcance de la adhesión con que el Instituto cuenta desde sus comienzos, entre nuestros intelectuales. Pintores, escultores, escritores, músicos, coleccionistas y “dilettanti” llenaron los salones. De suerte que, detrás de las plumas, las pieles, las barbas y los vehementes ademanes, desaparecieron los óleos recios como vociferaciones o sutiles como tapices, y fue difícil saber donde terminaba la policromía de los sombreros y donde empezaba la de los cuadros.⁸⁴

Este mismo medio también recalca que en Buenos Aires, “la ciudad donde Del Prete pinta hace tantos años y donde existe una agrupación –el denodado grupo Madí– consagrada a profundizar el estudio de esas búsquedas”, la exposición no implicó el desembarco de la novedad abstracta.⁸⁵ Sin embargo, sí era una labor encomiable dado que hasta el momento no había sido posible contar con conjuntos de estas características en la ciudad. En este sentido, *El Arte Abstracto*

⁸¹ La dirección teatral, que estuvo a cargo de María Antonieta de Moroni, Hernán Lavalle Cobo y Marcelo Lavalle, tendría su sala en los fondos de la galería Van Riel en Florida 659. Los ejes de la programación teatral fueron la dramática universal contemporánea y espectáculos de vanguardia escénica. Véase Luis Ordoz, *Historia del teatro argentino desde los orígenes hasta la actualidad*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 1999, pp. 364-365; Perla Zayas de Lima, *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*, Buenos Aires, Galerna, 1990; Francisca Chica Salas, “Teatros Independientes”, *Saber Vivir*, n° 101, Buenos Aires, julio-agosto de 1952, pp. 34-35; “Frans Van Riel, titular de la galería Van Riel en su 75 aniversario”, *Estimulo. Arte y Comunicación*, n° 18, Buenos Aires, diciembre de 1999, pp. 29-31.

⁸² Eduardo Eriz Maglione, “Las galerías de arte bonaerenses”, *Lyra*, n° 171-173, Buenos Aires, 1958, s/p.

⁸³ Marcelo De Ridder, carta a Francisco Matarazzo Sobrinho, Buenos Aires, 26 de julio de 1949, Caja 11, Archivo FBSP.

⁸⁴ “El Instituto de Arte Moderno inauguróse con una muestra abstracta”, *La Nación*, Buenos Aires, 22 de julio de 1949, p. 4.

⁸⁵ *Ibid.*

en Buenos Aires puso al alcance del público general el planteo de la abstracción, propuesta que, como se estudió, ya circulaba en el circuito de artistas y críticos.

Para la crítica, la exposición resultó un logro dado que permitía reconstruir con mayor precisión el panorama plástico francés que había sido exhibido con ausencias y malas elecciones en la exposición de pintura francesa *De Manet a nuestros días* realizada paralelamente en el Museo Nacional de Bellas Artes.⁸⁶ Julio E. Payró halagaba la tarea del IAM que suplía los huecos de esta exposición organizada por Jean Cassou y Bernard Dorival, los protagonistas del *establishment* artístico francés de posguerra.⁸⁷

Luego de *El Arte Abstracto*, las muestras del IAM se sucedieron con el exigente ritmo de tres semanas de duración. En sus dos años y medio de vida contó con un total aproximado de 30 exposiciones.⁸⁸ El criterio de selección utilizado muestra un abanico amplio y ecléctico de tendencias y estilos. Entre los artistas europeos, la selección abarcó varios frentes. Giacomo Manzú, representante de la escultura modernista de finales del siglo XIX, los filosurrealistas Félix Labisse, Pavel Tchelitchew y Eugène Berman, artistas escenógrafos activos en Nueva York y París.⁸⁹ [IL. 55, 56, 57]

Las tendencias concreto-constructivas también tuvieron su espacio. Alfredo Hlito, Tomás Maldonado y Enio Iommi realizaron una exposición en octubre de 1950 y los dos últimos junto con Lidy Prati realizaron otra muestra en septiembre del siguiente año.⁹⁰ Precisamente, el IAM sostuvo largas negociaciones con el MASP para coproducir la exposición del artista suizo Max Bill, que fue realizada

⁸⁶ Julio E. Payró, "De Manet a nuestros días", *Sur*, n° 177, Buenos Aires, julio de 1949, pp. 82-86. Véase *De Manet a nuestros días. Exposición de Pintura Francesa*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, julio de 1949.

⁸⁷ Julio E. Payró, "Exposición en el Instituto de Arte Moderno", *Sur*, n° 177, Buenos Aires, julio de 1949, p. 86-88. Para Payró, la exposición del IAM proporcionaba: "la posibilidad de apreciar obras de Robert Delaunay, Auguste Herbin, Francis Picabia, Georges Vantongerloo, Cesar Domela, Vasily Kandinsky [...] que son figuras que desde hace muchísimos años conquistaron posiciones de primera fila en el movimiento vanguardista del siglo XX y ya era hora que dejaran de ser desconocidos para el gran público porteño. [...] El crítico mismo debe regocijarse de que por fin se exhiban tales obras, ya que ha venido pronunciando esos nombres desde hace dos decenios y más, sin despertar mayor eco en quienes lo escuchan, por el sencillito hecho de que la mayoría de la gente ignoraba a esos creadores de formas".

⁸⁸ Para un análisis detallado de las actividades del IAM véase María Amalia García, "La construcción del arte abstracto. Impactos e interconexiones entre el internacionalismo cultural paulista y la escena artística argentina 1949-1953", *op. cit.*

⁸⁹ Véase Lincoln Kirstein, *Pavel Tchelitchew. Pinturas y dibujos 1925-1948*, Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno, agosto de 1949; Julien Levy, *Eugène Berman*, Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno, agosto de 1950.

⁹⁰ *Arte Concreto. Alfredo Hlito, Enio Iommi y Tomás Maldonado*, Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno, 1950; Véase *Nueva Visión*, n° 1, Buenos Aires, diciembre de 1951, p. 7.

en el museo paulista. Problemas económicos, aduaneros y de transporte dificultaron e impidieron la realización de esta muestra en Buenos Aires.⁹¹ Además, dentro de la línea constructiva, el IAM le dedicó a Torres-García la primera exposición homenaje en Buenos Aires.⁹²

Era un proyecto ambicioso el de De Ridder. La idea de arte moderno connotaba muchas dimensiones y varios sectores del circuito artístico estaban compelidos a anclar y dimensionar ese concepto en un recorrido significativo. Si bien Jorge Romero Brest, desde su tribuna de *Ver y Estimar*, festejó la apertura del IAM y se comprometió a una “vigilancia simpática” de su desarrollo, los signos de amistad acabaron pronto.⁹³ En 1948, Romero Brest congregó a sus discípulos en torno a la revista *Ver y Estimar*: Damián Carlos Bayón, Martha Traba, Samuel Oliver lo venían siguiendo en los distintos cursos de Estética e Historia del Arte que dictaba -por fuera de la Universidad- en la librería Fray Mocho, en el estudio de los arquitectos Camiccia, Oliver y Bayón y en el Colegio de Estudios de la Lengua Inglesa, entre otros centros. El objetivo de este proyecto grupal consistía en proponer un abordaje crítico formativo sobre arte y estética, tanto para el público como para los propios discípulos que se iniciaban bajo la guía de Romero Brest en esta labor.⁹⁴ Si bien en sus comienzos la publicación se planteaba como una plataforma de exploración en torno a problemas artísticos, con el correr de los números la revista fue adoptando un posicionamiento cada vez más marcado en torno a las propuestas de la abstracción, adhesión que se vinculaba con las apuestas de su director.

Salvo contadas excepciones (como las exposiciones de Joaquín Torres-García, Rufino Tamayo y el grupo de arte concreto), *Ver y Estimar* no concordaría, en general, con las elecciones estéticas del Instituto. La segunda exposición que realizó el IAM con la obra de Pavel Tchelitchew fue considerada por la revista

⁹¹ Véase Correspondencia MASP-IAM. Carpeta Max Bill, Archivo MASP.

⁹² *Joaquín Torres García: pinturas*, Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno, abril de 1951. Casi paralelamente a la exposición del IAM se realizó otra muestra del artista uruguayo en la galería Plástica.

⁹³ “El Instituto de Arte Moderno”, *Ver y Estimar*, n° 11/12, Buenos Aires, junio de 1949, pp. 5-6.

⁹⁴ Andrea Giunta, “*Ver y Estimar*. Una revista, una asociación”, en Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (eds.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, *op. cit.*, pp.19-32. Este libro dedicado al estudio de dicha revista ha sido realizado en función del trabajo de investigación grupal financiado por proyecto PICT “Jorge Romero Brest y la crítica de arte en América Latina: introducción y descentramiento del paradigma modernista en el debate estético de posguerra”. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL-UBA. Director: Dra. Andrea Giunta. Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica BID 1728/OC-AR PICT 11294.

como una “muestra de un movimiento surrealista romántico ya terminado y del cual no hay que esperar nuevos brotes. La pintura es algo más que un acertijo, más que el pasatiempo de encontrar figuras dentro de otras figuras.”⁹⁵ De los otros artistas surrealistas como Berman y Félix Labisse opinó dentro de la misma tónica.⁹⁶ Era evidente que la línea surrealista que tenía su espacio en EE.UU., no sería la elección de Romero Brest y sus discípulos.⁹⁷ Para Samuel Oliver, Tchelitchev estaba “al filo de lo cursi” y eso no tenía nada que ver con la posición de la revista.⁹⁸

A Romero Brest las propuestas del IAM lo irritaban.⁹⁹ No sólo el criterio para la elección de las exposiciones sino también los textos de los catálogos y los conjuntos seleccionados en los salones de “La Joven Pintura Argentina”, premio que De Ridder sostuvo con interrupciones entre de 1949 y 1960.¹⁰⁰ Respecto de la muestra de Honoré Marius Bérard, realizada en junio de 1950, la revista explicaba qué investigación resultaba importante: [este artista] “cambió lo figurativo por lo no figurativo pero intrínsecamente su mensaje es el mismo. Estamos pues frente a un abstracto cuya postura se halla muy lejos de un Mondrian o un Max Bill. Su intelecto está dominado por la emoción. [...] Su obra no marca un jalón en el arte abstracto actual o del futuro”.¹⁰¹

Romero Brest estaba definiendo claramente qué línea del arte moderno y más precisamente qué línea dentro del arte abstracto era la que tenía el sentido del mundo contemporáneo. *Ver y Estimar* empezaría hacia 1949 a plantear un

⁹⁵ Samuel F. Oliver, “Pavel Tchelitchev”, *Ver y Estimar*, n° 13, Buenos Aires, octubre de 1949, p. 47.

⁹⁶ “Debate sobre la pintura de Eugène Berman”, *Ver y Estimar*, n° 20, Buenos Aires, octubre de 1950, pp. 63-68; D.C.B., “Apostillas”, *Ver y Estimar*, n° 19, Buenos Aires, septiembre, 1950, p. 65.

⁹⁷ Sobre este tema véase Robert Lebel, “Paris- New York et retour avec Marcel Duchamp, dada et le surréalisme”, en *Paris- New York 1908-1968*, Paris, Centre Georges Pompidou- Gallimard, 1991, p. 113.

⁹⁸ Samuel F. Oliver, “Pavel Tchelitchev”, *op. cit.*

⁹⁹ Véase Jorge Romero Brest, “Sobre Giacomo Manzú. Respuesta a Nino Bertocchi”, *Ver y Estimar*, n° 14-15, Buenos Aires, noviembre de 1949, pp. 57-62. *Giacomo Manzú. Esculturas y dibujos*, Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno, noviembre de 1949.

¹⁰⁰ Se cuenta con los catálogos de la primera, segunda y cuarta edición en 1949, 1950 y 1952 respectivamente y con referencias de la tercera edición en 1951 y de un nuevo lanzamiento en 1959. Se sabe que el premio de 1959, es una reaparición después de un “extenso lapso de tiempo”. Véase “Premio De Ridder”, *La Nación*, Buenos Aires, 1 de octubre de 1959. Archivo Galería Pizarro, Fundación Espigas, Buenos Aires. Posteriormente, en 1973, a la muerte de De Ridder, Marcos Curi inició la reedición de este proyecto. Véase “Premio De Ridder (Reportaje a Marcos Curi)”, *Correo de Arte*, n° 4, Buenos Aires, noviembre de 1977, pp. 74-75.

¹⁰¹ Blanca Pastor, “Honoré Marius Bérard”, *Ver y Estimar*, n° 19, Buenos Aires, septiembre de 1950, p. 53.

acercamiento hacia estas propuestas, que aumentaría en intensidad hacia comienzos de los 50. Desde mediados de 1949, líneas vinculadas al desarrollo del constructivismo y de la abstracción geométrica, así como una voluntad de explicación de estas tendencias, comenzaron a ser cada vez más frecuentes en la revista.¹⁰² Además, entre fines de 1948 y principios de 1949, Romero Brest realizó su tercer viaje a Europa y se contactó con los principales referentes de la abstracción, estableciendo a partir de ese momento intercambio epistolar con Max Bill, Vondermberge-Gildewart, Alfred Manessier, Aldo Magnelli y Léon Degand entre otros.¹⁰³

El heterogéneo panorama que proponía el IAM contrastaba con el eje vinculado a la abstracción que cada vez con mayor intensidad se definía desde las páginas de su revista. Si bien un posicionamiento relativamente ecléctico dominó las búsquedas de lo moderno en la escena artística porteña a finales de los 40; los partidarios de la abstracción estaban engrosando sus filas. Ya no eran sólo los artistas y poetas; a finales de los 40 la abstracción era un modelo fuerte de definición de lo moderno: así lo entendieron De Ridder, Romero Brest y Elías Pitterbarg y Aldo Pellegrini, los editores de los dos números de la revista *Ciclo. Arte, literatura y pensamiento moderno*, que bajo este subtítulo, recortaba perfiles de la apuesta constructiva.

Sin embargo, este ámbito cultural porteño que parecía tan permeable a las búsquedas abstractas (por lo menos, si se piensa a la luz del panorama brasileño) tuvo su contrafigura. Si entre 1946 y 1949 se habían realizado en Buenos Aires aproximadamente dieciocho exposiciones vinculadas a las propuestas abstractas, dato que da cuenta de una inscripción local relativamente importante¹⁰⁴, también tuvo lugar la afrenta oficial. El conocido discurso del Ministro de Educación Oscar Ivanissevich, con motivo de la inauguración del *XXXIX Salón Nacional de Artes Plásticas*, dejaba en claro que cuál era la definición estética que en ese momento

¹⁰² “Opina Vantongerloo”, *Ver y Estimar*, n° 11/12, Buenos Aires, junio de 1949, pp. 81-83; Blanca Stáble, “Esbozo de una historia del arte abstracto”, *Ver y Estimar*, n° 13, Buenos Aires, octubre de 1949, pp. 10-12; Raquel Edelman y Samuel Oliver, “Arte Abstracto en Buenos Aires”, *Ver y Estimar*, n° 13, Buenos Aires, octubre de 1949, pp. 17-32; Max Bill, “El pensamiento matemático en el arte de nuestro tiempo”, *Ver y Estimar*, n° 17, Buenos Aires, mayo de 1950, pp. 1-36.

¹⁰³ Véase Correspondencia, Archivo JRB.

¹⁰⁴ Véase María Amalia García, “Juan Melé. Cronología artística-biográfica”, en Gabriela Siracusano, *Melé*, Buenos Aires, Fundación Mundo Nuevo, 2005, pp. 218-259.

buscaba el peronismo.¹⁰⁵ Las propuestas de avanzada no tuvieron buena recepción en el ambiente de los Salones, institución iniciada en 1911 y espacio privilegiado para el discurso oficial en artes plásticas. Como ha señalado Andrea Giunta, en 1946 el reglamento introducía modificaciones orientadas a privilegiar propuestas susceptibles a la plasmación de las modalidades de la vida nacional.¹⁰⁶ Esto implicó la creación de nuevos premios patrocinados por los ministerios en los cuales se establecía una relación temática directa entre el ministerio comitente y la obra a ser premiada.¹⁰⁷

Por lo tanto, además de los pronunciamientos del Ministro Ivanissevich, las formas culturales del peronismo vinculadas a los sectores populares y alejadas de los valores de la alta cultura, fijaron una marcada tensión entre peronismo y artes abstractas. En este sentido, la historiografía artística siguiendo el discurso de los artistas ha sostenido una imagen de la política cultural del peronismo como persecutoria y negadora de las propuestas modernas.¹⁰⁸ Sin embargo, como Giunta ha señalado el peronismo no tuvo una política sistemática de la eliminación y proscripción de obras como había sido el caso de los regímenes europeos.¹⁰⁹ Tanto esta investigadora como Anahí Ballent han señalado que las selecciones culturales peronistas no estuvieron orientadas en una sola dirección: de hecho, sus opciones estéticas se caracterizaron más por el eclecticismo que por la homogeneidad.¹¹⁰ Ballent analizó la diversidad estética de la producción arquitectónica de los años 40

¹⁰⁵ “Inauguróse ayer el XXXIX Salón de Artes Plásticas”, *La Nación*, Buenos Aires, 22 de septiembre de 1949, p. 4 (reeditado en Andrea Giunta, “Nacionales y populares: los salones del peronismo”, *op. cit.*, pp. 187-189) “El arte morboso, el arte abstracto, no cabe entre nosotros, en este país en plena juventud, en pleno florecimiento. No cabe en la Doctrina peronista, porque es ésta una doctrina de amor, de perfección, de altruismo, con ambición de cielo sobrehumano. [...] Entre los peronistas no caben los fauvistas y menos los cubistas, abstractos, surrealistas. Peronista es un ser de sexo definido que admira la belleza con todos sus sentidos.” Véase también “Inauguró el Dr. Ivanissevich el XXXVIII Salón Nacional de Artes Plásticas”, *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística de la República Argentina*, n° 29, Buenos Aires, octubre de 1948, pp. 4-8.

¹⁰⁶ Andrea Giunta, “Nacionales y populares: los salones del peronismo”, *op. cit.*, p. 159.

¹⁰⁷ *Ibid.* p. 160.

¹⁰⁸ Tomás Maldonado, “Los artistas concretos, el ‘realismo’ y la realidad”, *op. cit.*; “Aquí Madí”, *Arte Madí Universal*, n° 6, Buenos Aires, octubre de 1952, s/p; [Editorial], *Nueva Visión*, n° 7, Buenos Aires, 1955, s/p; Juan Melé, *La vanguardia del '40*, *op. cit.* pp. 12-13; Nelly Perazzo, *El Arte Concreto en la Argentina*, *op. cit.*, pp. 121-122; Nelly Perazzo, *Vanguardias de la década del 40*, *op. cit.*, p. 10; Gladys Beatriz Lipovetzky, “Crítica: debate abstracción-figuración en la década del 40”, en *Arte y Recepción, VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1997, pp. 39-46. En la actualidad, los artistas continúan sosteniendo que durante la gestión peronista sus propuestas fueron marginadas.

¹⁰⁹ Andrea Giunta, “Nacionales y populares: los salones del peronismo”, *op. cit.*, pp.153-190.

¹¹⁰ *Ibid.*; Anahí Ballent, *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*, *op. cit.*, p. 25.

y 50 confirmando una selección heterogénea por parte del gobierno y renunciando a la búsqueda de una *estética peronista*, entendida como un único conjunto de formas expresivo de la política.¹¹¹

Más allá de esta posibilidad de revisión que aportan nuevas perspectivas sobre rígidas correspondencias, es preciso señalar algunos sucesos de la política peronista que construyeron espacios de oposición. José Luis Romero, Jorge Romero Brest, Emilio Pettoruti y otros artistas e intelectuales habían sido dejados cesantes de sus cargos públicos a partir de la gestión peronista continuando sus actividades en espacios alternativos como el Colegio Libre de Estudios Superiores y la revista *Imago Mundi*.¹¹² La intervención en la Universidad implicó el despido masivo de profesores y la expulsión de sectores del alumnado. Además, la formalización de la enseñanza obligatoria de la religión católica en las escuelas implicando el retroceso del laicismo, el avance del adoctrinamiento peronista en la educación, el control de prensa y la expropiación del diario *La Prensa* a partir de 1951 daban cuenta que la política peronista ejercía contundentes acciones de poder.¹¹³

En este sentido, *El Arte Abstracto* en el IAM no sólo no fue inaugurado con la presencia del Presidente (como en el caso brasileño) sino que el Instituto era atacado por la revista *Continente*, cercana a la órbita peronista.¹¹⁴ El perfil de De

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Oscar Terán, *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956-1966*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1993, pp. 32-41; Silvia Sigal, *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, *op. cit.*; Federico Neiburg, *Los intelectuales y la invención del peronismo*, *op. cit.*

¹¹³ Silvia Sigal, "Intelectuales y peronismo", en Juan Carlos Torre (dir.), *Los años peronistas*, *op. cit.*, pp. 483-521.

¹¹⁴ "El Instituto de Arte Moderno. No tiene utilidad para el país", *Continente*, n° 44, Buenos Aires, noviembre de 1950, p. 17. "Salta a la vista que, [...] es un prurito de vanidad y ostentación, de boato estrepitoso de recién llegados a la fortuna, lo que mueve al reducido grupo que orienta las actividades del instituto con pretencioso y, en definitiva, poco justificado espíritu de clase. [...] Nada más lejano de la natural humildad y recato de los artistas que el esplendor de brillos falsos con los que ese apretado círculo reviste todos sus actos con olvido de que una entidad de arte se prestigia, no por el despilfarro de una noche de *vernissage*, entre humo, licores y bocadillos, sino por la calidad y dignificación de sus tareas. Estos *vernissages* ostentosos, por otra parte, consumados en un ambiente de mariposeo enguantado, no han merecido en la ciudad otros comentarios que los del risueño buen humor, cuando no los de la burla cachadora, por el desaprensivo y equívoco espíritu, tan poco alentador para los verdaderos artistas, que predominan en ellos. [...] El Instituto de Arte Moderno, en una palabra, no sirve al país. Sólo sirve a las tendencias extranjerizantes de un esnobismo sin bases del menor refinamiento que propugnan un arte sin destino ni vinculación alguna con nuestra realidad o nuestras posibilidades. Ese pequeño grupo de *nouveaux riches*, que siendo nativos sólo hablan el francés en su propia tierra, erigidos por un azar de la fortuna en pretendidos mecenas, no ayudan al arte ni a los artistas argentinos. [...] La Argentina necesita mecenas que sepan discriminar valores y estimular de verdad a nuestros

Ridder –aristócrata, vanguardista, francófilo- no encajaba con el modelo de gestor cultural que delineaba el gobierno. En este sentido, es posible pensar que las tensiones con el peronismo, además de problemas administrativos y económicos que atravesaban a la institución, fueron un factor para el cierre del IAM hacia 1952.¹¹⁵

Asimismo, como señalaba Romero Brest desde *Ver y Estimar*, la Argentina estaba al margen de los eventos internacionales; recién en 1952 se organizó un envío argentino para participar en la *XXVI Biennale di Venecia*.¹¹⁶ En síntesis, en la Argentina, ni la gestión privada ni el panorama cultural oficial podían sostener un proyecto tan atractivo y arrollador como el brasileño.

3. Tensiones de un panorama regional

Romero Brest registraba claramente la voluntad de las instituciones brasileñas en articular un programa modernista. Las noticias sobre la constitución de los nuevos museos paulistas y sus emprendimientos financiados por capitales privados y subsidios públicos asombraban al crítico que constantemente los comparaba con el panorama argentino. Desde *Ver y Estimar* seguía puntillosamente estos proyectos: además de las conferencias, los cursos, la compra de obras y publicaciones del MASP, Romero Brest contabilizaba también los emprendimientos en relación con el MAM-SP.¹¹⁷

El proyecto paulista no sólo era avasallador como emprendimiento sino que también asombraba al crítico la voluntad institucional de confrontar las numerosas líneas vinculadas a la definición de lo moderno. Para Romero Brest éste era un espacio de acción claro y específico que se articulaba con su propio programa

artistas, y no espectáculos de tilinguería ofrecidos entre gallos y medianoche. Dirige el Instituto de Arte Moderno, como presidente, el señor Marcelo De Ridder.”

¹¹⁵ Según la información brindada por los entrevistados hacia 1952 De Ridder emprendió un viaje a Chile y Bolivia del cual regresaría recién en 1955. Marcos Curi, entrevista con la autora, 29 de mayo de 2003; Francisco Bullrich, entrevista con la autora, 3 de abril de 2003; Astrid De Ridder, entrevista con la autora, 24 de septiembre de 2003.

¹¹⁶ Véase Silvia Dolinko, “La Bienal de Venecia, o cómo tener un lugar en el mundo” en Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (eds.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, *op. cit.*, pp. 115-134.

¹¹⁷ “Miscelánea”, *Ver y Estimar*, n° 19, Buenos Aires, septiembre de 1950, pp. 66-67; “Tres exposiciones de arte extranjero”, *Ver y Estimar*, n° 11/12, Buenos Aires, junio de 1949, pp. 6-10.

moderno e internacional de cultura. Espacio que le era negado, al igual que a otras tendencias progresistas de la cultura argentina, en el medio local.¹¹⁸

La acción de Romero Brest en el panorama brasileño fue enriquecedora y funcional tanto para el crítico como para los sectores del circuito paulista. Si bien su amistad con el Brasil se remontaba a comienzos de los años 40 ligada a la figura de Mário de Andrade (cuando el crítico argentino consideraba que ideologías políticas, apegos nacionales y realidades sociales debían ser comprendidas desde las problemáticas del lenguaje plástico¹¹⁹), posteriormente, ya realizado el giro en la percepción de lo artístico, continuó encontrando nuevas conexiones con el país vecino. Dio en São Paulo y Rio numerosas conferencias, fue varias veces jurado de la Bienal y mantuvo con las instituciones modernas múltiples momentos de intercambio. El espacio de acción a través de los emprendimientos brasileños activó el posicionamiento de Romero Brest en el ámbito internacional, mientras que, para las instituciones brasileñas el discurso progresista del crítico argentino funcionó como una instancia de legitimación de las elecciones modernistas de los emprendimientos artísticos de posguerra.¹²⁰

En diciembre de 1950, las secciones de artes plásticas de numerosos diarios paulistas anunciaban la presencia de Romero Brest en la ciudad. Titulares como “Movimento artístico europeu visto por um sul-americano”, “Entender de arte não é uma operação intelectual, é um modo de senti-la” y “A Arquitetura é a grande arte de nosso tempo” intentaban anclar los numerosos temas sobre los que versaban sus conferencias en el MASP.¹²¹ [IL. 63] Romero Brest había sido invitado directamente por Bardi: si bien una primera propuesta de cursos fue planeada en 1948, recién en diciembre de 1950 -y a través de una oportuna

¹¹⁸ Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, op. cit., capítulo 1.

¹¹⁹ Véase Jorge Romero Brest, “Panorama de la Plástica en el año 1940”, *Anuario Plástica*, Buenos Aires, 1940, pp. 9-27; Isabel Plante, “‘El fuego universal de la libertad’ que avivó las críticas de Jorge Romero Brest en la revista antifascista *Argentina Libre* (1940-1943)”, en *IX Jornadas Interescuelas y Departamentos de Historia*, Universidad Nacional de Córdoba, 2003. CD-ROM.

¹²⁰ María Amalia García, “Entre la Argentina y Brasil. Episodios en la formación de una abstracción regional”, op. cit.

¹²¹ “Movimento artístico europeu visto por um sul-americano. Serie de Conferencias do prof. Jorge Romero Brest, no Museu de Arte”, *Diário da Noite*, São Paulo, 6 de diciembre de 1950; “Entender de arte não é uma operação intelectual, é um modo de senti-la”, *Diário de São Paulo*, São Paulo, 6 de diciembre de 1950; “A Arquitetura é a grande arte de nosso tempo”, *Folha da Manhã*, São Paulo, 17 de diciembre de 1950, Archivo MASP. En este archivo véase también “As aulas do Prof. Brest no Museu de Arte”, *Diário de São Paulo*, São Paulo, 7 de diciembre de 1950; Osorio Cesar, “O professor Romero Brest no Museu de Arte”, *Folha da Tarde*, São Paulo, 2 de diciembre de 1950.

insistencia epistolar de Romero Brest- fue que se concretó dicho proyecto.¹²² Por carta, Romero Brest le comentaba a Bardi el sentido que daría a la serie de cinco conferencias titulada “Cómo un sudamericano ve el movimiento artístico europeo”: el objetivo era “hacer, más que un análisis detallado de tendencias, una sistematización de ideas, con cierto carácter polémico en cuanto a la defensa y afirmación del arte abstracto”.¹²³ Se sabe también que articulaba esta estadía en São Paulo dentro de un viaje mayor a Europa y a EE.UU. y era, además, la primera vez que visitaba Brasil. Muy interesado en estos contactos, Romero Brest se despedía entrañablemente en cada carta: “tengo especialísimo interés en conocer San Pablo, su museo y los buenos amigos que viven allí”¹²⁴ [...] “Ardo en deseos de estar con Uds. y de anudar una sólida amistad.”¹²⁵

Aracy Amaral marcó por primera vez el gran impacto que tuvieron sobre el campo artístico paulista estas conferencias del crítico argentino en el MASP y estableció su vinculación con el surgimiento del arte concreto brasileño.¹²⁶ Amaral resalta este suceso como un evento formativo para la constitución de la vanguardia concreta paulista en el contexto de la efervescencia cultural de fines de los años '40; a partir de esta contribución de Amaral, la historiografía del arte brasileño ha vuelto a señalar la importancia de estas conferencias en el campo artístico paulista.¹²⁷ Sin embargo, dicho evento no sucedió –como referencia la bibliografía– en 1948; en los años 70, Romero Brest fechó en 1948 el artículo “A Arquitetura é a grande arte de nosso tempo” que entregó a Amaral para el catálogo de la exposición *Projeto construtivo brasileiro na arte*.¹²⁸ La cuestión radica en que -

¹²² P. M. Bardi, carta a Jorge Romero Brest, São Paulo, 4 de junio de 1948; Jorge Romero Brest, carta a P. M. Bardi, Buenos Aires, 21 de marzo de 1950, Archivo MASP.

¹²³ Jorge Romero Brest, carta a P. M. Bardi, Buenos Aires, 18 de septiembre de 1950. Archivo MASP.

¹²⁴ Jorge Romero Brest, carta a P. M. Bardi, Buenos Aires, 21 de marzo de 1950. Archivo MASP.

¹²⁵ Jorge Romero Brest, carta a P. M. Bardi, Buenos Aires, s/d [Mayo de 1950], Archivo MASP.

¹²⁶ Aracy Amaral (coord.), *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*, op. cit., pp. 97-98. Véase además Aracy Amaral (coord.), *Arte construtiva no Brasil. Coleção Adolpho Leirner*, op. cit., pp. 53-54, Aracy Amaral, “Abstract constructivist trends in Argentina, Brasil, Venezuela and Colombia”, en Waldo Rasmussen (cur.), *Latin American Artists of the XX Century*, Nueva York, MoMA, 1993, p. 91.

¹²⁷ Valéria Piccoli, “Cronología 1945-1964”, en Aracy Amaral (coord.), *Arte construtiva no Brasil. Coleção Adolpho Leirner*, op. cit., p. 282; Otilia Fiori Arantes, *Mário Pedrosa. Itinerario crítico*, op. cit., p. 41.

¹²⁸ Aracy Amaral, carta a Jorge Romero Brest, São Paulo, 22 de agosto de 1977. Caja 23, sobre 2, documento 635, Archivo JRB. “Entre los recortes que Ud. me regaló cuando estuve en su casa había uno que me interesó enormemente, y que marcó no apenas el inicio del intercambio argentino-brasileño entre la nueva generación como presentaba un punto de vista revolucionario sobre la importancia de la arquitectura en un arte nuevo, de la matemática en el arte geométrico, etc. Era tan viva esa conferencia para abertura de las polémicas de un tiempo que no tuve muchas dudas en quererlo para la antología.”

además de la rectificación documental en relación con esta visita en diciembre de 1950- parece poco probable que el crítico sostuviera el abstraccionismo en ese año. No sólo no hay referencias tan tempranas a esta idea en su revista sino que también debe recordarse que es precisamente en 1948 cuando, todavía en la tónica de búsqueda de una sensibilidad propia de lo latinoamericano, le dedicó una alabanza a Cândido Portinari.¹²⁹

El programa de estas conferencias en el MASP consistía en un balance general de medio siglo de pintura en el que a partir de las premisas de Picasso y Matisse se perpetuaban cuatro falacias en la historia de la pintura: el neohumanismo, el neorromanticismo, el neonaturalismo y el neorrealismo.¹³⁰ Sin duda, entre lo viejo y lo nuevo en el arte moderno, para Romero Brest mediaba la idea de abstracción. En este punto aparecían las discriminaciones entre lo abstracto y lo concreto, lo orgánico y lo inorgánico, lo funcional y lo expresivo, todos abordajes que le permitían marcar la dicotomía entre ese nuevo momento histórico y el rumbo de las artes plásticas. Bajo el apartado “Idea e imagen del mundo en 1950” del programa de las conferencias, Romero Brest planteaba el concepto de síntesis de las artes visuales a partir de la siguiente ecuación: “Crisis de crecimiento en las artes plásticas. El nuevo planteo de la creación espacial: la arquitectura, reina y señora; la pintura y la escultura: funcionalismo expresivo, no decorativo, las artes derivadas- Profecía.”¹³¹

Estos fueron los ejes de las conferencias de Romero Brest que tuvieron un gran impacto en el ambiente artístico paulista. Un planteo claro y evolutivo sobre el sentido del arte moderno en función del arte abstracto proyectado en la síntesis de las artes y en la arquitectura integral.¹³² En el artículo “A Arquitetura é a grande arte de nosso tempo” aparecido en 17 de diciembre de 1950 en el periódico paulista *Folha da Manhã*, Romero Brest profetizaba:

A meu ver a grande arte do nosso século é a arquitetura, que, como a escultura maneja o espaço real. De outra parte a pintura de cavalete não satisfaz mais as exigências da nova estética. Tampouco será a pintura mural

¹²⁹ Jorge Romero Brest, “Alabanza de Portinari”, *Ver y Estimar*, nº 4, Buenos Aires, julio de 1948, pp.41-42.

¹³⁰ Jorge Romero Brest, “Temas de conferencias”, Archivo MASP.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² “A Arquitetura é a grande arte de nosso tempo”, *op. cit.*

que salvará a crise deste gênero, o que é presumível pelo movimento da arquitetura moderna que tende para o desaparecimento do muro. Não se tratará pois de um acostamento extrínseco dos diferentes gêneros mas de uma conjuntura real e efetiva entre a pintura, a escultura e a arquitetura.¹³³

Si los artistas abstractos eran los que encaraban mejor el problema de la plástica contemporánea en función de la superación de la sensibilidad subjetiva, la idea fundamental todavía irrealizada era la unidad de las artes.¹³⁴ La síntesis de las artes era un tópico que recorría la producción de los artistas abstracto-constructivos; tenía su historia en Art & Crafts, en la obra de Henry van de Velde y en la línea que había seguido el constructivismo ruso, el Bauhaus y De Stijl.¹³⁵ Durante la posguerra, varios núcleos de artistas y arquitectos se orientaban en esta dirección: el grupo *Espace* liderado por André Bloc y Félix Del Marle pero fundamentalmente Max Bill y el programa de la Hochschule für Gestaltung (HfG) de reinstalar el proyecto Bauhaus fue el núcleo que marcó los términos de este debate. El desplazamiento de las formas del arte a las posibilidades de la arquitectura y del diseño fue un proyecto central para el arte concreto en la búsqueda de un entorno apropiado y eficiente para una sociedad futura.¹³⁶

La calidad e intensidad excepcional de las experiencias latinoamericanas en torno a la integración/síntesis/conciliación las artes determinaron que la crítica internacional analizara el fenómeno con un interés por la arquitectura de la región nunca antes o después igualado.¹³⁷ Las construcciones de Oscar Niemeyer y Alfonso Reidy, con murales de Cândido Portinari y jardines de Roberto Burle Marx y el emprendimiento de Carlos Villanueva en Venezuela con realizaciones de Vasarely, Bloc, Calder, Arp y Pevsner funcionaban, en las páginas de la revista *Art d'aujourd'hui* como las representaciones más pertinentes del deseo de integración

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*; "Movimento artístico europeu visto por um sul-americano. Serie de Conferencias do prof. Jorge Romero Brest, no Museu de Arte", *op. cit.*

¹³⁵ En este sentido la realización de la cervecería Aubette en Estrasburgo en 1926-28 por Van Doesburg, Arp y Taeuber-Arp constituía la realización más remarcable.

