

Abstracción entre Argentina y Brasil

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

Tomo 2

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.2

TESIS 13.4.3 V.2

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 II

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</i> y la relocalización de la vanguardia en el cruce regional	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

Capítulo 5

Concretismo regional. Intervenciones y confrontaciones sudamericanas sobre el paradigma del arte y la arquitectura moderna

Está fora de dúvida que o potencial econômico das entidades mais importantes poderia dar resultados mais profícuos. [...] Outrossim, a lição dos fatos ensina que não é mais possível separar o problema estético e social da arte do problema econômico do artista, pois que é este ultimo que fornece a matéria primeira da vida artística.

Waldemar Cordeiro¹

A arquitetura moderna brasileira padece um pouco deste amor ao inútil, ao simplesmente decorativo. [...] Afirimo, mais uma vez, que em arquitetura tudo deve ter sua lógica, sua função imediata. [...] Acho um erro construir-se somente edifícios luxuosos quando existe o problema da habitação popular. O arquiteto deve achar meios de projetar o mais barato possível.

Max Bill²

La idea *d'annunziana* del triunfo artístico –“el éxito” – no ha merecido nunca mi adhesión, pero debo confesar que la farsa del artista solitario y autosuficiente, con todos los bálsamos y todas las ambrosías dentro de sí, no es tampoco un papel que yo prefiera representar. [...] Mi modo de entender el arte me sitúa a contramarcha de la consagración. Acepto jovialmente mi destino.

Tomás Maldonado³

Estas citas exponen modos particulares de leer y operar sobre la tradición del arte y la arquitectura moderna. Estas tres voces representan fragmentos de los debates acontecidos en torno a la inscripción regional e internacional del arte concreto; instalan escenas diferenciales en las cuales esta tendencia fue punto de anclaje. Esta similitud

¹ Waldemar Cordeiro, “Balanço geral da vida oficial das artes plásticas em 1950”, *Folha da Manhã*, São Paulo, 14 de enero de 1951, sección: Atualidades e comentários, p. 4.

² “Max Bill critica a nossa moderna arquitetura”, *Manchete*, nº 60, Rio de Janeiro, 13 de junio de 1953, pp. 38-39.

³ Tomás Maldonado, “¿Qué entiende usted por triunfar en arte? Responde un pintor: Tomás Maldonado”, *Continente*, nº 80, Buenos Aires, noviembre de 1953, p. 109.

“escenográfica” de las producciones de los 50 se abre, sin embargo, en múltiples diferencias vinculadas a la comprensión, actuación y repercusión del arte moderno. Los contextos de enunciación de estas tres citas implican la idea de “arte concreto” de modo heterogéneo; sostener esta apuesta involucraba debates diferenciales –y hasta antagónicos- dentro de un programa común. En Brasil, la batalla por el “abstraccionismo” llevaba, por un lado, a un debate con la crítica de arte que no lograba dar anclaje a la propuesta y, por otro lado, a cuestionar el modo en que las instituciones culturales -agentes del Estado nacional y de la burguesía industrial- identificaban sus intereses con el arte y la arquitectura moderna. Para los artistas, y principalmente para Waldemar Cordeiro, la pregunta rondaba en torno a cómo actuar políticamente dentro del circuito artístico con el objetivo de mediar en la arbitrariedad de las instituciones y de luchar por la legitimación de la producción contemporánea. Para los concretos argentinos, la acción debía estar dirigida a sortear el encierro del ambiente nacional y a ubicarse como línea fundamental en el panorama regional e internacional, cada vez más volcado a la abstracción. La legitimidad pregonada estaba sostenida en la precocidad de sus aportes dentro del ámbito sudamericano. Para Bill se trataba de conocer el Brasil; el viaje que realizó en 1953 lo ponía a actuar en el complejo escenario latinoamericano. Era el momento de pasar a las tres dimensiones las fantasías construidas a partir de diálogos, cartas, catálogos, revistas y fotos; era el momento de confrontar el modelo y experimentar la realidad tropical.

Dentro de un panorama de proximidades, el modelo abstracto no tuvo, en los distintos lugares, las mismas capacidades de representación del anti-institucionalismo vanguardista ni del monumentalismo estatal. El arte concreto en la Argentina y Brasil abre una mirada en espejo e invita a reflexionar sobre las similitudes y diferencias de las formas de intercambio.

1. Acciones paulistas: Waldemar Cordeiro

Según señalaba el número uno de *Nueva Visión* en sus “Notas y comentarios”, Maldonado había sido invitado en enero de 1951 a participar como docente en un curso internacional de enseñanza musical y artística que Hans-Joachim Koellreutter, el músico dodecafonista, organizaba en Teresópolis, ciudad cercana a Rio de Janeiro. Koellreutter,

de nacionalidad alemana, se exilió en Brasil en 1937. En Berlín había realizado estudios musicales de manera poco sistemática debido a continuos traslados generados por su militancia antinazi; en esta línea, fundó el Círculo de Trabajo para la Nueva Música. Ya instalado en Rio de Janeiro creó en 1939 el Grupo Música Viva cuyo objetivo era ser una alternativa a las producciones de cuño nacionalista (fundamentalmente a Villa-Lobos), difundir las creaciones contemporáneas y replantear la función de la música en el ámbito social.⁴ De este programa daban cuenta los dos manifiestos del grupo aparecidos en 1944 y 1946:

“MÚSICA VIVA” acredita na função socializadora da música que é a de unir os homens, humanizando-os e universalizando-os. [...] Consciente da missão da arte contemporânea em face da sociedade humana, o grupo “MÚSICA VIVA”, acompanha o presente no seu caminho de descoberta e de conquista, lutando pelas idéias novas de um mundo novo, crendo na força criadora do espírito humano e na arte do futuro.⁵

Si bien el Grupo Música Viva cumplió su ciclo a finales de los 40, Koellreutter continuó su actividad docente organizando numerosos seminarios en la Escola Livre de Música de São Paulo, en Pró-Arte do Rio de Janeiro y en los Cursos de Férias de Teresópolis, entre otros.⁶ Maldonado asistió al 2º Curso Internacional de Férias que organizó la Asociación Pró-Arte (dirigida por Theodoro Heuberger), cuyo director artístico era H. J. Koellreutter.⁷ Los vínculos de Koellreutter con el ambiente argentino eran bastante profusos: las relaciones con Juan Carlos Paz -iniciadas en 1940- y con el músico madí Esteban Eitler se tradujeron en variadas intervenciones que el músico germano-brasileño tuvo en la Argentina.⁸ En mayo de 1945, Juan Carlos Paz le dedicó un artículo en la revista *Latitud* y en 1946 en la 1ª *Exposición Madí* realizada en el Instituto Francés de Estudios Superiores-Galería Van Riel, durante 3, 4, 5 y 6 de agosto se incluyeron espectáculos de danza madí e interpretaciones de Paz, Eitler, Alois Hába y

⁴ Carlos Kater, *Música Viva e H. J. Koellreutter. Movimentos em direção à modernidade*, São Paulo, Musa Música - Atravez, 2001, pp. 48-55.

⁵ Heitor Alimonda, Egídio de Castro e Silva, Guerra Peixe, Eunice Katunda, Hans-Joachim Koellreutter, Edino Krieger, Gení Marcondes, Santino Parpinelli, Cláudio Santoro, “Grupo Música Viva. Manifiesto 1946”, Rio de Janeiro, 1º de novembro de 1946. Véase Carlos Kater, *Música Viva e H. J. Koellreutter*, *op. cit.*, pp. 63-66.

⁶ Juan Carlos Paz, *Introducción a la música de nuestro tiempo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1971, pp.481-482. [1era ed. 1955].

⁷ “Notas y comentarios”, *Nueva Visión*, nº 1, Buenos Aires, diciembre de 1951, p. 2.

⁸ Carlos Kater, *Música Viva e H. J. Koellreutter*, *op. cit.*, pp. 360-361.

Koellreutter.⁹ En junio 1950, el flautista realizó una gira por Argentina y Uruguay para dar conferencias y conciertos; allí probablemente fue el momento para trabar contactos con la avanzada moderna porteña. En este sentido, es importante señalar las relaciones que la revista *Arte Madí Universal* -a cargo de Gyula Kosice- mantuvo con este músico.¹⁰ Además de publicar piezas de su autoría, Kosice publicó cartas enviadas por Koellreutter donde discutían sobre cuestiones de música dodecafónica. Al igual que Maldonado, Kosice también participó con conferencias sobre arte madí en los Cursos de Teresópolis.¹¹

Retomando la referencia al viaje al Brasil de Maldonado y Lidy Prati en enero de 1951 existe una foto grupal en el estudio de Mário Pedrosa en Rio de Janeiro, en la cual posan el crítico y la pareja de argentinos junto a De Barros, Palatnik, Mavignier y Serpa. [IL. 104] En São Paulo, estuvieron en el MASP con Pietro Maria Bardi quien les mostró las obras de la exposición de Bill antes de la inauguración.¹² Por su parte, Waldemar Cordeiro, que desde 1949 tenía una columna de artes plásticas en *Folha da Manhã*, publicó las declaraciones de Maldonado -de paso por São Paulo- sobre la situación del concretismo regional. [IL. 105] En esta nota titulada “‘Novo-riquismo’ cultural e arte concreta” el argentino refería a la genealogía constructiva, explicaba la teoría del arte concreto como método para lograr un arte real y desmitificado y también aprovechaba la oportunidad para plantear las batallas libradas en el contexto porteño: “É verdade que não há defesa da cultura sem luta pela sua extensão, mas é forçoso reconhecer que tampouco há defesa de cultura sem a luta pela sua densificação e profundidade.”¹³ Profundamente atravesado por su perspectiva platina, también aludía a los valores conservadores de la clase dominante en términos de “novo-riquismo” cultural: “O ‘novo-riquismo’ cultural, isto é o culto da tradição pela própria tradição,

⁹ Juan Carlos Paz, “Hans-Joachim Koellreutter y el grupo Música Viva”, *Latitud*, nº 4, Buenos Aires, mayo de 1945, p. 16-17; *1ª Exposición Madí*, Buenos Aires, Instituto Francés de Estudios Superiores-Galería Van Riel, durante 3, 4, 5 y 6 de agosto de 1946; Gyula Kosice, *Arte Madí Universal*, Buenos Aires, Gaglianone, 1983, p. 48.

¹⁰ H. J. Koellreutter, “Pieza para piano”, *Arte Madí Universal*, nº 3, octubre de 1949, s/p.; “Carta abierta de H. J. Koellreutter”, *Arte Madí Universal*, nº 4, octubre de 1950; H. J. Koellreutter, “Un nuevo mundo sonoro. Carta a un joven músico”, *Arte Madí Universal*, nº 6, octubre de 1952, s/p; H. J. Koellreutter, “En la encrucijada de dos épocas”, *Arte Madí Universal*, nº 7/8, junio de 1953, p. 53.

¹¹ “Aquí Madí”, *Arte Madí Universal*, nº 7/8, junio de 1953, p. 57.

¹² Tomás Maldonado, carta a Max Bill, Teresópolis 20 de enero de 1951; Archivo Bill. “il fait déjà un mois que je suis au brasil. j’ai venu ici à faire des conférences sur l’art concret invité par l’université des vacances de teresópolis. la semaine passée j’ai été à são paulo, dans le “museu de arte”. [...] bardi nous a montré à ma femme et à moi vos tableaux. comme toujours nous admirons beaucoup votre peinture (ma femme a été très touchée).”

¹³ Tomás Maldonado, “‘Novo-riquismo’ cultural e arte concreta”, *Folha da Manhã*, São Paulo, 28 de enero de 1951, p. 7.

[...] é o oposto ao culto crítico da tradição. O ‘novo-riquismo’ cultural da atual classe dominante consiste em opor sempre ‘o clássico’ à arte dos nossos dias.”¹⁴ Maldonado finalizaba la nota dando cuenta que, más allá de las proximidades, las cuestiones en Brasil se dirimían de un modo bastante diferente.