¹³⁶ Jorge Francisco Liernur, "Arquitectura y 'conciliación' de las artes", en Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (eds.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, *op. cit.*, pp. 263-282.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 277.

de las artes.¹³⁸ Se convertían en la materialización de las “fiestas visuales” que el grupo *Espace* proponía en su manifiesto.¹³⁹

Sin duda, las conferencias de Romero Brest dejaron una impronta fuerte en el ambiente paulista. Los intereses del crítico parecían estar en sincronía con las necesidades de promoción artística del circuito paulista. En este sentido, la apuesta del argentino se constituiría en una pieza clave para los futuros proyectos de Ciccillo Matarazzo.

En función de esta búsqueda de hegemonía paulista, la idea de iniciar una exposición Bienal de arte y arquitectura fue un proyecto latente desde los inicios del MAM-SP.¹⁴⁰ Involucraba el deseo de constituir a São Paulo en el nuevo centro artístico moderno con fuerte visibilidad internacional. Para Matarazzo, y para la poderosa comunidad italiana paulista, invitar a los países del mundo a participar en la versión brasileña de la bienal veneciana resultaba una situación óptima para mostrar el poderío alcanzado y delinear su posición como una de las ciudades latinoamericanas más prósperas en el panorama de posguerra. En este sentido es interesante observar que si en Rio de Janeiro las iniciativas provenían básicamente de la órbita estatal, en São Paulo, centro de crecimiento industrial y demográfico, los emprendimientos se realizaban a través de particulares.¹⁴¹ La escena que Brasil montaba tanto a nivel de gestión institucional privada como desde la realización arquitectónica de la mano del proyecto gubernamental mostraba a este país decidido a asumir formas modernistas. [IL. 58, 59]

Con el aval de la Presidencia de la República y el Municipio de São Paulo, la primera edición de la Bienal de São Paulo fue inaugurada el 20 de octubre de 1951 en el pabellón construido sobre el belvedere del Parque Trianon en la avenida Paulista (predio hoy ocupado por el MASP) con la participación de 25 países, 228 artistas brasileños y 511 extranjeros. Encontró además fuertes apoyos en el sector industrial: mes a mes, Ciccillo y su esposa, Yolanda Penteado, aumentaban la cantidad de premios (que llegó a ser casi el doble que Venecia) a través de sus

¹³⁸ *Art d'aujourd'hui*, París, serie 5, nº 4/5, mayo-junio de 1954; *Aujourd'hui. Art et Architecture*, París, ns. 1-5.

¹³⁹ “Le groupe Espace”, *Art d'aujourd'hui*, París, serie 2, nº 8, octubre de 1951, portada.

¹⁴⁰ Aracy Amaral, *Arte para quê?*, *op. cit.*, pp. 229-263; Leonor Amarante, *As Bienais de São Paulo*, *op. cit.*

¹⁴¹ Rita Alves Oliveira, “Bienal de São Paulo. Impacto na cultura brasileira”, *op. cit.*

amistades y contactos dentro de la sociedad brasileña.¹⁴² Sin embargo, la ambición del proyecto fue blanco de numerosas críticas. Mientras el día de la inauguración el diario *Ultima Hora* distribuía un suplemento especial con notas sobre las personalidades y curiosidades de la Bienal, militantes de izquierda y asociaciones gremiales efectuaban duras críticas al proyecto considerado como una maniobra imperialista y una “festa de tubarões”.¹⁴³ Se reprochaba la irresponsabilidad social del emprendimiento, la vinculación del aparato gubernamental con el mundo industrial y financiero, los contactos con Nelson Rockefeller y la política de expansionismo cultural del Departamento de Estado norteamericano, aparte de la elección de parámetros estéticos alejados de los ejes del realismo social.¹⁴⁴

Hubo otras objeciones además de los reclamos de la izquierda. Desde la revista *Habitat* dirigida por la arquitecta Lina Bo, las divergencias entre MAM y MASP salieron a la luz. No sólo se criticó la adaptación literal del modelo de la Bienal de Venecia sino también la utilización de fondos públicos para la realización del evento que, a su parecer, era innecesario y pobre en selección y realización. La revista explicaba en qué consistía armar una exposición:

Uma exposição deve ser entendida antes de mais nada, como uma obra de arte: do ponto de vista do ambiente e da apresentação, do pensamento informador, da razão crítica. Apresentar hoje em dia algumas das telas que figuram na secção holandesa e em algumas outras, significa não se preocupar com a época, com o espírito de nosso tempo, da crítica de arte e suas tendências. Apresentar dois o três mil trabalhos, que ninguém escolheu porque determinados por ministérios e funcionários dos vários países, ou ainda por comissários improvisados, significa convidar o público para uma feira, não para uma exposição de arte, ou no mínimo, para um caos.¹⁴⁵

La revista tenía en claro que los franceses, por ejemplo, “enviaram á Veneza toda aquela fartura de salas e para a metrópole de São Paulo, [...] mandam

¹⁴² Maria Cecilia França Lourenço, *Museus acolhem moderno*, op. cit., p. 115; Yolanda Penteado, *Tudo em cor-de-rosa*, Rio de Janeiro, Nova fronteira, 1976.

¹⁴³ “Verdadeira farrá de tubarões a inauguração da Bienal de Rockefeller”, *Hoje*, São Paulo, 21 de octubre de 1951. Archivo FBSP.

¹⁴⁴ Véase Aracy Amaral, *Arte para quê?...*, op. cit.

¹⁴⁵ Serafim, “O repórter na Bienal”, *Habitat*, nº 5, São Paulo, 1951-1952, p. 2.

um refugio” y que “os museus americanos que ‘cooperaram’ mandaram as pinturas, geralmente guardadas em depósitos, a tomar um pouco de calorzinho tropical”.¹⁴⁶

Ahora bien, teniendo en cuenta la pertinencia del circuito artístico paulista para evaluar el panorama internacional, ¿cómo era la perspectiva que se tenía sobre el ámbito argentino? Una participación oficial de la Argentina en la Bienal se vislumbraba como una nota importante para el proyecto. No sólo porque, desde las primeras décadas del siglo XX, Buenos Aires “funcionaba” de alguna manera como una versión reducida y más cercana de París sino que, además, eran conocidas las investigaciones que en torno al arte moderno desarrollaban algunos contactos argentinos.¹⁴⁷ Pero teniendo en cuenta el caso argentino era casi impensable que este panorama nuevo pudiera ser representado por el criterio de la burocracia gubernamental.

Para los gestores modernos brasileños (Ciccillo Matarazzo, Lourival Gomes Machado, Sérgio Milliet, Mário Pedrosa, P. M. Bardi y Lina Bo) sus contactos en la avanzada moderna eran marginales al gobierno argentino. Una selección oficial argentina para la Bienal se percibió con desconfianza; esto llevó a Lourival Gomes Machado, director artístico del MAM-SP, a visualizar otros espacios del circuito argentino para extender el convite: “ao menos no caso da Argentina, preferimos confiar toda a representação nacional a cargo duma entidade especialmente destinada ao cultivo da arte moderna, como é o Instituto de Arte Moderno”.¹⁴⁸ Era lógica la elección de este espacio: el MAM-SP y el IAM eran instituciones que ya habían compartido una exposición y constantemente planeaban nuevos intercambios.¹⁴⁹ Empero, respecto al tema de la Bienal, los contactos no resultaron tan fluidos. Mientras el IAM se demoraba en confirmar su aceptación, el MAM extendió a través del embajador argentino en Río, Juan Cooke, una invitación oficial a la Bienal.¹⁵⁰ De todas formas, la necesidad de una representación moderna era un punto ineludible:

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 4.

¹⁴⁷ Patricia M. Artundo, *Mário de Andrade e a Argentina*, *op. cit.*; Raúl Antelo, *Confluencia*, *op. cit.*; Alicia Bernasconi y Oswaldo Truzzi, “Las ciudades y los inmigrantes: Buenos Aires y São Paulo (1880-1930)”, *op. cit.*

¹⁴⁸ Lourival Gomes Machado, carta a Szabolcs de Vajay, São Paulo, 17 de mayo de 1950. Caja 1/10, Archivo FBSP.

¹⁴⁹ Véase Correspondencia enviada y correspondencia recibida, MAM-SP 1949-1952. Archivo FBSP.

¹⁵⁰ Francisco Matarazzo Sobrinho, carta al Embajador de la Argentina en Río de Janeiro, São Paulo, 12 de julio de 1950. Caja 1/05, Archivo FBSP.

Muito provavelmente, a organização da representação por órgãos oficiais implicaria na eliminação de alguns nomes representativos e, conseqüentemente, por tal via não alcançaríamos um conjunto de obras que refletisse o esplendido panorama da arte renovada da Argentina, ocorreu-nos que o melhor talvez fosse secundar a representação oficial, com outra, entregue aos cuidados duma entidade privada.¹⁵¹

El MAM-SP sugirió al IAM su propia experiencia como modelo de acción: “gostaríamos de ver o Instituto oficialmente incumbido, pelo governo argentino, de organizar e enviar a representação nacional, tal como nosso Museu o fez para o governo brasileiro na última Bienal de Veneza”.¹⁵² La sugerencia sonaba poco atinada en la coyuntura local. La opción por el “arte moderno”, que había logrado identificar a las elites política, económica y artístico-cultural paulistas, no se ajustaba al panorama argentino de 1951.¹⁵³ El peronismo se encontraba al margen de los nuevos códigos estéticos del orden de posguerra. Esto generaba tensión, el éxito de la apuesta de Ciccillo no dependía sólo de los esfuerzos de quien la promovía sino también del panorama internacional y regional que la apoyara con su participación.

Aunque esta opción de colaboración entre el IAM y el aparato peronista no parecía demasiado probable, el Instituto armó su equipo. Estaban los consagrados “muchachos de París” (Antonio Berni, Horacio Butler, Raquel Forner, Alfredo Bigatti, Pablo Curatella Manes, Héctor Basaldúa), varios artistas del grupo Orión (en los 50 reagrupados en “20 pintores y escultores”: Vicente Forte, Bruno Venier, Orlando Pierri), una línea abstracta (Juan del Prete, Sarah Grilo, Víctor Magariños D., José Antonio Fernández Muro, Miguel Ocampo y Hans Aebi) y los elegidos del IAM: Homero Panagiotopulos y Obdulio Vesprini, ambos artistas seleccionados y premiados en las dos primeras ediciones del Premio Marcelo De Ridder. Evidentemente, los brasileños confiaron en que esta representación argentina sería viable dado que en la primera edición del catálogo de la I Bienal está consignada

¹⁵¹ Lourival Gomes Machado, carta a Ignacio Pirovano, São Paulo, 5 de abril de 1951. Caja 1/10, Archivo FBSP.

¹⁵² Lourival Gomes Machado, carta al IAM, São Paulo, 22 de noviembre de 1950. Caja 1/05, Archivo FBSP.

¹⁵³ Rita Alves Oliveira, “Bienal de São Paulo. Impacto na cultura brasileira”, *op. cit.*

esta participación organizada por el IAM, referencia que desaparece en la segunda edición.¹⁵⁴

¿Quién afrontaría el envío de este conjunto argentino hasta el puerto de Santos? Marcelo De Ridder argumentó problemas económicos para asumir ese riesgo: sin la subvención estatal la selección del IAM no viajaría a São Paulo.¹⁵⁵ Respecto de la invitación oficial, la diplomacia argentina mostró desinterés: el embajador Juan Cooke contestó recién un año después la carta que el 12 de julio de 1950 Ciccillo le enviara invitando a la Argentina a participar de la Bienal.¹⁵⁶

El tiempo apremiaba. El MAM-SP buscó interceptar puntos clave dentro del aparato peronista para obtener ayuda. El candidato fue Ignacio Pirovano. Abogado de profesión, Pirovano había participado desde muy joven en el ambiente artístico. En la década del 20 asistió al taller de André Lothe y luego de regreso en Buenos Aires estuvo muy ligado al grupo de artistas que se aglutinaron alrededor de Alfredo Guttero. Pirovano expuso obras de su autoría en el *Nuevo Salón* en 1929 y en el *Salón de Pintores y Escultores Modernos* en 1930 realizados en la Asociación Amigos del Arte.¹⁵⁷ Sin embargo, su relación con la plástica adoptó formas múltiples que no circunscribieron su accionar sólo a la esfera de la creación. En 1933 Pirovano integró la exposición homenaje al fallecido Guttero en la Dirección Nacional de Bellas Artes, no sólo como pintor sino también como mentor y coleccionista del nuevo arte argentino: allí él exhibiría sus obras en yeso cocido.¹⁵⁸ Precisamente, su primer momento como coleccionista lo muestra volcado a la adquisición de obras de los artistas que integraron el núcleo inaugural del *Nuevo Salón* como Pedro Figari, Raquel Forner o Pablo Curatella Manes.¹⁵⁹ Posteriormente, en los 40 había estado muy cercano a la gente del grupo Orión y principalmente a Ernesto B. Rodríguez. Además de coleccionista, su actividad en

¹⁵⁴ Véase *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, São Paulo, octubre-diciembre de 1951, 1º y 2º edición.

¹⁵⁵ Marcelo de Ridder, carta a Lourival Gomes Machado, Buenos Aires, 30 de marzo de 1951. Caja 1/10; Marcelo de Ridder, carta a Lourival Gomes Machado, Buenos Aires, 30 de mayo de 1951. Caja 1/10. Archivo FBSP.

¹⁵⁶ Francisco Matarazzo Sobrinho, carta al embajador de la Argentina en Río de Janeiro, São Paulo, 12 de julio de 1950. Caja 1/05; Juan I. Cooke, carta a Francisco Matarazzo Sobrinho, Río de Janeiro, 31 de julio de 1951. Caja 1/05. Archivo FBSP.

¹⁵⁷ Sobre Ignacio Pirovano véase María Amalia García, "El diseño de una colección: Tomás Maldonado e Ignacio Pirovano en la representación del arte concreto", *op. cit.*

¹⁵⁸ *Homenaje al pintor argentino Alfredo Guttero*, Buenos Aires, Dirección Nacional de Bellas Artes, octubre-noviembre de 1933.

¹⁵⁹ La información sobre la adquisición de obras de estos artistas fue proporcionada por Celina Arauz de Pirovano en una entrevista con la autora, 27 de junio de 2001.

el campo del arte estuvo marcada por la gestión institucional. Unido por lazos familiares a los Errázuriz, en 1937 fue propuesto primer director del Museo Nacional de Arte Decorativo, cargo que ocupó hasta caída del gobierno peronista.¹⁶⁰ También ejerció, durante la gestión de Perón, la Presidencia de la Comisión Nacional de Cultura entre 1952 y 1953.¹⁶¹ Evidentemente, Pirovano estaba comprometido con las causas de este gobierno. Más allá de su actuación gubernamental, se dedicó en compañía de su hermano Ricardo, a la empresa de muebles y galería de arte *Comte* y a la administración de las estancias familiares. Su relación con los artistas vinculados al grupo de *Arturo* – y fundamentalmente con Maldonado- comienza a mediados de los años 40; recuérdese que *Comte* fue la primera galería abierta a las propuestas invencionistas.¹⁶²

Precisamente, por su vinculación con los artistas modernos y por sus contactos dentro de la estructura peronista, Pirovano fue ungido por Ciccillo como corresponsal del MAM para la participación argentina en la Bienal.¹⁶³ Pirovano inició sus gestiones y propuso su lista de artistas en la que estaban, por supuesto, sus amigos los artistas concretos.¹⁶⁴ Sin embargo, sus negociaciones no alcanzaron buen puerto: el nombramiento de Jerónimo Remorino como canciller del Ministerio de Relaciones Exteriores pareció haber enturbiado sus posibilidades de colaboración.¹⁶⁵

A mediados de 1951, la concreción del proyecto no era viable. Sin embargo, el IAM intentó otro *tour de force* para lograr realizar el envío. Esta vez, la señora

¹⁶⁰ El Museo Nacional de Arte Decorativo se creó en 1937 por la Ley 12351 del Gobierno Nacional que determinó la adquisición de la residencia y la colección de arte de D. Matías Errázuriz y Da. Josefina de Alvear.

¹⁶¹ “Ignacio Pirovano. Curriculum Vitae”, Archivo Ignacio Pirovano, MAMBA, sobre 719, folio 3-4.

¹⁶² En diciembre de 1944 en la galería Comte, Maldonado expuso algunas obras al mismo tiempo que realizaban las exposiciones de Manuel Espinosa, Juan Battle Planas, Juan del Prete y Raúl Soldi. Véase *Muestra de arte moderno*, Comte, Buenos Aires, diciembre 1944.

¹⁶³ Francisco Matarazzo Sobrinho, carta a Ignacio Pirovano, São Paulo, 8 de febrero de 1951. Caja 1/05, Archivo FBSP. Véase además, María Amalia García, “El diseño de una colección: Tomás Maldonado e Ignacio Pirovano en la representación del arte concreto”, *op. cit.*

¹⁶⁴ Ignacio Pirovano, carta a Francisco Matarazzo Sobrinho, Buenos Aires, 3 de marzo de 1951. Caja 1/05; Ignacio Pirovano, carta a Francisco Matarazzo Sobrinho, Buenos Aires, 5 de julio de 1951. Caja 1/05, Archivo FBSP.

¹⁶⁵ Ignacio Pirovano, carta a Francisco Matarazzo Sobrinho, Buenos Aires, 5 de julio de 1951. Caja 1/05, Archivo FBSP. “Recién hoy, agotado totalmente el tema de la posibilidad de mis gestiones personales ante quien correspondía, para la presencia oficial de la Argentina en la Bienal de San Pablo, me dirijo a Ud. para informarle: 1º) Que el cambio del Ministerio de Relaciones Exteriores –última vía iniciada por mí y con posibilidades de éxito- vino a dar por tierra con todas mis esperanzas”. Sobre el cambio de Canciller, véase José Paradiso, “Vicisitudes de una política exterior independiente”, *op. cit.*

Esther Zemborain de Torres Duggan, vicedirectora del IAM, en ausencia de De Ridder continuaba las negociaciones para intentar que aunque sea una pequeña selección de obras representara a la Argentina.¹⁶⁶ Durante un breve tiempo se pensó que se había logrado el objetivo, pero un conflicto final frustró todas las expectativas. Según una carta del secretario del IAM dirigida a Lourival Gomes Machado, ya sobre la fecha límite de aceptación de obras, en este asunto había poca transparencia:

Croyez-nous, cher monsieur, que tout a été fait pour que le projet soit réalisé en bonne et due forme. Hélas, si on peut triompher sur l'indifférence, se n'est pas le même pour malveillance. Les caisses qui contenaient les ouvres destinées à la Biennale attendaient, toutes prêtes, leur sortie, des la fin de septembre. Aussi avons-nous obtenu les permis du Ministère de Relations Extérieures et ceux de la Douane. C'est au Ministère de Transports que notre projet a été saboté, pour des raisons que sont tout-à-fait hors des considérations artistiques.¹⁶⁷

La ausencia de una representación oficial argentina en la I Bienal de São Paulo permite un abordaje a las relaciones entre ambos países en 1951. Ya se ha referido a los diferentes posicionamientos políticos de ambos gobiernos: la alineación con EE.UU del gobierno de Dutra difería sustancialmente de la Tercera Posición peronista.¹⁶⁸ Brasil no suscribió los pactos y convenios de solidaridad económica y política que Argentina había entablado con Chile y Bolivia y se opuso tenazmente al proyecto de Perón de reflotar el Bloque ABC. El comienzo de la década del 50 fue un momento de tensión en las relaciones entre ambos países ya que la intención de Perón de mejorar las relaciones con los EE.UU. fue leído como una amenaza por parte de la diplomacia brasileña: la relación conflictiva de la Argentina con los EE.UU. resultaba funcional para los objetivos del Brasil.¹⁶⁹

En este marco de situación, la coyuntura no parecía demasiado propicia para los intercambios artísticos. Si bien en el momento era difícil prever la proyección

¹⁶⁶ Véase Szabolcs de Vajay, carta a Lourival Gomes Machado, Buenos Aires, 28 de agosto de 1951. Caja 1/10, Archivo FBSP.

¹⁶⁷ Szabolcs de Vajay, carta a Lourival Gomes Machado, Buenos Aires, 23 de noviembre de 1951. Caja 1/10, Archivo FBSP.

¹⁶⁸ Carlos Escudé y Andrés Cisneros (orgs.), *Historia General de las Relaciones Exteriores...*, op. cit., Tomo XIII, p. 131.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 132.

que tendría la Bienal, existió por parte de la burocracia argentina desinterés en colaborar con el evento artístico paulista.

Desde un posicionamiento opuesto, la selección brasileña en la Bienal incluía desde los artistas modernos consagrados de los 20 y los 30, como Lasar Segall, Cândido Portinari y Emiliano Di Cavalcanti, hasta los artistas más jóvenes vinculados al desarrollo de la abstracción. Entre ellos figuraban Almir Mavignier, Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Ivan Serpa y Abraham Palatnik; De Barros y Serpa fueron premiados con adquisiciones y Palatnik recibió una mención especial del jurado por su aparato cromocinético.¹⁷⁰

La avanzada argentina, sin embargo, encontró su espacio en la Bienal con la presencia de Romero Brest en el jurado.¹⁷¹ En este evento, el crítico argentino actuó como un defensor extremo de la abstracción. Tanto la promoción de esta tendencia como su participación en este encuentro internacional ubicaban a Romero Brest como la contrafigura del panorama de aislamiento de su país.¹⁷² En esta edición inicial el crítico encontró la oportunidad de legitimar sus elecciones. Una adhesión total a la causa abstracta lo encontraba argumentando para otorgar el primer premio en escultura a la obra *Dreiteilige Einheit* [Unidad Tripartita] de Max Bill. En 1977 -y a pedido de Aracy Amaral - él mismo relató este suceso que se convirtió en leyenda de este primer certamen.¹⁷³

El nombramiento [de jurado para la I Bienal] me llegó a último momento y no pude estar en San Pablo cuando se reunió el jurado. Este ya había entrado en funciones, otorgando el gran premio en pintura a André [sic] Chastel¹⁷⁴ (el que nunca hubiera votado), y los colegas me dieron sólo una hora para que viera toda la bienal. Lo hice devorando las obras y al final de la planta inferior, gran sorpresa, en un rincón estaba *Unidad tripartita* de Max Bill, una obra sobresaliente aún entre las sobresalientes de este artista. Con ese bagaje de mínimas observaciones volví a la reunión del jurado dispuesto a dar la batalla por esa obra.¹⁷⁵

¹⁷⁰ Leonor Amarante, *As bienais de São Paulo...*, op. cit.; VV.AA., *Bienal. 50 años 1951-2001*, op. cit., p. 76.

¹⁷¹ Además de Romero Brest, el jurado estuvo integrado por Lourival Gomes Machado (Brasil), Jacques Lassaigue (Francia), René d'Harnoncourt (EE.UU.), Wolfgang Pfeiffer (Alemania) y Sérgio Milliet (Brasil), entre otros.

¹⁷² Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, op. cit., pp. 78-79.

¹⁷³ Aracy Amaral, carta a Jorge Romero Brest, op. cit.

¹⁷⁴ El ganador del primer premio en pintura en la I Bienal de São Paulo por su obra *Amoureux au café* [Enamorados en el café] es Roger Chastel.

¹⁷⁵ Jorge Romero Brest, "Arte concreto en Brasil y Argentina", documento mecanografiado, caja 3 sobre 2 documento w, Archivo JRB.

Es interesante notar que *Unidad Tripartita* no estaba expuesta junto con la representación suiza; Bill no integró esta selección nacional sino que participó como artista independiente bajo la invitación de la dirección de la Bienal.¹⁷⁶

El conjunto internacional de laureados da cuenta de una clara voluntad de contrastar la pluralidad de tendencias abstractas. Los dos máximos premios en escultura y pintura otorgados a *Unidad tripartita* de Max Bill y a *Amoureux au café* [*Enamorados en el café*] de Roger Chastel, respectivamente, marcan los horizontes que alcanzaba el arte abstracto en los primeros 50: la línea constructivista pos-bauhasiana y el enrejado cubofauvista de la reconstrucción de la tradición francesa.¹⁷⁷ [IL. 60, 61] Otros premios instalaron también definiciones no-figurativas: más de la escuela francesa con Alberto Magnelli, la escultura norteamericana con Theodor Roszak, y en una línea más surrealizante, la propuesta de Willi Baumeister.¹⁷⁸ También en el conjunto premiado se ponían en tensión las posibilidades de la figura: en la línea del realismo social, Eduard Pignon y en la de una figuración rota en texturas, la obra de Germaine Richier.¹⁷⁹

Un rastreo por la prensa artística de la época demuestra la escasa cobertura que la bienal paulista obtuvo en las revistas francesas y americanas; esto contrasta con la relevancia que Romero Brest le otorgó al evento en *Ver y Estimar*.¹⁸⁰ El posicionamiento de Romero Brest respecto de la bienal era operativo para el ámbito brasileño. No sólo actuaba el preconcepto acerca de la supuesta supremacía intelectual de los argentinos, sino además la proyección que el crítico le daba al evento ligándolo a su figura de estudioso serio y reconocido e incluyéndolo en su propio emprendimiento. *Ver y Estimar* era para Romero Brest una carta de presentación, un instrumento de inserción en el escenario internacional a través del cual establecía contactos con

¹⁷⁶ Max Bill, "Constatations concernant la participation de Max Bill à la I Bienal de São Paulo", Carpeta Max Bill, Archivo MASP. Véase "Regulamentos", *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, São Paulo, 1951, p. 24.

¹⁷⁷ Bernard Ceysson, "La estatua imposible", en Thomas Messer (cur.), *Europa de posguerra. Arte después del diluvio 1945-1965*, Barcelona, La Caixa, 1995; Laurence Bertrand Dorléac, "La joie de vivre, et après?", en 1946: *L'art de la Reconstruction*, Antibes, Musée Picasso, 1996.

¹⁷⁸ VV.AA., *Bienal 50 anos... op. cit.*, pp. 76-77.

¹⁷⁹ Véase Bernard Ceysson, "La estatua imposible", *op. cit.*

¹⁸⁰ Se han consultado *Art Digest*, *Art News*, *Cahiers d'art*, *Domus*, *The journal of Aesthetics and criticism*, *Art d'aujourd'hui* y *Arts de France* y *Arts*. Véase Jorge Romero Brest, "Primera Bienal de San Pablo", *Ver y Estimar*, n° 26, Buenos Aires, noviembre de 1951, pp. 1-40.

distintas personalidades del ámbito de la cultura.¹⁸¹ El número 26 incluía una extensa y elogiosa crítica del certamen que resultaba beneficiosa para el esforzado proyecto de Matarazzo de desviar la geografía de las artes hacia São Paulo.¹⁸²

En este artículo felicitaba a las autoridades por la importancia del emprendimiento y pasaba revista a las representaciones nacionales. El envío francés lo decepcionó y a *Enamorados en el café* la consideró portadora de “buen gusto y de sugestión, no de profundidad de ideas”. A su juicio, la representación italiana carecía de vitalidad (salvo el caso de Alberto Magnelli, ganador de un premio adquisición) y Holanda estuvo *ausente* por su selección de cuadros académicos. El pabellón suizo era para Romero Brest “la única nota plenamente moderna, atrevidamente moderna en la exposición”.¹⁸³ [IL. 62] Se refería a las obras de Sophie Taeuber-Arp —de quien se exponían ocho piezas—, de Richard Lohse y de Walter Bodmer. En este marco, Romero Brest refería a Max Bill y a su obra premiada; *Unidad Tripartita* lo movía a estas reflexiones:

El espectador habitual se desconcierta porque se trata de un mundo de precisiones en el que se constituye la emoción al conjuro de una matemática del espacio. [...] La palabra proporción, la palabra matemática, la palabra precisión, palabras que por cierto proceden de otros planos culturales, conducen al error, pues no se trata de formas artísticas en las que se aplican principios matemáticos, sino que la obtención, por vía de la fantasía e intuición, de formas que poseen en el plano estético caracteres similares a los que tienen las formas matemáticas en el plano científico. ¿Qué se gana con el cambio? Pues que la emoción, al superar las fronteras personales o raciales o nacionales, adquiera una dilatada dimensión universal. Y que el alma del espectador sienta entonces, con la plenitud de la forma, que no se crea el pequeño cosmos del hombre de carne y hueso, el pequeño cosmos de un país o de una raza, sino el gran cosmos del Universo.¹⁸⁴

¹⁸¹ Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, op. cit., pp. 76-83.

¹⁸² Paulo Herkenhoff, “A Bienal de São Paulo e seus compromissos culturais e políticos”, *Revista USP*, nº 52, São Paulo, 2001-2002, pp.118-121. La bibliografía sobre el tema da cuenta de las estrategias y gestiones emprendidas por Matarazzo y su esposa, Yolanda Penteado, para concretar la participación en la bienal de las representaciones europeas y americanas. La improvisación y brevedad en la organización de la bienal, además del costo y de la poca confianza que generaba en Europa enviar obras a América del Sur, probablemente hayan repercutido en la calidad de los envíos y en la poca recepción que tuvo la bienal en el ámbito internacional.

¹⁸³ Jorge Romero Brest, “Primera Bienal de San Pablo”, op. cit., p. 13.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 14.

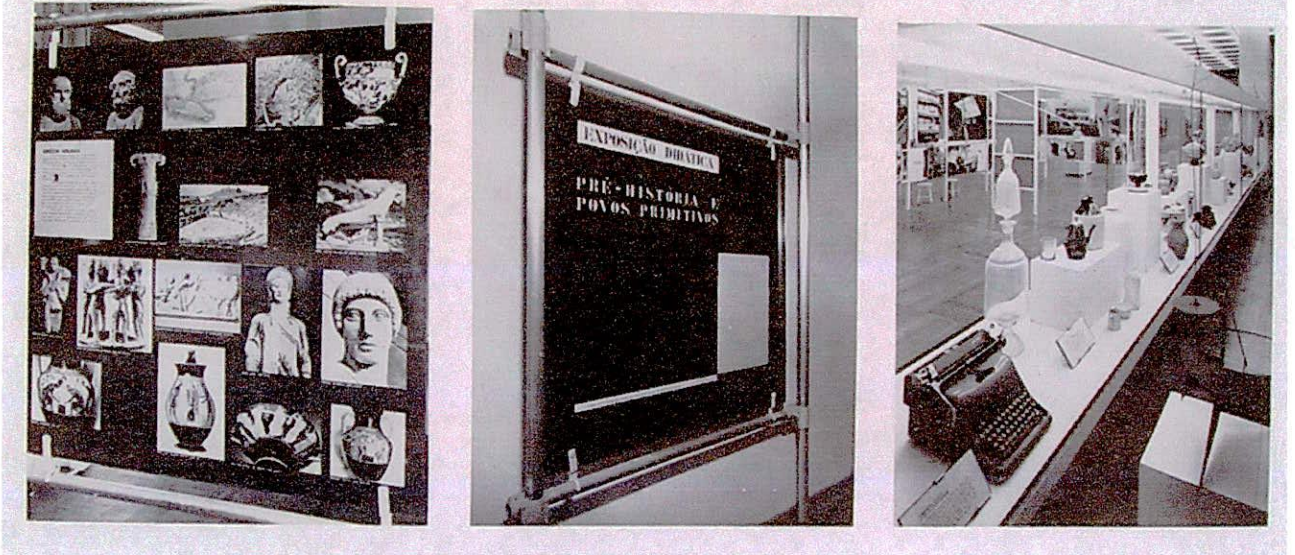
Además, resaltaba los esfuerzos “de un grupo de jóvenes que pretenden introducir las corrientes vanguardistas del arte abstracto” como Waldemar Cordeiro, Almir Mavignier, Ivan Serpa y Abraham Palatnik. Retomando sus apreciaciones sobre las artes plásticas brasileñas, sorprende la opinión que en 1951 le ofrece la presentación de Portinari:

Me inclino a pensar que el debilitamiento se debe a los puntos de partida teóricos –los que se refieren a la mentada pintura de contenido social- que son falsos a mi juicio en cuanto a los modos de concebir y ejecutar. Implican ingenuidad, en efecto, ya que ningún arte deja de tener contenido y todo contenido es inevitablemente social, ni siquiera el que con tanta saña llaman formalista.¹⁸⁵

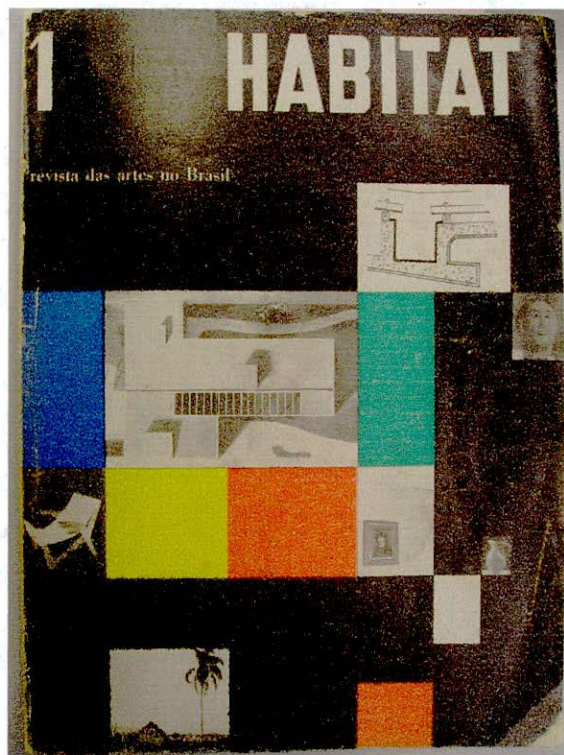
Estas últimas dos citas del texto de Romero Brest son representativas de las definiciones estéticas imperantes en el panorama regional a comienzos de los 50. Por un lado, los realismos sociales hegemónicos durante los 30 y 40 tuvieron cada vez menos acogida entre la crítica y las instituciones identificadas con una opción moderna. En este sentido, estas opiniones sobre Portinari se condicen con las que el crítico tenía, por ejemplo, sobre Antonio Berni.¹⁸⁶ Por otro lado, la opción por el arte abstracto se definió como una elección consolidada en el ámbito regional. Tanto artistas, como críticos e instituciones se afirmaban en el universo de la no figuración. En este sentido, conviene reparar en que si las selecciones dentro de esta tradición fueron heterogéneas durante los 40, en los 50 se consolidaron en función de un recorte más específico vinculado al arte concreto. Para comprender esta concentración en la investigación artística, es necesario trazar otras líneas que permitan una articulación más completa de este panorama. Y en este sentido, resulta central marcar la conexión con el artista concreto Max Bill.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 30.

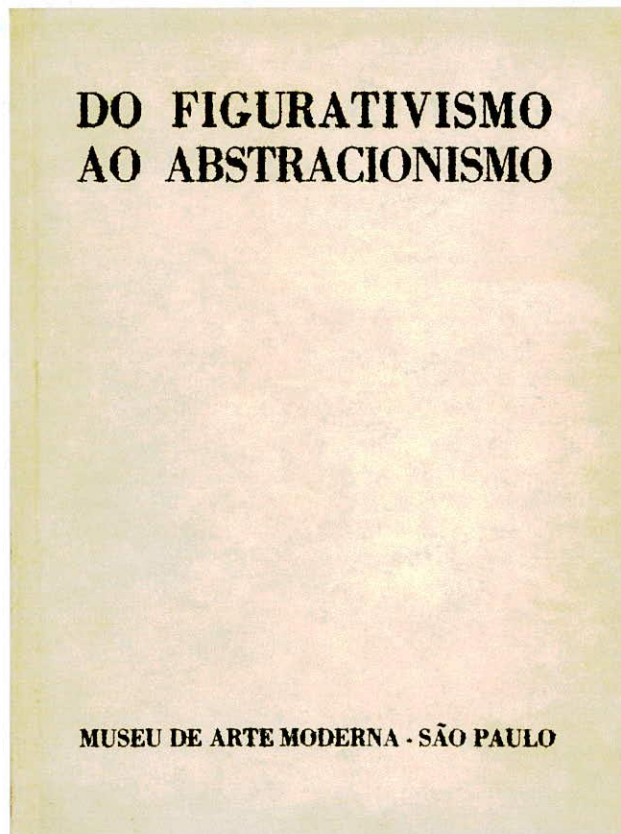
¹⁸⁶ Isabel Plante, “‘Parásitos en poltronas’ y ‘realistas empedernidos’ en el ring durante más de treinta años. Berni vs. Romero Brest”, en *VI Jornadas Estudios e Investigaciones*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL-UBA, 2004, CD-rom.



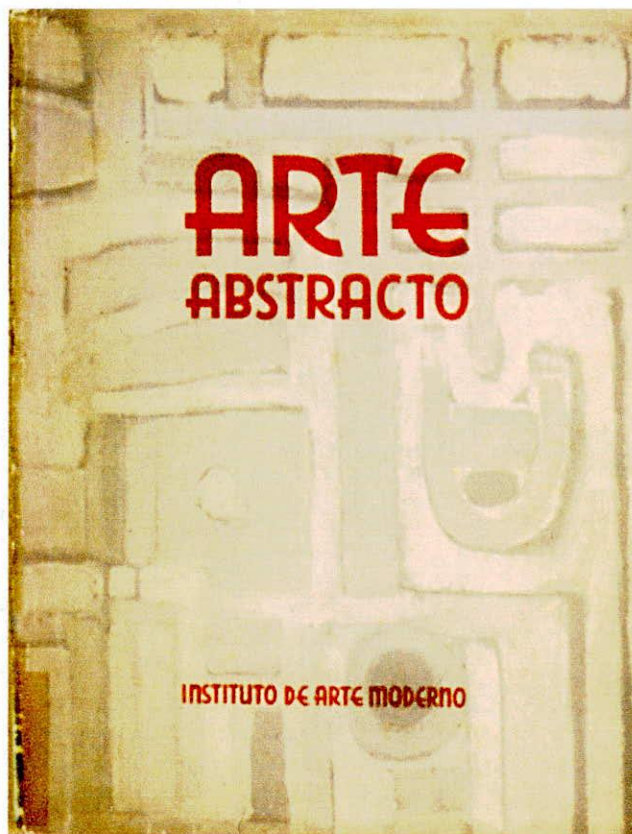
IL 49. Exposições didáticas, MASP. Vitrina de las formas, MASP.



IL 50. Revista *Hábitat*, nº 1, São Paulo, tapa.



IL 51. Catálogo *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, São Paulo, MAM, março de 1949, tapa.



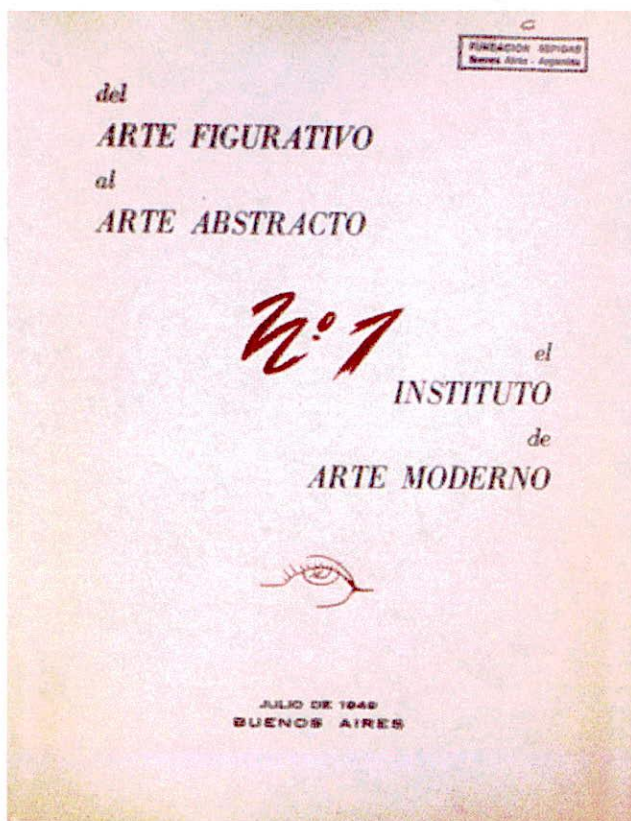
IL 52. Catálogo *El Arte Abstracto*, Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno, julio de 1949, tapa.



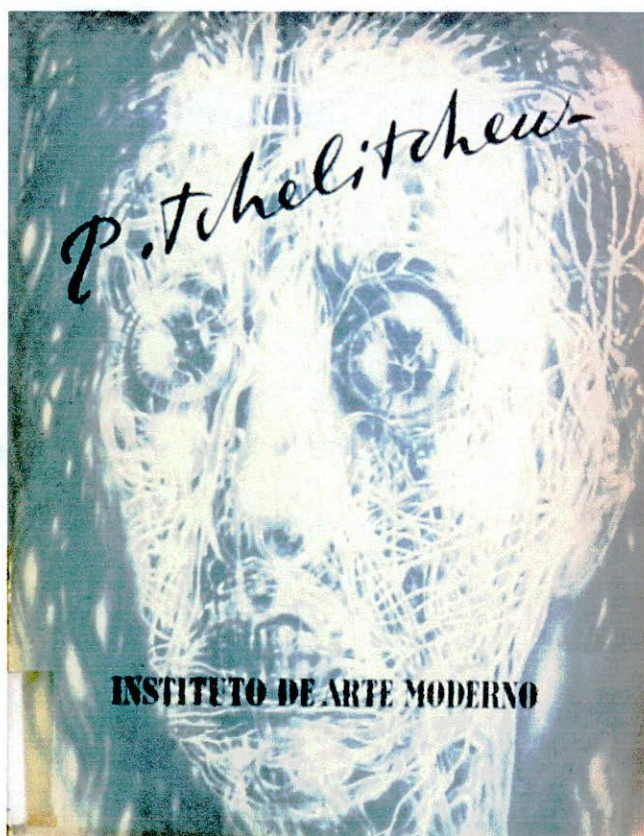
IL 53. Vista de la exposición *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, São Paulo, MAM, 1949.



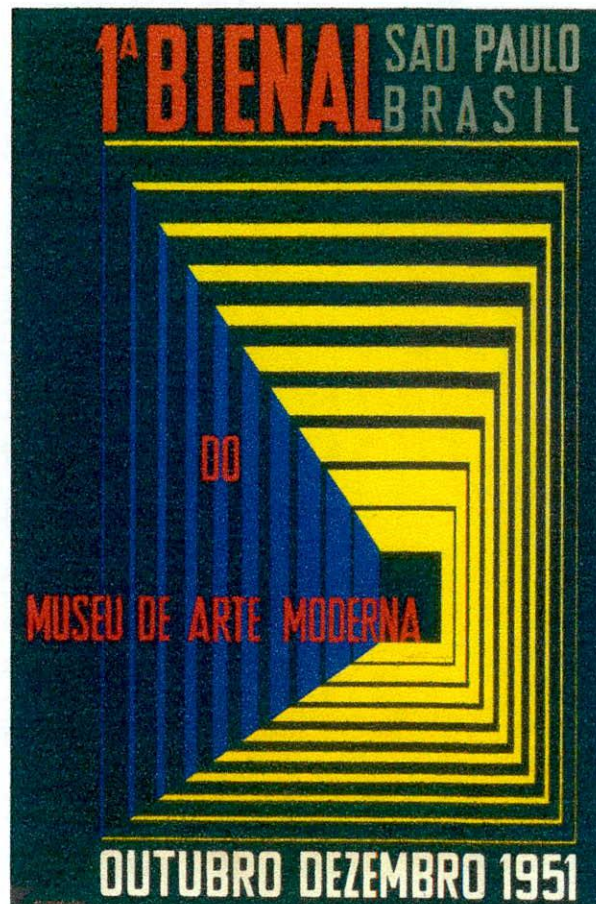
IL 54. Vista de la exposición *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, São Paulo, MAM, 1949.



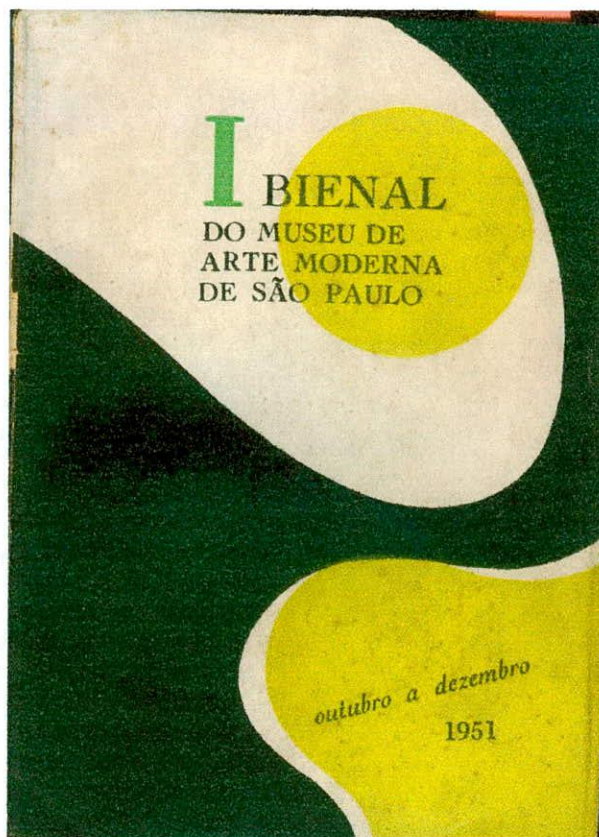
IL 55. Catálogo *El Arte Abstracto*, Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno, julio de 1949, portada.
 IL 56. Catálogo *Labisse*, Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno, julio de 1950, tapa.



IL 57. Catálogo *Pavel Tchelitchev*, Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno, agosto de 1949, tapa.



IL 58. Antônio Maluf, Afiche para la I Bienal de São Paulo, 1951, 95 x 65.



IL 59. Catálogo de la I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951, tapa.



IL 60. Max Bill, *Dreiteilige Einheit* [Unidad tripartita], 1947-48, acero con cromo y níquel, 100 x 90 x 117, Col. MAC-USP.



IL 61. Roger Chastel, *Amoureux au café* [Enamorados en el café], 1950, óleo/ tela, 161,7 x 97, Col. MAC-USP.



IL 62. Vista de la representación suiza durante el montaje de la I Bienal. Obras de Sophie Taeuber-Arp.

DIÁRIO DA NOITE 6/12/50

MOVIMENTO ARTISTICO EUROPEU VISTO POR UM SUL-AMERICANO

Serie de conferencias do prof. Jorge Romero Brest, no Museu de Arte

Está em S. Paulo, a convite do Museu de Arte, o professor Jorge Romero Brest, que desenvolverá uma serie de cinco conferencias sobre o tema "Como um sul-americano vê o movimento artistico contemporaneo da Europa". O illustre conferencista vem há muitos annos se dedicando ao estudo das artes plasticas, tendo realizado estudos de especialização desde 1934. Foi pro-



Prof. JORGE ROMERO BREST

Seccor da Historia da Arte na Universidade Nacional de La Plata e occupou a cathedra das Universidades de Chile e de Montevideo. Atualmente está lecionando Historia da Arte na "Faculdade de Humanidades e Ciencias" da Universidade de Montevideo. Foi o iniciador do "Curso de Estetica e Historia da Arte", que vem funcionando com grande exito desde 1948.

As conferencias do professor Brest, que se realizam nos dias 7, 8, 11 e 12 do corrente, são de Arte segundo a seguinte ordem, respectivamente: "Balanco de meio seculo de pintura"; "O "oculto" ou uma lingua morta"; "Yelto e as abstracões de abstracão nos ar-

abstrata" e "Idéia e imagem do mundo em 1950".

ENTENDER DE ARTE

Procurado pela reportagem do DIÁRIO DA NOITE, o professor Jorge Romero Brest, em suas primeiras palavras, procurou esclarecer a expressão: "entender de arte".

— "Na minha opinião — disse-nos — a expressão não é justa. Entender de arte não é uma operação intelectual, e sim um modo de sentir. Considero por isso o critico como um homem que, sentindo, como os demais, é contudo capaz de estabelecer os raios de seu sentimento. Todo homem pode ser artista se souber dirigir seus sentimentos. Encaro meus ensinamentos de acordo com esse principio. Creio na necessidade do conhecimento estetico e do conhecimento historico, mas o essencial é aprender a gostar da arte e a saber senti-la".

PINTURA ABSTRATA

A outra pergunta do reporter, o professor Jorge Romero Brest, assim se manifestou:

— "É justamente sobre a pintura abstrata que vou tratar nas conferencias que pretendo realizar. Pretendo focalizar a arte actual do ponto de vista das idéias esteticas que justificam a arte abstrata. Entretanto, não quero parecer um defensor dessa tendencia porque essa attitude poderia parecer a de um historiador ou critico sectado. Creio que os artistas abstratos em geral encaram o problema mais correctamente. Por isso estudo todo o panorama da arte dos ultimos 50 annos de acordo com as idéias que sustentam os abstratos.

Todavia, não me interessam particularmente as obras que se fizeram até o momento. Logicamente, desde que o movimento apenas se inicia, a produccão principal reside apenas na idéia. Nenhum movimento pode começar com obras primas. Estamos na fase dos estudos. Reconheço, por isso que ainda há muito a fazer, muita polêmica e muito trabalho. E incontestável, porém, que estamos diante da unica idéia viva. Tudo mais pertence ao passado. Pretendo orientar minha escola nesse sentido".

UNIDADE DAS ARTES

Procurado em suas declarações, disse o professor Brest:

— "Na minha opinião, a idéia

passiva. Na meu país não há tradição de polemica na arte. A luta seria difficil, pois estamos muito divididos e cada um trabalha por sua conta".

ASSOCIAÇÃO ARGENTINA DE CRITICOS DE ARTE

Ainda com o professor Jorge Brest a reportagem do DIÁRIO DA NOITE conseguiu colher informaes sobre a criação da Associação dos Criticos de Arte de Buenos Aires, fato verificado há apenas duas semanas. Na sua presidencia foi collocado o prof. Jorge Romero Brest, como presidente indicado por Sergio Millet, na qualidade de secretario nomeado pela Associação de

IL 63. "Movimento artístico europeu visto por um sul-americano", *Diário da noite*, 6 de diciembre de 1950.

Capítulo 4

Nuevas visiones sobre la tradición: la inscripción del arte concreto en el mapa argentino-brasileño

maldonado m'a envoyé une série de photos représentant des œuvres de lui-même, sa femme, et des autres membres du groupe. Le "billisme" y est encore assez évident.

Max Bill¹

nous faisons toujours la bataille pour l'art concret et je crois que buenos aires a commencé a être une ville assez habitable pour le concretistes. buenos aires est carthago mais la jeunesse est très bien.

Tomás Maldonado²

Si se observan *Ritmos cromáticos III* (1949) de Alfredo Hlito, *Vibrações verticais* (1952) de Luiz Sacilotto, *Composición* (c.1950) de Tomás Maldonado y *Movimento* (1951) de Waldemar Cordeiro resulta evidente que entre estas producciones existe un aire de familia. [IL. 64, 65, 66, 67] En superficies blancas se organizan recorridos lineales rectos, diversos en modulación y color. Durante los años 50 y en paralelo a la realización de estas producciones, los artistas exponían varias reflexiones. Waldemar Cordeiro planteaba la necesidad de comprender la tela como un espacio definido donde la composición es una prueba de interdependencias.³ Alfredo Hlito señalaba la sensibilidad coherente de estas producciones mientras Tomás Maldonado entendía la invención de un objeto estético en tanto desarrollo estructurado de un tema plástico.⁴ Indudablemente, estas producciones se sitúan en un campo relativamente homogéneo de problemas. La posibilidad de objetivar el discurso artístico delineaba un área de investigación creativa.

¹ Max Bill, carta a Ernesto Rogers, Zürich, 26 de febrero de 1949, Archivo Bill.

² Tomás Maldonado, carta a Max Bill, Buenos Aires, 20 de agosto de 1949, Archivo Bill.

³ Waldemar Cordeiro, "Ainda o Abstracionismo", *op. cit.*

⁴ Alfredo Hlito, *Alfredo Hlito. Exposición de pinturas*, Buenos Aires, Van Riel-Sala V, agosto-septiembre 1952; Tomás Maldonado, *Arte Concreto*, Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno, 1950.

A partir de estas cuatro obras es oportuno plantear las siguientes preguntas: ¿Cómo pensar estas propuestas de modo articulado? ¿Es pertinente entender estas intervenciones como modelos regionales del arte concreto? El presente capítulo indaga sobre los términos del vínculo con el artista concreto suizo Max Bill; se propone abordar esta proximidad observando, por un lado, qué elementos de la poética billiana impactaron en los artistas y gestores argentinos y brasileños. Por otro lado, interesa precisar qué implicó para Bill la interacción con el contexto cultural sudamericano.

Estudiar la actuación de Max Bill en el panorama del arte concreto argentino-brasileño implica revisar el contexto internacional y establecer una reflexión crítica sobre la historiografía artística. Las historias generales del arte moderno concentran el estudio de la abstracción geométrica casi exclusivamente en las primeras décadas del siglo XX y por ende, las tendencias constructivas activas durante los 40 y 50 son en general excluidas. Estos recortes y omisiones son efecto de tensiones y reposicionamientos acontecidos en el panorama artístico internacional de posguerra en el cual el arte concreto suizo (representado por el grupo *Allianz*) tuvo escasa proyección. Sin embargo, si se tiene en cuenta el impulso que el concretismo encontró en el ámbito latinoamericano, estos otros circuitos del arte europeo adquieren relevancia. Se puede pensar que a partir de la mirada desde Latinoamérica se recortan otras líneas en la tradición del arte abstracto.

Para esto, considero clave establecer como centro de este recorte los sucesos ocurridos en la ciudad de São Paulo en 1951, ya que constituyen un punto álgido para la inscripción del arte concreto en el panorama regional. Ese año Bill no sólo ganaba el gran premio en escultura de la I Bienal de São Paulo sino que en marzo había realizado su primera exposición retrospectiva en el MASP. En Buenos Aires el “desembarco” billiano era más modesto: también en 1951 aparecía la revista *Nueva Visión*, dirigida por Tomás Maldonado, que en su primer número brindaba un tributo al artista suizo. Para dar cuenta de este momento definitorio en la inscripción del arte concreto regional, partiré de los vínculos y acciones previas a 1951.

Mi hipótesis plantea que las relaciones entre Bill y algunos artistas, críticos y gestores argentinos y brasileños generaron momentos de interlocución y espacios de intervención. Por un lado, Bill encontró posibilidades de diálogo y acción que resultaban impensables para su situación en el ámbito europeo. Por otro lado, artistas

y críticos hallaron en la teoría del arte concreto propuesta por Bill un modelo sistemático para una serie de búsquedas heterogéneas ya instaladas en los circuitos locales. Referiré en primera instancia al panorama artístico europeo y a la ubicación del arte concreto suizo en este contexto. En segunda instancia, abordaré los sucesos de 1951 concentrándome en los vínculos e interacciones que involucraron a esta comunidad concretista.

1. Avatares en la creación después de la destrucción

Abordar el panorama cultural europeo de posguerra implica reflexionar sobre la problemática de la reconstrucción y la pertenencia comunitaria. Arte y cultura emergían en el imaginario de final de guerra como armas de salvación; en la Europa en ruinas, el arte era considerado como el agente capaz de reactivar el sentimiento de pertenencia a una comunidad desmembrada. Luego de los acontecimientos bélicos, no era posible disputar a los norteamericanos la hegemonía económico-política, pero sí era fundamental sostener -frente al desarrollo capitalista- la imagen perenne de su superioridad cultural.

En el caso francés, este proceso de replanteo cultural estuvo minado de contradicciones. En comparación con la rápida organización del medio artístico estadounidense en torno a la defensa del estilo del expresionismo abstracto, el medio parisino contrasta por una guerra estética total en la representación de la voz de posguerra. París era incapaz de presentar un frente estético unido que manifestara confianza en sí mismo.⁵ En este sentido, ya se ha señalado que el panorama artístico parisino de posguerra se caracterizó por un conflicto estético total entre el *establishment* francés, que sostenía una línea nacionalista defensora de la *École de Paris*, la adhesión al realismo social por parte del Partido Comunista y la provocación del *art autre*. Si durante la entreguerra París fue un polo viviente de la “belleza exacta” después de la ocupación el desarrollo de la abstracción resultó más limitado; no resultaban sostenibles las promesas de una racionalidad constructiva. Propongo analizar el panorama parisino, indiscutido

⁵ Serge Guilbaut, “Poder de la decrepitud y ruptura de compromisos en el París de la Segunda Posguerra Mundial”, *op. cit.*; Serge Guilbaut, “Postwar Painting Games: The Rough and the Slick”, *op. cit.*; Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, *op. cit.*

árbitro cultural europeo, para comprender cuál fue la ubicación del arte concreto suizo en ese contexto.

La activa participación que durante la ocupación jugó el PCF se correspondió con la abrumadora presencia del partido en la vida francesa luego de terminada la guerra, llegando a constituirse en el partido mayoritario en 1945. A partir de la liberación, las publicaciones clandestinas salían a la luz, las agrupaciones de izquierda editaban gran cantidad de revistas y periódicos orquestando la activa vida cultural.⁶ En París, la mayoría de los artistas e intelectuales reconocidos le otorgaban al PC su adhesión y simpatía. Por su parte, el partido sabía utilizar la legitimidad cultural francesa, precisamente, contando en sus filas con reconocidos personajes en diversas disciplinas.⁷

La vida artística parisina fue muy activa y compleja, diversificada y abierta hasta 1947, años en los que se consolida el recrudescimiento de las relaciones entre los dos bloques con creación del Kominform y la ejecución del plan Marshall.⁸ En el ámbito de la cultura, este conflicto se tradujo en la adhesión del PCF a las imposiciones realistas de Andrei Jdanov, el guardián de la ortodoxia stalinista.⁹ El jdanovismo extendía su cacería: los surrealistas y los partidarios del arte abstracto fueron tomados como blanco.¹⁰ Además, éste era un momento particular de la vida cultural dado que ahora los miembros de la izquierda resistente (con o sin reconocida actividad intelectual) ocupaban los lugares de poder.¹¹ El PCF no sólo tenía una poderosa influencia en las publicaciones culturales sino que también controlaba otros espacios del circuito artístico como los *Salons d'automne*.

Los favoritos del PCF eran Boris Taslitzky con un realismo en línea con la producción de los artistas rusos contemporáneos y André Fougueron que ajustaba la doctrina del realismo jdanoviano con el gusto francés.¹² Fougueron como Edouard Pignon proponían la recuperación de la herencia pictórica francesa a partir de la

⁶ Herbert Lottman, *La rive gauche...*, *op. cit.*

⁷ Donald Drew Egbert, *El arte y la izquierda en Europa*, *op. cit.*, pp. 304-308.

⁸ Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1995.

⁹ Serge Guilbaut, "Poder de la decrepitud y ruptura de compromisos en el París de la Segunda Posguerra Mundial", *op. cit.*

¹⁰ Bernard Ceysson, "A propos des années cinquante: tradition et modernité", en *25 ans d'art en France: 1960-1985*, París, Larousse, 1986, pp. 9-62.

¹¹ Herbert Lottman, *La rive gauche...*, *op. cit.*

¹² Serge Guilbaut, "Poder de la decrepitud y ruptura de compromisos en el París de la Segunda Posguerra Mundial", *op. cit.*

experimentación formalista del fauvismo y el cubismo a través del mantenimiento de la representación realista del objeto. Sin embargo, las exigencias del PCF se modularían en función de los casos: el PCF recurría a los servicios de pintores modernos como Picasso y Léger sin mayores cuestionamientos, pero, a excepción de estos grandes personajes, la situación resultó más compleja. Por ejemplo, el artista abstracto Auguste Herbin era expulsado del partido mientras –como se vio en el capítulo anterior- el crítico Léon Degand fue separado de su cargo en *Les Lettres Françaises*.

El impulso reconstructor de una Francia liberada se desplegaba también en otras direcciones: participaban de esta idea una línea de artistas cristianos. En estos momentos de penuria social, la iglesia se posicionaba en un lugar anticapitalista y experimentaba una búsqueda de riqueza espiritual y de armonía comunal. Así, la iglesia imbuida en el debate artístico y el problema del público se involucraba también en la renovación religiosa de las formas. El arte sacro se encaminaba en este nuevo momento hacia las promesas de la no figuración. Los artistas cristianos modernos como Jean Bazaine, Alfred Manessier y Jean Le Moal habían participado en el grupo *Jeune France* bajo la ocupación guiados por la fe católica y la filosofía esencialista: sus obras celebraban las nociones franciscanas del hombre y de la naturaleza.¹³ Estos artistas intentaban construir un cristianismo renovado que pudiera constituirse en un movimiento de envergadura en la lucha contra la amenaza capitalista norteamericana.¹⁴

En esta búsqueda por la unidad cultural y espiritual francesa, la exposición *Douze peintres d'aujourd'hui* en la Galerie de France en 1943 da un marco para comprender cuáles eran los pedazos del espejo que reflejaba a la École de Paris. Además de a Bazaine, Manessier y Le Moal esta exposición presentaba obra de Gischia, Lapicque, Singier, Villon, Estève, Fougieron y Pignon. En la opinión de Ceysson, los artistas presentados bajo este título, más allá de sus orígenes diferentes y las divergencias en los planteos, pertenecían a la misma comunidad estética unificada en la búsqueda cubista.¹⁵ Todos reivindicaban valores pretendidamente franceses: la historia, la religión, el humanismo; además la

¹³ Bernard Ceysson, “A propos des années cinquante: tradition et modernité”, *op. cit.*; Serge Guilbaut, “La cruzada de los medievalistas: Meyer Schapiro y Pierre Francastel”, en *Sobre la desaparición de ciertas obras de arte*, *op. cit.*

¹⁴ Richard Pells, “The Anti-Americans”, en *Not like us: how europeans have loved, hated and transdormed American Culture since world war II*, Basic Books, 1997.

¹⁵ Bernard Ceysson, “L’histoire et la mémoire: tradition et modernité”, *op. cit.*

coherencia entre ellos estaba dada por la paleta y el modo de articulación del espacio que los vinculaba a la refinada y racional sensibilidad de esta tradición.

Esta herencia se constituía en innovaciones que eran exclusivamente atribuidas a la historia de su pintura: la transposición coloreada de la luz del impresionismo y el planteo espacial cubista. Precisamente, las obras de Bazaine, Manessier y Le Moal, estructuradas a partir de grillas inspiradas por composiciones cubistas y planos de color intenso, que evocaban el cromatismo de los vitrales de Chartres, eran la reactualización simbólica de la comunidad reunida que había sabido reencontrarse con su espíritu y sus valores desde la Edad Media a la actualidad. [IL. 68, 69]

Este sentimiento nacionalista de supremacía cultural era sostenido por los historiadores, críticos, instituciones y artistas empeñados en construir genealogías que justificaran históricamente al arte moderno francés en su vocación universalista y pionera. Se protegía una imagen idealizada de Francia anterior a la guerra, como si la ocupación y el nuevo mundo de la era atómica no hubieran tenido consecuencia alguna. Sobre la pintura francesa, Bernard Dorival señalaba: “Seule notre peinture, est une peinture complète. Elle sait qu’elle est issue de la plus grande révision des valeurs qu’a connue l’art de peindre occidental depuis le Quattrocento et qu’il lui appartient de continuer cette révolution.”¹⁶

Tanto Dorival como Pierre Francastel, construían una historia del arte que ignoraba todo lo que no se insertara en la genealogía que justificaba (desde el arte románico a la joven pintura francesa pasando por Cézanne, el cubismo y el fauvismo) la primacía universalista del arte francés. Desde la lectura nacionalista y xenófoba de estos críticos e historiadores la abstracción se consideraba ajena a la tradición francesa, entendida como universalista y caracterizada en el equilibrio entre la mirada a lo real, la propuesta de color fauvista y el planteo espacial cubista. En esta búsqueda de identificación nacionalista, la abstracción fue leída como una manifestación de la plástica germánica, interpretación que la volvía excesivamente reactiva. Para Francastel “l’École de Paris ne doit rien à la culture allemande et sera, j’en suis sûr, pour tous les arts, la source de formules neuves qui laisseront l’art de demain échapper à l’emprise morbide du germanisme”.¹⁷

¹⁶ Citado en Bernard Ceysson, “A propos des années cinquante: tradition et modernité”, *op. cit.*, p.10.

¹⁷ *Ibid*, p. 11.

La defensa chauvinista de la tradición francesa y las imposiciones del PC socavaban las posibilidades del proyecto abstracto. Además, por un lado, sus grandes maestros habían desaparecido (Malevich, Mondrian, Van Doesburg, Delaunay, Taeuber-Arp y Kandinsky) y por otro lado, en los 50 parisinos, la abstracción “chaude”, lírica o el “art autre” se habían vuelto los modos pictóricos que identificaban al arte parisiense más avanzado. Una abstracción automática preconizada por Édouard Jaguer contó con la capacidad para captar las expectativas de la intelectualidad parisina.¹⁸ Esta nueva subjetividad de posguerra representaba un antídoto contra los totalitarismos; la abstracción “froide” no se correspondía con ese presente apocalíptico; no era verosímil el reconocimiento en la rígida certeza de las formas geométricas.¹⁹ A comienzos de los 50 este nuevo tipo de arte, abstracto y expresionista dominó la escena francesa.²⁰

Sin embargo, resultaría exagerado afirmar (como ha sostenido gran parte de la bibliografía) que la abstracción fue condenada al ostracismo después de la guerra. En 1942, obras de Kandinsky fueron presentadas clandestinamente por Jeanne Bucher y bajo el sol de la liberación, las galerías l’Esquisse (1944) y René Drouin (1945) presentaron también obras de Kandinsky, Nicolas de Staël, Alberto Magnelli, Felix Del Marle, Serge Poliakoff, Jean Dewasne, Jean Deyrolle, Hans Hartung y Herbin.

Efectivamente, a mediados de los ‘40, algunos sectores del circuito artístico parisino intentaban reactualizar el sueño dorado de la vanguardia abstracta de los años 30. En la posguerra los encargados de reflatar este edén constructivo se concentraron en tres emprendimientos que funcionaron como distintos escenarios para una misma idea: los Salones *Réalités Nouvelles*, la revista *Art d’aujourd’hui* y la galería Denise René.

El primero que inició sus acciones en favor de la utopía abstracta fue el *Salon des Réalités Nouvelles*. Creado por Frédo Sidès con la colaboración de Herbin y Del Marle, el salón *Réalités Nouvelles* (tomando el nombre de

¹⁸ Serge Guilbaut, “Poder de la decrepitud y ruptura de compromisos en el París de la Segunda Posguerra Mundial”, *op. cit.*, p. 101.

¹⁹ Serge Guilbaut, “Postwar Painting Games: The Rough and the Slick”, *op. cit.*

²⁰ En 1948 se realizaba en la galería Colette Allendy la exposición *HWPSMTB* que agrupaba a Hartung, Wols, Picabia, Stahly, Mathieu, Tapié y Bryen. Véase Serge Guilbaut, “Poder de la decrepitud y ruptura de compromisos en el París de la Segunda Posguerra Mundial”, *op. cit.*, p. 101.

Apollinaire) estuvo exclusivamente dedicado a la promoción de la abstracción.²¹ Propuesto como continuación de *Abstraction Création*, el salón *Réalités Nouvelles* se proponía velar por el mismo objetivo: “l’organisation en France et à l’étranger d’expositions d’œuvres d’art communément appelé: art concret, art non figuratif ou art abstrait, c’est-a-dire d’un art totalement dégagé de la vision directe et de l’interprétation de la nature.”²² Es interesante notar como la intención internacionalista, que se correspondía con las bases universalistas de los proyectos abstractos, funcionó en estos nuevos emprendimientos de posguerra como válvula de escape a las presiones y límites del circuito parisino. Por ejemplo, en el caso del salón, en 1948 participaron 260 artistas de 17 naciones, entre los que se encontraban los artistas madís argentinos.²³

La primera edición, que abrió sus puertas el 19 de julio de 1946 en el Palacio de Bellas Artes de París, estaba dedicada a la memoria de los maestros desaparecidos - Delaunay, El Lissitzky, Kandinsky, Malevich y Mondrian- y junto a ellos, las nuevas generaciones: Del Marle, Willi Baumeister, Jean Gorin, Herbin y Magnelli entre muchos otros. En la segunda edición en 1947, el establecimiento de una nueva cláusula marcaba la problemática de eclecticismo que atravesaba a este salón: “trois années successives de fidélité dans les arts non figuratifs”.²⁴ Esta imposición, sin embargo, no evitó la dispersión de los mecanismos de creación abstractos: las críticas a su tercera edición estaban dirigidas a la falta de criterio en la selección y al fácil advenimiento a la abstracción de muchos jóvenes artistas.²⁵

Por su parte, Denise René se autorepresentó como la defensora de la abstracción geométrica en París.²⁶ Perteneciente a una familia de la resistencia de izquierda, ella albergó en su local de la rue La Boétie 124 -donde funcionaba un taller de decoración en el que trabajaban refugiados clandestinos- la primera reunión del Conseil National de la Résistance. Con la Liberación, en 1944 decidió transformar el taller en una galería de arte. En su primera exposición presentó las

²¹ Domitille d’Orgeval, “Le Salon des Réalités Nouvelles: pour et contre l’art concret”, en Serge Lemoine (cur.), *Art Concret*, op. cit., pp. 24-39.

²² *Ibid.*, p. 24.

²³ Véase “Vista del stand de madís en París”, *Arte Madí Universal*, n° 2, Buenos Aires, octubre de 1948, s/p. Si bien en el *Cahier des Réalités Nouvelles* (n° 2, 1948) aparecen reproducidas obras de los artistas de la AACI, en la exposición en París sólo estuvieron presentes las obras de los artistas madís.

²⁴ Domitille d’Orgeval, “Le Salon des Réalités Nouvelles: pour et contre l’art concret”, op. cit., p. 26.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Catherine Millet, *Conversations avec Denise René*, París, Adam Biró, 1991.

obras figurativas de Vasarely, un pintor húngaro con el que había tomado contacto en el café de Flore –centro de la resistencia intelectual parisina durante la ocupación- y que colaboraba con su proyecto. Aunque al principio se movió en un eclecticismo que incluía a los artistas de l'École, pronto su galería se convirtió en el centro de reunión y debates sobre las modalidades plásticas abstractas.

En 1946, año de la retrospectiva de Kandinsky en René Drouin y del primer *Salon des Réalités Nouvelles*, coincidía con la primera exposición importante de la galería.²⁷ Denise René presentaba a Dewasne, Deyrolle, Hartung, Raymond y Schneider haciendo coexistir tendencias diferentes inscriptas dentro de la “etiqueta” abstracta: el color plano geométrico (Dewasne, Deyrolle) y el grafismo gestual (Hartung, Schneider). En estos años, Dewasne, Deyrolle y Vasarely (identificados como los “duros” de Francia) fueron las principales figuras de la galería y el crítico Charles Estienne, amigo de Deyrolle, era el líder del grupo y desde su columna de *Combat* contribuía promocionando los emprendimientos de René. Hacia 1948 la galería operó un giro decisivo: mientras Dewasne y Deyrolle firmaban un contrato de exclusividad con René, Hartung y Schneider se pasaban a la galería de Lidia Conti; esta circunstancia ratificó su decisión de orientarse hacia la línea constructiva.²⁸ Este ajuste estético se daba en el momento en que se efectiviza la división de aguas y el “art autre” comenzaba a articular la escena y a marcar su hegemonía en el mercado.²⁹ Precisamente a principios de los 50, las rivalidades de la abstracción francesa ya no se centraban en las disputas con el realismo sino que ahora las luchas se libraban en su propio campo. Los bandos eran las líneas “froide” y “chaude” que representaban a los artistas geométricos y a las propuestas gestuales y subjetivas, respectivamente.