Brasil já tem uma arquitetura própria. É o único país da América do Sul que logrou esta inapreciável vitória sobre a antiga cultura plástica. Isto facilita muito as coisas porque hoje, neste país, a gente tem aprendido a ver de outro modo. Estou convencido que, fatalmente, no Brasil há de desenvolver-se um poderoso movimento de arte concreta. Qualificados artistas jovens em São Paulo e no Rio têm começado já a agrupar-se para iniciar essa batalha.¹⁵

Maldonado y Cordeiro eran el Jano bifronte del arte concreto sudamericano; fueron los portavoces del programa, actuaron como organizadores y mediadores en la batalla por la instalación de esta nueva estética. Irradiadores de ideas, referentes en las lecturas sobre el arte contemporáneo, aglutinadores grupales, polémicos en sus posicionamientos y comprometidos ideológicamente con una causa progresista: a un lado y al otro de la frontera, Cordeiro y Maldonado personificaban al artista vanguardista; eran el Van Doesburg sudamericano de posguerra. Refiriéndose a Cordeiro, Décio Pignatari –iniciador junto a los hermanos De Campos de la poesía concreta en São Paulo- sintetizó la problemática clave para esta generación de artistas: “Ele não conseguia conciliar as duas posições, iguais e antagônicas, entre o PC (Partido Concreto) e PC (Partido Comunista). E esta foi a nossa luta, que ninguém entendeu e ninguém entende. Passados trinta anos, nós, os sobreviventes dela, ainda tentamos entendê-la... e explicá-la.”¹⁶

El artículo-reportaje a Maldonado se insertaba en un conjunto de artículos sobre artes plásticas aparecidos en *Folha da Manhã* donde Cordeiro publicaba su columna de artes plásticas en el suplemento “Atualidades e Comentários”: desde esta tribuna Cordeiro articuló su estrategia de inserción del arte concreto en el medio. Si en 1949 aparecieron sus primeros textos en las revistas *Artes Plásticas* y *Revista de Novísimos*,

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Décio Pignatari, “Um radical inseguro”, en Ana Maria Belluzzo, *Waldemar Cordeiro, op. cit.*, pp.11-12.

en 1950 comenzó a publicar numerosas notas en este diario paulista. Los problemas y análisis que proponía y los posicionamientos que asumía a través de estas páginas se despliegan en varias líneas pero apuntando en un mismo sentido: la definición de una nueva estética en la plástica brasileña y el lugar del artista en el entramado sociocultural.

En estos artículos, Cordeiro analizó la historia del arte europeo y brasileño señalando las tradiciones que le resultaban significativas. Sostuvo y difundió opiniones sobre el concretismo y la abstracción en el ámbito internacional, presentó a sus compañeros artistas y se enfrentó con la crítica de arte. Además denunció las elecciones de las instituciones artísticas brasileñas y sus relaciones recíprocas con la burguesía industrial.¹⁷

En su artículo “Apreciação crítica do segundo acervo do Museu de Arte Moderna”, Cordeiro realizaba, a través del análisis de las obras expuestas, un recorrido por la historia del arte universal señalando sus opiniones e impugnaciones. Para Cordeiro, el recorrido que se inició con los cubistas permitió a los nuevos artistas dar *el salto abstraccionista*: “um trabalho mais particularizado, demonstrando como a oposição da expressão plástica em relação à imagem naturalista se vai especificando no processo da criação artística.”¹⁸ En relación con las propuestas abstractas, el artista aprovechó lo expuesto en el MAM-SP para marcar las líneas internacionales y sus preferencias:

Entre as vítimas causadas pelo “salto” abstracionista incluímos os elementos que compõem a nova geração francesa aqui bastante representada. Referimos-nos

¹⁷ Los textos publicados por Cordeiro en *Folha da Manhã* resultan centrales para el estudio de este artista y del panorama artístico paulista de los años 50; sin embargo, este material no ha sido recuperado y reunido en una compilación; sólo en el libro editado por Ana Maria Belluzzo, *Waldemar Cordeiro, op. cit.*, ha sido publicado un escaso recorte de su producción teórica.

¹⁸ Waldemar Cordeiro, “Apreciação crítica do segundo acervo do Museu de Arte Moderna” *Folha da Manhã*, São Paulo, 19 de enero de 1950, sección 1, p. 8. “Ao tempo dos simbolistas, intimistas, dos neo-impressionistas divisionistas e dos ‘fauves’, a pintura de Albert Gleizes significava uma contribuição importante ao cubismo científico; maior, porém, talvez tenha sido a contribuição prestada a essa tendência por Jean Metzinger, muito bem representado na mostra com uma tela de 1912. [...] Exposto assim, pelos cubistas, o esquema geral do método, os novos artistas, em seguida, desenvolvem um trabalho mais particularizado, demonstrando como a oposição da expressão plástica em relação a imagem naturalista se vai especificando no processo da criação artística. [...] Wassily Kandinsky se fez naturalista por meio da linguagem pictórica, levou o objeto a domínio da arte, definiu-o e o fez artístico. Com mãos virgens transpôs a natureza a um reino de luminosa serenidade, sem acrescentar e nem mutilar suas formas. Fragmentos de céus, gotas de leite, brincos dourados com anéis, portas e ladrilhos coloridos: coisas que perdem seu valor extrínseco para obedecer ao processo criador que vai edificando, na balança do equilíbrio, as figuras e os espaços.”

aquela pintura não figurativa e não abstracionista, que perde o sabor naturalista e não alcança o critério plástico. É essa pintura feita pela originalidade de Alfred Manessier, pelo mecanismo de composição elítica e coloridíssima de Jean Bazaine, pela triangulação disciplinada de Gerard Singier, pela volta, com Jean Le Moal, ao sabor historicista, ao quadro que parece afresco, à cor que parece antiga, à pintura que quase representa a imagem natural, à imagem vítima dos problemas da pintura. A petulância de desses artistas caracteriza bem a atual crise da “Escola de Paris”.¹⁹

Es interesante ver la proximidad de sus opiniones respecto de la abstracción circulante en los medios franceses con las apreciaciones de Maldonado. El artista argentino, también consideraba que el arte abstracto francés (Manessier, Dewasne, Singier, Le Moal, Estève) no era otra cosa que un cierto tipo de cubismo más obstinado y consecuente, “una modalidad pictórica que, en última instancia, no ha podido evadirse de la órbita de problemas que el cubismo primitivo supo plantear con excepcional claridad: reemplazo de la imagen clásica por otra derivada de la transposición analítica de la naturaleza.”²⁰

Descansando en la conocida dicotomía abstracción-surrealismo, Cordeiro planteaba que “o surrealismo se identifica sempre com a esterilidade e o cinismo da representação naturalista. Por ser, por sua determinação, e, de fato, alheio a toda formação moral e estética, o surrealismo torna-se uma união extrínseca, convencional, arbitraria, uma imagem supérflua e fastidiosa.”²¹ Durante esos años, el eje de las búsquedas plásticas de Cordeiro estaba alineado a las propuestas del neoplasticismo: “Mondrian condensou na sua obra a solução progressista de todos os problemas contidos nesse período fecundo da historia da arte, tanto nos comedimentos valiosos mais fortes como nas modificações arbitrarías que afetam o problema da arte nas inúteis tentativas de fazer próprios da concepção naturalista certos formulários da nova visão estética.”²² [IL. 107]

Estos intrereses lo llevaban también a definir un posicionamiento respecto de la injerencia estética en un horizonte totalizante de objetos: “Quando se considera o problema plástico não é possível estabelecer hegemonias entre as atividades humanas

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Tomás Maldonado, “Arte abstracto o arte no figurativo”, *Sur*, nº 209-210, Buenos Aires, marzo-abril de 1952, p. 163.

²¹ Waldemar Cordeiro, “Apreciação crítica do segundo acervo do Museu de Arte Moderna”, *op. cit.*

²² *Ibid.*

que tendem a resolução do mesmo. [...] A escultura, a pintura e a arquitetura são divisões escolásticas do indivisível: o plástico é sempre pintura, escultura e arquitetura.”²³ Esta búsqueda de articulación entre arte y vida que ejerció también a través de sus actividades arquitectónicas y paisajísticas, vinculaban su pensamiento a la propuesta de Maldonado, entendida -hacia 1951- en los términos de *urbanismo integral*. Según Amaral, la mirada tecnócrata de Cordeiro apuntaba a una sociedad desarrollada en la cual el “arte industrial” era su manifestación estética.²⁴ En función de su proyecto estético, es interesante observar cómo Cordeiro establecía una genealogía artística de recuperaciones y desarrollos rescatando una herencia anterior; esta cadena abarcativa de investigaciones europeas y americanas era entendida como una trama de ideas contemporáneas e internacionalistas: “O certo é que o neoplasticismo doou o fantasma poético aos funcionalistas, as construções indicaram as possibilidades do novo material aos escultores constructivistas e Mondrian ensinou a Le Corbusier, Gropius a Moholy-Nagy, Arp a Niemeyer e desse tecido de valores dados e adquiridos surge a expressão plástica de nossa época.”²⁵

Cordeiro veía surgir de modo inédito en el Brasil esta línea abstracta y progresista señalando el efecto positivo que había provocado la inmigración durante los 40; en el caso del concretismo paulista, la extranjería fue hegemónica en la constitución del grupo Ruptura.²⁶ En oposición contrastaba la injerencia negativa de la crítica de arte, esquiva a considerar la trascendencia de esta poética. Ya se ha planteado de qué modo se dio en el Brasil una relativa resistencia por parte de los intelectuales en la comprensión de manifestaciones artísticas que no fueran articuladoras de un proyecto nacional. En el caso específico de Cordeiro, su afrenta principal fue hacia Sérgio Milliet, con quien sostuvo numerosas disputas en la prensa paulista. Para el artista era preciso asegurar las condiciones para el desarrollo del arte nuevo.

²³ Waldemar Cordeiro, “O Problema da expressão plástica. Relação entre escultura, pintura e arquitetura. A propósito de um artigo do Sr. Sérgio Milliet”, *Folha da Manhã*, São Paulo, 4 de enero de 1950, 1º sección, p. 6.

²⁴ Aracy Amaral, “Apresentação”, en Ana Maria Belluzzo, *Waldemar Cordeiro, op. cit.*, p. 8.

²⁵ Waldemar Cordeiro, “O Problema da expressão plástica. Relação entre escultura, pintura e arquitetura. A propósito de um artigo do Sr. Sérgio Milliet”, *op. cit.*

²⁶ Waldemar Cordeiro, “Impõe-se uma revisão dos valores na pintura e na escultura nacionais. A realidade presente e a crítica dogmática”, *Folha da Manhã*, São Paulo, 17 de febrero de 1950, 1º sección, p. 8. “Uma arte inteira e uma crítica fiel pode, no entanto, surgir no período da afirmação abstracionista, quando, então o problema da destruição dos resíduos naturalistas passa a ser um fato, quando o trabalho dela compreensão artística torna-se um dos problemas mais palpantes, quando o significado de certas ‘modificações’ figurativistas se apresenta perfeitamente definido. Nunca se esteve, como agora, tão em dia com as questões que animam os artistas de além-mar. E não se pode negar a contribuição dos recém-vindos para a focalização do problema da expressão artística atual.”

Para que isso aconteça precisamos impedir que a importância fundamental de tais problemas seja deturpada por certa crítica que se recusa a integrar-se nas transformações destruidoras dos fáceis comodismos, e que procura restaurar o vicio naturalista através da apologia do anacronismo, da caducidade na pintura. [...] Tudo isso nos convence cada vez mais, da urgente necessidade de uma total revisão dos valores consagrados da pintura e da escultura nacional e, muito mais ainda, de uma atualização dos métodos de apreciação da obra de arte com a revisão da crítica nacional.²⁷

En este sentido, entendía su proyecto y el de su grupo como un quiebre con estas concepciones artísticas presentes en el ámbito brasileño: la búsqueda de una autonomía lingüística se entendió en oposición a cualquier expresión individualista y nacional. Respecto de la *Exposição de pintura e escultura contemporânea* realizada en el foyer del Teatro Municipal de São Paulo en diciembre de 1950, Cordeiro veía claramente la discrepancia entre los planteos de una nueva generación y las antiguas modalidades de la plástica paulista: “A pesar da moldura híbrida que os envolve, a despeito da ornamentação do local que em seus rebusques chega ao paroxismo do mau gosto – símbolo vivente de uma retórica já há tempo caduca- se alinham os modernos, criando um conjunto de formas geométricas e cores vibrantes, uma parada que encerra latente, a belicosidade polemica.”²⁸

Él era la voz de esta nueva generación; su prédica y su trabajo cada vez más alineado en las filas de la abstracción lo vincularon con los otros artistas con quienes realizó la emblemática exposición *Ruptura* en el MAM-SP a fines de 1952. En el marco de su columna en *Folha da Manhã*, Cordeiro daba a conocer tanto su producción (reproduciendo obras de su autoría) como la de sus colegas.²⁹ A Luiz Sacilotto lo

²⁷ Waldemar Cordeiro, “Impõe-se uma revisão do valores na pintura e na escultura nacionais. A realidade presente e a crítica dogmática”, *op. cit.*

²⁸ 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, sección: Atualidades e comentários, p. 4. “Todas as modalidades da arte moderna paulista estão aí representadas: do maneirismo cansado de Di Cavalcanti aos sistemas estruturais de Bonadei; do intimismo patético, e já familiar, de Segall ao abstracionismo neoplasticista de Cordeiro; o grande espantinho de Portinari domina a sala; a mulata beijuda de Volpi [...] e muitos outros artistas mandaram seus trabalhos.”