El otro núcleo central de la defensa abstracta fue la revista *Art d'aujourd'hui* (1949-1954). Dirigida por André Bloc, el comité editorial de la revista estuvo integrado por Degand, Pierre Faucheux, Edgard Pillet y Del Marle y en sus páginas participaron la mayoría de los críticos partidarios de la abstracción como Charles Estienne, Michel Seuphor y Roger Van Gindertael. André Bloc había consagrado su vida a la militancia por la integración de las artes: fue fundador de

²⁷ Jean-Paul Ameline, “Denise René. Histoire d'une galerie”, *op. cit.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*; Véronique Wiesinger, “Mouvements et marchés de l'abstraction. De la Libération de Paris à la Documenta II de Cassel (1944-1959)”, en *Denise René, l'intrépide*, *op. cit.*, pp.43-53; Catherine Millet, *Conversations avec Denise René*, *op. cit.*, pp. 30-31; Serge Fauchereau, *El arte abstracto y la galería Denise René*, *op. cit.*

L'architecture d'aujourd'hui en 1930 y de las asociaciones *L'union pour l'art* en 1936 y *L'association pour une Synthèse des Arts Plastiques* en 1949.³⁰ Degand fue una figura clave de la revista por su incondicional defensa de la abstracción; aquella que le había costado la expulsión de *Les Lettres Françaises*. Ya se ha referido a la actividad de Degand en São Paulo y a la exposición *Do Figurativismo ao Abstracionismo*. Frustrada la experiencia como director del MAM-SP, Degand volvía a París e invitado por Bloc se unía a la revista.³¹

La tapa del primer número funcionaba como el manifiesto de la publicación: reproducía una arquitectura doméstica de Le Corbusier, una escultura de Bloc y una pintura de Vasarely. Este collage de tres imágenes explicitaba los ejes centrales de la revista: la recuperación de las propuestas vinculadas al movimiento moderno y al estilo internacional, la promoción del arte abstracto actual y, como corolario, la síntesis de las artes visuales. Su objetivo era “mettre en circulation une documentation abondante, nouvelle, riche en exemples d'intégration des arts”.³² Las vanguardias y los movimientos constructivos de los '20 y '30 fueron los ejes históricos que recuperó la revista junto con el nuevo desarrollo de la abstracción. Kandinsky, Robert y Sonia Delaunay, Mondrian, Moholy-Nagy de la vieja guardia, y Magnelli, Vasarely, Pillet, Herbin, Calder, Poliakoff y Dewasne, de la nueva generación. Además consagró números enteros a manifestaciones similares en otros países: por ejemplo el número 6 de la serie 2 se dedicaba a la pintura norteamericana, el número 2 de la serie 3 estaba dedicado al desarrollo del movimiento de arte concreto en Italia; también otros ejemplares estuvieron destinados a difundir los movimientos abstractos en Inglaterra y los países nórdicos.³³

Sin embargo, *Art d'aujourd'hui* casi no hizo referencias sobre Bill y los artistas concretos suizos, por lo que se deduce que a Degand y a Bloc estas propuestas no les interesaban. En este sentido, las opiniones de Bill sobre Degand no eran favorables; por carta compartía sus impresiones con Tomás Maldonado, su aliado en la Argentina: “j'ai lu dans des journaux français que léon degand a fait des conférences à buenos aires et en outre, j'ai reçu la nouvelle qu'il n'est plus

³⁰ *Aujourd'hui. Art et architecture*, París, n° 59/60, diciembre de 1967 (número homenaje a André Bloc).

³¹ “Entretien avec Odile Degand”, en *Denise René, l'intrépide...*, op. cit., p. 60-63.

³² *Art d'aujourd'hui*, París, serie 1, n° 1, junio de 1949.

³³ Véase *Art d'aujourd'hui*, París, serie 3, n° 2; serie 2, n° 6; serie 4, n° 7.

directeur du musée d'art moderne à são paulo. il a toujours été ignorant et assez idiot. il n'y a plus d'espoir que ça changera."³⁴

Si bien Bill participó de estos espacios parisinos lo hizo de un modo muy limitado. Obtuvo el premio Kandinsky en 1948 organizado por la galería Denise René y también ese año en la misma galería integró la exposición *Tendances de l'art abstrait* junto con Vasarely, Herbin, Dewasne, Poliakoff y Magnelli, entre otros. Además, junto a esta línea de artistas participó en 1948 en el segundo número de los *Cahiers des Réalités Nouvelles* donde también se publicaban obras de la avanzada invencionista argentina. [IL. 70] Aunque Bill publicó fotografías de sus obras en varios de los *Cahiers des Réalités Nouvelles*, opinaba que estos salones eran una "chef-d'œuvre de dilettantisme".³⁵

Evidentemente la abstracción que circulaba en los espacios franceses no tenía mucho que ver con la propuesta concreta; los concretos suizos veían estos espacios parisinos como excesivamente eclécticos en relación con su proyecto. De hecho, las obras de los *froids* franceses eran de algún modo más enfáticas en defensa de la sensibilidad individual del artista, mientras que Bill planteaba su investigación de un modo más sistemático apoyándose en el pensamiento científico. [IL. 71, 72, 73]

Bill era el heredero; en los 40, era uno de los principales referentes del movimiento moderno.³⁶ Si en la Escuela de Artes Aplicadas de Zürich, donde Bill estudiaba joyería, el contacto con Sophie Taeuber-Arp y Le Corbusier fue orientador, la experiencia como estudiante en el Bauhaus de Dessau (entre 1927-1929) y las relaciones allí establecidas serían por siempre su referente clave.³⁷ Tras un breve paso por el taller de joyería a cargo de Moholy-Nagy, Bill se inscribió en el Departamento de Arquitectura: en este marco recibió cursos sobre diseño a cargo de Hannes Meyer, además de lecciones sobre conceptos constructivos y matemática.³⁸ También asistió a clases de pintura de Kandinsky y de Paul Klee y al taller de teatro conducido por Oskar Schlemmer. Aunque su formación como arquitecto en Dessau

³⁴ Max Bill, carta a Tomás Maldonado, Zürich, 6 de septiembre de 1949, Archivo Bill.

³⁵ Citado en Domitille d'Orgeval, "Le Salon des Réalités Nouvelles: pour et contre l'art concret", *op. cit.*, p. 30. La participación del grupo suizo *Allianz* dirigido por Max Bill, se limitó a la publicación de obras en los *Cahiers des Réalités Nouvelles*.

³⁶ Hans Frei, "La transversal de Max Bill", *op. cit.*

³⁷ Angela Thomas, "Max Bill: The Early Years An Interview", *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol 19, 1993, pp. 98-119.

³⁸ *Ibid.*

resultó incompleta (no obteniendo ningún título) Bill se autorepresentaba con esta profesión.³⁹

En 1930 dejó el Bauhaus y recorrió Estrasburgo para visitar el *Cafe Aubette* realizado por Arp, Taeuber-Arp y Van Doesburg y llegó a París. Allí, es preciso contar entre sus contactos a Mondrian y Vantongerloo.⁴⁰ Fue, aparentemente, en este viaje que encontró *Art Concret*, la revista que lanzó Theo Van Doesburg.⁴¹ En esta línea de filiaciones, de 1933 a 1936, Bill tomó parte de *Abstraction Création*. También en esos años realizó la gráfica para la revista antinazi *Information* dirigida por Ignazio Silone. Para comprender este rol que asumió Bill como heredero de la tradición constructiva resulta clave otra filiación. Bill se identificó con los debates entre arte y producción industrial: central en el programa de los productivistas rusos, este proyecto se había planteado en los términos de “obra de arte total” para el *Jugendstil* y luego se había constituido en centro de los planteos del Werkbund, organización de arquitectos, artistas e industriales creada en 1907 en Munich. Recuérdese que en el congreso del Werkbund alemán en 1914, se habían producido los debates entre Muthesius a favor de la tipificación y racionalización y Van de Velde como defensor de la capacidad creadora del artista.⁴² A su regreso del Bauhaus, Bill entró a formar parte del Werkbund suizo. En esta línea de preocupaciones en 1945 publicó *Wiederaufbau (Reconstrucción)* reflexionando sobre las posibilidades de planeamiento urbano y viviendas prefabricadas atendiendo a la coyuntura posbélica.⁴³

Durante la guerra desde la Suiza neutral, Bill junto a otros artistas activaron espacios para la promoción del arte moderno. La tendencia constructiva parecía encontrar resguardo entre los artistas helvéticos. La bibliografía señala a la exposición *Zeitprobleme der Schweizer Malerei und Plastik (Problemas actuales de la pintura y escultura en Suiza)* realizada en 1936 en la Kunsthhaus de Zürich como el inicio de las acciones de un grupo de artistas modernos suizos.⁴⁴ Bajo la

³⁹ Stanislaus von Moos, “Max Bill. A la búsqueda de la cabaña primitiva”, *op. cit.*; Karin Gimmi, “Max Bill: artista de exposiciones”, *2G*, nº 29-30, Barcelona, junio de 2004, pp. 30-43.

⁴⁰ Angela Thomas, “Max Bill: The Early Years An Interview”, *op. cit.*

⁴¹ *Ibid.* En entrevista con Angela Thomas, su segunda esposa, Max Bill relató las experiencias en París durante los 30.

⁴² Tomás Maldonado, *El diseño industrial reconsiderado*, *op. cit.*; Gert Selle, *Ideología y Utopía del diseño. Contribución a la teoría del diseño industrial*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975.

⁴³ Max Bill, *Wiederaufbau*, Zurich, Verlag fur Architektur, 1945; Angela Thomas, “Max Bill: The Early Years An Interview”, *op. cit.*

⁴⁴ Serge Lemoine, “El gran salto adelante”, en *Suiza Constructiva*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2003, pp. 37-53.

acción de Leo Leuppi, Max Bill y Sigfried Giedion, la exposición brindaba un panorama del arte moderno en Suiza. En esta oportunidad Bill diseñó el afiche de la exposición y a su vez, en el catálogo publicó por primera vez su reinterpretación del arte concreto.⁴⁵ [IL. 74, 75]

Problemas actuales de la pintura y escultura en Suiza siguió con la formación del grupo *Allianz*, también bajo la acción de Leuppi. *Allianz* planteaba precisamente la necesidad de una “alianza” entre los artistas para conseguir una mayor representatividad ante a las autoridades, de manera de romper el aislamiento un tanto conservador y tradicional del ambiente suizo.⁴⁶ Reunir y promover el arte de los artistas modernos suizos, ya fueran abstractos o surrealistas, fue el propósito inicial de *Allianz* aunque posteriormente se transformó en la agrupación de los concretos de Zürich: Bill, Richard Lohse, Camille Graeser y Verena Loewensberg. En esta línea se realizaron a partir de 1937 varias exposiciones dentro de Suiza; una de las más renombradas fue *Konkrete Kunst* (marzo-abril de 1944) realizada durante la guerra en la Kunsthalle de Basilea. Participaron Klee, Kandinsky, Bill, Lohse, Vantongerloo, Taeuber-Arp, Arp, Leuppi y Mondrian con obras provenientes exclusivamente de Zürich y Basilea. El diseño del catálogo -que sigue la línea de *Problemas actuales...* y de las exposiciones de *Allianz*- y el afiche fueron realizados por Bill constituyéndose en modelos de la gráfica helvética. [IL. 76, 77, 78] Además, de funcionar como homenaje a Mondrian que había muerto en Nueva York a comienzos de ese año, esta exposición se proponía como un espacio de resistencia a las persecuciones estéticas nazis.⁴⁷ *Konkrete Kunst* representaba la preservación de una tradición.

En este contexto de marginación y búsqueda de posibilidades por fuera de los Alpes, entre 1948-1949, comenzaron a gestarse los contactos y las acciones que involucraron el “desembarco” sudamericano en 1951. A Bill se le trastocaban las coordenadas al contrastar el interés que suscitaban sus propuestas en Sudamérica. En junio de 1948 Maldonado lo visitaba en Zürich; Bill encontró en este artista un inteligente interlocutor y activo promotor. A comienzos de 1949, lo conoció a

⁴⁵ Max Bill, “Konkrete Gestaltung”, *Zeitprobleme der Schweizer Malerei und Plastik*, Zürich, Kunsthaus, junio-julio de 1936, p. 9. Se trabajó con la traducción francesa publicada en Valentina Anker, *Max Bill*, *op. cit.*, p. 71.

⁴⁶ Rudolf Koella, “El grupo de artistas *Allianz* y los Concretos de Zurich”, en *Suiza Constructiva*, *op. cit.*, pp. 54-57.

⁴⁷ Serge Lemoine, “Konkrete Kunst, Kunsthalle, Bâle, 1944”, en *Art concret suisse: mémoire et progrès*, Dijon, Musée des Beaux-Arts, 1982, pp. 41-42.

Romero Brest, que a través de su revista *Ver y Estimar* se enrolaba en la batalla por la abstracción. A partir de estos contactos, sus textos y las reproducciones de sus obras circularon profusamente en publicaciones porteñas. A mediados de 1949, Pietro Maria Bardi, a cargo de la dirección del MASP, le ofrecía realizar la primera exposición retrospectiva de su obra en este museo. Mientras que en el epicentro europeo las posibilidades estaban cerradas, la periferia se abría al proyecto constructivo.

2. Momentos de interlocución: Max Bill y Tomás Maldonado

En Buenos Aires, la actividad de la AACI se fue desintegrando hacia 1947; nuevas investigaciones y contactos signaron las búsquedas de varios miembros del grupo. En este sentido, la separación de Raúl Lozza para dar forma a su propuesta, el Perceptismo, implicó un quiebre fuerte en el grupo. A partir de estos momentos registramos una nueva formación dentro de la AACI integrada por Claudio Girola, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Maldonado y Prati. Esta fue la agrupación de arte concreto que decantó de las sucesivas búsquedas y asociaciones acontecidas desde 1944. Este quinteto de artistas inició hacia 1948 un replanteo de las pesquisas realizadas hasta el momento, abrevando en cambios de distinto tipo. Desde el punto de vista estético, el abandono del marco recortado y la vuelta al formato rectangular fue una de las transformaciones más significativas. Las investigaciones realizadas sobre líneas heterogéneas del arte moderno se homogeneizaron a partir de la concentración en la propuesta del arte concreto. En estos años se cerró la escena del grupo de vanguardia con panfletos y manifiestos. Tanto el alejamiento del PC como el establecimiento de distintas asociaciones con espacios diferentes del circuito cultural dieron cuenta de este nuevo momento.

Maldonado fue el referente en esta etapa. Si en los años previos, su hermano o Carmelo Arden Quin habían orientado las búsquedas; ahora su experiencia lo ubicaba como el guía para la verdadera elección entre la multiplicidad de opciones modernas. El viaje que Maldonado realizaba a Europa en el primer semestre de 1948 era por demás significativo. Si estos artistas que no habían viajado a Europa

en su etapa de formación habían propuesto un aparato teórico-visual que desafiaba las conquistas vanguardistas, el viaje abrió un momento de confrontación con dichas manifestaciones. El desplazamiento de Maldonado involucró una interrelación directa con la tradición del arte moderno que, hasta ese momento, se había recuperado y discutido a través de publicaciones, algunas exposiciones y relatos de los exiliados en Buenos Aires. Italia, Francia y Suiza fue su recorrido. En París visitó a Georges Vantongerloo. En Zürich, se encontró con Bill y con el grupo de artistas concretos (Lohse, Graeser, Loewensberg); en Italia estableció vinculaciones con Max Huber, Bruno Munari, Gillo Dorfles y Gianni Dova. Allí fue testigo de los debates entre Palmiro Togliatti, dirigente indiscutido del PCI, y Elio Vittorini, escritor comunista que fue separado del partido.⁴⁸

De estos nuevos contactos, el vínculo con Bill resultó el más significativo; tuvieron una intensa relación creativa que perduró hasta mediados de los 50. Bill ya era mencionado en 1946 en el texto “Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno” publicado en el primer número de *Arte Concreto*, pero fue a partir del viaje de Maldonado y del conocimiento directo que establecieron un profundo entendimiento. Ambos tenían un fuerte compromiso con la causa concretista y sus búsquedas se concatenaban desde varios puntos. El interés en la tradición abstracto-constructiva, la definición de las investigaciones en torno a los problemas del arte concreto, la necesidad de pensar la totalidad del entorno humano, el interés en la ciencia; en fin, un conjunto de afinidades estético-intelectuales los hermanaba ideológicamente. Bill era catorce años mayor que Maldonado y su trayectoria artística tenía un desarrollo que lo constituía en un valor de orientación. El joven Maldonado, tan brillante como emprendedor, era un interlocutor privilegiado para las ideas de Bill.

Las opiniones respecto de las manifestaciones contemporáneas también los convertía en compañeros de ruta. En este sentido, por carta compartían sus impresiones sobre los Salones *Réalités Nouvelles*. Mientras Bill sostenía que “nous nous sommes donc tous félicités de ne pas avoir fait partie de cette mascarade”⁴⁹ Maldonado opinaba en la misma línea: “aux yeux de les concretistes argentins paris a laissé le nombril du monde. ici a été inaugurée une exposition d’art abstrait

⁴⁸ Ana Longoni y Daniela Lucena, “De cómo el ‘júbilo creador’ se trastocó en ‘desfachatez’. El pasaje de Maldonado y los concretos por el Partido Comunista 1945-1948”, *op. cit.*

⁴⁹ Max Bill, carta a Tomás Maldonado, Zürich, 6 de septiembre de 1949; Archivo Bill.

(en france). elle a arrivé avec m. degand qui a prononcé cinq conférences sur ce sujet. naturellement, il a dit beaucoup de bêtises. il admire a manessier, a signier, a magnelli, a le moal, etc.”⁵⁰

Este contacto implicó un importante intercambio para ambos artistas que entendieron, a partir de ese momento, sus búsquedas bajo la misma línea. Analizando sus intervenciones y la profusa y casi diaria correspondencia (escrita en minúsculas siguiendo postulados bauhasianos) que sostuvieron a partir de 1949, se reviven numerosos proyectos y realizaciones compartidas: intercambio de textos y fotos, publicaciones de artículos, proyectos de visitas y exposiciones.⁵¹ Bill le enviaba cada texto que escribía y los catálogos de las exposiciones en las cuales participaba; a su vez, Maldonado se constituyó en el referente billiano en Buenos Aires. Tanto un proyectado viaje de Bill a la Argentina como una exposición de sus obras en esta ciudad fueron deseos sostenidos (aunque irrealizados) por el argentino. La primera carta que le escribe a Bill a su regreso de Europa, da cuenta del impacto que había producido en él el comienzo de esta relación.

je me suis reintegré ici avec plus de foi que jamais dans ma lutte pour le concrétisme. [...] je répète ce que je vous disais en zürich: l'existence de l'art concret en amérique du sud révèle quelque chose d'extraordinairement important et d'ou on peut s'espérer beaucoup. c'est évident que l'art concret se développe, c'est à dire, que ses possibilités de permanence sont assurés. on pourra nous rechasser de quelques positions, mais pas de toutes; dans quelqu'unes indiscutablement ce seront nous qui avancerons [...] nous, les concretistes argentines, nécessitons votre présence ici et nous, les premières intéressés, y réussirons. votre voyage en argentine contribuerait surement a donner du prestige a notre cause, qui est la cause universelle du concrétisme.⁵²

Esta explícita admiración a su obra y pensamiento fue habitual en la profusa correspondencia que Maldonado le remitió a partir de 1949. En este *corpus* epistolar numerosas frases confirmaban esta empatía y la ubicación de Bill como

⁵⁰ Tomás Maldonado, carta a Max Bill, Zürich, 20 de agosto de 1949; Archivo Bill.

⁵¹ Véase carpetas de correspondencia 1949-1951, Archivo Bill.

⁵² Tomás Maldonado, carta a Max Bill, Buenos Aires, 10 de enero de 1949; Archivo Bill. Subrayado en el original.

referente: “ici nous le considérons comme un des grands apports sur la fondamentación teórica de notre tendance”⁵³; “les photos [vous m’avez envoyé] sont sur les murs de mon atelier”⁵⁴; “le matériel que vous m’avez envoyé est magnifique. comme toujours j’aime beaucoup votre ligne artistique ! ”⁵⁵; “comme toujours nous admirons beaucoup votre peinture (ma femme a été très touchée)”⁵⁶.

La internacional concretista que sostenía Maldonado se abría a otros horizontes relacionales mientras circunscribía su búsqueda estética de modo cada vez más homogéneo. A su regreso, Maldonado reinventó sus estrategias. Por un lado, se quebraban los vínculos con el PC: si en 1947 Maldonado sostenía desde las páginas de *Orientación* que no había una estética oficial del comunismo, en 1948 estas afirmaciones tuvieron rotundas contrapartidas que daban cuenta de la imposibilidad de estas lecturas.⁵⁷ Por otro lado, el artista concreto generaba y participaba de nuevos espacios en los cuales estuvieron presentes Bill y sus propuestas. Tanto como Maldonado insertaba los proyectos del suizo en los espacios porteños, él mismo se involucraba en las asociaciones de Bill. De hecho, a partir de agosto de 1949 Maldonado utilizó para su correspondencia un papel membretado que lo asociaba al I.P.C constituyéndose en la filial argentina.⁵⁸ El “instituto para una cultura progresiva” (“institut für proressive kultur”) fue un proyecto creado por Bill en 1947 que se proponía en línea con el Bauhaus aunque con una estructura sumamente acotada y limitada a la organización de algunas actividades.⁵⁹

En Buenos Aires, comenzaban a abrirse varios espacios de acción. Entre 1948-1949 el quinteto Girola-Hlito-Iommi-Maldonado-Prati, otros artistas de la Asociación Concreto-Invencción, perceptistas y madís realizaban exposiciones

⁵³ Tomás Maldonado, carta a Max Bill, Buenos Aires, 20 de agosto de 1949; Archivo Bill.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Tomás Maldonado, carta a Max Bill, Buenos Aires, 9 de noviembre de 1950; Archivo Bill.

⁵⁶ Tomás Maldonado, carta a Max Bill, Teresópolis, 20 de enero de 1951; Archivo Bill.

⁵⁷ Tomás Maldonado, “Picasso, Matisse y la libertad de expresión”, *Orientación*, Buenos Aires, 19 de noviembre de 1947, p. 17. Sobre las políticas artísticas del PC véase Cristina Rossi, “Agosti y algunas formaciones de artistas plásticos en los años 40”, en *VII Jornadas de Sociología. Pasado, presente y futuro. Arte, cultura e izquierdas en la Argentina*, Buenos Aires, Facultad de Sociología, UBA, 2007, CD Rom. Véase además Ana Longoni y Daniela Lucena, “De cómo el ‘júbilo creador’ se trastocó en ‘desfachatez’. El pasaje de Maldonado y los concretos por el Partido Comunista 1945-1948”, *op. cit.*; Horacio Tarcus y Ana Longoni, “Purga antivanguardista. Crónica de la expulsión de Córdoba Iturburu del Partido Comunista”, *Ramona*, n° 14, Buenos Aires, julio 2001, pp. 55-57.

⁵⁸ Véase Tomás Maldonado, carta a Max Bill, Buenos Aires, 20 de agosto de 1949; Archivo Bill. Este mismo papel con membrete se ha encontrado en correspondencia dirigida por Tomás Maldonado al MASP.

⁵⁹ Angela Thomas, “Max Bill: The Early Years An Interview”, *op. cit.* No se han encontrado datos o estudios específicos sobre este emprendimiento.

donde convivían también con abstractos independientes. Precisamente el *Salón Nuevas Realidades* -que emulaba con su nombre al salón francés- fue realizado en septiembre de 1948 en la galería Van Riel albergando pintores, escultores y arquitectos: además del quinteto, participaban Arden Quin, Blaszkó, Del Prete, Jannello, Molenberg y el estudio de arquitectura Rogers-Belgiojoso-Peressutti.⁶⁰ Muy amigo de Max Bill, el arquitecto italiano Ernesto Rogers había sido contactado por Jorge Ferrari-Hardoy y Jorge Vivanco, miembros del grupo Austral, en el CIAM (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna) de 1947. Vivanco, que estaba encargado de la organización del Instituto de Arquitectura y Urbanismo de Tucumán le propuso integrarse al claustro docente.⁶¹ Durante su estadía en la Argentina (mayo de 1948 a junio de 1949) Rogers tuvo una profusa relación con el circuito moderno porteño: el día de cierre del *Salón Nuevas Realidades*, Rogers dio la conferencia “Ubicación del arte concreto”. [IL. 79, 80]

En este sentido, la revista *Ciclo. Arte, literatura y pensamiento modernos*, dirigida por Aldo Pellegrini, Enrique Pichón Rivière y Elías Piterbarg, fue un órgano clave para la promoción de este evento así como un espacio de intercambio entre tendencias, en el cual Maldonado ocupó un rol privilegiado. *Ciclo*, explicaba Maldonado por carta a Bill, “est fondée sur un pacte entre surréalistes et concrétistes de lutte contre nos ennemis communs, les cocodrilles [sic] académiques et les caméléons pseudo-modernistes”⁶² Además de realizar la diagramación de la revista (con los “plomos” tipográficos que había traído de su viaje, como lo recuerda Carlos Méndez Mosquera⁶³) Maldonado estuvo involucrado en varios de los contenidos de sus dos números. [IL. 81] En el número uno se publicaba la conferencia de Rogers y una reseña de Edgar Bayley sobre el Salón en Van Riel. Rogers situaba al arte concreto en el marco de una tradición y marcaba relaciones que resultaban fundantes: funcionalidad, belleza y forma.⁶⁴ También se encargaba de resaltar la apertura de esta tendencia de manera de dar a entender las posibilidades que se brindaban a nuevas búsquedas: “el arte concreto

⁶⁰ *Nuevas Realidades. Arte abstracto, concreto, no figurativo*, Buenos Aires, Van Riel, 12 a 25 de septiembre de 1948.

⁶¹ Jorge Francisco Liernur, “Ernesto Rogers”, en Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata (comp.), *Diccionario de arquitectura argentina, op. cit.*

⁶² Tomás Maldonado, carta a Max Bill, Buenos Aires, 10 de enero de 1949; Archivo Bill.

⁶³ Carlos Méndez Mosquera, “Veinte años de diseño gráfico en la Argentina”, *Summa*, n° 15, Buenos Aires, febrero de 1969, pp. 85-89.

⁶⁴ Ernesto Rogers, “Ubicación del arte concreto”, *Ciclo. Arte, literatura y pensamiento modernos*, n° 1, Buenos Aires, noviembre-diciembre 1948, pp. 39-52.

está dotado de una vitalidad tan pujante que admite en su seno concepciones diversas y hasta contradictorias, las cuales en cada caso hallan la debida justificación en la unidad del mundo de un artista o en el estilo de cada obra”.⁶⁵ En este marco y por consejo de Maldonado, Bill publicó en el número dos de *Ciclo* el artículo “La expresión artística de la construcción”, fragmento de su libro sobre el ingeniero y constructor de puentes Robert Maillart.⁶⁶

También, aunque con resistencias, Maldonado reconoció en *Ver y Estimar*, un espacio potable para la circulación de las ideas billianas. Si bien ya se ha visto que Romero Brest no fue desde el comienzo partidario a la causa abstracta, sí resultó claro el pasaje que realizó en su sistema crítico hacia finales de los 40, cuando adscribió indubitable y tenazmente al arte concreto. En esta línea, Maldonado establecía las gestiones para la publicación de “El pensamiento matemático en el arte de nuestro tiempo” en el número 17 de *Ver y Estimar* de mayo de 1950.

je demande autorisation pour publier votre article “la mathématique etc.” dans “ver y estimar”, revue que n’est pas complètement moderne mais que’il a un tirage plus important que “ciclo” et malheureusement [sic.] beaucoup plus écoutée que “ciclo”. “ver y estimar” est dirigée par un monsieur qu’il dit que vous connais, m. romero brest. ce monsieur a été toujours le critique plus pompier d’ici, mais il a retourné complètement changé de l’europe. je ne suis pas sûr s’il est moins bête qu’avant mais je crois qu’il a de meilleurs intentions a l’égard de l’art abstrait. à mon avis, il serait, pour notre lutte ici, très tactique publier cet article de vous dans “ver y estimar”.⁶⁷

Así, mientras el artista concreto se alejó de los núcleos con los que había desarrollado sus propuestas creativas iniciales, se vinculaba con otras formaciones que integraban el campo cultural. En este sentido, es interesante notar en la correspondencia con Bill la necesidad de remarcar la distancia con la propuesta de Kosice:

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 46-47

⁶⁶ Max Bill, “La expresión artística de la construcción”, *Ciclo. Arte, literatura y pensamiento modernos*, n° 2, Buenos Aires, marzo-abril de 1949, pp. 29-34.

⁶⁷ Tomás Maldonado, carta a Max Bill, Buenos Aires, 24 de septiembre de 1949; Archivo Bill.

je désire vous informer, et particulièrement a lhose, qui m'écrit confondant notre groupe d'art concret avec les "madi", que nous ne tenons aucune relation esthétique avec ces messieurs. en plus, je dois vous dire que les madis se sont manifestés contre l'art concret qu'ils prétendent d'avoir supèré, mais envers lequel ils sont en réalité une réaction, un retour a formes, plus o moins cubistes, plus ou moins dadaïstes.⁶⁸

A partir de nuevos recorridos Maldonado conoció, a través de Amancio Williams, a un grupo de jóvenes estudiantes de arquitectura –Juan Manuel Borthagaray, Gerardo Clusellas, Carlos Méndez Mosquera y Pino Sívori- con quienes realizó *Cea 2*, el Boletín del Centro de Estudiantes de Arquitectura en 1949.⁶⁹ [IL. 82] En esta revista -de la cual Maldonado fue el mentor tanto de los contenidos como de la visualidad- aparecían, al igual que en *Ciclo*, los nuevos contactos y reflexiones que había producido el viaje europeo: se publicó un texto biográfico sobre Bill, una pieza gráfica de Max Huber y su artículo "El diseño y la vida social", considerado el primer texto sobre diseño industrial en América Latina.⁷⁰ Un texto-manifiesto donde nuevamente Maldonado desplegaba sus estrategias retóricas para ubicar al diseño como un elemento clave para pensar la contemporaneidad.

No hay duda que el diseño representa, por el momento, el modo más inmediato, más social, de manifestarse lo que se ha dado en llamar **nueva visión**, que comprende, definámosla al pasar, la totalidad de las actividades artísticas o no, que tienden a subvertir el actual repertorio morfológico de nuestro mundo visual. [...] El diseño no es un fenómeno de los que podríamos llamar de naturaleza aerolítica, un hecho insólito y casi inexplicable en la historia, sino que, por el contrario, proviene de los mejores y más fructuosos itinerarios de la cultura técnica y artística del pasado. [...] A nadie debe sorprender que, síntesis del mejor arte y la mejor

⁶⁸ Tomás Maldonado, carta a Max Bill, Buenos Aires, 10 de enero de 1949; Archivo Bill. Es importante marcar que Bill se correspondió con otros artistas del ámbito porteño, entre ellos Kosice, Víctor Magariños D., Claudio Girola, Esteban Eitler y Amancio Williams. De todas maneras, estos intercambios se limitaron sólo a algunas cartas no llegando al nivel de profusión que tuvo el vínculo con Maldonado. Véase correspondencia 1949-1952, Archivo Bill.

⁶⁹ María Amalia García, "En torno a *Nueva Visión*. Entrevista al arquitecto Carlos Méndez Mosquera", *Estudios e Investigaciones*, n° 10, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" Facultad de Filosofía y Letras-UBA, 2005, pp. 83-92; María Amalia García, "La ilusión concreta: un recorrido a través de *Nueva Visión*. Revista de cultura visual, 1951-1957", *op. cit.*

⁷⁰ Gui Bonsiepe, *Del objeto a la interfase. Mutaciones del diseño*. Buenos Aires, Infinito, 1998, p. 94.

ciencia, el diseño sea capaz, sin abandonar su propio territorio, de suscitar interacciones más **funcionales**, esto es, más directas, menos mistificadas, entre la realidad psicobiológica del hombre y su medio. [...] El diseño funcional parte del principio de que todas las formas creadas por el hombre tienen igual dignidad. El hecho de que unas formas estén destinadas a realizar una función más específicamente artística que otras, no invalida la verdad de este principio. Un cuadro, de hecho, cumple una función distinta de una cuchara, pero la forma-cuchara también es un problema de cultura. [...] El diseño se presenta hoy como la única posibilidad de resolver, sobre un plano efectivo, el problema más dramático y agudo del espíritu de nuestro tiempo, o sea, la situación de divorcio existente entre el arte y la vida, entre los artistas y los demás hombres. [...] Así como “lo político” va a ser superado por una politización total del hombre, así lo “artístico” sólo desaparecerá cuando el arte consiga explayarse en tal medida que hasta las zonas más remotas y secretas de la vida cotidiana puedan ser estéticamente fecundadas.⁷¹

A nuevas lecturas como *La Nueva Visión* de Laszlo Moholy-Nagy, libro en el cual se marcaba la necesidad de “sintetización del total de los conocimientos”⁷² y la integración de la cultura, se sumaban en este texto compromisos previos. La utilización del vocabulario y de procedimientos del pensamiento marxista así como la inscripción dentro del modelo de desarrollo cultural ruso posrevolucionario – ya planteados por Bayley en *Invencción 2* y por Simón Contreras y el propio Maldonado en el primer número de *Arte Concreto*- volvían a enfatizar en este texto la necesidad de extender la acción estética a la totalidad de la vida. Si bien este artículo está en línea con lo analizado en el capítulo 2, resulta importante remarcar que, como todas las acciones y contactos de Maldonado en estos años, el objetivo consistió en revisar este proyecto vanguardista que aspiraba articular la exaltación objetiva de las formas plásticas y una realización diáfana de la vida colectiva. Un proceso de crecimiento y de maduración artístico-intelectual llevaba a Maldonado a la necesidad de cuestionar el pasado inmediato y ensayar nuevas respuestas. En este sentido, la concentración en el análisis y definición del diseño volvía su reflexión más ajustada a los problemas y las posibilidades de acción que las máximas de transformación vanguardista.

⁷¹ Tomás Maldonado, “El diseño y la vida social”, *Cea. Boletín del Centro de Estudiantes de Arquitectura*, nº 2, octubre de 1949, pp. 7-8. Resaltado en el original.

⁷² Laszlo Moholy-Nagy, *La Nueva Visión. Principios básicos del Bauhaus*, Buenos Aires, Infinito, 1997, p.28 [1º ed. en alemán 1929; 1º ed. en inglés 1930]

Si el arte concreto era portador de un programa de renovación de la cultura, de la vida cotidiana y de la sociedad en su conjunto debía extender su área de acción e intereses y conectar sus búsquedas con las propuestas del pensamiento arquitectónico y el incipiente concepto de diseño industrial. En este sentido, la congruencia con Bill era total. Refiriéndose al texto de Bill “Schönheit aus Funktion und als Funktion” publicado en *Werk* en 1949 (“Beleza provinda de função e beleza como função” como fue traducido en el número 2 de *Hábitat*) Maldonado le decía:

votre article de “werk” est excellent et il m’a fait très bien. je travaille beaucoup sur des idées très semblables. le problème de la relation de l’art concret avec la vie social a été toujours un problème de les plus inquiétantes pour moi, et je pense que la “gute form” est un bon chemin pour arriver directement a les hommes, pour faire possible la nécessité collectif de l’art concret.⁷³

Para Bill la correspondencia también era total; había encontrado en Maldonado un seguidor incansable cuyas ideas coincidían con sus propios pensamientos. También la producción plástica del grupo argentino era para Bill de los escasos ejemplos de “verdadero” arte concreto en el panorama internacional.⁷⁴ A través de fotografías de obras que Maldonado le enviaba, Bill confirmaba la potencia que adquirirían sus indicaciones: “les photos m’ont fait beaucoup de plaisir. surtout les œuvres de votre femme, de vous et de hlito, mais aussi la construction de iommi. je crois que vous tous avez fait de bon progrès. et je suis heureux de savoir qu’il-y-existe un mouvement si claire là.”⁷⁵

Ahora bien, si bien no se sabe exactamente a qué obras se estaba refiriendo Bill, si resulta claro que no eran los marcos recortados que circularon en Buenos Aires en 1946, sino producciones como *Ritmos cromáticos III* (1949) de Alfredo Hlito o *Concret A4* (1948) y *Composición serial* (1948) de Lidy Prati. [IL. 84, 85] Según ya se ha visto, el problema de la ilusión espacial en la pintura, la percepción de figura y fondo sobre el plano fue el tema clave en las investigaciones del grupo.

⁷³ Tomás Maldonado, carta a Max Bill, Buenos Aires, 13 de diciembre de 1949; Archivo Bill.

⁷⁴ Véase lista por países “konkrete/ abstrakte/ surrealisten/ andere”; Archivo Bill.

⁷⁵ Max Bill, carta a Tomás Maldonado, Zürich, 25 de enero de 1949; Archivo Bill.

En este momento de tantos replanteos, la resolución que aportaba el marco recortado y los coplanares -en tanto concretización del espacio y las formas- también era sometida a pruebas. Con las imágenes europeas repicando en su cabeza, Maldonado desde Zürich escribía un texto en torno a estas cuestiones.

La disolución del fondo llevaba a una exaltación desmedida escultórica de la figura. Estábamos otra vez en la “forma” del Renacimiento. En la anécdota. Por otra parte, de este modo la supeditación creativa de la pintura a la arquitectura era absoluta. Hacer de estas construcciones “cuadros”, estructuras transportables, era un gravísimo error. El muro con su color, tono y textura se convertía en un fondo con valor operativo imprevisible para el pintor. Había que pensar en arquitectura. Crear en función de la arquitectura. Esto evidentemente no podía garantizar el ritmo diario de creación. Por todo esto se aplazó para más adelante el estudio de esta posibilidad. Se retomó la problemática de figura versus fondo sobre una superficie.⁷⁶

Evidentemente, las expectativas de los jóvenes artistas vanguardistas y las posibilidades y limitaciones de pintura en tanto *medium* se encontraban en extrema tensión. Años más tarde, Alfredo Hlito lúcidamente reflexionaría que “el requisito planista no podía ser llevado más allá de ciertos límites sin colocar a la pintura en una situación sin salida.”⁷⁷ La vuelta al formato ortogonal implicaba un retorno al estudio y a la reflexión sobre las diversas propuestas realizadas en las últimas décadas. En este texto de 1948, Maldonado analizaba -acompañado de bocetos de obras vistas en colecciones privadas y talleres de artistas en los márgenes del papel- los intentos suprematistas de “concentración temática” y los proyectos neoplasticistas de exaltación del soporte por medio de estructuras lineales.⁷⁸ En este texto la resolución alcanzada radicaba en la “valorización del fondo en un sentido de plástica absoluta”.⁷⁹

⁷⁶ Tomás Maldonado, *El arte concreto y el problema de lo ilimitado. Notas para un estudio teórico. Zürich, 1948*, Buenos Aires, Ramona, 2003. Edición facsimilar del texto manuscrito.

⁷⁷ Alfredo Hlito, “El tema del espacio en la pintura actual”, *Nueva Visión*, n° 8, Buenos Aires, 1955, pp. 10-13.

⁷⁸ Mario H. Gradowczyk y William Huff, “Exaltar el fondo”, en Tomás Maldonado, *El arte concreto y el problema de lo ilimitado*, op. cit, p. 7.

⁷⁹ Tomás Maldonado, *El arte concreto y el problema de lo ilimitado*, op. cit.

Había que traer el fondo al mismo nivel óptico de la figura pero no por medio de una valorización lineal (neo-plasticismo) sino tensional en las figuras. Prácticamente se trataba de una síntesis de los 2 aspectos más positivos del neo-plasticismo y del suprematismo. Sin embargo, los resultados en general son objetables. El problema queda en pie. Es por esto que últimamente dos grandes artistas concretistas Vantongerloo y Bill han sugerido que quizá la ruta sea superar las figuras limitadas. Liquidar las figuras, en una palabra, y hacer (por medio de sutiles elementos no figurables) vibrar al máximo el fondo, sería uno de los modos. El otro consistiría en diluir el perímetro de las figuras. Esfumar ya sea cromática o tonalmente el contorno de las figuras.⁸⁰

Es interesante observar que la segunda opción, representada en el texto por una obra de Vantongerloo, resulta para Maldonado una elección poco satisfactoria ya que la considera un regreso al *sfumatto* representativo. *Unbegrenzt und begrenzt* (*Ilimitado y limitado*, 1947) de Bill es una obra precisamente inscrita dentro de estas características. [IL. 86] En contraposición, la primera opción, hacer vibrar el fondo por medio de sutiles elementos no figurables, resultaba más factible e interesante. De hecho, si se observa *Ritmos cromáticos III* (1949) de Hlito o *Concret A4* (1948) y *Composición serial* (1948) de Prati se ve precisamente que la atención está puesta en exaltar la superficie blanca a partir de la tensión generada entre los distintos elementos inscritos en dicho soporte. [IL. 64, 84, 85] La fragmentación lineal del fondo y la organización del espacio a partir de segmentos lineales o pequeños cuadrados producen una activación del soporte que está en línea con lo explicado por Maldonado en su texto.

Evidentemente a partir de esta interacción entre Maldonado y Bill se habían desplegado varios vínculos y proyectos. Hacia 1950, Ignacio Pirovano, que estaba armando su colección de arte abstracto, inició el vínculo con Bill: la adquisición -nunca concretada- de *Peinture en forme de colonne* para su colección fue por un tiempo un proyecto compartido.⁸¹ Se conocieron personalmente en Zürich en 1950 por intermedio de Maldonado quien, por carta, le encomendaba a Pirovano la siguiente misión: “No dejes de visitar a Bill, un ‘alemán’ aparentemente tozudo y áspero, pero un gran espíritu. Háblale de la ‘buena forma’. Recoge material sobre el tema, porque yo creo que tarde o temprano la civilización llegará a nuestro país

⁸⁰ *Ibid.* Subrayado en el original.

⁸¹ Max Bill, carta a Tomás Maldonado, Zürich, 22 de agosto de 1950; Archivo Tomás Maldonado, Milán.

y será necesario hacer un pabellón de la forma utilitaria industrial, de la ‘buena forma’”.⁸²

Siguiendo como modelo la exposición *Die gute Form* organizada por Max Bill en 1949, a Pirovano se le ocurría realizar en el Museo de Arte Decorativo – institución que dirigía desde 1937- la exposición *La buena forma: función técnica y forma. Exposición de cultura visual*. Para Pirovano, esta muestra era una estrategia para dotar de dinamismo a la industria argentina a través de la promoción, entre los empresarios, de la noción de diseño industrial.⁸³ Esta exposición tenía por objeto hacer comprender a los fabricantes y consumidores argentinos las ventajas funcionales, técnicas y estéticas del “producto diseñado”.⁸⁴ El desconocimiento de los fabricantes de la noción de diseño industrial resultaba, para Pirovano, una de las causas fundamentales del estado de anarquía y de la falta de inventiva que evidenciaba nuestra industria. Para alguien como Pirovano, que sentía una inexorable necesidad de “estar acorde con el mandato del momento”, el diseño se transformaba en un elemento fundamental si se quería marchar en el sentido que marcaban los postulados del progreso.⁸⁵ Aunque la iniciativa resultaba interesante, era prematuro para la coyuntura argentina dar lugar al florecimiento del desarrollo práctico y pedagógico del diseño. En este sentido, Pirovano aceptó los compromisos que el régimen peronista le asignaba: por ejemplo, en 1948 las salas del palacio Errázuriz recibían la exhibición de la colección del traje regional español que había sido obsequiada por el gobierno franquista a Eva Perón.⁸⁶ La acción de Pirovano estaba en constante tensión entre su adhesión al peronismo y su

⁸² Tomás Maldonado, carta a Ignacio Pirovano, Buenos Aires, 5 de mayo de 1950. Archivo Ignacio Pirovano, Fundación Espigas.

⁸³ Max Bill, carta a Tomás Maldonado, Zürich, 21 de junio de 1950; Archivo Tomás Maldonado, Milán. “Viaje a Europa y Oriente del Director del Museo, Doctor Ignacio Pirovano”, *Boletín del Museo Nacional de Arte Decorativo*, año V, n° 17, octubre-diciembre de 1950, p. 7. Ignacio Pirovano, “La Buena Forma. Función, técnica y forma. Exposición de cultura visual. 27 de septiembre de 1951”, Archivo Ignacio Pirovano, MAMBA, sobre 719, folio 6-11. Véase María Amalia García, “Diseñando el progreso. Ignacio Pirovano en la promoción y difusión del diseño industrial”, en *IV Jornadas Estudios e Investigaciones*, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras-UBA, Buenos Aires, 2000, pp. 469-486.

⁸⁴ Ignacio Pirovano, “La Buena Forma. Función, técnica y forma. Exposición de cultura visual. 27 de septiembre de 1951”, *op. cit.* Véase María Amalia García, “Diseñando el progreso. Ignacio Pirovano en la promoción y difusión del diseño industrial”, *Imágenes-Palabras-Sonidos. Prácticas y Reflexiones. IV Jornadas Estudios e Investigaciones*, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras-UBA, Buenos Aires, 2000, pp. 469-486.

⁸⁵ “Palabras pronunciadas por Ignacio Pirovano en el banquete despidiendo a Tomás Maldonado en ocasión de su viaje a Ulm, Alemania Occidental, donde ha sido nombrado profesor del Instituto Superior del Diseño. Buenos Aires, 2 de Mayo de 1954”, Archivo Ignacio Pirovano, Fundación Espigas.

⁸⁶ Véase *Boletín del Museo de Arte Decorativo*, año II, número extraordinario, diciembre 1947.

cargo de director de un museo nacional y el compromiso con la promoción de la causa abstracta. Pasión que hasta incluso lo había llevado a abandonar su actividad pictórica.⁸⁷

También Maldonado y Bill junto a Marcelo De Ridder proyectaban la exposición de sus obras en el IAM. Esta muestra era pensada como una co-producción con el MASP, institución que ya venía sosteniendo negociaciones con Bill para realizar la exposición en São Paulo.⁸⁸ La posibilidad de itinerancia a Buenos Aires, Montevideo y Santiago de Chile implicaba una mayor difusión de la propuesta a la par que reducía los costos de realización de la exposición.⁸⁹ Además de los museos, participaría de la operación la Universidad de Tucumán que invitaba a Bill a dar una serie de conferencias.⁹⁰ De Ridder buscó en la Argentina el apoyo diplomático de la delegación suiza para la muestra; pero para Maldonado, con las palabras de Ivanissevich zumbando en sus oídos, ninguna acción gubernamental podía resultar viable.

de ridder m'a parlé de faire l'invitation par la voie du gouvernement suisse... je ne sais pas quel est votre idée a cet égard, mais, excusez-moi, je ne crois pas dans les gouvernements. il fait quelques jours le ministre de éducation (!) argentin a dit que les peintres abstraits nous préférons la cocaïne et que nous n'avons pas de sexe très défini. je pense porter ce monsieur a la justice. dans ces pays, encore un peu sauvage, on doit tenir la peau très dure. stop.⁹¹

El IAM estuvo muy cerca de realizar la exposición: aunque las negociaciones resultaban complejas y la fecha se fijó y se cambió en varias oportunidades, hasta marzo de 1952 todavía parecía probable la realización de la

⁸⁷ Ignacio Pirovano, *Ignacio Pirovano. Retrospectiva 1925-45*, Buenos Aires, Galería Carmen Waugh, marzo de 1972.

⁸⁸ "Exposição Max Bill", Archivo MASP, São Paulo. Correspondencia con el Instituto de Arte Moderno, Archivo Bill.

⁸⁹ Tomás Maldonado, carta a Max Bill, Buenos Aires, 4 de enero de 1950; Archivo Bill. Szabolcs de Vajay, carta a Max Bill, Buenos Aires, 7 de junio de 1950, Archivo Bill. Véase la carpeta sobre la exposición de Max Bill en el Archivo MASP.

⁹⁰ Szabolcs de Vajay, carta a Max Bill, Buenos Aires, 7 de junio de 1950, Archivo Bill.

⁹¹ Tomás Maldonado, carta a Max Bill, Buenos Aires, 24 de septiembre de 1949; Archivo Bill. En carta a Bill, el IAM decía estar en negociaciones con la Embajada Suiza para la realización de la exposición. Véase Szabolcs de Vajay, carta a Max Bill, Buenos Aires, 4 de septiembre de 1950, Archivo Bill.

exposición de Bill en Buenos Aires.⁹² Además, de las tensiones con la política cultural peronista que enfrentaba el IAM, es necesario remarcar los diversos problemas económicos y organizativos que cruzaban también las gestiones del Instituto. En este sentido, la capacidad del MASP para afrontar y sortear los problemas que generaba la realización de una muestra de tal envergadura era más efectiva que la porteña. La exposición de Bill se inauguró exclusivamente en el MASP, el 1 de marzo de 1951.

3. Espacios de intervención en 1951

Bardi y Bill se habían conocido en el 1º Congreso de la Reconstrucción en Milán en 1945, poco antes que el italiano se involucrara en el proyecto de Chateaubriand y se radicara en São Paulo.⁹³ En 1949 Bardi extendió al artista suizo la propuesta de exposición: “Je voudrais bien avoir dans notre musée une exposition de vos œuvres: architecture, art graphique, peinture, etc. Je voudrais une exposition complète, avec des dessins et des photographies de façon à donner avec perfection l’impression de votre personnalité.”⁹⁴ La organización del proyecto, que estaría a cargo de Lina Bo, estaba en línea con las innovaciones que, tanto a nivel de criterio expositivo como de diseño museográfico, desarrollaba el MASP.

Si bien las gestiones comenzaron a mediados de 1949, la correspondencia da cuenta de dificultades con los seguros y los traslados y con las negociaciones con otras instituciones sudamericanas que coproducirían la exposición. Desde 1949 en la prensa paulista se venía anunciando la realización “en breve” de la exposición de Bill.⁹⁵ Pero por lo que se desprende de la correspondencia la exposición fue fijada y luego pospuesta en varias oportunidades, inaugurándose finalmente el 1 de marzo de 1951 junto con la apertura del Instituto de Arte

⁹² Véase la carpeta sobre la exposición de Max Bill en el Archivo MASP. Correspondencia con el Instituto de Arte Moderno, Archivo Bill.

⁹³ Pietro Maria Bardi, carta a Max Bill, São Paulo, 30 de junio de 1949, Archivo Bill.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ “No museu de arte. Exposição sobre Max Bill”, *Diário da noite*, São Paulo, 5 de abril de 1950; “No museu de arte. Livro e exposição sobre Max Bill”, *Diário de São Paulo*, São Paulo, 5 de abril de 1950; “No museu de arte a obra completa de Max Bill”, *Diário de São Paulo*, São Paulo, 21 de agosto de 1949. Archivo MASP.

Contemporânea.⁹⁶ Probablemente, estas reprogramaciones hayan contribuido a generar confusión respecto del momento de realización: la exposición fue continuamente mal fechada en la bibliografía en 1950.⁹⁷

Esta exposición presentaba las variadas facetas de este creador: pinturas, esculturas, obra gráfica, afiches, maquetas y fotos de arquitecturas y diseños industriales exploraban un amplio panorama de intereses. Según lo entendía Maldonado, ante el conjunto billiano todo hombre tenía “la posibilidad de vislumbrar lo maravilloso”.⁹⁸ Se presentaban más de sesenta obras y treinta fotografías y planos de arquitecturas y diseños. Si bien había algunas obras de los años 30 como *15 variations sur un même thème* (1935-38), la selección pictórica y escultórica privilegiaba la producción de finales de los 40. También se presentaban fotografías de su casa en Zürich-Höngg, del premiado pabellón suizo en la Trienal de Milán y de la exposición *Die gute Form*, además de los planos para la Hochschule für Gestaltung (HfG) de Ulm.⁹⁹ Para comprender la trascendencia de esta exposición es preciso pensar no sólo en el impacto visual del conjunto de las obras sino también en el diseño expositivo: si bien Bill no estuvo presente para el montaje están documentadas sus instrucciones. Bill ya había demostrado ser un gran diseñador de espacios de exhibición.¹⁰⁰ [IL. 87, 88, 89, 90, 91]

Esta muestra tuvo un impacto poderoso entre grupos de artistas y críticos en el ámbito regional, efecto que contrasta con la escasa repercusión que encontró entre los medios locales. Aparecieron algunos breves anuncios en el *Diário de São Paulo* y en *Folha da Manhã*; desde Río de Janeiro, Geraldo Ferraz fue el único crítico que dedicó un análisis minucioso sobre las obras destacando también el

⁹⁶ “O Museu de Arte de São Paulo convida V. S. para visitar a EXPOSIÇÃO DE OBRAS DE MAX BILL que se abrirá o dia 1 de março às 15 horas na ocasião da inauguração dos cursos do INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÂNEA” Tarjeta de invitación. Archivo MASP, São Paulo.

⁹⁷ Esta investigación confronta desde el plano documental la errónea datación de la exposición en 1950. Además de la tarjeta de invitación (transcripta en la nota anterior) véase “Museu de Arte. Inauguração da exposição de Max Bill”, *Diário de São Paulo*, São Paulo, 1 de marzo de 1951, p. 8; “Inaugura-se hoje, na grande sala de exposição do segundo andar, a exposição do arquiteto, pintor e escultor suíço Max Bill”. “Esta aberta no Museu de Arte a exposição dedicada a Max Bill”, *Diário de São Paulo*, São Paulo, 3 de marzo de 1951, p. 7; “Duas grandes exposições no Museu de Arte”, *Folha da Manhã*, São Paulo, 15 de abril 1951, p. 8; Véase además “Constatações concernent la participation de Max Bill à la I Bienal de São Paulo”, Archivo MASP.

⁹⁸ Tomás Maldonado, *Max Bill*, *op. cit.*, p. 13.

⁹⁹ Max Bill, “Liste der gemäle und plastiken von Max Bill”, Archivo MASP.

¹⁰⁰ Véase Correspondencia con MASP, Archivo Bill. Karin Gimmi, “Max Bill: artista de exposiciones”, *op. cit.*

silencio del medio.¹⁰¹ De todas formas, fue la revista *Hábitat*, órgano de difusión de las propuestas del MASP, la tribuna desde la cual el matrimonio Bo-Bardi sostuvo la exposición. A falta de catálogo, en el número 2 de *Hábitat*, aparecido contemporáneamente, se publicaban fotografías de obras y el texto “Beleza provinda de função e beleza como função”, en el cual Bill planteaba los ejes de su proyecto.¹⁰² En este número la revista ya registraba la escasa repercusión que la exposición había obtenido entre la crítica y en el número siguiente anotaba que sólo *Folha da Manhã* había dedicado una nota a la muestra del artista suizo.¹⁰³

La propuesta de Bill estaba ampliamente desplegada; él era presentado como un artista total con un espíritu constructivo. Respecto de esta identificación - en uno de los primeros libros dedicados a la obra de Bill con traducciones en español, inglés, francés y alemán- Maldonado señalaba en 1955: “De ahí que a la dispersión individualista hoy dominante en casi todas las manifestaciones del arte contemporáneo, a la fragmentación irresponsable de la cultura, Bill oponga la voluntad de coherencia, esto es, el anhelo de promover un nuevo método integral para la interpretación y creación de los acontecimientos visuales de nuestro tiempo.”¹⁰⁴

Esta “voluntad de coherencia” a la que refiere Maldonado para dar el tono de la obra billiana, posteriormente fue denominada por Hans Frei como la “transversal de los temas formales desde la pintura hacia la arquitectura”, y Alejandro Crispiani ha leído estos problemas en tanto continuidad de la experiencia estética.¹⁰⁵ Efectivamente, la apuesta de concepción integral del entorno visual se apoya en dos ejes clave: el arte concreto y la teoría de la buena forma. Provenientes de un mismo impulso, arte concreto y buena forma implicaban la recuperación y el replanteo de la tradición abstracto-constructiva. Sin embargo, esta voluntad de coherencia que es posible identificar con el concepto de estilo lleva a realizar algunas salvedades. Como ha señalado Stanislaw von Moos: “En

¹⁰¹ Geraldo Ferraz, “Uma página anterior (Max Bill, Pintor, Escultor e Arquiteto no Museu de Arte)”, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23 de mayo de 1951. Reproducido en Geraldo Ferraz, *Retrospectiva. Figuras, raízes e problemas da arte contemporânea*, São Paulo, Cultrix-EDUSP, 1975, pp. 174-177. “Museu de Arte”, *Diário de São Paulo*, São Paulo, 1 de marzo de 1951, p. 8; “Duas grandes exposições no Museu de Arte”, *Folha da Manhã*, São Paulo, 15 de abril 1951, p. 8.

¹⁰² Max Bill, “Beleza provinda de função e beleza como função”, *Hábitat*, nº 2, São Paulo, enero-marzo de 1951, pp. 61-65.

¹⁰³ “Bill”, *Hábitat*, nº 3, São Paulo, 1951, p. 92.

¹⁰⁴ Tomás Maldonado, *Max Bill*, op. cit., p. 7.

¹⁰⁵ Hans Frei, “La transversal de Max Bill”, op. cit.; Alejandro Crispiani, “Un mundo continuo”, op. cit.

tant que sculpteur, Bill ne fut pas dépourvu de tentations pharaoniques [...] en revanche, les peintures tardives sont empreintes d'une magnificence orphique [...] En comparaison avec l'opulence de son art, l'architecture de Bill est d'un ascétisme programmatique."¹⁰⁶ Maldonado ya había reparado en esta diversidad en la unidad en el citado libro de 1955: allí contrastaba los modos de comprender la coherencia estética de Bill con las propuestas de De Stijl y la pretensión de un "estilo aestilístico" que buscando estatuir la forma definitiva del mundo moderno se había solidificado en su norma.¹⁰⁷ Piénsese en las composiciones de Mondrian, en el *Sillón con elementos en negro, rojo y azul* de Thomas Rietveld y el café *L'Aubette* de Van Doesburg y el matrimonio Arp en tanto resoluciones obtenidas en función de la legalidad elementarista. En contraste, para Maldonado, la obra de Bill era un nuevo modo de entender la coherencia y el estilo.¹⁰⁸

El texto de Bill "Beleza provinda de função e beleza como função" aparecido en el número 2 de *Hábitat* en paralelo a la exposición resulta clave para abordar el concepto de forma en el sistema billiano. Ya desde el título Bill expresaba la inclusión recíproca de lo estético en lo práctico. Para Bill "não se trata mais de desenvolver a beleza somente partindo da função; nós concebemos a beleza como unida à função, se é que também ela é uma função."¹⁰⁹ En este sentido se desprende que para Bill "forma" se define en tanto cualidad y funcionalidad. En su libro *Form. Un Bilan de l'Evolution de la Forme au Milieu du XXe Siècle* - publicado en 1952- la documentación visual seleccionada provocaba retos visuales que invitaban a reflexionar sobre los vínculos entre morfología y funcionalidad. Allí, asentaba su definición: "Nous définissons donc la forme par le résultat de la coopération de la matière et de la fonction en vue de la beauté et de la perfection."¹¹⁰

Hans Frei explica que para Bill lo práctico y lo estético se encuentran a un mismo nivel; es preciso establecer una transversal en cada uno de los objetos de manera de analizarlos como formas mixtas entre lo utilitario y lo estético.¹¹¹ La

¹⁰⁶ Stanislaus von Moos, "Recycling Max Bill", en *Minimal tradition. Max Bill et l'architecture "simple" 1942-1996*, Berna, Lars Müller, 1996, p. 34.

¹⁰⁷ Tomás Maldonado, *Max Bill, op. cit.*

¹⁰⁸ Tomás Maldonado, *Max Bill, op. cit.*, p. 9.

¹⁰⁹ Max Bill, "Beleza provinda de função e beleza como função", *op. cit.*, p. 61.

¹¹⁰ Max Bill, "Forme et Art", *Form. Un Bilan de l'Evolution de la Forme au Milieu du XXe Siècle*, Basel, Karl Werner, 1952, p. 9.

¹¹¹ Hans Frei, "La transversal de Max Bill", *op. cit.*, p. 24.

forma en tanto belleza entendida como función se proponía como un modo abierto para reflexionar ante un amplio horizonte objetual. El aspecto material era para Bill una configuración articuladora entre la función del objeto visual y su belleza. A su vez, Hans Frei ha señalado que esta unión de lo práctico y lo estético que genera formas mixtas posee una doble lógica: por un lado, una lógica está condicionada desde el exterior – por los materiales y procedimientos- y tiene como finalidad la diferenciación de los componentes y de sus relaciones. Por otro lado, la otra lógica (interna) tiene que ver con la unidad de la obra y la integración de las partes en el todo.¹¹²

Alejandro Crispiani ha entendido estas formulaciones del proyecto billiano en función del concepto de la continuidad estética; esta idea es la llave para la articulación de las disciplinas proyectuales y las artes plásticas. Para Crispiani, continuidad “implica la existencia de distintas partes o más bien de momentos diferenciados entre sí irreductibles a una simple unidad. Implica una conexión en la separación.”¹¹³ La continuidad se proponía como una alternativa tanto a la disgregación como a la integración. En este sentido, el propio Bill explicaba que la nueva unidad pintura-escultura-arquitectura no debía pensarse como en el Renacimiento:

L'âge de la peinture murale est passé. Seule une conception de l'espace considéré comme un tout, jointe au souci de tenir compte de tous les moyens d'expression formelle, répond aux nécessités et aux valeurs de notre temps. Notre conception de l'espace diffère du tout au tout de celle qui l'a précédée. [...] Sera en mesure de dissiper le chaos d'indécision, d'irresponsabilité, de déchéance, d'insécurité, d'angoisse et de panique, et de créer enfin l'harmonie.¹¹⁴

Por lo tanto, para Bill la ideación de una cuchara, de una ciudad o de una pintura involucraba la distinción de los mismos principios en función de cada elemento. Cada objeto –una escultura o una arquitectura- plantea problemas particulares en la configuración de su funcionalidad y su cualidad que debían ser

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ Alejandro Crispiani, “Un mundo continuo”, *op. cit.*, p. 59. Véase también Alejandro Crispiani, “Entre dos mundos: el largo viaje de la Buena Forma”, *op. cit.*

¹¹⁴ Max Bill, “De la surface à l'Espace”, *XXe Siècle*, n° 2, enero de 1952, p. 65.

resueltos en función de elementos y procedimientos específicos. Mientras que un objeto de diseño debe revelar claramente sus posibilidades de uso, la lógica económica y tecnológica de su fabricación y el sentido de la operación formal, las artes plásticas suscitan su modo particular de entender esta relación simultánea entre las variables del trinomio forma, función, belleza.

La ley de desarrollo de una forma está en sus datos interiores; ésta era la regla del arte concreto. El primer texto en el cual Bill definió la idea de arte concreto apareció por primera vez en 1936 en el catálogo *Problemas actuales de la pintura y escultura en Suiza*. Allí, Bill reelaboraba la propuesta de Van Doesburg sobre el reconocimiento objetivo de los elementos constitutivos de cada una de las expresiones artísticas. Este texto fue posteriormente revisado y publicado en 1949 en el catálogo de la exposición *Züricher Konkrete Kunst*, realizada en Alemania. A continuación se cita esta segunda versión en traducción francesa:

Nous appelons art concret les œuvres d'art qui sont créées selon une technique et des lois qui leur sont entièrement propres, -sans prendre extérieurement appui sur la nature ou sur la transformation de celle-ci, c'est-à-dire sans intervention d'un processus d'abstraction.

L'art concret est autonome dans sa spécificité. Il est l'expression de l'esprit humain, destiné à l'esprit humain [...] les instruments de cette réalisation sont les couleurs, l'espace, la lumière et le mouvement. En donnant forme à ces éléments, on crée des réalités nouvelles. [...] l'art concret, là où il est plus fidèle à lui-même, est pure expression de mesure et de loi harmonieuses. [...] il est réel et intellectuel, a-naturaliste et pourtant proche de la nature. Il tend vers l'universel et cultive pourtant l'unique, il repousse l'individualité, mais au bénéfice de l'individu.¹¹⁵

La distinción entre abstracto y concreto -entendiendo lo abstracto como una modalidad pictórica vinculada a los problemas cubistas- y el aspecto universalista de la propuesta coincide con lo analizado en el capítulo 2 en relación con el planteo de Van Doesburg y con el de la AACI. Es evidente la proximidad con el texto de *Art Concret* en tanto privilegio de la autonomía, el énfasis en los medios específicos y en la concepción de lo artístico como proceso intelectual, ideado previamente a su ejecución material. Sin embargo, en comparación con el proyecto

¹¹⁵ Max Bill, "Konkrete Kunst", *Züricher Konkrete Kunst*, Stuttgart, Galerie Lutz und Meyer, 1949. "Art concret", traducido y reproducido en Valentina Anker, *Max Bill, op. cit.*, p. 71.

de los argentinos, se ve que la concepción de Bill, si bien se formulaba como una propuesta universalista y humanista, no compartía el abordaje marxista realizado por la AACI. Las definiciones de Maldonado respecto del “fetichismo de ‘lo artístico’” y del diseño como capaz de “suscitar interacciones más funcionales [...] más directas, menos mistificadas” son elaboraciones que retomaban los planteos realizados durante los “años heroicos”.¹¹⁶ Sin embargo, los 50 acarrearían grandes cambios. En el libro que Maldonado le dedicaba a Bill en 1955, el argentino se afirmaba en una idea diametralmente opuesta a lo que había sostenido durante los 40:

En cuanto al caso del cuadro en particular conviene recordar que el problema de su perduración o desaparición es, ante todo, un problema práctico, íntimamente ligado a las condiciones objetivas (sociales y técnicas) de la creación. En rigor, mientras el trabajo artístico dependa de los recursos artesanales, mientras la energía nuclear y los mecanismos electrónicos, por ejemplo, no se pongan al servicio de la creación espiritual, sino, en cierta medida, contra ella, el cuadro seguirá siendo la solución más lógica y la que mayores garantías ofrece al artista. Nadie puede negar que, hoy por hoy, el cuadro “atiende” toda una zona de exigencias que ningún otro medio podrá satisfacer con igual éxito.¹¹⁷

Las obras de Bill se presentan como activaciones sistemáticas de problemas plásticos. La legalidad intrínseca a la propia obra se propone como principio organizador. Las posibilidades de dotar de rigor y exactitud al proceso creativo así como de hacerlo inteligible eran, sin duda, sus objetivos. En este sentido, Maldonado señalaba que “el arte concreto no es ni más ni menos que un método. Un método en continua renovación y verificación.”¹¹⁸ Y en este sentido observaba que las constantes que hacían posible este método del arte concreto “no operan como normas descriptivas a las cuales el comportamiento de las formas deba someterse sino que actúan como instrumentos, como guías, para la acción creadora.”¹¹⁹

¹¹⁶ Tomás Maldonado, “El diseño y la vida social”, *op. cit.*

¹¹⁷ Tomás Maldonado, *Max Bill, op. cit.*, p. 12.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 11.

¹¹⁹ *Ibid.*

Objetividad, verificabilidad y predictibilidad parecen ser problemas que rondan las obras de Bill. Si se visualizan *15 variations sur un même thème* (1935/38), *Bunte Akzente* (1946, *Acentos multicolores*) y *Weisses Quadrat* (1946, *Cuadrado blanco*) resulta evidente como la serie y la progresión organizan la propuesta compositiva, tanto en la definición de un conjunto como en el arreglo de la superficie. [IL. 92, 93, 94, 95] En el caso de *15 variations sur un même thème*, el tema guiado por una ley de desarrollo –una estructura lineal continua que partiendo de las propiedades de un triángulo equilátero se desenvuelve a un octógono regular- permite el despliegue de múltiples posibilidades. El desarrollo y transformación de una idea fundamental en una variedad de formas expresivas derivaba de la propia estructura del tema. Partiendo de una estructura simple y limitada, el método de la variación le permitía a Bill mostrar las infinitas posibilidades contenidas en su sistema.¹²⁰

En este sentido, la retícula fue un tema caro a Bill; en su restauración vanguardista, esta estructura se presentaba como el elemento clave sobre el cual repensar la tradición. Usada por su maestro Klee y por sus compañeros del Bauhaus como Albers, la grilla y la repetición del cuadrado tienen en Bill otro fiel seguidor.¹²¹ Las reflexiones de Rosalind Krauss resultan exactas para pensar los problemas que rondan las obras de Bill. Es la pureza originaria, la absoluta autonomía; es la unidad empírica del método la que se hace presente a partir de esta estructura: “el poder de la retícula reside en su capacidad para plasmar el campo material del objeto pictórico; inscribiéndolo y representándolo simultáneamente”.¹²²

Acentos multicolores y *Cuadrado blanco* son algunos de los ejemplos de la utilización de la grilla. En estas obras Bill se basa la repetición de un elemento a partir de la progresión geométrica o aritmética otorgando un sentido a la organización del conjunto. En *Cuadrado blanco* utiliza como módulo un pequeño cuadrado que se repite a partir de la organización ortogonal de la grilla en toda la superficie: el cuadrado blanco se ubica a 1, 3, 5 y 7 cuadrados de cada lado de la superficie pictórica cuadrada. En *Rotes Quadrat* (1946, *El cuadrado rojo*) la

¹²⁰ Max Bill, “*15 variations sur un même thème*”, reproducido en Eduard Hüttinger, *Max Bill*, Zürich, ABC, 1978, pp. 68-69.

¹²¹ Valentina Anker, *Max Bill ou la recherche d'un art logique*, op. cit., pp. 90-91.

¹²² Rosalind Krauss, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, op. cit., p. 172.

superficie negra cubre el rombo utilizando la proporción $1, \frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \frac{1}{4}$.¹²³ [IL. 96] En la propuesta plástica de Bill, la matemática aportaba la predictibilidad que otorgaba a un suceso plástico la posibilidad de repeticiones regulables. Su propuesta plástico-matemática no pretendía aludir a la frialdad numérica sino referir a la capacidad humana de organizar un mundo de relaciones. Bill sostenía la posibilidad de desarrollar un arte de base matemática en el cual dicha sistematización no limitaba la coherencia organizativa a la activación de un mecanismo o procedimiento específico sino que implicaba modos constructivos plurales.

Precisamente, Maldonado explicaba el doble aspecto que involucraba el problema de las ciencias (la matemática) en la obra de Bill. Por un lado, la ciencia como proveedora de un método y por otro lado, la ciencia como fuente de inspiración temática. Esto era expuesto por Bill en su artículo “El pensamiento matemático en el arte de nuestro tiempo” en el cual sugería reparar en las configuraciones formales de problemas y ecuaciones.

La matemática, además de ser uno de los reguladores principales del sentimiento primario y, en consecuencia, uno de los medios más eficientes para el conocimiento de la realidad objetiva, es, al mismo tiempo, ciencia de relaciones, de comportamiento de cosa a cosa, de grupo a grupo, de movimiento a movimiento. Y ya que ella contiene estos principios fundamentales y los relaciona entre sí, es natural que tales conocimientos puedan ser representados, esto es, *transformados en realidad visual*.¹²⁴

Para Bill esta manifestación plástica de las matemáticas -que había descubierto en el Museo Poincaré de París- implicaba la búsqueda de nuevas formas de expresión contemporáneas, similar a lo que en su época, había sido el descubrimiento de las esculturas negras para los cubistas.¹²⁵ En este artículo aparecían además otras preocupaciones epistemológicas que excedían la propuesta de la serie, la variación y las progresiones geométricas o aritméticas como método.

¹²³ Agradezco a Leandro Zuberan el intercambio respecto de los procesos matemáticos en la obra de Max Bill.

¹²⁴ Max Bill, “El pensamiento matemático en el arte de nuestro tiempo”, *op. cit.*, p. 5. Bastardillas en el original.