²⁹ Véase que el artículo “Estética brasileira. Uma exposição de artes plásticas que leva latente a belicosidade polemica” está acompañado de la reproducción de su obra *Estrutura plástica*.

presentó como el artista proletario, poeta de la economía moderna.³⁰ [IL. 106, 107, 108] En ocasión de la exposición *Fotoformas* de Geraldo de Barros en el MASP a fines de 1950, Cordeiro rescataba la innovación en su producción.

Sentado assim sobre o cadáver da fotografia tradicional, Geraldo de Barros viu novos horizontes e voltou sua atenção para aquelas fórmulas que com mais evidencia diziam do potencial humano. Selecionou janelas para sistemas geométricos e nesta discriminação os detalhes conquistaram toda a dimensão da fotografia, encontrando novas relações absolutamente inventivas. [...] 1951 será teatro de importantes movimentos artísticos, cujo caráter fundamental será o de emancipação de preconceitos regionalistas e mais íntima comunhão dos jovens artistas com o problema geral das artes plásticas.³¹

Resulta interesante destacar que Cordeiro percibía 1951 como un momento clave para la definición de una nueva escena artística. En esta línea, se ha explicado en el capítulo 4 de qué modo ese año resultó clave para comprender la inscripción del arte concreto en el panorama regional. Dos cuestiones son interesantes para apuntar en este sentido. Por un lado, resulta central referir al modo en que Cordeiro denominó a estos nuevos valores que propugnaba para las artes plásticas. El artista ítalo-brasileño no utilizó el término “arte concreta” ni “abstracionismo” para definir su propuesta en el “Manifiesto Ruptura” de 1952, sin embargo, en esa oportunidad sí utilizó el término “não-figurativismo hedonista” para distinguir su proyecto racionalista de composiciones abstractas con sujeción figurativista y lírica.³² Es posible sostener que hasta 1950, el término “abstracionismo” fue el más utilizado para luego adherir al uso del término “concretismo”, de profusa circulación en el ámbito brasileño en contraste con el ámbito argentino. Al día de hoy “arte concreta” representa en un público brasileño más o menos afecto a las artes visuales un tipo de composición determinada, mientras que el mismo tipo de público en la Argentina no entiende por “arte concreto” una manifestación particular de la historia del arte vernácula, siendo necesario inscribir la categoría dentro

³⁰ Waldemar Cordeiro, “Sacilotto, poeta da economia moderna”, *Folha da Manhã*, São Paulo, 11 de mayo de 1951, sección: Atualidades e comentários, p. 7.

³¹ Waldemar Cordeiro, “Ponto parágrafo na pintura brasileira”, *Folha da Manhã*, São Paulo, 7 de enero de 1951, sección: Atualidades e comentários, p. 5.

³² Charoux, Cordeiro, De Barros, Féjer, Haar, Sacilotto y Wladyslaw, “Ruptura”, São Paulo, 1952.

de la línea del arte abstracto. En 1952, Cordeiro entendía al concretismo bajo el siguiente planteo: “O fascino da máquina decretou o ocaso da beleza naturalista. Os artistas forjaram nova linguagem que pode exprimir o individual, o coletivo, o nacional, o universal a um só tempo. Esta linguagem foi chamada concretismo.”³³

Por otro lado, su denuncia de las políticas de las instituciones artísticas fue central en su acción. Cordeiro entendió la necesidad de que los artistas se auto-organizaran de manera de hacer frente al poder de las instituciones creadas con fondos estatales y –fundamentalmente- privados. En este sentido es importante resaltar que en su biblioteca se encuentran ediciones anteriores a 1950 que vinculan sus intereses a teorías sociales, marxismo y cultura de izquierda: entre otros, Antonio Gramsci, Benedetto Croce y Karl Marx.³⁴ Efectivamente, realizando un balance de la situación artística de 1950, analizaba con precisión el lugar del artista en este entramado entre instituciones y burguesía industrial.

No balanço geral das manifestações artístico-plásticas de 1950 em São Paulo, resalta-se particularmente o esforço dos artistas modernos paulistas que, apesar das dificuldades econômicas com que lutam, forneceram quase todo o material das exposições realizadas. Na verdade, pos, apesar de ter-se gasto cifras astronômicas para a instalação das salas de exposição e ter-se adquirido por milhares de contos obras antigas –mais o menos autênticas- e foram comprados custosíssimos quadros de autores estrangeiros [...] não foi concedido nem um premio para artistas paulistas e as obras vendidas por eles foram raríssimas. O Museu de Arte Moderna tem hoje cerca de tres mil sócios, cujas contribuições individuais variam de vinte cinco a cinqüenta cruzeiros. Obteve uma subvenção de 600 mil cruzeiros por ano da Câmara Municipal e, parece que lhe foi destinada da ajuda muito maior pela câmara federal.³⁵

³³ Waldemar Cordeiro, “Sacilotto, poeta da economia moderna”, *op. cit.*

³⁴ Según el registro de su biblioteca realizado por Analívia Cordeiro, se encuentran, entre otros, los siguientes títulos: Max Beer, *Histórica do socialismo e das lutas sociais*, Rio de Janeiro, Calvino, 1944; Max Beer, *L'histoire traditionnelle et la synthèse historique*, Paris, Félix Lacan, 1935; Emile Durkheim, *Les règles de la méthode sociologique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950; Antonio Gramsci, *Gli intellettuali e l'organizzazioni della cultura*, Torino, Einaudi, 1949; Antonio Gramsci, *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce*, Torino, Einaudi, 1949; Hegel, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, Padova, CEDAM, 1947; Benedetto Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Laterza, 1946; Karl Marx, *O 18 Brumário de Luis Bonaparte*, Rio de Janeiro, Vitória, 1946; Karl Marx, *Salario, prezzo e profitto*, Moscu, Edizione in Lingue Estere, 1949; M. N. Pokrovski, *Causas econômicas da revolução russa*, Rio de Janeiro, Calvino, 1944. Véase “Acervo bibliográfico”, en VV.AA., *Waldemar Cordeiro*, São Paulo, Galeria Brito Cimino, 2001, CD-ROM.

³⁵ Waldemar Cordeiro, “Balanço geral da vida oficial das artes plásticas em 1950”, *Folha da Manhã*, São Paulo, 14 de enero de 1951, sección: Atualidades e comentários, p. 4.

En esta línea de denuncias, la I Bienal organizada por el MAM-SP, generó un amplio debate en el medio paulista. Fernando Pedreira y João Batista Vilanova Artigas a través de la revista *Fundamentos* –ligada al PC brasileño- fueron sus principales detractores. La Bienal era considerada una farsa mediática ya que, en la opinión de Vilanova Artigas, no estaban presentes artistas de valor internacional y además, la hegemonía abstraccionista era considerada una maniobra imperialista: la bienal “diz-se apolítica, não luta pela paz e não luta contra os fazedores da guerra – o que equivale a ser contra a paz, a favor da guerra.”³⁶ Por su parte Mário Pedrosa, contestaba las impugnaciones de Artigas sobre la abstracción en tanto expresión de decadencia burguesa: “os escribas do stalinismo crioulo [...] desconhecem os precedentes estéticos da revolução russa. Nos primeiros anos da Revolução, Moscou foi um centro de experiências, as mais ousadas no domínio artístico.”³⁷

Aracy Amaral considera que el debate en el Clube dos Artistas e Amigos da Arte -que funcionaba en el Instituto dos Arquitetos- organizado por Flávio de Carvalho en noviembre de 1951 fue el punto de ebullición de estas preocupaciones y disidencias dentro de la comunidad artística paulista.³⁸ El temario del debate abordaba los siguientes puntos: “1. Até que ponto a arte abstrata é separada da arte figurativa com assunto? 2. Quais são os pontos em comum entre ambas? 3. As manifestações plásticas das crianças e dos loucos devem ou não ser consideradas obras de arte?”³⁹ El panel estaba constituido por Carvalho, Paulo Mendes de Almeida, Oswald de Andrade, entre otros artistas e intelectuales. En el público estaban Cordeiro, Bruno Giorgi, Quirino da Silva, Flexor, Wladislaw, entre otros.⁴⁰ Carvalho planteó que la “pintura moderna não constitui mais o espantinho de há vinte anos. Ela atrai a burguesia que hoje se entrega totalmente aos seus encantos.”⁴¹ Seguidamente, Cordeiro desde el público solicitó la palabra, analizó el temario y pidió que fueran discutidas otras cuestiones más concretas

³⁶ J. Vilanova Artigas, “A Bienal é contra os artistas brasileiros”, *Fundamentos*, nº 23, São Paulo, diciembre de 1951, p. 10. Véase también Fernando Pedreira, “A Bienal- impostura cosmopolita”, *Fundamentos*, nº 21, São Paulo, agosto de 1951, p. 14.

³⁷ Mário Pedrosa, “A bienal de São Paulo e os comunistas”, *Tribuna da Imprensa*, citado en Leonor Amarante, *As Bienais de São Paulo/ 1951-1987*, op. cit., pp. 16-17; véase también Francisco Alambert y Polyana Canhête, *As Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores (1951-2001)*, op. cit., pp. 45-48; Aracy Amaral, “O panorama dos anos 50: entrevista com Vilanova Artigas”, *Textos do Trópico de Capricórnio*, São Paulo, Editora 34, 2006, vol. 1, pp. 181-199.

³⁸ Aracy Amaral, *Arte para quê?*, op. cit., pp. 225-259.

³⁹ Hideo Onaga, “Tumulto no clube dos artistas por causa do abstracionismo”, *Folha da Manhã*, São Paulo, noviembre de 1951. Reproducido en João Bandeira, *Arte concreta paulista. Documentos*, op. cit., p. 28.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

como la Bienal y sus significaciones. Con este planteo, Cordeiro desarticuló el debate: no era la estética artística la que debía ser discutida en ese marco sino la organización social de los artistas frente al poder de las instituciones. En este contexto de confusiones y disputas, Cordeiro propuso sus puntos: “Penso que os resultados mais importantes trazidos pela Bienal são os seguintes: 1º O estabelecimento de uma falsa hierarquia de valores; 2º O estabelecimento de um mercado forçado para as obras dos pintores estrangeiros, mercado visado aliás com muita sabedoria pelos organizadores da Bienal; 3º A ameaça de uma organização autoritária e patronal para dirigir os destinos da arte no país.”⁴²

Evidentemente Cordeiro estaba reformulando los términos del conflicto y focalizando la cuestión de la Bienal en torno al problema de la organización sindical de los artistas. Su propuesta marcaba la necesidad de negociar con las fuerzas institucionales las instancias de selección y premiación de la Bienal y además situaba el lugar problemático de los artistas en el mercado de arte nacional. Su proyecto aspiraba a proponer una organización gremial. Si bien el artista en la sociedad capitalista vende su producción y no su fuerza de trabajo y, por lo tanto, su organización social debería pensarse en términos de asociación profesional, el modo en que Cordeiro entendía la institución artística en tanto “organização autoritária e patronal para dirigir os destinos da arte no país” permite pensarlo en términos de gremio. El artista ítalo-brasileño sostenía que el grupo de trabajadores del arte debía organizarse para lograr mejores condiciones de negociación con la patronal: los “dueños del arte” brasileño eran las instituciones y el mercado artístico paulista manejado por sectores de la alta burguesía. Para Cordeiro el objetivo central era otorgar al artista mayor injerencia y capacidad de decisión en este entramado social.

Firmada por Villanova Artigas, Luiz Ventura, Renina Katz, Mário Gruber, Alfredo Volpi, Lothar Charoux, Maurício Nogueira Lima, Anatol Wladyslaw, Cordeiro, Luiz Sacilotto y Kazmer Féjer, entre otros, los artistas redactaron en ocasión de la II Bienal en 1953 un acta guiada por la línea marcada por Cordeiro en el Clube dos Artistas. El documento planteaba los siguientes puntos:

⁴² Ibiapá Matins, “Cadeiradas e tracadilhos no Clube dos Artistas: agitados e exaltados ps debates sobre a primeira Bienal”, *Correio Paulistano*, São Paulo, diciembre de 1951. Reproducido en Aracy Amaral, *Arte para quê, op. cit.*, p. 257.