¹²⁵ *Ibid.*

El pensamiento matemático en el arte no es la matemática en un sentido estricto; se puede decir que lo que se entiende por matemática exacta es de poca utilidad aquí. [...] Lo misterioso de la problemática matemática y lo indeclarable del espacio, la lejanía o cercanía de la infinitud, la sorpresa de un espacio que empieza y termina en diferente forma, la limitación sin límites exactos, la multiplicidad que a pesar de todo forma una unidad, la igualdad de forma que varía con la aparición de un solo acento, el campo de fuerza compuesto de variables, las paralelas que se cortan y la infinitud que vuelve a sí misma como presencia, y al lado, nuevamente, el cuadrado con todos sus fundamentos, la recta que no es turbada por ninguna relatividad y la curva que en cada uno de sus puntos forma una recta; todas estas cosas, que aparentemente no tiene ninguna relación con la vida diaria del hombre, son, a pesar de todo, de fundamental importancia. Son fuerzas que manejamos como fuerzas primitivas, a las que está sujeto todo el orden humano, contenidas en todo orden reconocible.¹²⁶

Según esta cita, la ciencia no sólo se presentaba como una aventura fascinante con múltiples caminos diferenciales y a la vez confluyentes, sino que además se convertía en una cantera temática para el arte concreto. Los problemas científicos eran también susceptibles de ser estudiados con los instrumentos plásticos. En este sentido, Gabriela Siracusano ha señalado cómo nuevos conceptos como el principio de indeterminación, la aceptación del *continuum* espacio-tiempo, la teoría de la relatividad y las nuevas geometrías generaban fisuras en concepciones epistemológicas hasta el momento consensuadas.¹²⁷

La asociación de una nueva ciencia correspondiéndose con un nuevo arte ubicó al arte concreto como un fenómeno de absorción y reelaboración de problemas epistemológicos. Términos, conceptos y teorías invadían las propuestas concretistas que reflexionaban a partir de fragmentos y recortes relativamente accesibles y simplificados del mundo científico. En este sentido, estas ideas fueron utilizadas simultáneamente; muchas veces sin atender a superposiciones y contradicciones. Siracusano ha señalado que para la producción plástica, cuya preocupación había girado, durante siglos, en torno al logro de una representación cada vez más fiel de la naturaleza (mediante la adecuación de una “realidad

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ Gabriela Siracusano, “Punto y línea sobre el campo”, *op. cit.*

tridimensional” en el plano bidimensional, en el caso de la pintura) la posibilidad de una cuarta, quinta, n-dimensiones significó un replanteo radical respecto de antiguas concepciones.¹²⁸ De hecho, el discurso relativo a otras dimensiones, nuevas visiones y nuevas realidades fue un fenómeno expandido.

Problemas y nociones de la nueva ciencia como el micro y macrocosmos, lo limitado-ilimitado, continuo-discontinuo, preciso-impreciso se ofrecían como un repertorio temático para estos artistas. Bill investigaba estas cuestiones desde la especificidad plástica; la noción de “campo” pictórico apuntaba a la experimentación con los conceptos de preciso-impreciso e limitado-ilimitado: precisamente el nombre de uno de sus cuadros expuestos en el MASP. *Unbegrenzt und begrenzt (Ilimitado y limitado, 1947)* activa ese principio en tanto fenómeno perceptivo poniendo en tensión nuestra capacidad para completar las figuras y para identificar definiciones cromáticas. [IL. 86]

Es posible pensar que *Ilimitado y limitado* es la contestación pictórica a las investigaciones que Bill venía realizando en el plano escultórico. La lectura estética de las particularidades morfológicas de la banda de Moebius encandiló a Bill utilizándola en sus esculturas desde 1936.¹²⁹ Esta banda está construida a partir de una cinta rotada alrededor de su eje longitudinal unida en sus extremos; como resultante, no se puede distinguir la cara interior de la exterior, no hay un adentro y un afuera. La banda de Moebius o cinta sin fin es una superficie con un solo lado y un solo contorno. Además de una gran belleza, estas cintas conectaban directamente con fragmentos seleccionados de la nueva ciencia. Las bandas son un fenómeno estudiado desde la topología, rama de la matemática que investiga las propiedades invariables de una figura a la cual se le ha aplicado una deformación. Si en la geometría euclidiana la relación de congruencia entre los objetos mantiene sus características métricas -extensión, áreas, ángulos- en las geometrías no euclidianas un triángulo y un círculo son homeomorfos y no son equivalentes a un segmento de recta porque el extremo no es cerrado.¹³⁰ Sin duda, esta nueva geometría debe haber resultado sumamente atractiva ya que operaba con registros de equivalencias bien distintos de la verosimilitud y se preocupaba por los valores

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ Eduard Hüttinger, *Max Bill, op. cit.*, pp. 7-27.

¹³⁰ Ton Marar, “Aspectos topológicos na arte concreta”, *Segunda Bienal da Sociedade Brasileira de Matemática*, Bahia, Universidade Federal da Bahia, 2004; Michele Emmer, “Visual Art and Mathematics: the Moebius Band”, *Leonardo*, Vol 13, n° 2, 1980, pp. 108-111.

invariables de las figuras espaciales: la topología abordaba la continuidad. En base a estas cintas de Moebius, Bill realizó obras en granito, bronce y yeso; la primera de estas formas fue utilizada en el montaje del Pabellón suizo en la Trienal de Milán en 1936. En 1947 *Kontinuität (Continuidad)* había sido emplazada en Zürich, obra en la actualidad destruida. [IL. 97, 98]

A este conjunto de obras pertenecía *Unidad Tripartita*, ganadora del primer premio en escultura de la I Bienal São Paulo. [IL. 60] Esta escultura está construida a partir de la articulación de dos cintas de Moebius y una banda simple. Fundida en bronce, las brillosas láminas curvas encantan al espectador. La escultura genera momentos diferenciales en la interacción ya que propone tanto la búsqueda de comprensión del modo constructivo como el desvanecimiento del interés analítico en pos del placer de la contemplación. En este sentido, Frei considera que las cintas de Moebius de Bill reúnen contundentemente tanto la lógica de la diferenciación, en lo que se refiere al énfasis en un único elemento, como la lógica de la integración de las partes en la unidad de la obra.¹³¹ *Unidad tripartita*, a su vez, sintetiza -quizá como ninguna otra- la propuesta teórica de Bill: la relación simultánea entre las variables del trinomio forma, función, belleza aparece en esta escultura como metalenguaje plástico.

Sin duda, como recordaba Romero Brest, ésta era “una obra sobresaliente aún entre las sobresalientes de este artista”.¹³² Se trató en el capítulo anterior la participación de Romero Brest en el jurado y su auto proclamación como quien dio la gran batalla para premiar a esta obra dentro del tribunal. El premio en pintura a *Enamorados en el Café* de Roger Chastel estaba en las antípodas del proyecto concretista. Estas premiaciones, por ende, daban cuenta de las divergencias entre el jurado, y Bill reconocía allí la hostilidad de la crítica francesa, encabezada por Jacques Lassaingne, como parte del comité. Respecto de su premio, Bill valoraba, por carta, la gestión de Romero Brest y comentaba el conjunto de premios: “il me semble presque inutile de parler de la biennale à sao paulo. après avoir vu la liste de l'ensemble des palmarès, j'avais l'impression que mon nom s'était égaré par

¹³¹ Frei sostiene que en las cintas de Moebius Bill logró “reunir contundentemente la lógica de la diferenciación, en lo que se refiere al énfasis de los elementos –un único elemento- como en la lógica de la integración de las partes en la unidad de la obra de arte como un todo. Se puede decir que las cintas sin fin representan el grado cero de la *transversal*.” Hans Frei, “La transversal de Max Bill”, *op. cit.*, p. 25.

¹³² Jorge Romero Brest, “Arte concreto en Brasil y Argentina”, *op. cit.*

hasard. [...] le résultat, à mon avis, est déplorable et me semble très influencé de l'esprit des marchands de tableaux parisiens"¹³³ El suizo analizaba las decisiones del jurado de la bienal en función del panorama artístico europeo:

je peux très bien me représenter la grande lutte en faveur des œuvres modernes à sao paulo. mais quand on remarque d'un côté cette lutte "pour", on remarque aussi l'autre tendance que j'ai nommé "l'esprit des marchands de tableaux parisiens". avec cela je ne veux pas "construire" une influence réelle des marchands de tableaux, mais c'est quand-même intéressant que le journal "arts" à paris a publié un long article de lassaigne (membre du jury) dans lequel mon nom et le grand prix ont été complètement supprimés, mais d'autre part il se trouvait un grand éloge sur chastel, germaine richier etc. je ne peux pas m'imaginer comment des gens de ce caractère ont pu bien être bien utiles dans ce jury. mais vous avez raison – mon prix n'a pas été un hasard, mais une bataille (comme toujours dans les jurys).¹³⁴

La resurrección chauvinista de la Escuela de París fue la política de las instituciones artísticas francesas durante la inmediata posguerra. *Enamorados en el Café* participaba de esas figuraciones de juegos abstractizantes y transparencia cromática que constituían ese equilibrio entre racionalidad y sensibilidad pictórica que representaba al genio francés.¹³⁵ Sin embargo, las selecciones que la Francia de posguerra había realizado para América Latina habían sido objetadas por las críticas locales. Recuérdese que en Buenos Aires, Julio E. Payró desde la revista *Sur* criticaba las inexplicables lagunas y la poca representatividad de las obras expuestas en 1949 en la exposición *De Manet a nuestros días*.¹³⁶ En São Paulo, la revista *Hábitat* además de calificar a la bienal de caótica y sin criterio educativo, subrayaba en el envío francés la falta de obras importantes de Braque, Rouault, Matisse y Picasso y consideraba a las obras de la nueva generación como curiosidades, divertimentos, o negocios de mercantes ladinos.¹³⁷ Desde *Arts* Jacques Lassaingne, el comisario del envío francés y miembro del jurado, intentaba justificar las faltas y consideraba que en São Paulo:

¹³³ Max Bill, carta a Jorge Romero Brest, Zurich, 31 de enero de 1952. Caja 22, sobre 2, documento 346. Archivo JRB.

¹³⁴ Max Bill, carta a Jorge Romero Brest, Zürich, 1 de abril de 1952. Caja 22, sobre 2, documento 358. Archivo JRB.

¹³⁵ Laurence Bertrand Dorléac, "La joie de vivre, et après?", *op. cit.*; Bernard Ceysson, "A propos des années cinquante: tradition et modernité", *op. cit.*

¹³⁶ Julio E. Payró, "De Manet a nuestros días", *op. cit.*

¹³⁷ Serafim, "O repórter na Bienal", *op. cit.*

Les salles de la jeune peinture française, et particulièrement dans celle qui groupait Bazaine, Chastel, Le Moal, Borès et Ubac que le jury, les critiques et le public vinrent trouver les plus grands éléments d'intérêt de toute l'exposition. [...] Si, en effet, les longues délibérations du jury devaient se terminer par un palmarès comprenant beaucoup de noms imprévus c'est, je pense, en grande partie à la volonté de renouvellement de la participation française qu'on la doit.¹³⁸

Y precisamente como anotaba Bill en este artículo de *Arts*, que ensalzaba la producción de los jóvenes pintores de la tradición francesa, su premio había sido omitido. Evidentemente el arte concreto suizo no encontraba espacio en el medio parisiense volcado a reencontrarse con la tradición comunitaria, ni tampoco resultaba verosímil para aquellos que experimentaban el trauma de un mundo devastado por la guerra.¹³⁹ Sin embargo, en Sudamérica los procesos y elecciones se estaban dando de forma diametralmente opuesta.

Las indagaciones de Bill coincidían con las búsquedas desarrolladas por varios artistas argentinos y brasileños. Cordeiro, De Barros, Sacilotto, Hlito, Prati, Iommi y Maldonado ya venían trabajando en función de definir y anclar sus búsquedas dentro del amplio abanico de la abstracción. Estos artistas ya habían planteado el cambio cualitativo que implicaba romper con los sistemas representativos y orientarse hacia un trabajo específicamente plástico. Estas indagaciones, en los comienzos construidas a partir de genealogías heterogéneas del arte moderno, abrevarían en las líneas propuestas por el arte concreto.

Intereses comunes en cuanto a la universalidad y objetividad del discurso artístico y la preocupación por intervenir el entorno objetual, arquitectural y urbano conformaron esta zona estructurada de problemas. Estos artistas seleccionaron perfiles similares en torno a un universo de formas y funciones. En este sentido, es posible pensar que la utilización de principios relativamente estables, derivados de razonamientos científicos, aseguró la proximidad entre estas

¹³⁸ Jacques Lassaigue, "Les leçons de la 6ta [sic.] Biennale de São Paulo", *Arts*, n° 334, Paris, 23 de noviembre de 1951, p. 2.

¹³⁹ Serge Guilbaut, "Poder de la decrepitud y ruptura de compromisos en el París de la Segunda Posguerra Mundial", *op. cit.*

producciones. Un horizonte común de imágenes, textos y expectativas cristalizaron el modelo concretista.

Ahora bien, esta legitimación institucional del arte concreto que se operó en el Brasil, tendría, por supuesto, consecuencias políticas. La Bienal paulista ponía en funcionamiento una compleja maquinaria de gestión cultural rediseñando una nueva geografía para el mundo de las artes. Era un evento que representaba al Brasil definiendo su hegemonía cultural, política y económica en el ámbito regional. Ya se ha referido a que en esta primera edición la Argentina no participó. Problemas institucionales, tanto públicos como privados, en una compleja trama política que enmarcaba los vínculos entre ambos países a principios de los 50, no permitieron una representación argentina. En este sentido, es preciso resaltar la radical diferencia entre esta ausencia de representación oficial argentina y la participación de Romero Brest en el jurado operando a favor de la apuesta concretista.

Para la avanzada moderna porteña lo que ocurría en Brasil era asombroso y contrastaba rotundamente con el panorama local. Las posibilidades de intercambio con la escena brasileña resultaban para los argentinos sumamente atractivas. De la misma forma que para Bill, Brasil también se constituía en el imaginario de los argentinos en el lugar de referencia para llevar a cabo un programa moderno en Latinoamérica. El contraste entre ambos panoramas era evidente. Esta red internacional de arte concreto estaba tensada por coyunturas nacionales: mientras que en Brasil las propuestas concretistas ganaban en extensión y en posibilidades de ejecución, los argentinos acompañaban este proceso a través de las revistas.

Precisamente de esto daba cuenta la aparición en diciembre de 1951 de *Nueva Visión*, la revista de Tomás Maldonado.¹⁴⁰ El primer número presentó un estado de la cuestión sobre los problemas y las posibilidades del arte concreto. Definió su búsqueda en clave de “cultura visual” difundiendo proyectos de arte, arquitectura, diseño y urbanismo moderno. Su programa apuntaba a la “síntesis de

¹⁴⁰ Siguiendo la pauta utilizada en la correspondencia y en otras publicaciones contemporáneas desde el primer número de esta revista, el nombre aparece en minúsculas. En los siguientes números se intensificó el uso de minúsculas, siendo también empleado en el contenido de la publicación. Dado que en las publicaciones académicas actuales no se sigue con esta norma para referir a la revista y para mantener una homogeneidad en las referencias, en esta tesis no se respetará dicha pauta.

las artes visuales en un sentido de objetividad y funcionalidad”.¹⁴¹ En *Nueva Visión* el propósito fundamental lo constituyó la posibilidad de dotar a la vida urbana y al hombre moderno de un entorno con formas más sanas y eficientes para la realización individual y colectiva. La revista delineó en sus páginas manifestaciones de esta belleza objetiva.¹⁴²

El artículo central del primer número fue “Actualidad y porvenir del arte concreto”, texto en el cual Maldonado planteó una postura autocrítica respecto de las modalidades de acción vanguardista (“manifiestos de tipo polémico, prosas poéticas a modo de manifiestos, aforismos, etc.”) para reposicionar su propuesta en las posibilidades analíticas del “ver claro”.

¿Cuál puede ser la actitud de los artistas concretos frente a esta crisis evidente de la primitiva patria mítica del arte moderno? ¿Acaso persistir en los artificios retóricos de una realidad que sospechamos desvitalizada? [...] Nada de eso. Nuestra obligación es atender lo que el pulso de esta época reclama, es decir, disipar cuidadosamente las brumas que ocultan y desvirtúan el significado profundo de nuestra experiencia estética. [...] Es urgente que volvamos a pensar todos nuestros problemas de un modo más estricto, menos literario, menos idealista.¹⁴³

Sin embargo, este también fue un nuevo texto-manifiesto en el cual Maldonado volvía a organizar los destinos del arte moderno. No en vano *Nueva Visión* era heredera de las publicaciones vanguardistas de mediados de los '40. La búsqueda de un “arte desmitificado” en el “júbilo constructivo” reconectaba a este artículo con los análisis marxistas de textos anteriores pero, en “Actualidad y porvenir del arte concreto” las preocupaciones iniciales se limitarían en función de definir posibilidades para una transformación de los acontecimientos visuales.

“¿Cuál sería, en consonancia con este nuevo modo de ver, el método más adecuado para alcanzar una comprensión satisfactoria de lo que es y quiere ser el arte concreto en su actualidad y porvenir?”¹⁴⁴ era la pregunta retórica que hacía

¹⁴¹ [Editorial], *Nueva Visión*, nº 1, Buenos Aires, diciembre de 1951, p. 2.

¹⁴² Graciela Silvestri, “Nueva Visión”, en Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata (comp.), *Diccionario de arquitectura argentina, op. cit.*

¹⁴³ Tomás Maldonado, “Actualidad y porvenir del arte concreto”, *Nueva Visión*, nº 1, Buenos Aires, diciembre de 1951, pp. 5-8, 12.

¹⁴⁴ *Ibid*, p. 5.

para ubicar su definición estética. Para desarrollar este argumento de manera “objetiva” elige partir de la hipótesis de que el arte concreto es “algo así como un cero cultural” y retomando cada una de las acusaciones realizadas a esta poética, Maldonado pretendió demostrar la necesidad y el derecho del arte concreto. Ante la acusación de formalismo y la ausencia de contenido, el director de la revista contestaba desde la imposibilidad de escisión entre forma y contenido. La objeción sobre el excesivo racionalismo impreso en las obras, Maldonado la entendía como una incapacidad para admitir que la emoción podía volcarse en otros moldes a los anteriormente conocidos. “Es falso que el arte concreto sea ajeno a todo sentimiento pictórico. Lo que en realidad sucede es que éste se manifiesta aquí de un modo distinto. Es decir, no como sensualismo vulgar de la materia pictórica sino como sensibilidad superior de la inteligencia pictórica.”¹⁴⁵ Ante el facilismo que parecían implicar estas organizaciones en comparación con reproducir el mundo exterior en la tela, el artista concreto también tenía sentencias inapelables: “Ocupar el vacío es fácil, todo consiste en apilar hechos con minuciosidad burocrática, la dificultad comienza cuando con sutiles elementos queremos organizar estéticamente el vacío.”¹⁴⁶

La cuarta crítica vinculada al sectarismo de la propuesta era la que Maldonado utilizó para inscribir el compromiso social del arte concreto en lo que denominó urbanismo integral. Si el arte concreto hasta el momento no había conseguido gravitar de un modo amplio, no implicaba que su vocación no fuera “conseguir actuar algún día sobre sectores sumamente extendidos, transformarse en arte abierto, público, para millones de hombres.”¹⁴⁷

La definición otorgada finalmente al arte concreto en tanto “invención de una belleza objetiva a través de elementos igualmente objetivos” reubicaba todos estos cuestionamientos y reafirmaciones en torno a la cuestión de la pluralidad del método. El vínculo con la ciencia y la comprensión del arte concreto como método era un punto clave para la definición y ubicación dentro de un relato historiográfico. Precisamente, el arte concreto actual se diferenciaba de las relaciones primitivas que tanto el futurismo como el constructivismo y el neoplasticismo habían establecido con la ciencia y la técnica. Si bien tanto la

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 7.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 8.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 8.

cuestión del método como la integración del entorno eran intereses preexistentes en Maldonado, a partir del encuentro con el paradigma billiano, adquirieron una definición más contundente y acotada que en sus escritos analizados en el capítulo 2. En este sentido, resulta evidente la transformación del andamiaje conceptual utilizado para sostener la propuesta: si en los 40, el marxismo era la estructura científica que otorgaba objetividad y predictibilidad a estas ideas; ahora eran las ciencias duras, las problemáticas epistemológicas de las matemáticas sobre las cuales se tendían conexiones para dar cohesión y sostén al arte concreto.

Los otros contenidos de este ejemplar de *Nueva Visión* efectuaban recortes en diversas direcciones buscando dar cuenta de este nuevo panorama. Edgar Bayley en “Las etapas de la invención poética” recuperaba lo planteado en textos anteriores pero de una manera más analítica y menos beligerante que más que disrupción buscaba aportar nuevas explicaciones: “los invencionistas no pretenden que el poema no deba significar nada para el hombre. Ni que deba eludir las referencias subjetivas o exteriores. Lo que se busca es que ese significado y esas referencias actúen en función de relaciones emocionales nuevas.”¹⁴⁸ El músico Juan Carlos Paz, creador de la agrupación Nueva Música –que compartiría a partir de 1952 un Petit Hotel de la calle Cerrito junto con el grupo Nueva Visión– reflexionaba sobre las nuevas propuestas musicales y su repercusión dentro de la historia de la música. El dodecafonismo era la fuerza incitadora que señalaba el punto de partida hacia un nuevo estilo integral en la música de nuestro siglo.¹⁴⁹ Por su parte, la obra del exiliado catalán Antonio Bonet, miembro del grupo Austral, parecía dar la clave de la revista en torno a las búsquedas arquitectónicas.¹⁵⁰ El cuarteto Hlito-Iommi-Maldonado-Prati, Georges Vantongerloo y principalmente Max Bill marcaban las coordenadas plásticas de la publicación.

Efectivamente, *Nueva Visión* se proponía como un tributo a las propuestas de Bill y sus conexiones: arte concreto y buena forma fueron los ejes fundamentales en torno a los cuales la revista organizó sus intereses. Ya desde la tapa aparecía Bill, junto a Henry Van de Velde y Alvar Aalto, como el pionero de

¹⁴⁸ Edgar Bayley, “Las etapas de la invención poética”, *Nueva Visión*, n° 1, Buenos Aires, diciembre de 1951, p. 14.

¹⁴⁹ Juan Carlos Paz, “¿Qué es la nueva música?”, *Nueva Visión*, n° 1, Buenos Aires, diciembre de 1951, p. 10.

¹⁵⁰ Respecto de las relaciones entre el grupo Austral y *Nueva Visión* véase Alejandro Crispiani, “Belleza e Invención. La estética de lo concreto en los inicios del discurso sobre el diseño industrial en la Argentina”, *op. cit.*; véase también María Amalia García, “La ilusión concreta: un recorrido a través de *Nueva Visión. Revista de cultura visual, 1951-1957*”, *op. cit.*

las síntesis de las artes visuales. [IL. 99] Además, se publicaba un artículo de Ernesto Rogers sobre Bill en el cual se hacía hincapié en la cuestión del “método unitario para encarar los problemas del arte”. Para Rogers, “Max Bill es arquitecto cuando hace arquitectura o cuando realiza un objeto de uso; es tipógrafo cuando compone un libro; en fin, [...] en cada ocasión es lo que la objetividad de sus investigaciones le impone ser.”¹⁵¹ [IL. 100]

También en línea con los contactos billianos, Maldonado dedicaba un homenaje a Georges Vantongerloo en celebración de su cumpleaños número 65, nota en la que se reproducía *Formas llamadas irracionales* (1942) adquirida por Pirovano para su incipiente colección de arte abstracto.¹⁵² [IL. 100] Es interesante notar hasta qué punto *Nueva Visión* se constituye en un órgano de la propuesta de Bill si se compara la tapa de este número uno con las siguientes de la serie: al recibir un ejemplar de este primer número de la revista, Bill señalaba: “‘nv’ m’a fait grand plaisir. C’est la revue qui manquait. Ce qui ne me plaît pas, c’est la mise en page: c’est trop compliqué, trop ‘art décoratif’ et trop peu élémentaire.”¹⁵³ Es a partir de esta intervención que se debe entender el cambio de formato en el número 2/3 y sucesivos que siguen una línea gráfica muy cercana a las publicaciones suizas (*Allianz, Konkrete Kunst*, etc.)

En este primer número de *Nueva Visión* las intervenciones de este artista suizo en el circuito artístico brasileño cobraban un espacio destacado. Se informaba sobre la exposición de este artista en el MASP y sobre el premio en la Bienal. [IL. 99] Se presentaba, también, un artículo de Bardi sobre los cursos de diseño industrial en el MASP y se publicaba la “vitrina de las formas” en la cual Bardi ubicaba al diseño industrial en una línea histórica de artefactos culturales.¹⁵⁴ Además, mientras en la contratapa se anotaba la formación de agrupaciones de jóvenes artistas concretos en São Paulo y Rio de Janeiro, en la tapa se reproducía en pequeño formato una fotoforma de Geraldo de Barros.¹⁵⁵ [IL. 101, 102, 103] A su vez, la revista refería a los cursos de arte moderno organizados por Hans

¹⁵¹ Ernesto Rogers, “Unidad de Max Bill”, *Nueva Visión*, n° 1, Buenos Aires, diciembre de 1951, p. 11-12.

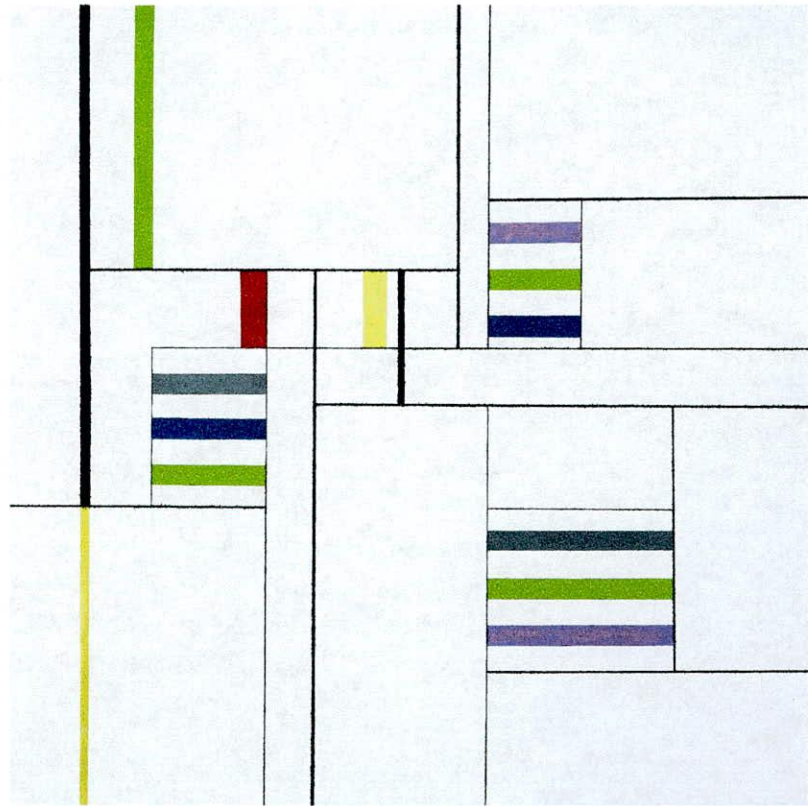
¹⁵² T. M., “Georges Vantongerloo”, *Nueva Visión*, n° 1, Buenos Aires, diciembre de 1951, p. 19.

¹⁵³ Max Bill, carta a Tomás Maldonado, Zürich, 5 de enero de 1952, Archivo Tomás Maldonado, Milán.

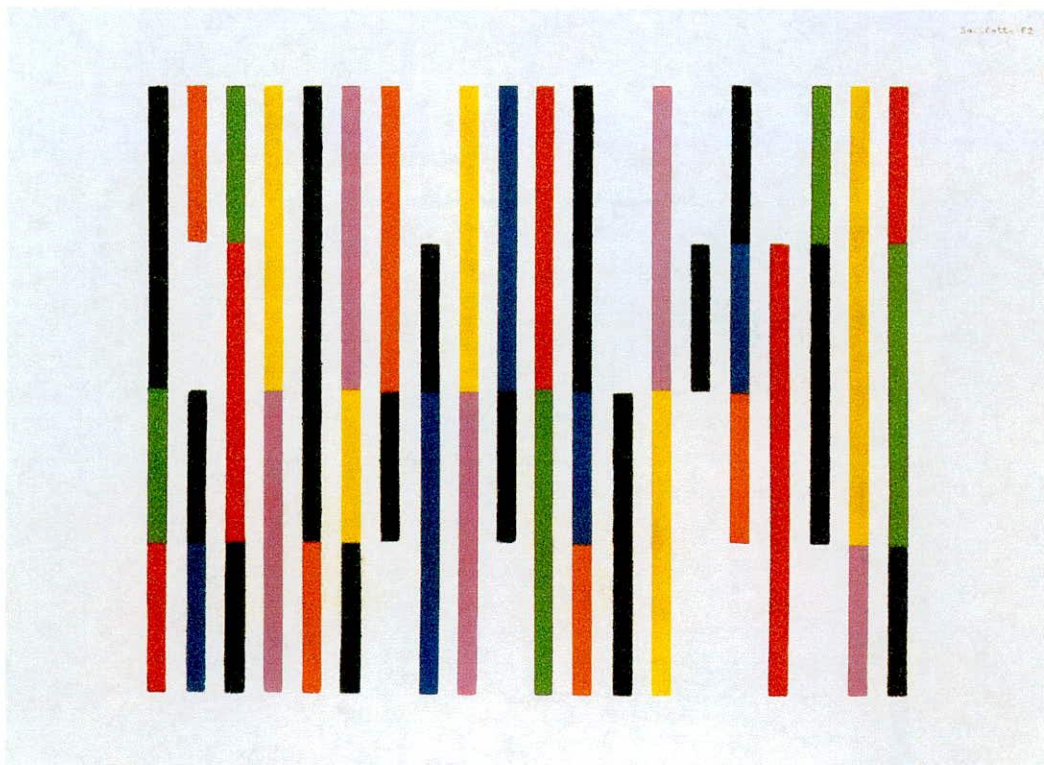
¹⁵⁴ P. M. Bardi, “Diseño industrial en San Pablo”, *Nueva Visión*, n° 1, Buenos Aires, diciembre de 1951, pp. 9, 11.

¹⁵⁵ “Arte concreto en Brasil”, *Nueva Visión*, n° 1, Buenos Aires, diciembre de 1951, contratapa.

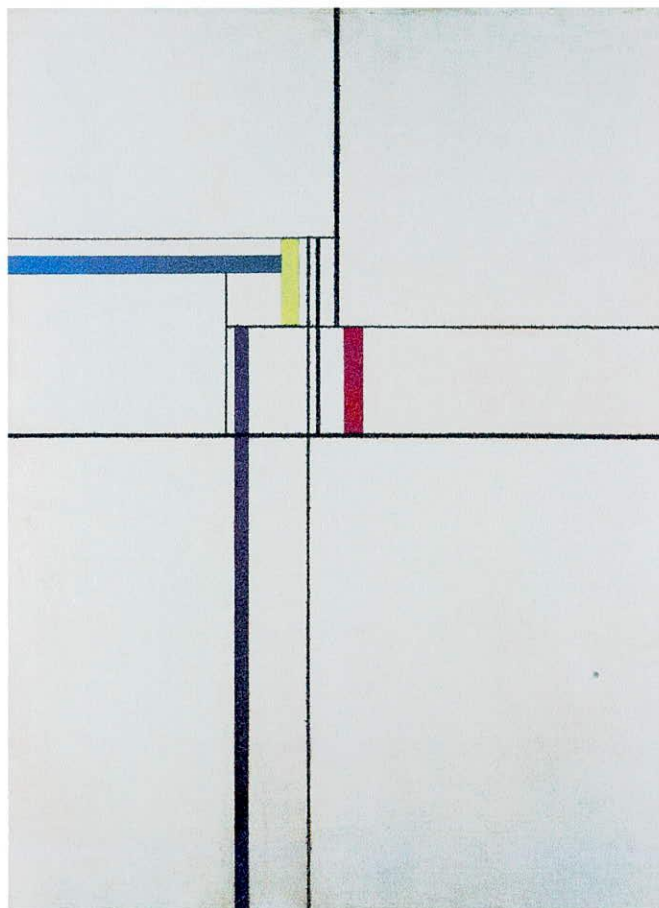
Koellreuter en Teresópolis. A comienzos de 1951, Maldonado había viajado al Brasil para participar en estos encuentros y en esta oportunidad se relacionó - todavía junto a Lidy Prati- con los actores centrales del concretismo brasileño. Evidentemente en este primer número, *Nueva Visión* materializó la alineación de este panorama regional en torno al arte concreto.



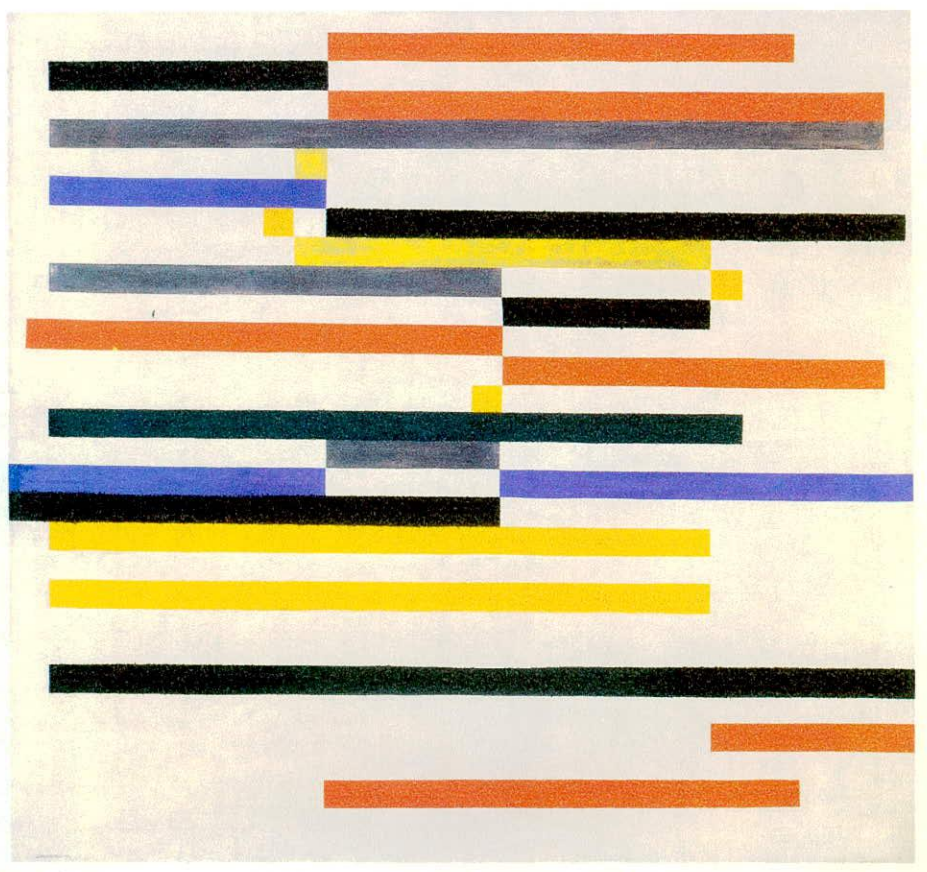
IL 64. Alfredo Hlito, *Ritmos cromáticos III*, 1949, óleo/ tela, 100 x 100, Col. Patricia Phelps de Cisneros.



IL 65. Luiz Sacilotto, *Vibrações verticais*, 1952, esmalte/ madeira, 50 x 70, Col. Ladi Biezus, São Paulo.



IL 66. Tomás Maldonado, *Composición*, c.1950, óleo/ tela, 100 x 73, Col. MNBA, Buenos Aires.