1. O regulamento da II Bienal do MAM de São Paulo não oferece garantia aos artistas, como elementos de uma categoria profissional, e nem à cultura, como expressão do progresso artístico nacional.
2. Os poderes exorbitantes que a si mesma se outorgou a Diretoria do MAM desequilibram, viciosamente, qualquer relação entre essa associação civil e os artistas. Com efeito, não há possibilidade de contrato que não implique numa “sociedade leonina”, quando uma das partes aliena todos os seus direitos, enquanto a outra centraliza, em suas mãos, todos os poderes, isentando-se de obrigações, à medida que arbitra o acúmulo de seus direitos. O que aí passa a existir é apenas uma relação entre o amo e o serviçal.
3. A Diretoria do MAM nomeia três dos cinco membros do Júri de seleção; indica (à exceção de um) todos os componentes do Júri de Premiação, e atribui-se plenos poderes a uma diretoria eclética e ilegítima, pergunta-se: Quem elegeu a Diretoria do MAM? Os artistas? Quem faz parte dessa diretoria?⁴³

A continuación se denunciaban los puntos que debían considerarse para impedir la burocratización y el desmantelamiento de los derechos de la comunidad artística. Entre estos puntos se planteaba la monopolización por parte del MAM del presupuesto gubernamental, la ilegalidad del MAM para organizar la representación de las artes plásticas brasileñas en el marco internacional y la instauración de un régimen patronal nocivo para los artistas y para el progreso de la cultura.⁴⁴

Retomando entonces el planteo de Cordeiro, se ve que este artista propugnaba la necesidad de organización de los artistas frente al poderío de las instituciones, al margen de los posicionamientos estéticos. De hecho, repárese en que el documento citado fue firmado tanto por los defensores del realismo social como por los artistas abstractos. Ahora bien, respecto de las cuestiones artísticas, él planteaba sus ideas en su columna de *Folha da Manhã*: “A culpa é do abstracionismo. Bode expiatório de uma critica que não quer criticar – Devolvamos o abstracionismo à estetica”. Ya desde el título, en este artículo Cordeiro explicaba cuál era el problema y de qué modo estaba siendo distorsionando el debate.

Os resultados da premiação da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo estão sendo amplamente debatidos em um diálogo, por vezes indireto, que se avoluma e ganha extensão nacional. No seu atual estado de desenvolvimento, entretanto, a polêmica deslocou-se do tema fundamental e desliza para as esferas

⁴³ “Manifesto dos artistas para participação na Exposição da II Bienal”, São Paulo, abril de 1953, Arquivo Ibiapaba Martins. Reproducción fascimular del documento en Aracy Amaral, *Arte para quê?, op. cit.*, pp. 270-271.

⁴⁴ *Ibid.*

do sofisma estético com a precisa intenção de levar o debate para um terreno insidioso e arbitrário. Chega-se dessa forma malabarística, por uma literatura vulgar de “slogans”, a responsabilizar pelos defeitos apontados na I Bienal, uma tendência artística: o abstracionismo. Essa crítica de um lado é totalmente inócua, de outro veicula certas desforras do misoneísmo que pretende aproveitar-se das contingências para desacreditar uma estética que, no plano teórico, não chega a derribar.⁴⁵

Evidentemente, Cordeiro identificaba la incapacidad de la comunidad artística y en especial de la crítica de arte para discriminar entre la inconformidad respecto de la política de la Bienal y los postulados de la abstracción. Responsabilizar a una tendencia artística por los problemas que había provocado la realización de un evento internacional daba cuenta para Cordeiro del error del planteo sobre el cual se estaba debatiendo. Esto implicaba una ceguera respecto de la comprensión del abstracionismo mientras provocaba una lectura tendenciosa que circunscribía todas las producciones bajo este parámetro. Para el debate en esa coyuntura era preciso un examen más minucioso y estudiado de la historia de la abstracción y su propuesta. Refiriéndose a una crítica que Mário Barata publicó en *Jornal das Letras*, Cordeiro apuntaba:

O crítico lida mal com os fatos; em compensação é pior quando teoriza. Exige do júri criar “um exemplo antiabstracionista”, em obsequio, tal vez, ao que ele mesmo afirma de início: “O crítico consciente de suas responsabilidades deve apoiar a arte onde quer que se encontre e não uma determinada tendência com **exclusão** das outras.” (grifado por nós). A nota dispensa ulteriores comentários, entretanto não nos escapa a gravidade dessa atitude, em parte já generalizada. Conhecemos o pingue-pongue niilista do nosso meio artístico, sempre propenso a posições extremas. O problema do abstracionismo deve ser devolvido a estética. Depois, se pretender estudar o seu desenvolvimento histórico, proceda-se então com a devida seriedade. Não se justifica de maneira alguma esta propaganda contra nossa tendência artística; uma cruzada fanática que, albergando também medíocres e oportunistas, poderá tornar-se nociva para os seus próprios fautores.⁴⁶

En este marco de posicionamientos y denuncias, el grupo *Ruptura* liderado por Cordeiro e integrado por Lothar Charoux, Geraldo de Barros, Kazmer Féjer, Leopold

⁴⁵ Waldemar Cordeiro, “A culpa é do abstracionismo. Bode expiatório de uma crítica que não quer criticar – Devolvamos o abstracionismo à estética”, *Folha da Manhã*, São Paulo, 2 de diciembre de 1951, *Atualidades e comentários*, p. 10.

⁴⁶ *Ibid.*

Haar, Luiz Sacilotto y Anatol Wladyslaw inauguró una exposición el 9 de diciembre de 1952 en el MAM-SP.⁴⁷ ¿Esta exposición se trataba del lanzamiento de un grupo de vanguardia desde un espacio museológico? Si se compara esta exposición con las muestras de los argentinos en 1946, los artistas brasileños tenían individualmente una relativa injerencia en la comunidad artística que no los ubicaba en un espacio marginal ni anti-institucionalizado. Todos sus integrantes ya habían realizado exposiciones individuales y algunas habían resultado consagratorias. Cordeiro, había participado junto a Cícero Dias y Samson Flexor en *Do Figurativismo ao Abstracionismo* organizada por Degand en 1949 y Geraldo de Barros había realizado en una exposición de sus *Fotoformas* en el MASP a fines de 1950 además de obtener una beca de estudios en París. Asimismo, De Barros junto con Cordeiro, Charoux, Sacilotto y Wladyslaw participaron en la I Bienal; De Barros y el carioca Ivan Serpa obtuvieron en esa oportunidad un premio adquisición. Por su parte, Wladyslaw había realizado una exposición individual en la Galería Domus en 1951 y De Barros, a su regreso de Europa, también exhibió sus obras en una muestra individual en el MAM-SP en agosto de 1952.⁴⁸

La exposición *Ruptura*, que incluyó aproximadamente cinco obras de cada artista, fue una estrategia para dar legalidad y entidad de conjunto a la propuesta. *Ruptura* implicaba el reconocimiento institucional de esta tendencia como fuerza grupal activa en el recorte de la plástica brasileña. En el marco de la exposición se lanzaba el manifiesto del grupo.⁴⁹ Se pueden señalar algunas cuestiones en torno a este manifiesto. En primera instancia, este texto es una pieza gráfica que repone a la palabra en una dimensión plástica: el uso de diferenciaciones tipográficas, de viñetas y del color rojo para dirigir la lectura convirtió a este manifiesto en una propuesta admirada hasta por sus detractores.⁵⁰ [IL. 109] Es preciso entender la diagramación de este documento en la estrecha vinculación que los miembros del grupo Ruptura (y sus posteriores adherentes como Maurício Nogueira Lima y Hermelindo Fiaminghi) tuvieron con el grupo de poesía concreta integrado por Augusto y Haroldo de Campos y Décio Pignatari, que en 1952 lanzaron el número 1 de la revista *Noigandres*.⁵¹ En segunda instancia, el

⁴⁷ Rejane Cintrão (cur.), *Grupo Ruptura. Revisitando a exposição inaugural*, op. cit.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Charoux, Cordeiro, De Barros, Féjer, Haar, Sacilotto y Wladyslaw, "Ruptura", São Paulo, 1952.

⁵⁰ Sérgio Milliet, "Duas exposições", *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 13 de diciembre de 1952. Reproducido en João Bandeira, *Arte concreta paulista. Documentos*, op. cit., p. 46.

⁵¹ Lenora de Barros y João Bandeira (cur.), *Grupo Noigandres*, op. cit.; Gonzalo Aguilar, *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, op. cit.

manifiesto establecía los quiebres de esta nueva poética a partir de la oposición entre lo viejo y lo nuevo. Bajo el “é o velho” se enumeraban el naturalismo, la negación acrítica del naturalismo entendida en las distintas variaciones del *naïf* (niños, locos, primitivos) y el “não-figurativismo hedonista” que refería a las opiniones ya revisadas sobre la abstracción parisina. En contraposición,

É o novo

- As expressões baseadas nos novos princípios artísticos
- Todas as experiências que tendem a renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento, e matéria);
- A intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimentos prático;
- 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.⁵²

Además de la ubicación dentro de las propuestas del concretismo –aunque no sea explícito con este término- es importante resaltar la auto-percepción del proyecto como una fuerza activa en la evolución y desarrollo de la cultura moderna. La ubicación del arte como una actividad definida dentro del marco laboral contemporáneo abría espacios de acción hacia la totalidad del mundo visual: publicidad, gráfica y diseño de objetos industriales, además de paisajismo y arquitectura, fueron los intereses principales del grupo. También, la conceptualización del artista como trabajador alineaba las propuestas de Ruptura con las denuncias respecto de las instituciones y sus políticas de selección y premiación. En este sentido, es pertinente pensar a la agrupación Ruptura -además de en términos estéticos- en función de la definición del artista bajo el concepto de clase considerando tanto la defensa de sus derechos como su capacidad de negociación con las instituciones.

Para finalizar este punto, resulta interesante referir al intercambio crítico que Cordeiro sostuvo con Sérgio Milliet en la prensa paulista durante los días posteriores a la inauguración de la exposición. El crítico, que valoró fundamentalmente la obra de De Barros y de Cordeiro, impugnaba la contundencia de las afirmaciones carentes de

⁵² Charoux, Cordeiro, De Barros, Féjer, Haar, Sacilotto y Wladyslaw, “Ruptura”, São Paulo, 1952.

explicaciones convincentes. También señalaba que la referencia a “os valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento, e matéria)” eran alusiones a problemas de la física que poco tenían que ver con la propuesta; además, la comprensión del arte como un medio de conocimiento deducible de conceptos le resultaba un planteo erróneo.⁵³ Por supuesto que Cordeiro salió al cruce del crítico con un artículo en el que intentaba rebatir y ridiculizar sus impugnaciones. La intención no es detenerse en este debate que ya ha sido estudiado,⁵⁴ sino llamar la atención sobre un punto de la crítica de Milliet que tiene mucho en común con lo observado en la crítica argentina del año 1946.

A não ser pela disposição gráfica, seu manifesto não difere em nada de tantos outros manifestos lançados nos meios artísticos por jovens ainda imaturos, mas desejosos de revolucionar a arte. Esses manifestos têm sua função e merecem nossa simpatia. São afirmações, assinalam pontos de partida polêmicos possivelmente fecundos. Infelizmente falham quase sempre em relação a seu objetivo de esclarecer o público e até chocá-lo.⁵⁵

Si bien ya se han marcado las diferencias entre el funcionamiento de las instituciones y la crítica en ambos panoramas, es interesante observar que la inscripción de esta nueva poética en las dos escenas resultó más disruptiva por el discurso textual que por la apuesta plástica. Milliet reconocía calidad en muchas de las obras expuestas en *Ruptura*; para comparar recuérdese que Payró en *Qué sucedió en 7 días* había referido positivamente a varias de las exposiciones realizadas en 1946 mientras Drummond de Andrade también se había mostrado estimulado por las propuestas plásticas. Sin embargo, lo que parecía resultar inadmisibles para la crítica era la pretensión de novedad y la falta de esclarecimiento sobre las rotundas afirmaciones y posicionamientos. Esta crítica de arte conocedora de los desarrollos europeos no estaba dispuesta a aceptar el totalitarismo de lo nuevo escindido de una larga tradición.

⁵³ Sérgio Milliet, “Duas exposições”, *op. cit.*

⁵⁴ Lisbeth Rebollo Gonçalves, *Sérgio Milliet, crítico de arte, op. cit.*, pp. 93-98; Ana Maria Belluzzo, *Waldemar Cordeiro, op. cit.*

⁵⁵ Sérgio Milliet, “Duas exposições”, *op. cit.*

2. Confrontaciones entre tradición e innovación: Max Bill en Brasil

Invitado por la División Cultural del Ministerio de Relaciones Exteriores brasileño- el Itamaraty- Max Bill realizó, junto a su esposa Binia Spoerri, un viaje al Brasil a fines de mayo de 1953. Niomar Moniz Sodré, directora del MAM-RJ fue la artífice de esta visita. Casada con Paulo Bittencourt, dueño del diario carioca *Correio da Manhã*, ambos personajes resultaron clave en la operación conjunta entre elites culturales, instituciones y sectores de la burguesía industrial en pos de la instalación del arte concreto como tendencia hegemónica en el panorama brasileño.⁵⁶ El MAM-RJ, al igual que el museo paulista homónimo, tuvo al MoMA como referente de ejercicio, pero a diferencia del MAM-SP enfatizó desde el inicio la acción educativa.⁵⁷ La presencia de Nelson Rockefeller en 1946 y la donación de algunas obras generaron el comienzo del acervo. La presidencia de Moniz Sodré en 1951 -con la colaboración de Carmen Portinho- abrió una era de proyectos y acciones sumamente competitivas que incumbió la formación de la colección con piezas clave del arte europeo, la inscripción de nuevas tendencias plásticas y la instalación del arte brasileño en el contexto sudamericano e internacional.⁵⁸

El matrimonio Bittencourt era muy entusiasta de la obra de Bill: en 1952, visitaron al artista en Zürich y adquirieron dos obras para el MAM-RJ: *Construção em metal* (1937) y *Composição hexagonal composta de 280 quadrados* (1948/52).⁵⁹ Además, compraron dos pinturas probablemente para su colección personal.⁶⁰ Por carta, Niomar comentaba a Bill las negociaciones realizadas para concretar el viaje y sus expectativas respecto de la visita: “J’ai causé avec le Gouvernement ici sur la possibilité de vous inviter à venir au Brasil dans l’année prochaine. Naturellement, j’ai obtenu, en vue du bien que, je suis sûre, vous ferez à nos jeunes artistes qui sont encore très

⁵⁶ Renato Ortiz, *A moderna tradição brasileira...*, op. cit., p. 69.

⁵⁷ Maria Luisa Luz Tavora, *A gravura artística brasileira contemporânea posta em questão: anos 50 e 60*, Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro 1999, mimeo.

⁵⁸ Maria Cecília França Lourenço, *Museus acolhem moderno*, op. cit., p. 133-136. La primera sede de este museo fue en el último piso del Banco Boa Vista; la segunda, en 1952, fue entre los pilotis del Ministério de Educação e Saúde (MES) previa adaptación de Oscar Niemeyer. En 1958 se inauguró el edificio definitivo del museo en la Avenida Beira-Mar, obra del arquitecto Affonso Reidy.

⁵⁹ *Exposição permanente. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, MAM-RJ, 1953. Véase también Max Bill, carta a Tomás Maldonado, Zürich, 21 de abril de 1953, Archivo Tomás Maldonado, Milán.

⁶⁰ *Ibid.*

incertains. Dites-moi donc, si vous pouvez venir au cours de la prochaine année, dans quelle époque, et pour combien de mois.”⁶¹

Bill parecía no entender porqué era honrado de esta manera por el gobierno brasileño: dirigiéndose a F. d’Alamo Lousada, quien, desde la Légation des États-Unis du Brésil le extendía la invitación oficial, el suizo respondía: “Je ne sais pas pourquoi votre gouvernement nous honore si généreusement. Avant tout je vous prie alors de transmettre au gouvernement brésilien ma gratitude profonde et ma réponse qui veut dire que j’accepte avec plaisir de faire ce voyage dans votre beau pays.”⁶² El viaje a Brasil continuaba con un itinerario de visitas y actividades en Perú, México y los Estados Unidos.

El matrimonio Bill llegó a Rio de Janeiro el 26 de mayo; fue recibido en aeropuerto Galeão por un grupo de amigos y admiradores.⁶³ Desde los meses previos a su llegada los diarios cariocas y fundamentalmente *Correio da Manhã* habían realizado una cobertura total sobre la venida de Bill a Brasil, publicando casi diariamente textos sobre su desarrollo artístico y las actividades de la recién fundada HfG de Ulm, además de fotografías de sus obras.⁶⁴ Evidentemente, las expectativas respecto del viaje de este artista, ganador del primer premio en escultura en la I Bienal de São Paulo, eran elevadas. El jueves 27 de mayo los Bittencourt realizaron, en su departamento de la Av. Altântica, un cóctel de presentación al que asistieron el vice-presidente del gobierno de Vargas, João Café Filho, ministros, senadores, diputados, gobernadores, diplomáticos, además de escritores, arquitectos y artistas: entre ellos, Abraham Palatnik, Lygia Pape, Ivan Serpa, Décio Vieira, Roberto Burle Marx, Noemia, Djanira, Oscar Niemeyer, Affonso Reidy, los hermanos Roberto, Manuel Bandeira y el argentino Tomás Maldonado.⁶⁵ Además de este ágape -que según *Correio da Manhã* había conseguido “reunir habilmente gente que fala a mesma linguagem, embora em diferentes

⁶¹ Niomar Moniz Sodré, carta a Max Bill, Rio de Janeiro, 13 de octubre de 1952, Archivo Bill.

⁶² Max Bill, carta a F. d’Alamo Lousada, Zürich, 24 de febrero de 1953, Archivo Bill.

⁶³ Jayme Maurício, “Bons Ventos no Itamarati”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 de mayo de 1953, Archivo Bill.

⁶⁴ “Max Bill, futuro reitor da escola superior de Ulm”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 de enero de 1953; “Artes plásticas”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 de febrero de 1953; “Bons ventos no Itamarati”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 de mayo de 1953; “Max Bill”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23 de mayo de 1953, p. 2. Archivo Bill.

⁶⁵ Antonio Bento, “Max Bill no Rio”, *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 28 de mayo de 1953; “Presença de Max Bill”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28 de mayo de 1953; Archivo Bill.

idiomas”⁶⁶ - estaba planeado para el día siguiente un encuentro con los artistas abstractos en la casa de Ivan Serpa.⁶⁷

Desde el inicio de la visita, el contacto con la prensa pareció haber resultado complejo. Por un lado, el nivel de expectativas de los medios respecto de esta recepción se correspondió con un intenso asedio mediático por recuperar las impresiones del recién llegado. La prensa daba espectacularidad a sus declaraciones; en una de las primeras notas luego de su llegada un titular decía: “Max Bill: ‘Arte figurativa é arte de parasitas’”.⁶⁸ Por otro lado, Bill argüía que los medios malinterpretaban sus declaraciones y, por ende, buscaba constantemente nuevas posibilidades de manifestarse en la prensa; esta situación lo ubicó cotidianamente en las páginas de los diarios durante su estadía.

La primera conferencia brindada al público carioca en el MAM-RJ fue el sábado 30 de mayo. El discurso, proferido en francés (según los medios era la primera que Bill disertaba en ese idioma), estaba organizado en función de responder públicamente a las muchas preguntas que Bill decía haber recibido desde su llegada. En primera instancia, realizó un relato histórico sobre la fundación del Bauhaus desde los proyectos de Van de Velde y Gropius al cierre forzado por los nazis. También refirió al emprendimiento del “nuevo” Bauhaus en Ulm del cual era director. En tercera instancia, disertó sobre el lugar del artista en la sociedad y, por último, realizó proyecciones de sus obras mostrando sobre la pantalla el proceso de creación matemática.⁶⁹

La segunda conferencia realizada el miércoles 3 de junio fue planteada directamente a partir de las preguntas del público: Bill solicitó a la audiencia que dejara previamente por escrito en el MAM-RJ las cuestiones que suscitaban dudas e interés para incluirlas en su presentación. El objetivo era esclarecer los malos entendidos que el suizo percibía en circulación en los medios cariocas. Además de cuestiones relativas a la definición del arte concreto, la validez del arte figurativo y las relaciones entre música y arte concreto, Bill recibió por parte de la audiencia algunas de estas preguntas:⁷⁰

⁶⁶ “Presença de Max Bill”, *op. cit.*

⁶⁷ Bernardo Ludemir, “Max Bill: ‘Arte figurativa é arte de parasitas’”, *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 28 de mayo de 1953. Archivo Bill.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ “A conferencia de Max Bill”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 31 de mayo de 1953; Archivo Bill. “Max Bill. Visita ao Brasil do famoso escultor modernista”, *Boletim do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, nº 9, Rio de Janeiro, julio de 1953, p. 5.

⁷⁰ “Max Bill e as perguntas do público”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2 de junio de 1953. Véase también “Perguntas que Max Bill responderá hoje”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 3 de junio de 1953; Archivo Bill.

Sendo a arte uma fonte de subordinada à matemática, acha que as emoções devam também ser sentidas matematicamente? [...]

*

Não acha que a arte concreta é um reflexo passageiro de uma época de perfeição técnica apenas? Pretende que seja permanente? [...]

*

O quadrado, o círculo, o triângulo, são “elementos” primários do vocabulário da forma ou valem por si mesmos como forma de expressão?

*

No “concretismo”, o quadro de cavalete é usado como um campo especulativo ou tem valor próprio independentemente na fusão das artes plásticas com a arquitetura moderna?⁷¹

Estos interrogantes dan cuenta de que el público estaba interesado en indagar sobre varios de los temas planteados por Bill. Cuestiones en torno a la aparente incongruencia entre matemática y sentimientos así como la gramática del arte concreto llevaban a revisar y a poner en tensión las definiciones y propuestas de este artista que parecía ser el modelo de aquello que el sistema de las instituciones culturales brasileñas estaba esperando de sus productores.

Las declaraciones que Bill había ofrecido a la prensa habían generado confusión y malestar. Quizá, la dificultad idiomática había contribuido a avivar este hervidero mediático: todos los días en los diarios aparecían notas sobre las declaraciones del suizo. Aunque Bill sostenía que la prensa lo estaba distorsionado, en las nuevas declaraciones reafirmaba lo anteriormente dicho. Entre todas las preguntas que llegaban por escrito al MAM-RJ y que se divulgaban en los diarios, existía un rumor clave: “Dizem que não lhe agradou nenhuma obra de arquiteto brasileiro. É uma divergência de princípios? Ou, na sua opinião, uma insuficiência técnica ou artística de nossos arquitetos?”⁷²

La arquitectura brasileña, que desde la década anterior venía siendo rotundamente consagrada internacionalmente, era de manera imprevista puesta en duda por este invitado del gobierno brasileño.⁷³ Este fue un punto sumamente incomodo que desde sus primeras declaraciones atravesó la visita. Bill había clavado un dardo en la

⁷¹ “Perguntas que Max Bill responderá hoje”, *op. cit.*

⁷² “Max Bill e as perguntas do público”, *op. cit.*

⁷³ Carlos Ferreira Martins, “‘Hay algo de irracional...’ Apuntes sobre la historiografía de la arquitectura brasileña”, *Block*, n° 4, Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella, 1999, pp. 8-22; Hugo Segawa, *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*, São Paulo, EDUSP, 2002, pp. 90-114.

constitución de la nueva identidad moderna e internacional brasileña.⁷⁴ El efecto de malestar se esparcía no sólo entre la comunidad de arquitectos y artistas sino también sobre las instituciones que lo habían invitado. En este clima de conflictos, la revista carioca *Manchete*, en su edición del 13 de junio, daría a conocer la entrevista realizada durante su estadía en esta ciudad en la que Bill expresaba sin tapujos sus apreciaciones sobre la arquitectura moderna en Brasil. [IL. 110]

En esta nota, el suizo hacía afirmaciones rotundas. Sobre el Ministério de Educação e Saúde (MES), obra de Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Affonso Reidy, Jorge Moreira y Ernani Vasconcellos, realizada bajo las máximas y el asesoramiento de Le Corbusier, Bill manifestaba sus profundas disidencias con esta gloria de la nueva arquitectura brasileña: “Quanto ao edifício do Ministério de Educação, não me agradou de todo. Falta-lhe sentido e proporção humana; ante aquela massa imensa o pedestre sente-se esmagado. Não concordo, tão pouco, com o partido adotado no projeto, que preferiu condenar o pátio interno construindo o prédio sobre pilotis.”⁷⁵ [IL. 111, 112, 113] Sobre el conjunto arquitectónico Pampulha (1942-1944), encargado por Juscelino Kubitschek desde la Prefeitura de Belo Horizonte y realizado por Niemeyer, Bill era aún más categórico. En la crítica a este emprendimiento, la clave estaba en los destinatarios del proyecto recreativo que consistía en una *boite*, un yacht club, un casino y la capilla São Francisco ubicados alrededor de un lago artificial.⁷⁶ [IL. 114, 115, 116]

A arquitetura moderna brasileira padece um pouco deste amor ao inútil, ao simplesmente decorativo. Ao projetar-se, por exemplo, um conjunto como Pampulha não se levou em conta a sua função social. O sentimento da coletividade humana é aí substituído pelo individualismo exagerado. Niemeyer, apesar do seu evidente talento, projetou-o por instinto, por simples amor à forma pela forma; elaborou em torno de curvas caprichosas e gratuitas. O resultado disso é um barroquismo excessivo que não pertence à arquitetura nem à escultura. Afirmo, mais uma vez, que em arquitetura tudo deve ter sua lógica, sua função imediata.⁷⁷

⁷⁴ Jorge Francisco Liernur, “‘The South American Way’. El ‘milagro’ brasileño, los Estados Unidos y la Segunda Guerra Mundial (1939-1943)”, *op. cit.*; Adrián Gorelik, “Nostalgia y Plan: El Estado como vanguardia”, *op. cit.*

⁷⁵ Flávio Aquino, “Max Bill critica a nossa moderna arquitetura”, *Manchete*, nº 60, Rio de Janeiro, 13 de junio de 1953, pp. 38-39.