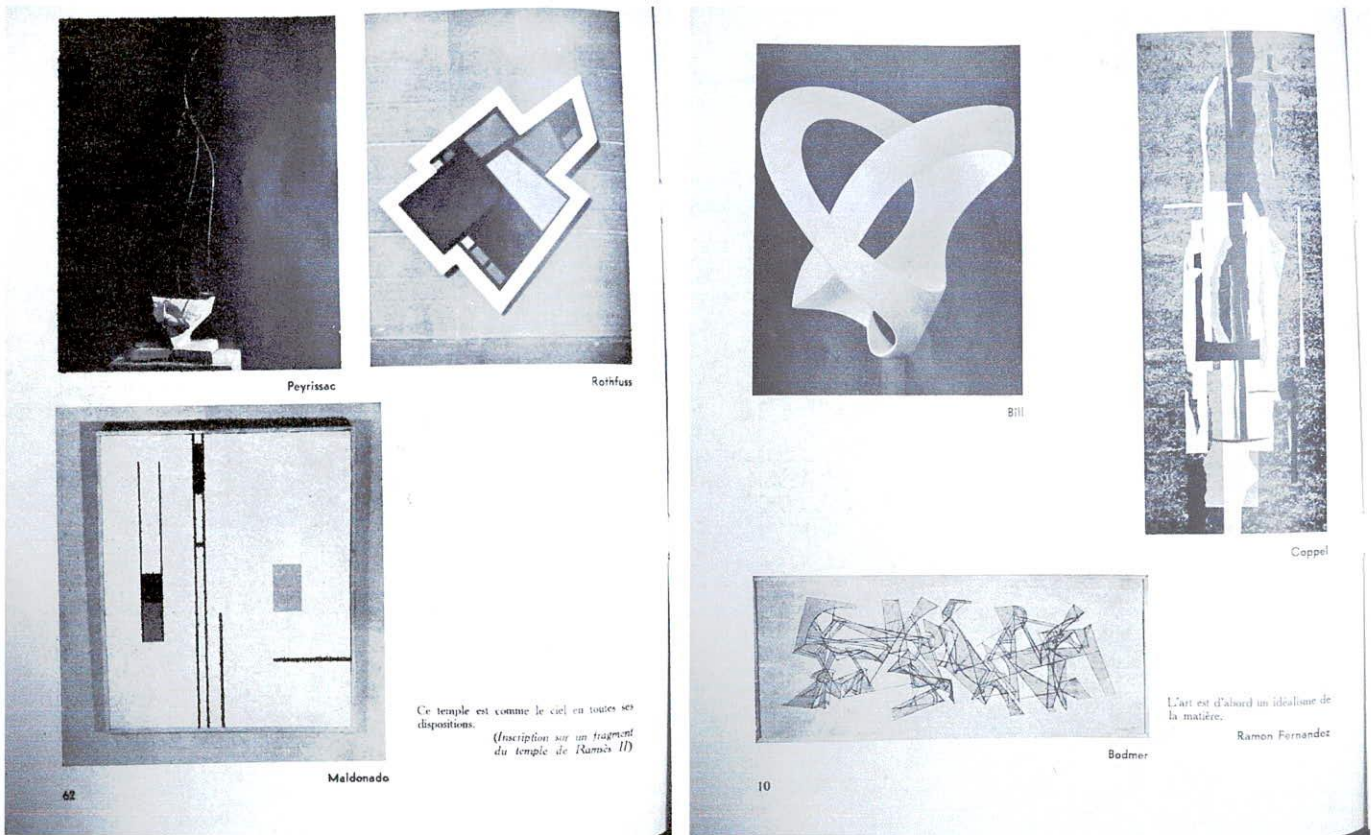
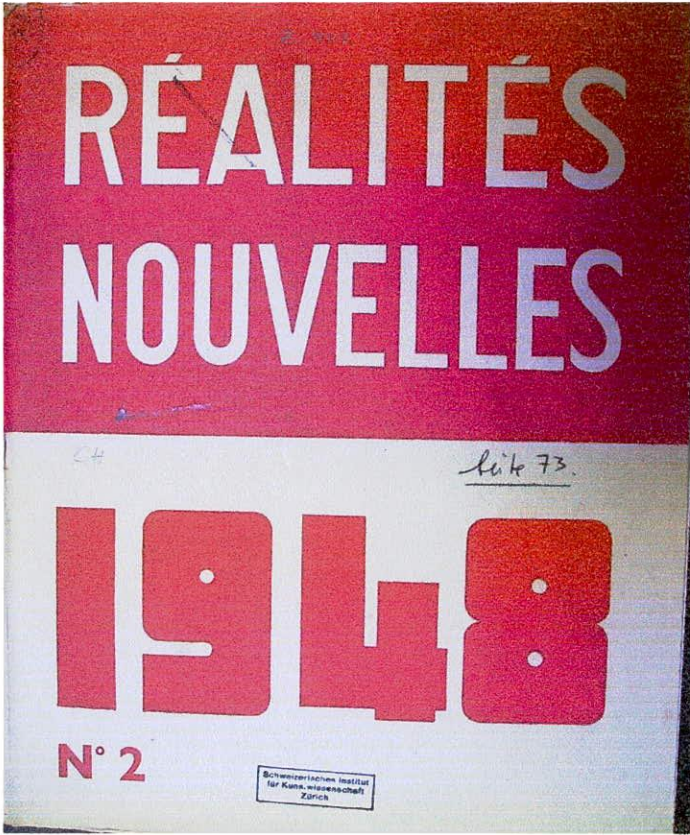
IL 67. Waldemar Cordeiro, *Movimento*, 1951, t mpera/ tela, 90,2 x 95, Col. MAC-USP.



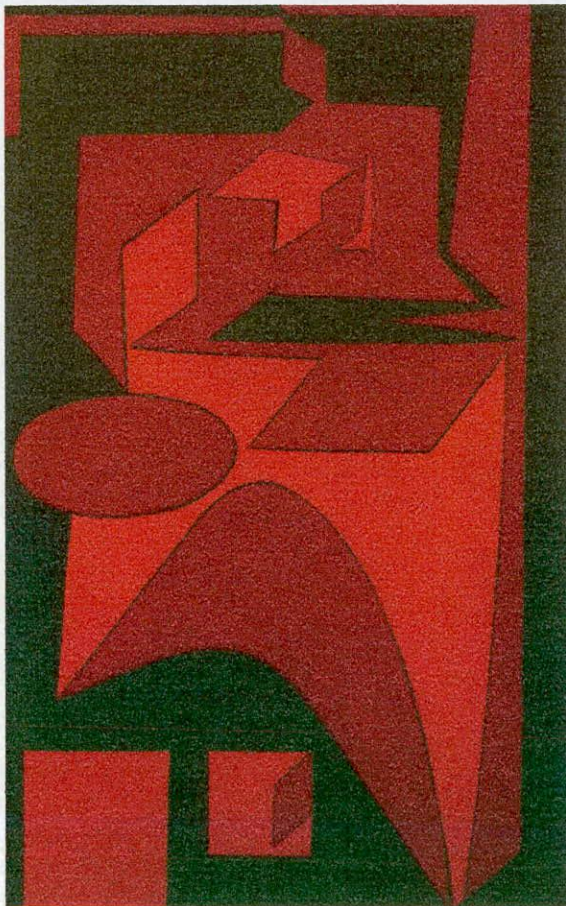
IL 68. Jean Bazaine, *La messe de l'homme armé*, 1944, óleo/ tela, 116 x 73, Col. Maeght.



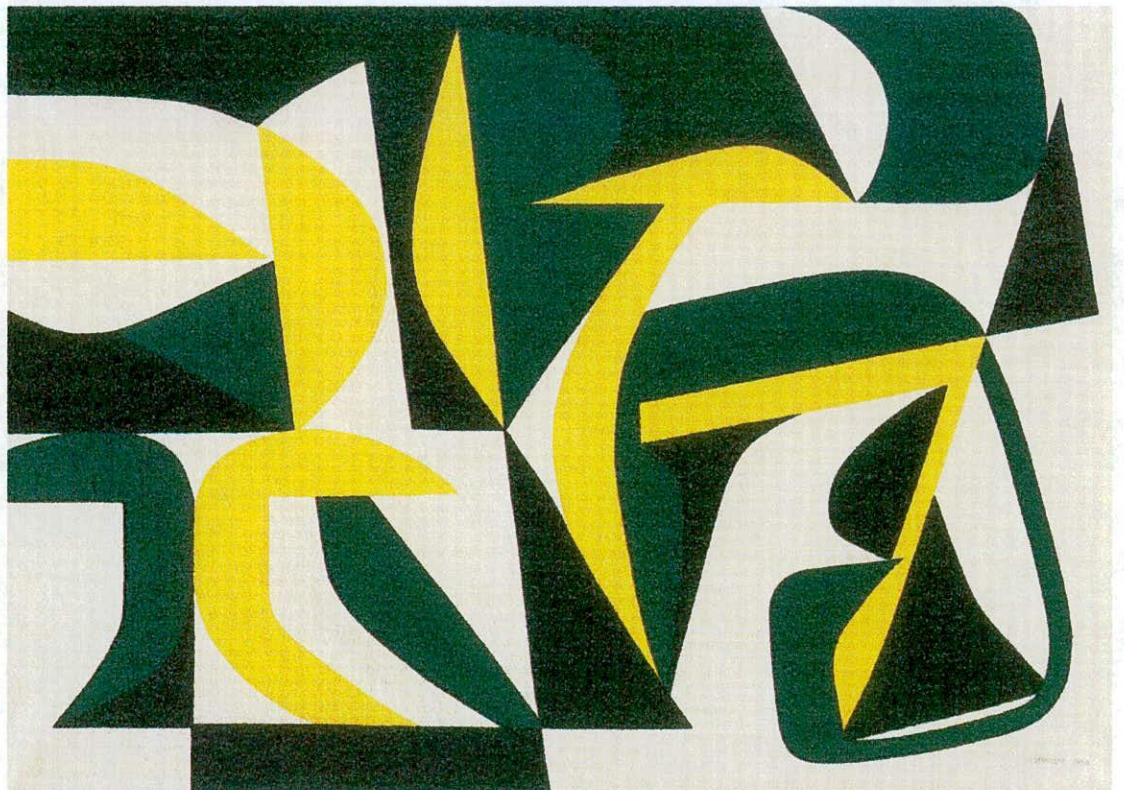
IL 69. Alfred Manessier, *Salve Regina*, 1945, óleo/ tela, 195 x 115, Col. Musée des Beaux-Art, Nantes.



IL 70. Cahier des Réalités Nouvelles, n° 2, Paris, 1948. Reproducciones de Rothfuss, Maldonado y Bill.



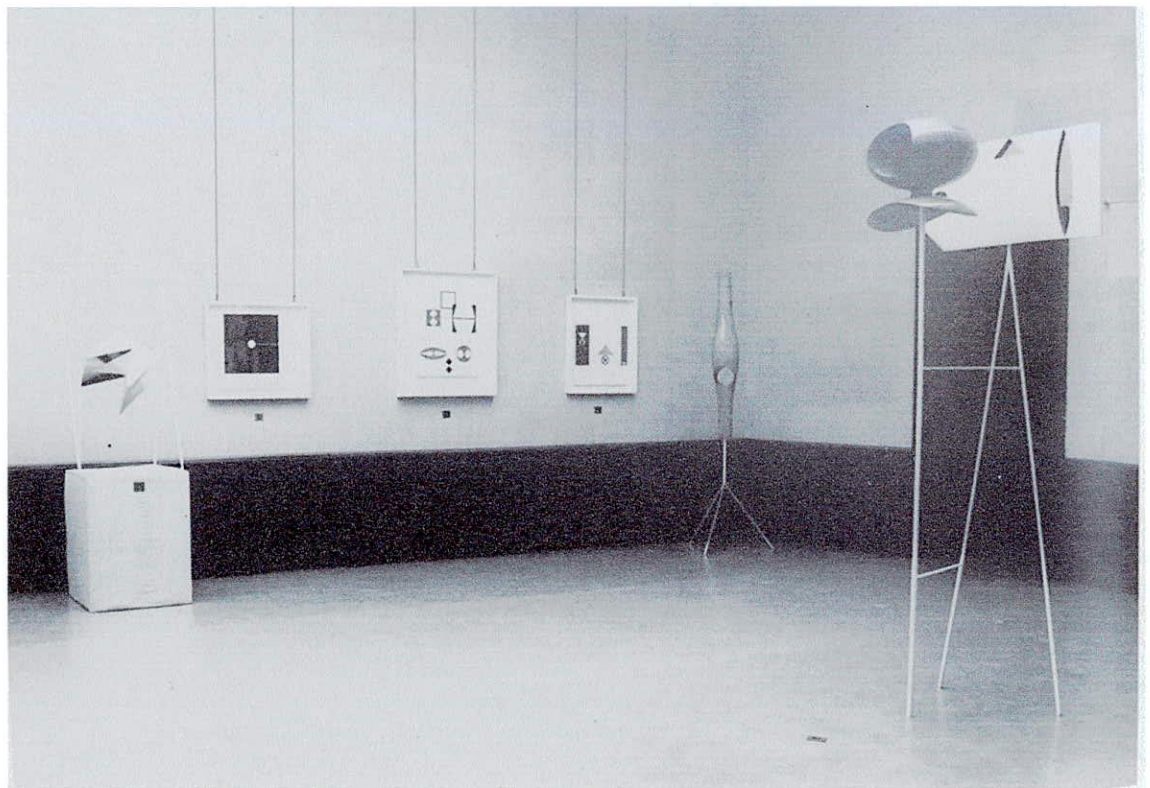
IL 71. Victor Vasarely, *Tengrinor*, 1948, óleo/ tela, 130 x 81, Col. Denise René.
IL 72. Auguste Herbin, *Orange*, 1953, óleo/ tela, 146 x 97, Col. Denise René.



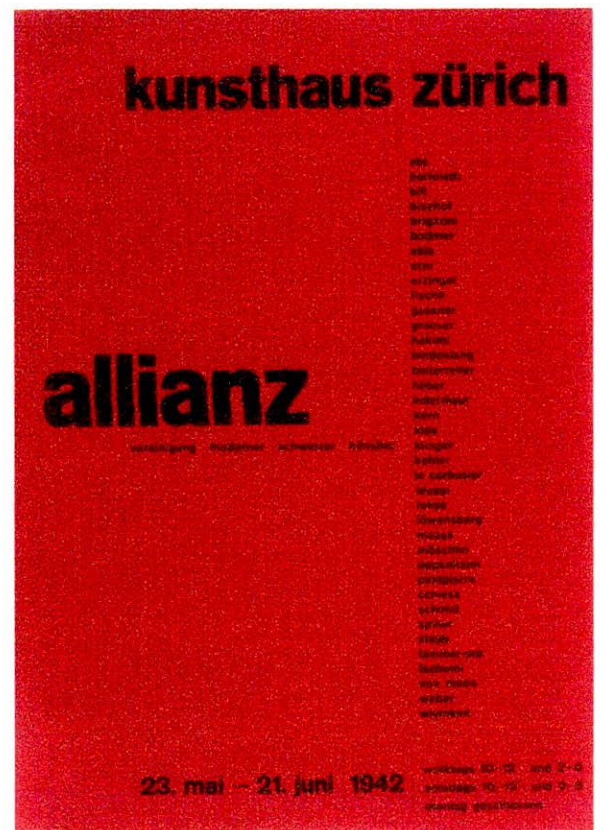
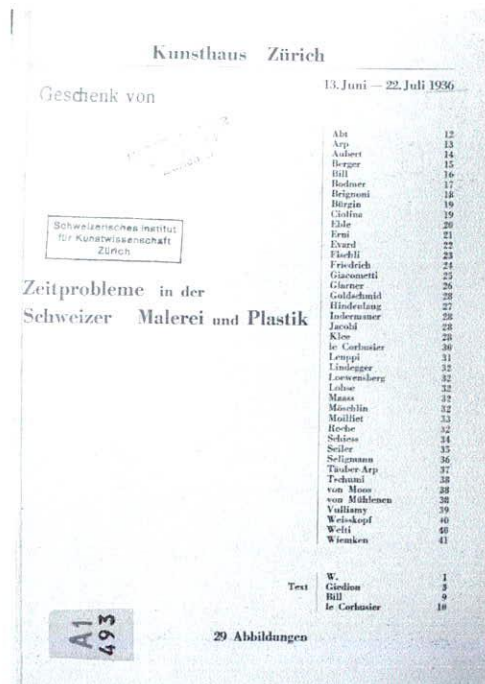
IL 73. Jean Dewasne, *Tisville*, 1950, óleo/ tela, 92 x 65, Col. Denise René.



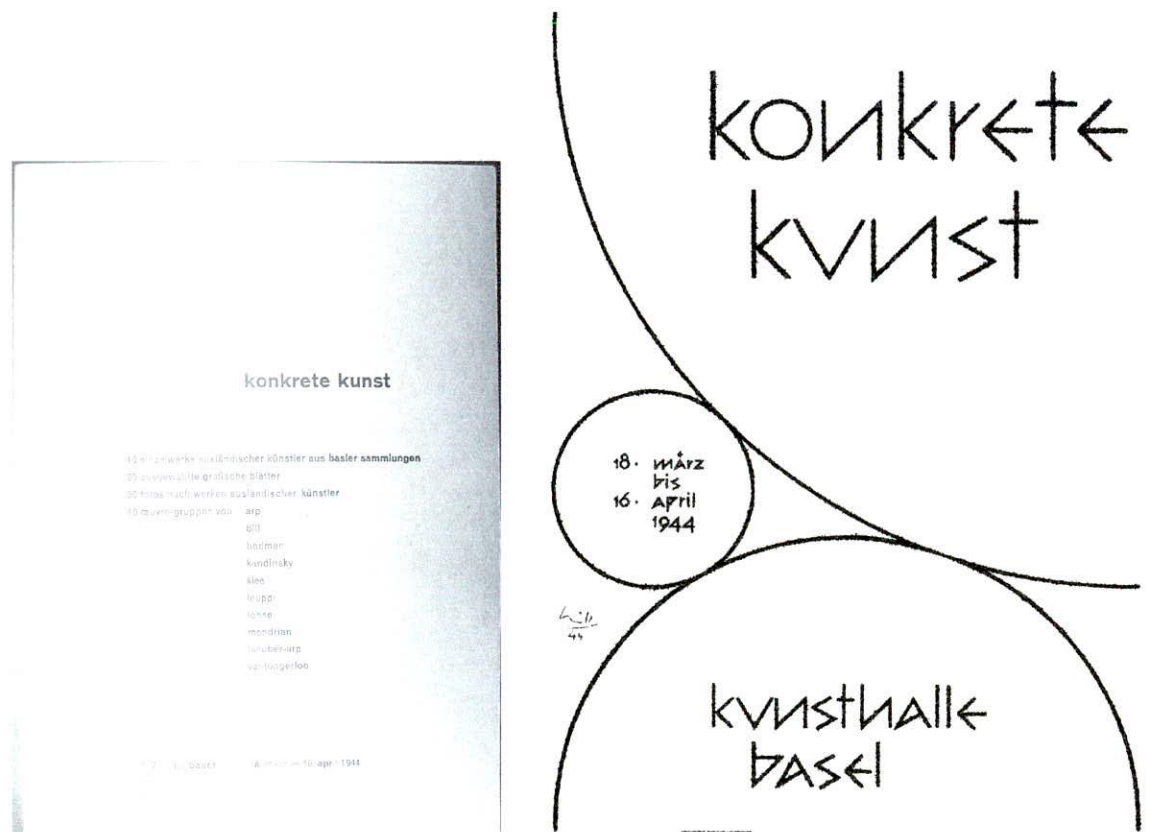
IL 74. Max Bill, Afiche de *Problemas actuales de la pintura y escultura en Suiza*, Zürich, 1936.



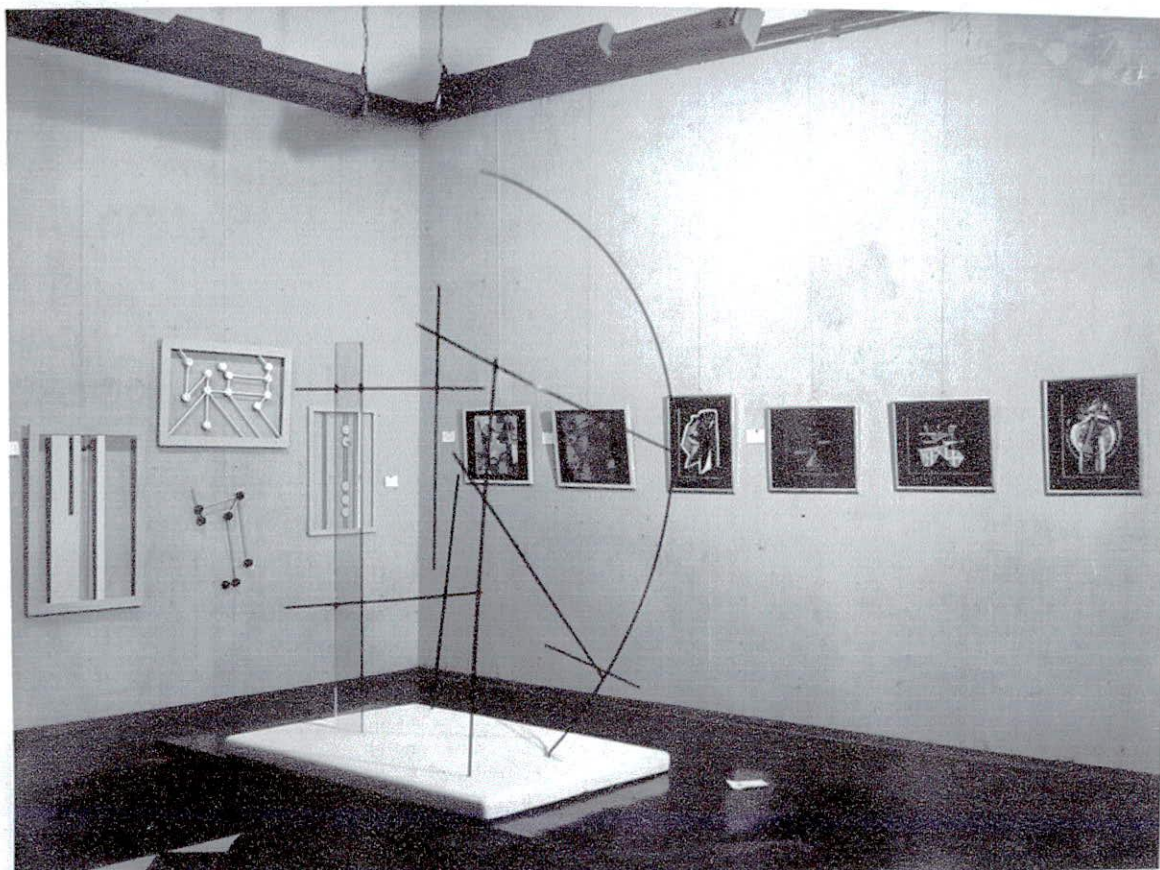
IL 75. Obras de Max Bill en *Problemas actuales de la pintura y escultura en Suiza*, Zürich, 1936.



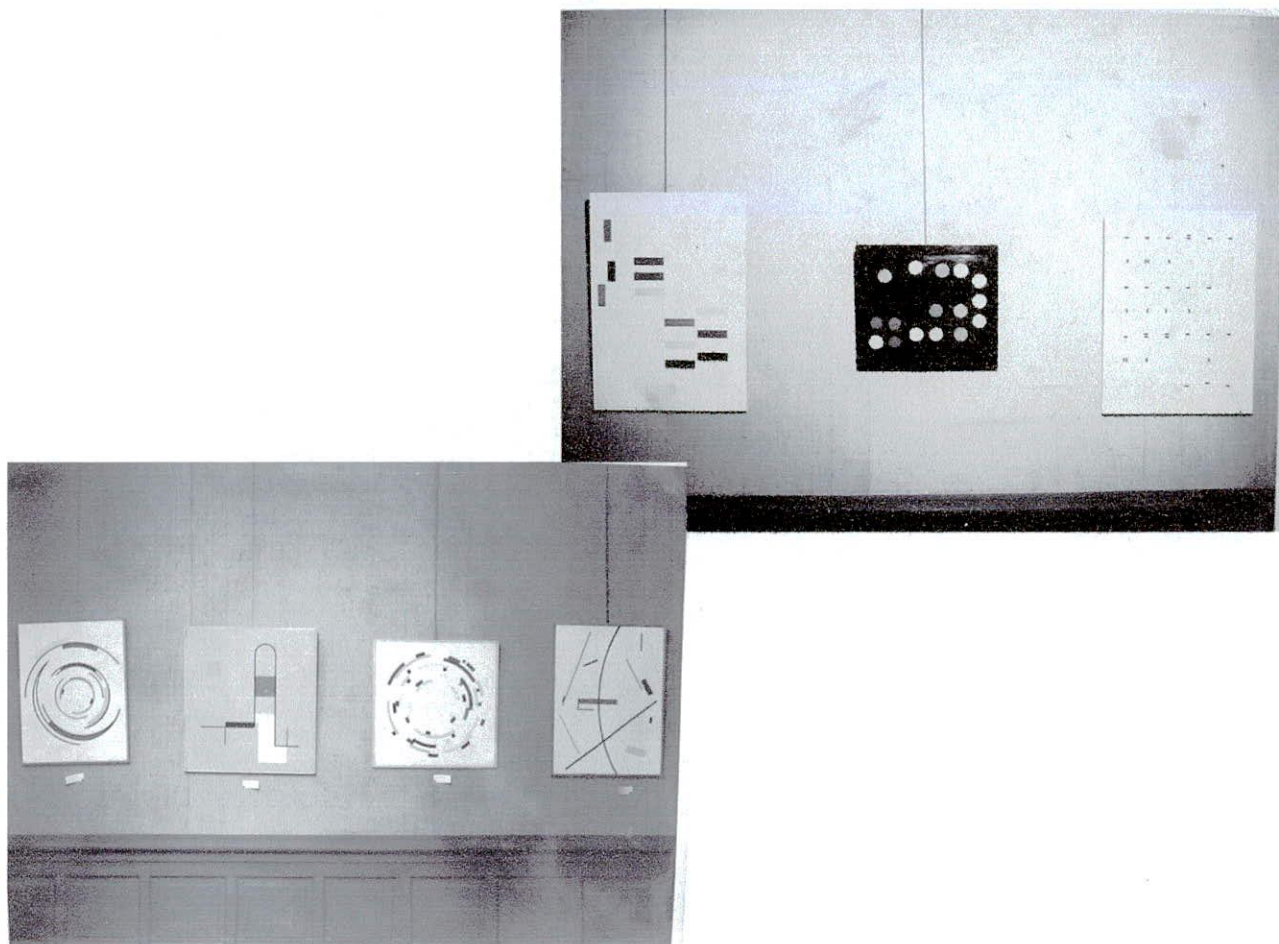
IL 76. Catálogo de *Problemas actuales de la pintura y escultura en Suiza*, Zürich, 1936, tapa.
 IL 77. Max Bill, Afiche de *Allianz*, Zürich, 1942.



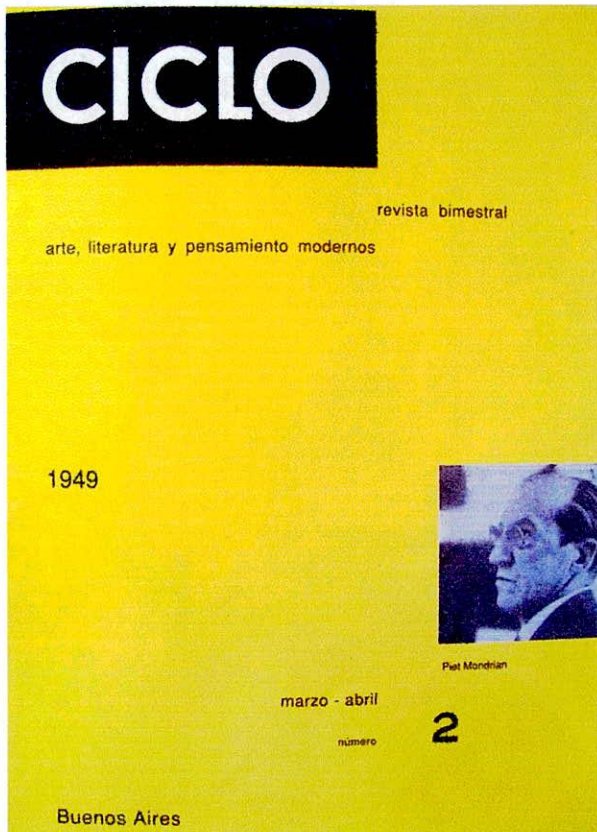
IL 78. *Konkrete Kunst*, Basel, 1944, tapa de catálogo y afiche: diseño de Max Bill.



IL 79. Vista de la exposición *Nuevas Realidades*, Van Riel, 1948.

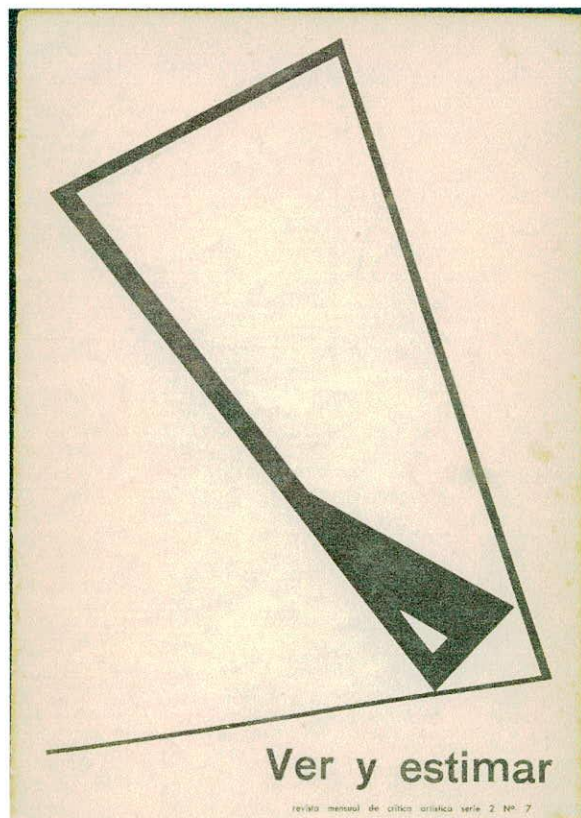


IL 80. Vista de la exposición *Nuevas Realidades*, Van Riel, 1948. Obras de Lidy Prati y Nélica Fedullo.

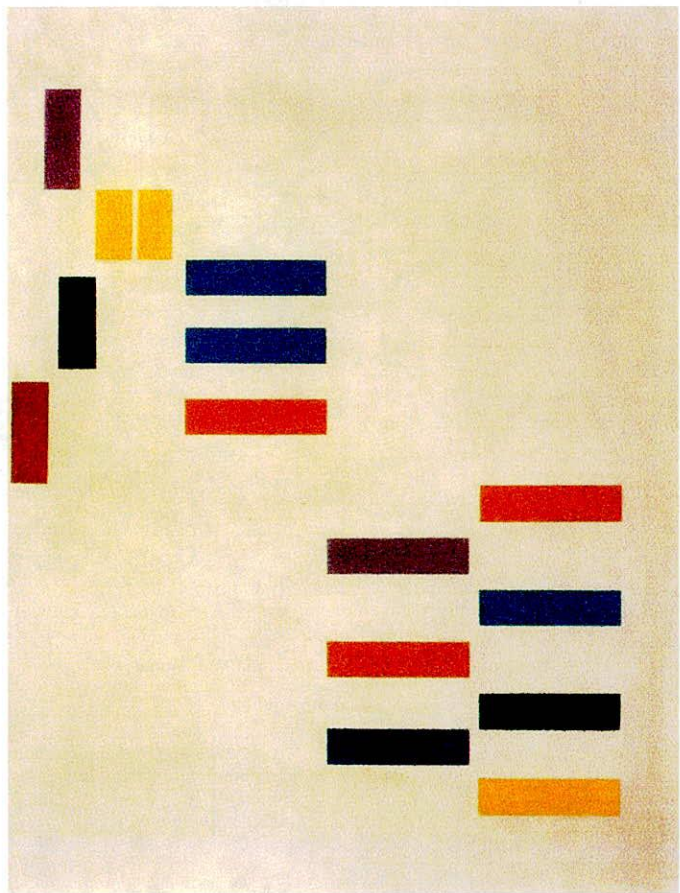


IL 81. Revista *Ciclo*, n° 2, Buenos Aires, 1949, tapa.

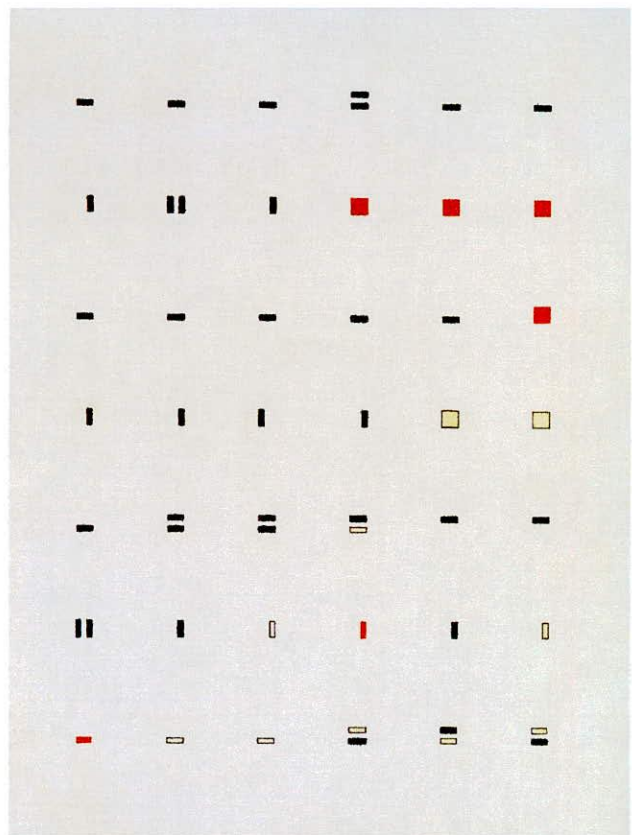
IL. 82. *Cea. Boletín del Centro de Estudiantes de Arquitectura*, n° 2, Buenos Aires, octubre de 1949, tapa.



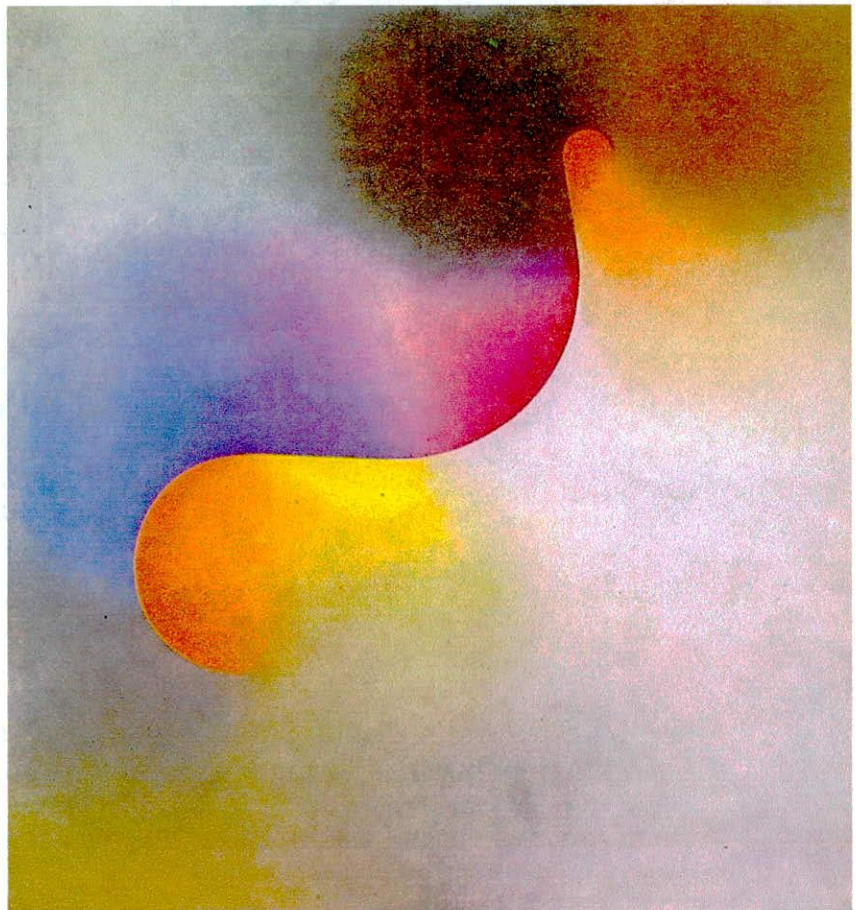
IL 83. Revista *Ver y Estimar*, serie 2, n° 7, Buenos Aires, 1955, tapa: dibujo de Max Bill.



IL 84. Lidy Prati, *Concret A4*, 1948, óleo/ cartón, 84 x 60, Col. Ministerio de Relaciones Exteriores.