⁷⁶ Yves Bruand, *Arquitetura contemporânea no Brasil*, São Paulo, Perspectiva, 1999, pp. 109-111.

⁷⁷ Flávio Aquino, “Max Bill critica a nossa moderna arquitetura”, *op. cit.*

Ante la pregunta de cuál era, a su juicio, el mejor arquitecto brasileño Bill respondía sin dudas: Affonso Reidy. El conjunto Pedregulho –diseñado por este arquitecto- era valorado por el suizo por tratarse de un conjunto habitacional dedicado a la vivienda social. También rescataba la obra de Lucio Costa aunque sin dejar de marcar sus discrepancias con algunas obras realizadas por este arquitecto:

Entretanto, ao visitar o edifício por ele [Lucio Costa] projetado no Parque Guinle, não pude deixar de perguntar: “Para quem foi projetado este prédio?” Responderam-me que eram apartamentos de alto custo destinados às moradias de pessoas de nível econômico elevado. Acho um erro construir-se somente edifícios luxuosos quando existe o problema da habitação popular. [...] O arquiteto deve achar meios de projetar o mais barato possível. Além disso, não deveria preocupar-se tanto com a especulação dos imóveis.⁷⁸

Si bien la aparición de esta nota fue posterior a la partida de Bill, el contenido allí explicitado tuvo relativa circulación en la prensa durante su periplo.⁷⁹ Sus críticas a la arquitectura moderna fueron el estigma del derrotero brasileño; interrogado permanentemente sobre este asunto, Bill terminaría de definir su punto de vista en su próximo destino: São Paulo. Llegó a esta ciudad el día 5 de junio; allí lo recibieron, entre otros, Geraldo de Barros, Alexander Wollner y Sérgio Milliet. *Última hora*, un diario marcadamente oficialista colocaba en sus titulares “Max Bill: São Paulo comparável aos centros culturais europeus”.⁸⁰ Mientras las declaraciones sobre la reprobación de Bill a la arquitectura brasileña eran noticia cotidiana, *Tribuna da Imprensa* resaltaba que “Max Bill gostaria de morar no conjunto do Predregulho”.⁸¹ Sin duda, sus afirmaciones habían generado una situación de tensión; por un lado, algunos medios resaltaban sus declaraciones negativas polarizando las perspectivas; otros más adictos a las posiciones de los anfitriones, se encargaban de suavizar la situación rescatando algunos puntos positivos de sus señalamientos. Por su parte, si bien Bill

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Véase “Carpeta de recortes. Brasil”, Archivo Bill.

⁸⁰ “Max Bill: São Paulo comparável aos centros culturais europeus”, *Última hora*, São Paulo, 6 de junio de 1953; Archivo Bill.

⁸¹ Stefan Baciu, “Max Bill gostaria de morar no conjunto do Predregulho”, *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 6 de junio de 1953; Archivo Bill.

decía que la prensa estaba distorsionando sus impresiones volvía una y otra vez a repetir las mismas acusaciones.⁸²

- Dizem que não lhe agradou nenhuma obra de arquiteto brasileiro.....
 - O quê? Disseram isso? Fico me perguntando quem andou espalhando isso em meu nome?!... Não vim aqui para aprovar nem arte nem arquitetura. Simplesmente para ver e refletir; antes de conhecer as condições do meio não posso dizer nada, nem aprovar, nem criticar. Tive ocasião de apreciar obras de arquitetura que pedem todo o meu respeito. Por outro lado, vi obras que eu não aprovaria. Os senhores próprios conhecem a dificuldade de uma arquitetura no Brasil. Aqui no Rio, verifica-se, de um lado, a construção em massa, como nas cidades destruídas pela guerra; de outro lado a vitória absoluta da arquitetura moderna.⁸³

Las contradicciones que planteaba la cuestión social en el Brasil era un punto clave: ¿cómo podía pensarse en arquitectura moderna cuando no estaba resuelto el problema habitacional para grandes porcentajes de la población? El desordenado crecimiento urbano y la desenfrenada especulación con la tierra que habían caracterizado el desarrollo de las principales ciudades brasileñas en la primera mitad del siglo constituían una traba para el desarrollo de una arquitectura saludable. Además, la precariedad de las condiciones técnico constructivas de un sistema productivo aún caracterizado por una industrialización incipiente y por una supervivencia del modelo básico agroexportador hacían impensable todo intento de racionalización y estandarización.⁸⁴ Sin embargo, el fuerte crecimiento del ámbito de la construcción era elocuente y la necesidad de adoptar un lenguaje moderno para el entorno urbano se volvía también uno de los principales intereses del Estado.⁸⁵

Estos complejos procesos y negociaciones entre Estado y vanguardia parecían incomprensibles para la mirada de Bill. Su concepción del arte y de la arquitectura estaba fijada bajo un modelo civilizatorio moderno y progresista de desarrollo pleno del

⁸² “Max Bill esclarece ponto de vista e desfaz mal entendidos”, *Correio da Manhã*, São Paulo, 7 de junio de 1953, p. 11; Archivo Bill. Respecto a los cuestionamientos que algunos críticos realizaban sobre la obra arquitectónica de Bill, éste señalaba: “Num dos jornais do Rio escreveram que minha pintura e minha arquitetura era fraca. [...] não tive ocasião de mostrar apenas três exemplos de minha arquitetura, pois a arquitetura européia nasce sob condições muito diferentes que a do Brasil.”

⁸³ “Max Bill: Esclarece pontos de vista e desfaz mal entendidos”, *op. cit.*

⁸⁴ Carlos Ferreira Martins, “‘Hay algo de irracional...’ Apuntes sobre la historiografía de la arquitectura brasileña”, *op. cit.*

⁸⁵ Adrián Gorelik, “Nostalgia y Plan: El Estado como vanguardia”, *op. cit.*

entorno humano. Resultaba inaceptable que lo moderno fuera adoptado como la representación elegida para la glorificación de un Estado autoritario y de las veleidades de una burguesía industrial. Sin embargo, el posicionamiento de Bill resultaba en el contexto social brasileño tan utópico como infantil: “Eliminando as coisas feias da vida, o ambiente poderá ser transformado de tal modo, que a maneira de pensar transforma-se também. Assim, o ambiente será humanizado e o homem do nosso tempo poderá sentir-se muito mais à vontade.”⁸⁶ Su concepción del arte moderno involucraba una transformación integral de las condiciones materiales, sociales y culturales que la región parecía estar lejos de poder concretar. “A arte concreta é a expressão de uma concepção que vis além das fronteiras da arte, de uma concepção que transforma o mundo para atingir a harmonia, para tornar a terra habitável. Para este fim, a arte concreta é um símbolo, um exemplo.”⁸⁷

El modo en el que estaba ocurriendo el proceso de deglución y adaptación del modelo de Le Corbusier en el Brasil no representaban para Bill el prototipo de la ciudad futura. En otra de sus declaraciones señalaba que “as favelas constituem uma nódoa que precisa ser eliminada, tratando-se de uma cidade moderna como a do Rio de Janeiro.”⁸⁸ ¿Sería que Bill pensaba que eliminar la pobreza era también una responsabilidad que correspondía a los arquitectos modernos? Tal vez en su mentalidad la cuestión social era asunto con soluciones accesibles a la agenda y a la acción gubernamental, pero en el caso brasileño la radicalidad y el contraste de los estratos sociales planteaba problemas que se hundían en los procesos históricos -coloniales y esclavistas- desde el siglo XVI.

Los críticos de arte trataban de dar cuenta de los conflictos que habían suscitado sus declaraciones. La hipótesis más fuerte que circuló sobre sus críticas sostenía que la fuerte impronta lecorbusiana en la arquitectura brasileña y las desinteligencias entre Bill y Le Corbusier habían producido estas lamentables declaraciones. Tanto Antônio Bento, Quirino Campofiorito y Geraldo Ferraz subrayaban que Bill discordaba con los elementos clave de la arquitectura de Le Corbusier como el uso de los pilotis, los paneles de vidrio y el *brissoleil*, gramática a partir de la cual los arquitectos brasileños habían arribado a novedosas soluciones.⁸⁹ Sin embargo, mientras algunos consideraban que sus declaraciones podían ser fructíferas para una reevaluación crítica de la

⁸⁶ Stefan Baciu, “Max Bill gostaria de morar no conjunto do Predregulho”, *op. cit.*

⁸⁷ “Max Bill esclarece pontos de vista e desfaz mal-entendidos”, *op. cit.*

⁸⁸ “Acha-se desde ontem em São Paulo o conhecido arquiteto suíço Max Bill”, *Folha da Manhã*, São Paulo, 6 de junio de 1953; Archivo Bill.

⁸⁹ Antônio Bento, “Opiniões de Max Bill”, *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 6 de junio de 1953; Quirino Campofiorito, “Tudo velho como Noé”, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 7 de junio de 1953; Archivo Bill.

arquitectura brasileña, Campofiorito -quien trataba a Bill de “decorador”, refiriéndose a los ritmos geométricos presentes en su pintura- agitaba aún más el avispero:

Não bastam linhas, circunferências, trapézios, retângulos, esferas ou cones para satisfazer ao mundo de sentimentos que seu íntimo abriga. O mais curioso nas declarações de Max Bill, é o juízo que faz dos nossos artistas “anti-figurativistas”. Tem sido o pior possível. Não escapa nenhum para amostra. Dizem até que já se cogita da importação imediata de algum “concretista” suíço para salvar a “raça”, entre nós.⁹⁰

Antes de partir, Bill decidió dar una última conferencia para dejar en claro sus puntos de vista. El 9 de junio en la Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo (FAU) Bill expresó su perspectiva sobre la arquitectura brasileña. Se dirigió principalmente a los estudiantes, intentado explicar puntualmente las apreciaciones que habían repercutido negativamente en el público brasileño. Comenzaba calificando la unidad habitacional Predregulho en Rio como un éxito absoluto a nivel arquitectónico, urbanístico y social. Reconocer la validez indiscutible de este conjunto, era una estrategia argumentativa que le permitía, luego de una valoración altamente afirmativa, referir a los puntos de discordia. En primer lugar, señalaba las expectativas que sus declaraciones suscitaron desde su llegada al Brasil.

Aqui chegando, há quinze dias, os repórteres se lançaram sobre mim, questionando-me sobre pontos que, para um recém chegado como eu, não eram fáceis de serem respondidos. A questão “standard” era: “O que é que o senhor pensa da arquitetura brasileira? O que é que pensa da arte brasileira?” Eu não conhecia a arte e a arquitetura brasileira, senão através de reproduções e, dessa maneira, tem-se sempre um aspecto um pouco deformado.⁹¹

Dividido entre dar una linda conferencia sobre arte y arquitectura como arte o manifestar su pensamiento respecto de la situación de la arquitectura brasileña, el suizo

⁹⁰ Quirino Campofiorito, “Tudo velho como Noé”, *op. cit.*

⁹¹ Max Bill, “O arquiteto, a arquitetura, a sociedade”, *Hábitat*, nº 14, São Paulo, enero-febrero de 1954, s/p.

elegía la segunda opción. Parecía preciso volver a repetir aquello que ya había circulado en los medios y que era tema de debate en los ambientes culturales del país.

É, portanto [...] que vos falo, aos estudantes principalmente, aos futuros arquitetos do Brasil, de um país onde o volume da construção ultrapassa toda a imaginação, onde a necessidade de construir é ainda, e sempre será, de uma importância primordial. Sois vos, pois, que formareis a feição das cidades brasileiras amanhã. Eu conjecturava, portanto, sobre o melhor que poderia vos contar. E resolvi dizer, finalmente ao invés de lindas palavras, a verdade sobre a profissão do arquiteto, e a verdade sobre a arquitetura brasileira. É portanto uma crítica, e como fui convidado oficialmente, quero vos dizer algo que possa ser útil para o futuro de vosso país. Falarei das coisas que pude notar aqui. Daqui a dois dias partirei. Pode ser que o avião caia nos Andes. Quero ser, portanto, franco e sem hesitações protocolares. Ficaria desgostoso se não manifestasse minha opinião: vosso país está em perigo de cair no mais terrível academicismo anti-social, no plano da arquitetura moderna. Quero, pois, falar da arquitetura, como de uma arte social, uma arte que não está sujeita a ser posta de lado nos dias do futuro, o que hoje convém, não convirá mais, quando for mudado o que se chama “estilo”.⁹²

El tono de Bill era dramático: como ha señalado con ironía Ana María Rigotti, el suizo “temblaba” de pensar que los jóvenes estudiantes hubieran sido seducidos por tanta extravagancia y despilfarro.⁹³ Bill no podía esperar a llegar a Europa para realizar meditadas reflexiones: si el avión se estrellase en los Andes sus palabras de alarma y preocupación quedarían por siempre silenciadas.⁹⁴ Dramática también era su experiencia: él, que se había dejado seducir frente a las espectaculares fotografías aparecidas en publicaciones internacionales a partir de su estadía en el Brasil, no podía más que contrastar como evidencia la distancia entre esa realidad y aquellas representaciones.

Así, el suizo comenzó abordando los elementos de la arquitectura brasileña que utilizados como fórmulas “repetidas sem razão” conformaban un academicismo moderno. El primer elemento era la forma orgánica, el plano libre. Atribuyendo a Le Corbusier la introducción de este elemento en jardines y arquitecturas a través de los

⁹² *Ibid.*

⁹³ Ana María Rigotti, “Brazil deceives”, *op. cit.* Este artículo, que resulta muy analítico respecto de la mirada de los arquitectos europeos sobre el fenómeno brasileño, confunde la visita de Bill en mayo de 1953 con el encuentro realizado en ocasión a la II Bienal de Arquitectura en enero de 1954. Bill también participó de este encuentro pero no como jurado de la sección arquitectura sino como jurado de la Bienal de Artes Plásticas.

⁹⁴ Max Bill, “O arquiteto, a arquitetura, a sociedade”, *op. cit.*

muros curvos, para Bill la forma libre sólo tenía sentido si existían razones funcionales; la utilización que se había dado a este elemento entre los brasileños era “puramente decorativa e nada tem que ver com uma arquitetura séria”.⁹⁵ El segundo elemento era el *pan de verre* o muro de vidrio. La utilización de este elemento era atribuida a Gropius citando el edificio del Bauhaus de Dessau; luego, la utilización de este recurso por parte de Le Corbusier había incorporado los *brises-soleil* como un complemento necesario del *pan de verre* para controlar el calor y la claridad. En relación con ambos elementos, la crítica de Bill radicaba en la utilización indiscriminada de esta solución sin atender debidamente la situación climática del país. El cuarto dispositivo era la concepción de los edificios montados sobre pilotis y por ende la anulación del patio interno. Este un punto clave de la argumentación de Bill.

Si bien planteaba su adhesión a la utilización de la planta libre –“antes da minha viagem ao Brasil, pensei, como muitos arquitetos de vanguarda européia que a solução do Le Corbusier [...] seria o ideal de uma futura cidade”⁹⁶- la crítica, en primera instancia, radicaba en el uso de este elemento sin la adecuación necesaria a las condiciones geográficas del lugar. Esta aclaración estaba dirigida a las críticas que había realizado al MES y que tan terrible recepción habían causado.

Já antes da minha viagem ao Brasil [...] pude constatar que o pátio, que deve ser substituído por esta nova concepção lecorbusiana, tem funções que preencher que seriam perdidas, mudando a concepção. [...] É, portanto, necessário encontrar as melhores soluções, de acordo com a nossa época, utilizando as vantagens dos pátios, suprimindo seus defeitos. [...] Esta constatação deve ser, por consequência, um ataque contra o famoso Ministério da Educação no Rio de Janeiro, que acredito, não foi concebido conforme as condições orgânicas do país. Isto não que dizer que eu não tenha todo o meu respeito para com esses arquitetos, mas, assim mesmo, sou obrigado a constatar que eles incorrem em erros, seguindo uma doutrina que em seu país não é utilizável a não ser que haja grandes correções.⁹⁷

En segunda instancia, Bill llamaba la atención sobre el aspecto formal de los pilotis. Bill aludía a la libertad morfológica que adoptaban estos módulos portantes en la arquitectura brasileña y fundamentalmente en la obra de Niemeyer. Formas “barrocas”

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*

que para él sólo representaban un manierismo decorativo sin función. Refiriéndose a los pilares triangulares utilizados por Niemeyer en el edificio en construcción en la rua Barão de Itapetininga (en la actualidad: Galerías California), Bill señalaba

Nesse edifício vi coisas terríveis. É o fim da arquitetura moderna. É um edifício anti-social, sem responsabilidade, não só para aquele que vai utilizá-lo como locatário, mas para o freguês que lá irá para fazer as compras. [...] Lá encontrei a última deformação da forma livre e a utilização, a mais fantasista, dos pilotis. É uma floresta virgem da construção, no pior sentido, é a anarquia completa. [...] Quando entrardes no local da obra sentireis imediatamente uma formidável mistura de sistemas de construção, de pilotis largos, de pilotis finos, de pilotis de formas fantásticas, sem nenhuma finalidade construtiva, colocados em diferentes direções. [...] Os muros e os pilotis entrecruzaram-se sem razão, as formas destroem-se, cortam-se. É a desordem, a mais gigantesca, que jamais vi no local de uma obra. Eu me pergunto, como pode um tal mal-entendido ter-se realizado num país onde a arquitetura moderna é tão conhecida no mundo inteiro [...] Eu me pergunto, como num país onde existe um grupo CIAM (congressos internacionais de arquitetura moderna), uma revista como *Hábitat* e uma bienal de arquitetura, pode-se chegar a construções tão selvagens. [...] Prédios desse gênero nascem de um espírito que não tem modéstia; não tem responsabilidade para com as necessidades humanas.⁹⁸

Casi como una exclamación desesperada, Bill exhortaba a que esos jóvenes estudiantes se comprometieran con las responsabilidades de la arquitectura realmente moderna, sana y al servicio de las necesidades del hombre y no con los ritmos de una ciudad que vertiginosamente necesitaba construirse.

Temo que entre vós se encontrem também os amadores desse espírito, e como vos quero ajudar a não cair em erros desse gênero, quero vos explicar, em algumas palavras o que é a profissão do arquiteto. E se somente um ou dois entre vos ireis compreendê-lo, serei já muito feliz. Sois aqueles que irão lutar para uma arquitetura realmente moderna, para uma arquitetura sadia, ao serviço do homem.⁹⁹

Las críticas de Bill dirigidas especialmente a Niemeyer señalaban, por un lado, la centralidad de las necesidades funcionales y sociales en la construcción “realmente”

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*

moderna y, por otro lado, denunciaba la espectacularización arquitectónica como modo de expresión individual. Bill creía en una arquitectura en la cual la belleza radicaba en la armonía entre sus funciones, materiales y formas, en ausencia de elementos superfluos. Bajo esta concepción, la figura del arquitecto-artista que materializa su sensibilidad e intuiciones en muros de cemento era, para el suizo, una irresponsabilidad profesional y un peligro inconmensurable. Bill no podía repensar su lugar de enunciación; sus críticas las dictaba el deber ser de aquello que él mismo encarnaba: era el heredero de los verdaderos principios modernos, el guardián de la pureza constructiva.

Esta conferencia dictada en la FAU fue transcripta por la revista *Hábitat* en el número 14, de comienzos de 1954. Para Lina Bo el objetivo de la publicación era evitar las malas interpretaciones y deformaciones de las intervenciones de Bill. También una versión de esta conferencia fue publicada en la revista *Architectural Review* en octubre de 1954: este “Report on Brazil” incluía, además de los juicios de Bill, las opiniones de Gropius, ganador del premio en la II Bienal de Arquitectura de São Paulo, las de Ernesto Rogers, jurado en esta Bienal y las apreciaciones del arquitecto Hiroshi Ohye, de la Universidad japonesa de Hosei, quien asistió al evento.¹⁰⁰ Aunque posteriormente las críticas negativas de Bill y de Rogers serían retomadas para evaluar los destinos de la construcción en Brasil, en su momento no opacaron las lecturas positivas que durante los años 50 se realizaron de la arquitectura moderna brasileña.¹⁰¹ La revista *Architecture d’aujourd’hui* publicaba un texto de Mário Pedrosa y en varios de sus números aparecían fotografías de las construcciones de Niemeyer y Reidy con murales de Cândido Portinari y jardines de Roberto Burle Marx.¹⁰² En las revistas de André Bloc las intervenciones brasileñas (y la Ciudad Universitaria de Caracas) eran las representaciones más pertinentes de la síntesis de las artes que el grupo *Espace* proponía en su manifiesto.¹⁰³

Evidentemente, el viaje de Bill había generado marcas difíciles de borrar. Sin embargo, algunos de los señalamientos presentes en sus críticas planteaban evidencias objetivas que debían ser atendidas y contempladas. De hecho en los diarios circularon,

¹⁰⁰ “Report on Brazil”, *Architectural Review*, n° 694, octubre de 1954, pp. 235-240. Para un análisis crítico sobre este debate véase Ana María Rigotti, “Brazil deceives”, *op. cit.*

¹⁰¹ Hugo Segawa, *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*, *op. cit.*

¹⁰² Mário Pedrosa, “A arquitetura moderna no Brasil”, *L’architecture d’aujourd’hui*, n° 50-51, Paris, noviembre-diciembre de 1953, pp. XXI-XXIII; reproducido en Alberto Xavier (org.), *Depoimento de uma geração. Arquitetura moderna brasileira*, São Paulo, Cosac & Naify, 2003. Véase entre otras notas “Roberto Burle-Marx: Jardim au Brésil”, *Aujord’hui. Art et architecture*, n° 2, París, marzo-abril de 1955; “A. E. Reidy: Unité résidentielle de Pedregulho, Rio de Janeiro”, *Aujord’hui. Art et architecture*, n° 5, París, noviembre de 1955.

¹⁰³ “Le groupe Espace”, *op. cit.*

además de agresiones, declaraciones en acuerdo con su postura. Geraldo Ferraz relató las críticas de Bill referidas al decorativismo lecorbusiano y subrayó sus cuestionamientos sociales y humanos respecto de la política edilicia en el Brasil. Ferraz consideraba que sus apreciaciones eran apropiadas para reflexionar y para revisar críticamente las alabanzas hasta el momento recibidas.¹⁰⁴ Por su parte, Walter Zanini coincidía con las objeciones desde la perspectiva urbanística social y rescataba la sinceridad en la expresión de sus opiniones.¹⁰⁵

Sin embargo los arquitectos harían sentir su desilusión, la incompreensión recibida y la incapacidad para percibir cómo se desarrollaba la cultura moderna fuera de la coyuntura europea. Lucio Costa publicó en *Manchete* una respuesta a la entrevista realizada a Bill en este medio. Desde el título ya marcaba con ironía la recepción de las críticas del maestro europeo: “A nossa arquitetura moderna: oportunidade perdida”. Costa no adhería al alegato de Bill a favor de la funcionalidad; su posicionamiento defendía el valor plástico de la arquitectura.