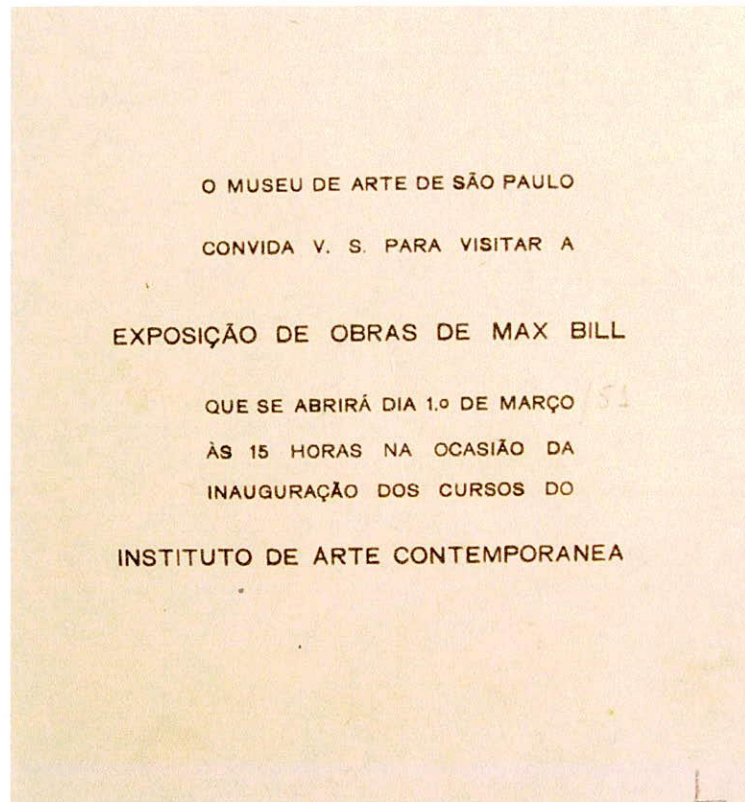
IL 85. Lidy Prati, *Composición serial*, 1948, óleo/ hardboard, 75 x 56, Col. Malba.



IL 86. Max Bill, *Unbegrenzt und begrenzt* [Ilimitado y limitado], 1947, óleo/ tela, 103 x 110.



IL 87. Vista exposición Max Bill, MASP, São Paulo, marzo de 1951. Archivo MASP.



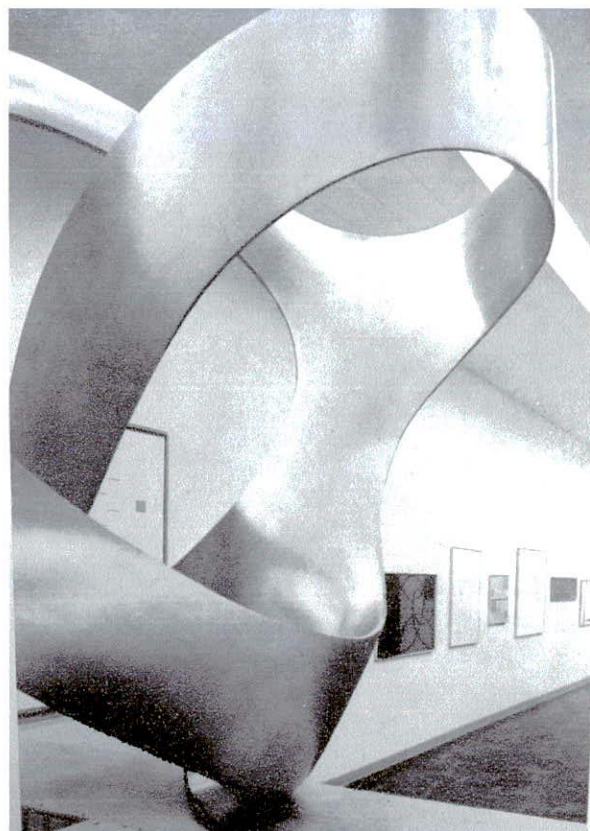
IL 88. Invitación exposición Max Bill, MASP, São Paulo, marzo de 1951. Archivo MASP.



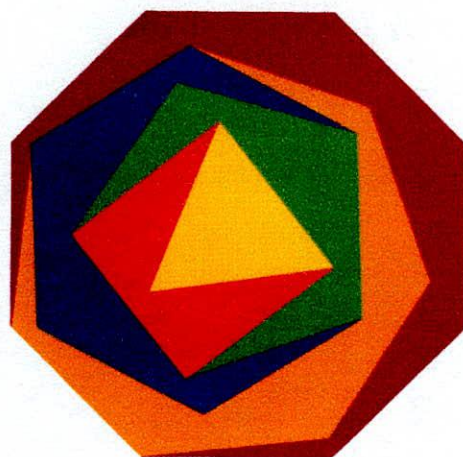
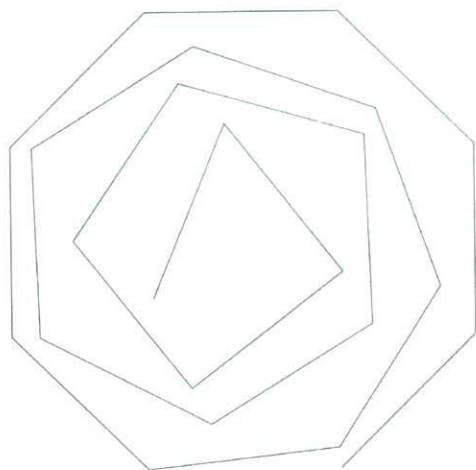
IL 89. Vista exposición Max Bill, MASP, São Paulo, marzo de 1951. Archivo MASP.



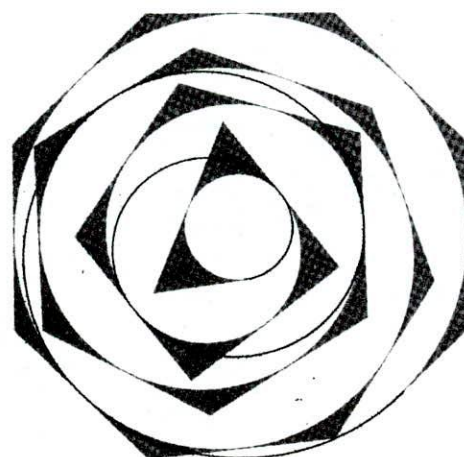
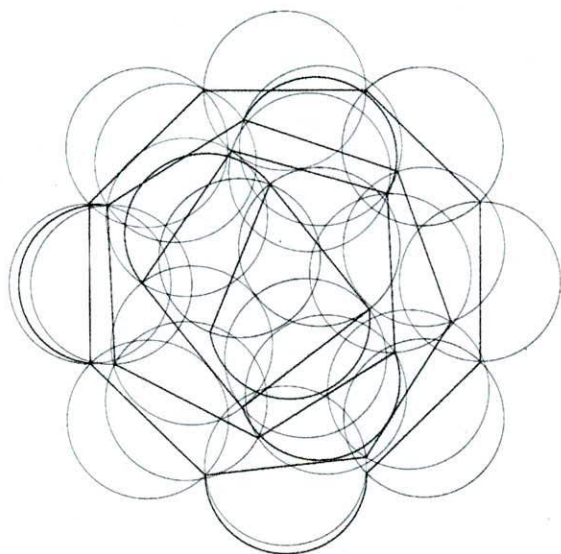
IL 90. Vista exposición Max Bill, MASP, São Paulo, marzo de 1951. Archivo MASP.



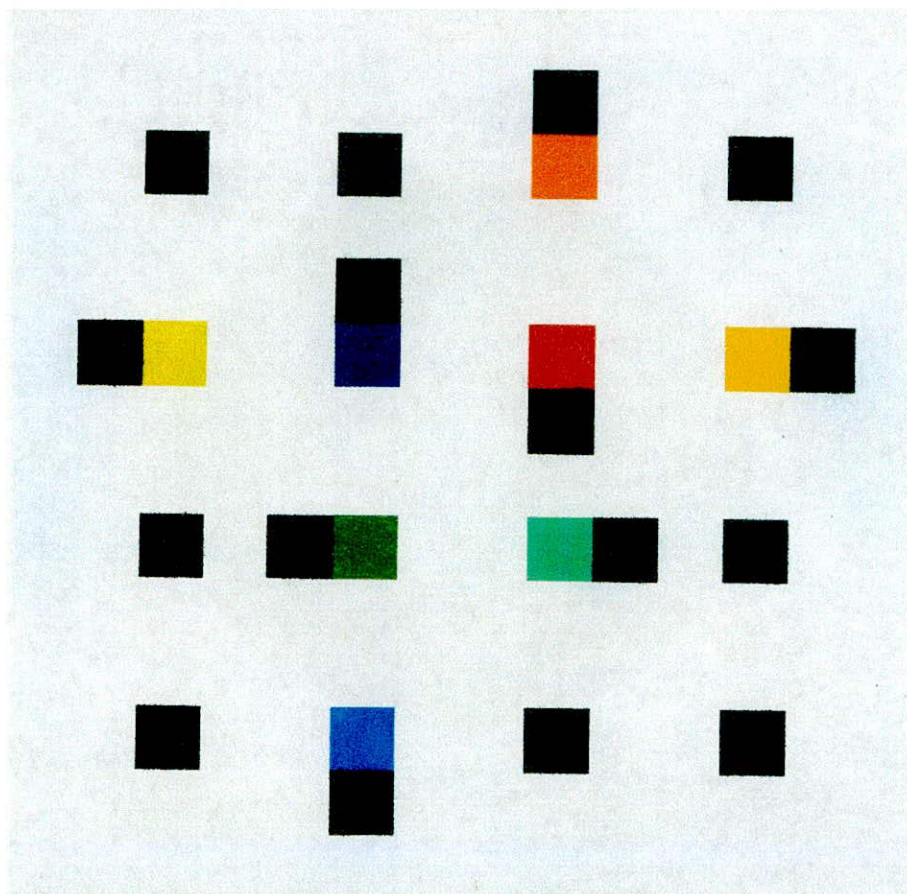
IL 91. Vista exposición Max Bill, MASP, São Paulo, marzo de 1951. Archivo MASP.



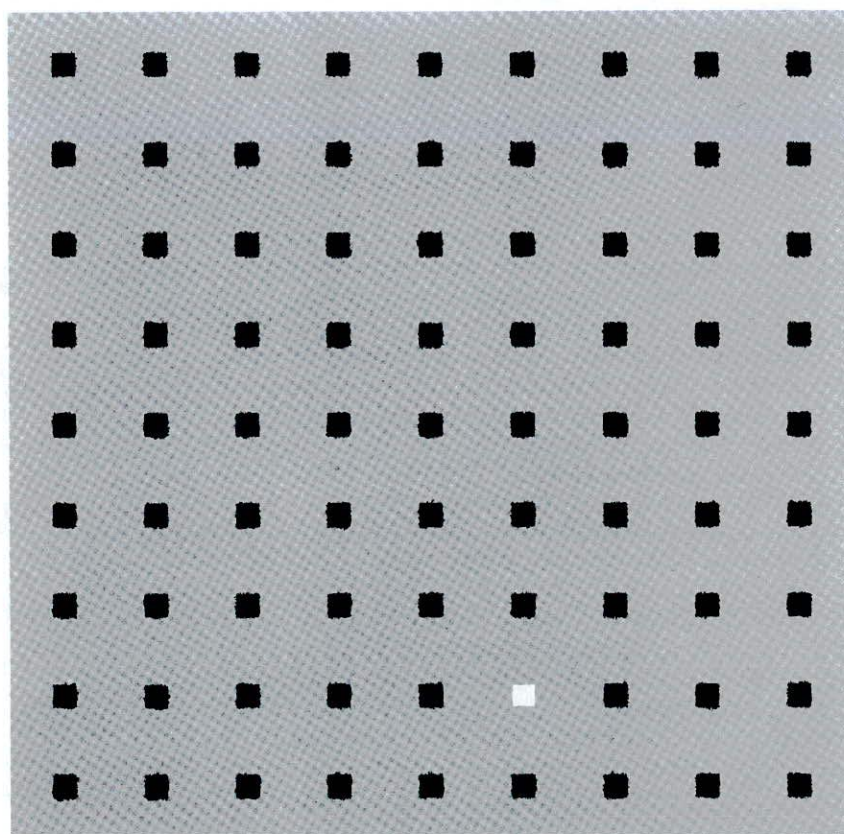
IL 92. Max Bill, *15 variations sur un même thème*, 1935/38, litografía, 30 x 32. Tema y variación 1.



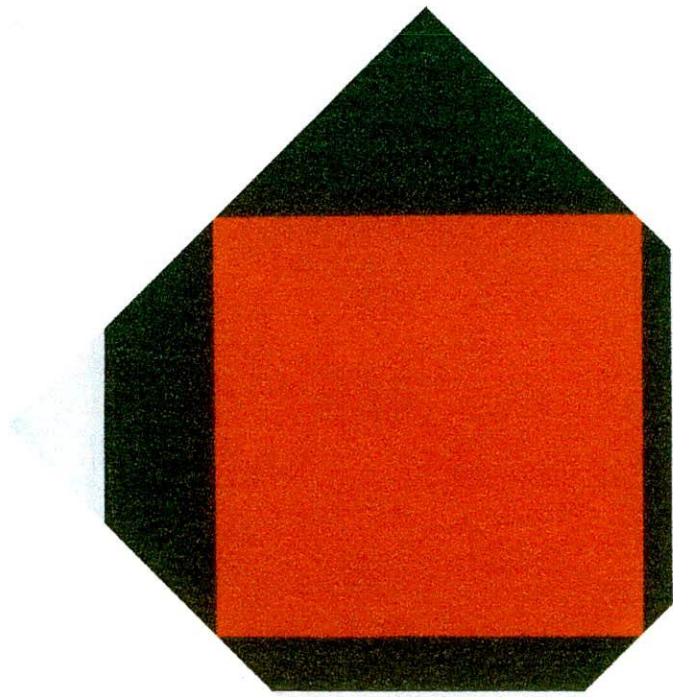
IL 93. Max Bill, *15 variations sur un même thème*, 1935/38, litografía, 30 x 32. variación 2 y variación 7.



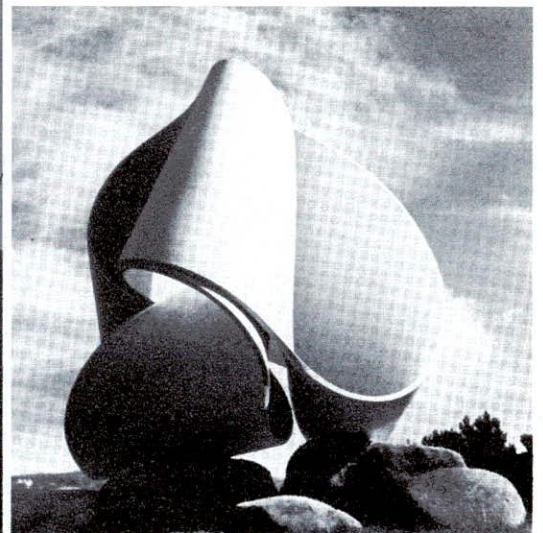
IL 94. Max Bill, *Bunte Akzente* [*Acentos multicolores*], 1946, óleo/ tela, 50 x 50.



IL 95. Max Bill, *Weisses Quadrat* [*Cuadrado blanco*], 1946, óleo/ tela, 70 x 70.



IL 96. Max Bill, *Rotes Quadrat* [El cuadrado rojo], 1946, óleo/ tela, 70 x 70.



IL 97. Max Bill, Pabellón suizo en la Trienal de Milán, 1936. IL 98. Max Bill, *Kontinuität* [Continuidad], 1947.



Unidad de Max Bill

por Ernesto N. Rogers

3 planes de la filosofía de los artes visuales

Max Bill - Henry Van de Velde - Alvar Aalto

La arquitectura de Antonio Bonet

además

César Jannello Pintura, escultura y arquitectura
 P. M. Bardi Diseño Industrial en Sao Paulo
 Julio Pizzetti Los nuevos mundos de la arquitectura estructural
 Tomás Maldonado Actualidad y devenir del arte concreto
 Juan C. Paz ¿Qué es Nueva Música?
 T. M. Georges Vantongerloo Sobre invención poética
 Edgar Bayley Notas, comentarios, reproducciones

1951

IL 99. Revista Nueva Visión, nº 1, Buenos Aires, diciembre de 1951, tapa y página 2.



Unidad de Max Bill por Ernesto N. Rogers

Max Bill es uno de los pocos artistas contemporáneos (todo ejemplo muy notable es La Dorcier) que procura establecer la unidad de las artes plásticas, no solamente por la formulación teórica, sino prácticamente, ejercitándose en los diversos dominios.

El continuador de la enseñanza de los humanistas, uno de cuyos más grandes herederos -Miguel Ángel- pudo llamarse con todo derecho "pintor, escultor, arquitecto, poeta".

Haciendo abstracción del valor de las obras, corresponde hacer notar que esta posición de Bill lo sitúa, entre coordenadas precisas, en el campo del arte.

Conocer y apreciar de las diferentes técnicas es fructífero los obstáculos de la materia, para poder dar -coherente a las diferentes exigencias por ella sugeridas- fuerza concreta a la propia imaginación.

Para comprender la influencia cultural más reciente que gravita sobre Max Bill, basta recordar que es el discípulo y el continuador de la "Bauhaus", escuela desde donde floreció la más fecunda semilla de la renovación artística actual.

"Arquitecto, pintor, escultor, resmenudo todo al alíquo". Estas palabras, grabadas en la primera presentación de la "Bauhaus", anuncian un sentido irreprochable, supremo el que los precursos se habían primitivamente adosado.

En principio, se ha establecido una conciencia más clara de las relaciones entre el arte y la operación de los objetos; dando una significación más vivida a la noción de arte aplicado (que llega ya más allá expresado en la arquitectura), pero la consecuencia ha sido hacer comprender a todo el mundo lo que son las artes plásticas: el arte aplicado y el arte intrínsecamente plástico.

La consecuencia de los diferentes "oficios" significa, en efecto, la definición de un "método" unitario para encarar los problemas del arte, método que establece los términos de cada uno de estos problemas, representando en las aplicaciones de la forma de cada objeto la realidad concreta que le es propia, sin haberse jamás resuelto analíticamente.

El "Salero" y el "Perrito" de Benvenuto Cellini tienen un carácter esencial por la analogía de ciertas formas donde la personalidad del autor es reconocible. Pero el "Salero" ha resuelto el problema artístico. No representa lo que es su verdadero carácter. Es una escultura, que, ocasionalmente, es decir, indirectamente, sirve para un uso determinado. Para un artista moderno, el problema de su saber consiste sobre todo en representar los valores que son los



Nueva Visión

Año 1 número 1
 diciembre 1951
 revista de cultura visual
 dirigida por Tomás Maldonado
 secretario:
 Carlos Méndez Maccora
 comisión tipográfica:
 Alfredo Hilla

Toda la correspondencia concerniente a esta revista debe remitirse a:
 Tomás Maldonado
 Santa Fe 2636, 2º piso B
 Buenos Aires

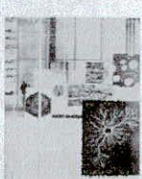
La dirección no se responsabiliza de los artículos firmados ni de las colaboraciones espontáneas.
 Representantes de venta en el interior:
 En Mendoza:
 Carlos Jannello
 J. V. Zúñiga 30
 En Tucumán:
 Marcos Marabito Páez
 Calle de Correo 104
 Representantes en el exterior:
 En Francia:
 Laureano Bonatti Tisserand
 5, Avenue Gabriel, Paris
 En Italia:
 Max Huber
 Via Albani 36
 Milano
 En Brasil:
 Santa Rosa
 Rua Santa Lucia 732, 7º sala 702
 Rio de Janeiro
 En Uruguay:
 Hans Frutkin
 Soriano 1045 entre 4
 Montevideo

Se tiene un propósito ambicioso en un doble sentido: hacer progresar la síntesis de todas las artes visuales en un sentido de pluralidad y funcionalidad.

Se es entonces la revista de los arquitectos, urbanistas, pintores y escultores que luchan por una desmaterialización de los respectivos elementos expresivos, por la creación de formas visuales liberadas de toda estética burocrática.

Se difunden los esfuerzos teóricos y prácticos encaminados a renovar la vida cotidiana con formas nuevas y eficientes, a superar la distinción convencional entre "bellas artes" y "artes aplicadas", a vincular a los artistas a la producción en serie.

Se aún cuando los objetivos principales sean los ya citados, quiere ser también un medio para promover en otros campos de la creación artística cualquier una línea renovadora de similar contenido.



En el Museo de Arte de Sao Paulo, dirigido por P. M. Bardi, se ha realizado una importante exposición de la obra de Max Bill. Por primera vez un país sudamericano ha tenido la oportunidad de conocer la actividad creadora de este gran artista. Max Bill, pintor, escultor, arquitecto, urbanista, diseñador, es uno de los más importantes productores de la síntesis de las artes visuales modernas, cuya influencia y productividad constituyen uno de los propósitos fundamentales de esta revista.

Por su parte, la ciudad de Sao Paulo ha incorporado una importante exposición de Bill, que incluye además de esta ciudad, el "stand" fuera de su pabellón de representaciones extranjeras.

El nuevo pasaje que el material fotográfico que el profesor György Kepes ha reunido para mostrar la obra de "The New Landscape" (Technology Press, Cambridge) se acaba de realizar en Montevideo. Este libro, unido a una exposición con el mismo nombre, es el material fotográfico más completo que se ha reunido en el mundo. El libro trata de la naturaleza no accionada a la sensibilidad humana del hombre, el arte, el paisaje, el espacio, el tiempo, la luz, la sombra, la forma, el color, el movimiento, etc. El libro es un tratado de la realidad objetiva que, hasta hoy, el ojo no podía ver si sólo percibir. En esta exposición, proyectada por el profesor Kepes con la asistencia de T. Maldonado, se ha tratado de la obra de Max Bill, un artista que, por su mejor conocimiento y estimación cultural de los "nuevos paisajes" del paisaje.

En Terrapleno, lugar de sesiones próximo a Rio de Janeiro, se ha reunido a cabo por segunda vez un curso internacional de enseñanza musical y artística. La lista de los profesores que participan proviene del compositor Hans J. Korte, que encabeza toda el elenco musical y efectivo de Terrapleno, uno de los fundadores de la organización cultural "Psy-Art", con veinte años de antigüedad en Brasil. El programa comprende lecciones colectivas e individuales de música de cámara, composición, canto, pintura, danza y conferencias sobre música, estética, psicología y artes plásticas a cargo de los profesores: H. J. Korte, Alberto Bonaldi, Tullio Bonaldi, Tomás Terán, Hugo Babo, Mario Baratta, F. Tude de Souza y Tomás Maldonado.

IL 100. Revista Nueva Visión, nº 1, Buenos Aires, diciembre de 1951, páginas 11 y 19.



Unidad de Max Bill por Ernesto N. Rogers

Max Bill es uno de los pocos artistas contemporáneos (todo ejemplo muy notable es La Dorcier) que procura establecer la unidad de las artes plásticas, no solamente por la formulación teórica, sino prácticamente, ejercitándose en los diversos dominios.

El continuador de la enseñanza de los humanistas, uno de cuyos más grandes herederos -Miguel Ángel- pudo llamarse con todo derecho "pintor, escultor, arquitecto, poeta".

Haciendo abstracción del valor de las obras, corresponde hacer notar que esta posición de Bill lo sitúa, entre coordenadas precisas, en el campo del arte.

Conocer y apreciar de las diferentes técnicas es fructífero los obstáculos de la materia, para poder dar -coherente a las diferentes exigencias por ella sugeridas- fuerza concreta a la propia imaginación.

Para comprender la influencia cultural más reciente que gravita sobre Max Bill, basta recordar que es el discípulo y el continuador de la "Bauhaus", escuela desde donde floreció la más fecunda semilla de la renovación artística actual.

"Arquitecto, pintor, escultor, resmenudo todo al alíquo". Estas palabras, grabadas en la primera presentación de la "Bauhaus", anuncian un sentido irreprochable, supremo el que los precursos se habían primitivamente adosado.

En principio, se ha establecido una conciencia más clara de las relaciones entre el arte y la operación de los objetos; dando una significación más vivida a la noción de arte aplicado (que llega ya más allá expresado en la arquitectura), pero la consecuencia ha sido hacer comprender a todo el mundo lo que son las artes plásticas: el arte aplicado y el arte intrínsecamente plástico.

La consecuencia de los diferentes "oficios" significa, en efecto, la definición de un "método" unitario para encarar los problemas del arte, método que establece los términos de cada uno de estos problemas, representando en las aplicaciones de la forma de cada objeto la realidad concreta que le es propia, sin haberse jamás resuelto analíticamente.

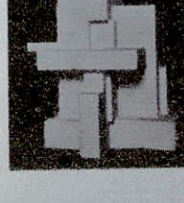
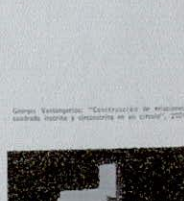
El "Salero" y el "Perrito" de Benvenuto Cellini tienen un carácter esencial por la analogía de ciertas formas donde la personalidad del autor es reconocible. Pero el "Salero" ha resuelto el problema artístico. No representa lo que es su verdadero carácter. Es una escultura, que, ocasionalmente, es decir, indirectamente, sirve para un uso determinado. Para un artista moderno, el problema de su saber consiste sobre todo en representar los valores que son los

Notas y Comentarios

El Museo de Arte de Sao Paulo, dirigido por P. M. Bardi, se ha realizado una importante exposición de la obra de Max Bill. Por primera vez un país sudamericano ha tenido la oportunidad de conocer la actividad creadora de este gran artista. Max Bill, pintor, escultor, arquitecto, urbanista, diseñador, es uno de los más importantes productores de la síntesis de las artes visuales modernas, cuya influencia y productividad constituyen uno de los propósitos fundamentales de esta revista.

Por su parte, la ciudad de Sao Paulo ha incorporado una importante exposición de Bill, que incluye además de esta ciudad, el "stand" fuera de su pabellón de representaciones extranjeras.

El nuevo pasaje que el material fotográfico que el profesor György Kepes ha reunido para mostrar la obra de "The New Landscape" (Technology Press, Cambridge) se acaba de realizar en Montevideo. Este libro, unido a una exposición con el mismo nombre, es el material fotográfico más completo que se ha reunido en el mundo. El libro trata de la naturaleza no accionada a la sensibilidad humana del hombre, el arte, el paisaje, el espacio, el tiempo, la luz, la sombra, la forma, el color, el movimiento, etc. El libro es un tratado de la realidad objetiva que, hasta hoy, el ojo no podía ver si sólo percibir. En esta exposición, proyectada por el profesor Kepes con la asistencia de T. Maldonado, se ha tratado de la obra de Max Bill, un artista que, por su mejor conocimiento y estimación cultural de los "nuevos paisajes" del paisaje.



IL 100. Revista Nueva Visión, nº 1, Buenos Aires, diciembre de 1951, páginas 11 y 19.

Pintura, escultura y arquitectura
César Jannello

La relación entre la pintura y la arquitectura es tan antigua como la necesidad de cubrir con figuras la superficie de un muro. El origen de la relación entre la escultura y arquitectura es similar porque del deseo de estudiar arquitectónicamente un relieve o un grupo de figuras.

Con embargo, en cuanto intentamos definir la pintura y la escultura de un modo más estricto y actual, el problema cambia.

Pintura: articulación estética de "espacios" bidimensionales coloreados.

El pintor investiga los problemas del color y significa espacios reducidos a dos dimensiones.

Para dotar de vida a sus obras hace intervenir la "abstracción", pero finalmente este período literario termina al pintor devolviéndolo de su propio campo.

Aun cuando se despoja a la pintura de la anecdota, la ficción de una tercera dimensión perdura. Esta última es propiedad inherente del color.

No hay superficie que no se "tridimensionalice" al juxtaponer en ella dos colores. Este es uno de los problemas del arte concreto.

Lo cierto es que para que un "espacio" sea realmente bidimensional no puede poseer más que un color.

No hay duda que el pintor que anhela hacer la colaboración entre el constructor, el poeta y el escultor puede ser muy eficaz, pero para llegar a ella es necesario superar muchos prejuicios inmediatos y románticos o surrealistas comerciales y trabajar con libertad en forma colectiva aunque heterogénea, según distintos temperamentos y posibilidades. De este modo las limitaciones de sus terrenos particulares, y aquel que consigue la síntesis de la obra será el arquitecto.

Diseño industrial en São Paulo
P. M. Sardi

(Especial para N.V.)

El diseño industrial en São Paulo es un fenómeno reciente. En el mundo industrial y artístico no muy extendido en el período inicial del siglo y, después de la revolución de la técnica, se ha producido una revolución en el arte.

El lugar de esta revolución es el "campo de arte" o más exactamente, el "territorio de arte contemporáneo". Independiente de la cultura, se trata de una época experimental donde el individuo alienta nuevas formas de expresión. El arte moderno, con el fin de buscar una identidad, no tiene relación con la "forma formal". Esta situación, que cuando comienza el estudio de arte de arquitectura, debe comenzar de nuevo, cuando cuando han aparecido, como resultado, algunas.

En la mayor parte de los casos, la arquitectura ha tenido por propósito la copia de los tipos clásicos, el culto de profesores tradicionales, la subordinación de las concepciones modernas y el desconocimiento de los nuevos métodos. Los arquitectos de la "Escuela" de la "School of design" de Chicago, los parciales de los más importantes, deben tener en cuenta en la arquitectura de toda nueva escuela de "diseño industrial".

No hay duda que nuestro trabajo será bueno, pronto, principalmente si se piensa que São Paulo desea vivamente iniciar un nuevo ciclo de su historia artística.

Otra expresión de "diseño industrial" del mundo ha sido dada a la calle, conquistar la calle. El carácter público de nuestra civilización requiere un ambiente urbano donde, todo vez que podemos, buscamos para el arte moderno la adhesión del espíritu popular. Así hemos comenzado con una exposición crítica de las artes visuales aplicadas a la propaganda, reuniendo a todos los artistas de la publicidad.

Este panorama completo del trabajo realizado ha permitido superar los defectos, si algunos, que los constructores de la producción publicitaria. El día que en São Paulo hoy tenemos los diseñadores de propaganda participen del auténtico sentido de "la nueva", habremos dado un gran paso. El "diseño" de la muestra fue un verdadero impacto, nunca se había pensado aquí en la posibilidad "abstracta" de este tipo de trabajo. Al mismo tiempo, el Museo Imperial, varios concursos de "artefactos" y las premios fueron destinados polímicamente para incentivar de una vez para siempre a los diseñadores publicitarios que no hay contradicción entre su tarea y la especificación artística.

Dirección de arte: Jannello. Participación en que la Secretaría de Arquitectura se haya dirigido al Museo para montar una gran exposición arquitectónica en la página 111.

arte concreto en Brasil

spazio

dirección: Luigi Moretti, Roma

Agosto: 1951, 16 páginas, 1.000 ejemplares, 1.000 ejemplares, 1.000 ejemplares, 1.000 ejemplares.

arte concreto en Brasil

El lugar de esta revolución es el "campo de arte" o más exactamente, el "territorio de arte contemporáneo". Independiente de la cultura, se trata de una época experimental donde el individuo alienta nuevas formas de expresión. El arte moderno, con el fin de buscar una identidad, no tiene relación con la "forma formal". Esta situación, que cuando comienza el estudio de arte de arquitectura, debe comenzar de nuevo, cuando cuando han aparecido, como resultado, algunas.

En la mayor parte de los casos, la arquitectura ha tenido por propósito la copia de los tipos clásicos, el culto de profesores tradicionales, la subordinación de las concepciones modernas y el desconocimiento de los nuevos métodos. Los arquitectos de la "Escuela" de la "School of design" de Chicago, los parciales de los más importantes, deben tener en cuenta en la arquitectura de toda nueva escuela de "diseño industrial".

No hay duda que nuestro trabajo será bueno, pronto, principalmente si se piensa que São Paulo desea vivamente iniciar un nuevo ciclo de su historia artística.

Otra expresión de "diseño industrial" del mundo ha sido dada a la calle, conquistar la calle. El carácter público de nuestra civilización requiere un ambiente urbano donde, todo vez que podemos, buscamos para el arte moderno la adhesión del espíritu popular. Así hemos comenzado con una exposición crítica de las artes visuales aplicadas a la propaganda, reuniendo a todos los artistas de la publicidad.

Este panorama completo del trabajo realizado ha permitido superar los defectos, si algunos, que los constructores de la producción publicitaria. El día que en São Paulo hoy tenemos los diseñadores de propaganda participen del auténtico sentido de "la nueva", habremos dado un gran paso. El "diseño" de la muestra fue un verdadero impacto, nunca se había pensado aquí en la posibilidad "abstracta" de este tipo de trabajo. Al mismo tiempo, el Museo Imperial, varios concursos de "artefactos" y las premios fueron destinados polímicamente para incentivar de una vez para siempre a los diseñadores publicitarios que no hay contradicción entre su tarea y la especificación artística.

Dirección de arte: Jannello. Participación en que la Secretaría de Arquitectura se haya dirigido al Museo para montar una gran exposición arquitectónica en la página 111.

arte concreto en Brasil

spazio

dirección: Luigi Moretti, Roma

Agosto: 1951, 16 páginas, 1.000 ejemplares, 1.000 ejemplares, 1.000 ejemplares, 1.000 ejemplares.

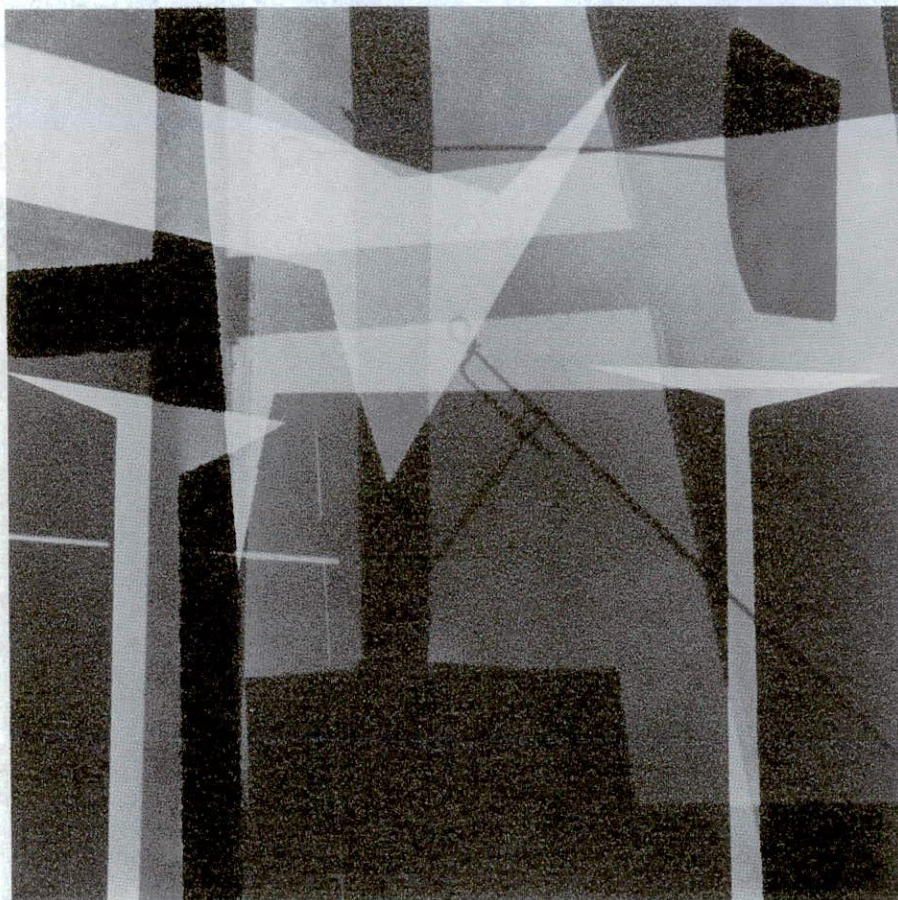
Art d'aujourd' hui
Paris

Habitat
Sao Paulo dirección Lina Bo Bardi

aut-aut
revista de cultura de São Paulo

SAO PAULO, BRASIL, 1951.

IL 101. Revista Nueva Visión, nº 1, Buenos Aires, diciembre de 1951, página 9 y contratapa.



revista de cultura

Geraldo Barros: "Fotograma"

Unidad de Max Bill
por Ernesto N. Rogers

IL 102. Geraldo De Barros, Fotoforma, 1949. IL. 103. Nueva Visión, detalle de la tapa.