Para nós as artes plásticas têm no fundo algo em comum e, sem embargo das crescentes complexidades da técnica contemporânea, ainda consideramos a arquitetura uma das belas artes porque nela, como nas demais, o *sentimento* tem sempre a última palavra na escolha entre duas e mais soluções válidas quanto às várias acepções de funcionalidade em causa mas cujo teor plástico difere. Escolha que se repete a cada passo durante a elaboração do projeto e o próprio transcurso da obra e que assim define a arquitetura como arte.¹⁰⁶

Costa defendía la realización del MES, refutando la viabilidad de la utilización de un patio interno y resaltando el uso de los azulejos tanto desde un punto de vista compositivo como de la recuperación de la herencia lusitana. Costa también respaldaba el conjunto de Pampulha como ejemplo pionero del desarrollo de la arquitectura moderna brasileña: “Ora, sem a Pampulha, a arquitetura brasileira na sua feição atual não existiria. Foi ali que as suas características diferenciadoras se definiriam.”¹⁰⁷ Respecto de la capilla de São Francisco, Costa refería a la apreciación peyorativa de Bill

¹⁰⁴ Geraldo Ferraz, “As idéias do arquiteto Max Bill”, *Diário de São Paulo*, São Paulo, 12 de junio de 1953; Archivo Bill.

¹⁰⁵ Walter Zanini, “Uma referencia de Max Bill”, *O Tempo*, São Paulo, 21 de junio de 1953; Archivo Bill.

¹⁰⁶ Lucio Costa, “A nossa arquitetura moderna oportunidade perdida”, *Manchete*, nº 63, Rio de Janeiro, 4 de julio de 1953. Reproducido en João Bandeira, *Arte concreta paulista. Documentos, op. cit.*, p. 34-35. Bastadilla en el original.

¹⁰⁷ *Ibid.*

en tanto barroca. Este era el punto clave que Costa utilizaba para filiar esta arquitectura moderna, clara y universalista con la reelaboración afectiva de los elementos de la propia tradición: “Ora graças, pois se trata no caso de um barroquismo de legitima e pura filiação nativa que bem mostra que não descendermos de relojoeiros mas de fabricantes de igrejas barrocas. Aliás, foi precisamente lá, nas Minas Gerais, que elas se fizeram, com maior graça e invenção.”¹⁰⁸ En este sentido Otilia Arantes ha planteado de qué modo Lucio Costa entendió el carácter nacional de la arquitectura moderna brasileña:

En materia de Movimiento Moderno, la originalidad de la contribución brasileña consiste precisamente en este hecho singular, que en nuestro país los modernos son los primeros (más autorizados y armados) que se empeñan en la recuperación y preservación de la arquitectura tradicional; las mismas personas que proponían una renovación moderna reclamaban una vuelta de lo antiguo. Son, de esta manera, ante todo modernos y no nostálgicos del pasado (o sea académicos) y, justamente por ser modernos son los primeros en vincularse –en otro registro- con la tradición.¹⁰⁹

Por su parte, Niemeyer en el primer número de la revista *Módulo* –de la cual pertenecía al comité editorial- también daba sus opiniones respecto de las acusaciones recibidas. Sostenía, al igual que Costa, la concepción de la arquitectura como arte y reafirmaba sus elecciones: “trabalhamos com o concreto armado, material dócil e generoso a todas as nossas fantasias. Tirar dele beleza e poesia, especular sobre suas imensas possibilidades é o que nos seduz e apaixona, profissionalmente. E por estas razões é que tanto nos identificamos com a obra de Le Corbusier.”¹¹⁰ Respecto de los juicios de Bill, Niemeyer era categóricamente displicente:

Sobre estas criticas [...] nada tenho a dizer, nem me interessa mesmo contestá-las. Somos um povo jovem, com uma tradição de cultura ainda em formação - o que nos expõe naturalmente mais à crítica daqueles que se julgam representantes de uma civilização superior. Mas, também, somos simples e confiantes em nossa

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ Otilia Arantes, “Esquema Lucio Costa. Un milagro, mucha arquitectura y un último espejismo”, *Block*, n° 4, Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella, 1999, p. 44.

¹¹⁰ “Criticada a arquitetura brasileira. Rica demais – dizem”, *Módulo*, n° 1, Rio de Janeiro, marzo de 1955, pp. 46-47.

obra. O suficiente, pelo menos, para apreciar essa crítica, ainda quando parta de homens que não possuem, profissionalmente, as credenciais necessárias.¹¹¹

En dos años Bill había pasado de ser un artista casi desconocido a ganador del premio en escultura de la I Bienal y un referente clave del arte contemporáneo a, luego, blanco de ataques y agresiones. La relación de Bill con el Brasil había generado una montaña rusa de apreciaciones, que iban del amor al odio, desde objeciones pertinentes sobre sus planteos a risueñas, informales y agresivas consideraciones y acciones. Por ejemplo, la revista *Hábitat*, muy ligada a la defensa de Bill, en su número de septiembre de 1953 anotaba ácidas conclusiones sobre las repercusiones de su viaje:

Se Max Bill, em lugar de criticar a arquitetura brasileira contemporânea, tivesse feito o elogio genérico de costume, seria *ipso facto*, o maior arquiteto-pintor-escultor do mundo. Pelo contrário os jornais continuam a classificá-lo não arquiteto, não pintor, não escultor. Até uma pessoa séria, como Lúcio Costa, em *Manchete* refere-se a ele como a um pobrezinho. Há até boatos pelos quais o ministro João Neves da Fontoura teria sido afastado por ter, o Itamarati, convidado Max Bill como hospede oficial do país.¹¹²

Evidentemente la cuestión se había transformado en un asunto de Estado; Bill se había transformado en un personaje que dividía las opiniones del circuito respecto de las intervenciones brasileñas sobre el arte y la arquitectura moderna. También en la sección crónicas, donde la revista *Hábitat* reunía las novedades y habladurías del medio, llamaba la atención sobre otra importante consecuencia del viaje de Bill: “Não aparece mais na lista do júri da exposição de arquitetura da II Bienal, o nome (no passado tanto glorificado e desfraldado) de Max Bill. Quem teve a idéia de riscá-lo do *Senatus*, sem dúvida por causa de sua sinceridade?”¹¹³

Efectivamente, antes de su viaje al Brasil, el 17 de febrero de 1953, Paulo Barrêdo Carneiro -como delegado europeo de la Comisión para el IV Centenario de la ciudad de São Paulo- lo invitaba a participar como jurado de la II Bienal Internacional de Arquitectura que organizaba el MAM-SP.¹¹⁴ Entre los otros miembros extranjeros

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² “Cronicas”, *Hábitat*, nº 12, São Paulo, septiembre de 1953, p. 96.

¹¹³ “Cronicas”, *Hábitat*, nº 12, São Paulo, septiembre de 1953, p. 91.

¹¹⁴ Paulo Barrêdo Carneiro, carta a Max Bill, Paris, 17 de febrero de 1953; Archivo Bill.

del jurado estaban Ernesto Rogers, José Luís Sert y Alvar Aalto. Bill aceptó con interés este cargo y sugirió distintas estrategias de comunicación con los otros jueces para definir la premiación; en este marco aprovechó para nominar como su candidato a Walter Gropius.¹¹⁵ Sin embargo, luego de la visita dicho nombramiento fue revisado. La comisión organizadora había decidido apartar a Bill del jurado de la Bienal de Arquitectura, actitud que había repercutido positivamente en la comunidad artística.¹¹⁶ Por su parte, Bill registraba con claridad cómo sus intervenciones habían generado diversos posicionamientos y fracturas dentro de un campo de valoraciones. En carta a su promotora, Niomar de Bittencourt, Bill reflexionaba:

il me semble que ma visite n'a pas été approuvée partout de la même façon et aussi je pense que la presse a un peu trop transformé ma pensée. je trouve que "manchete" n'a pas agi très honnêtement car une partie de ce qu'ils ont publié n'était pas parti de la interview [...] je trouve ce que j'avais à critiquer était déjà assez et il n'était pas nécessaire d'en inventer de plus. je crois que le résultat de tout cela est, qu'ils m'ont expulsé du jury de la biennale, parce-que dans la dernière liste que j'ai reçu mon nom ne se trouve plus [...] c'est alors bien possible que ma visite au Brésil a été la dernière. ce que je trouve dommage.¹¹⁷

No sería, sin embargo, aquella de mayo de 1953 la última visita de Bill al Brasil; volvería en enero de 1954 como jurado de premiación de la sección de artes plásticas de la II Bienal de São Paulo junto con Mário Pedrosa, Herbert Read, Bernard Dorival, Willem Sandberg, Jorge Romero Brest y Sérgio Milliet, entre otros.¹¹⁸ Evidentemente, la cuestión de la arquitectura suscitaba resquemores y recelos que eran más fáciles de sortear desde el ámbito de las artes plásticas.¹¹⁹

Bill había logrado transformarse en un personaje público en el Brasil: a través de sus constantes rectificaciones en los medios, sus declaraciones eran titulares cotidianos en la prensa gráfica. Ahora bien, cabe realizar la siguiente pregunta: ¿efectivamente la prensa había distorsionado sus declaraciones? Cada vez que supuestamente Bill se redirigía a los medios para corregir los malentendidos, volvía a repetir lo anteriormente

¹¹⁵ Max Bill, carta a Paulo Barrêdo Carneiro, Zürich, 20 de febrero de 1953; Max Bill, carta a Paulo Barrêdo Carneiro, Zürich, 26 de febrero de 1953; Archivo Bill.

¹¹⁶ "Max Bill afastado do júri da Bienal", *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 de septiembre de 1953; Archivo Bill.

¹¹⁷ Max Bill, carta a Niomar Bittencourt, Zürich, 19 de agosto de 1953; Archivo Bill.

¹¹⁸ Sérgio Milliet, carta a Max Bill, São Paulo, 27 de agosto de 1953; Archivo Bill.

¹¹⁹ "Max Bill de volta ao Brasil", *Folha da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 de octubre de 1953; Archivo Bill.

explicitado. De hecho, en la conferencia dictada en la FAU, dedicada a dejar en claro su pensamiento sobre la arquitectura brasileña antes de su partida, sostenía nuevamente las impugnaciones realizadas en *Manchete* sobre el MES y la arquitectura de Niemeyer en función del valor social de la arquitectura. En este sentido, es posible pensar que las supuestas tergiversaciones que Bill adjudicaba a la prensa fueron, en realidad, una estrategia que utilizó para cooptar los medios y refrendar sus verdades una y otra vez. Además, es importante notar que con sus críticas a la arquitectura brasileña Bill estaba librando en suelo sudamericano una batalla contra Le Corbusier. Bill desacordaba con el proyecto de fusión de artes plásticas y arquitectura en una totalidad que Le Corbusier estaba realizando, por ejemplo, en la capilla de Ronchamp en 1951.¹²⁰ Precisamente, como lo había notado la prensa contemporánea, sus objeciones a los edificios brasileños estaban teñidas de un encono particular con el modelo elegido. El éxito que el paradigma lecorbusiano había alcanzado en el Brasil fue para el suizo un punto de difícil digestión.¹²¹

Producto de la popularidad alcanzada, circulaban en la prensa críticas burlonas. En *Folha da Tarde*, Rubem Braga reproducía un diálogo con Portinari que daba cuenta de los desequilibrios que la fortuna crítica de Bill había alcanzado después de su visita. Rubem Braga señalaba:

- Confesso que admiro a *Unidade Tripartite*, escultura em metal com que o suíço ganhou o premio da Bienal Paulista. Já me disseram que aquilo é apenas o desenvolvimento de uma forma geométrica encontrável no Museu de Matemática de Paris. Mesmo assim, me parece um bom achado; tem grande harmonia, dignidade e beleza. Portinari concorda vagamente:

- É...

Mas depois, com um brilho em seus olhos de menino esperto:

- É, mas eu prefiro um Ford – porque anda...¹²²

Evidentemente, belleza y función en la constitución de la forma eran puntos que en el Brasil connotaban otras dimensiones. Las reiteradas advertencias de Bill sobre la funcionalidad volvían como un *boomerang* en esta irónica conclusión de Portinari. La

¹²⁰ Stanislaus von Moos, "Recycling Max Bill", *op. cit.*, p. 42.

¹²¹ Hugo Segawa, *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*, *op. cit.*; Anahí Ballent, *El diálogo de los antípodas: los CIAM y América Latina*, Buenos Aires, FADU-UBA, 1995, pp. 12-16, 30-32.

¹²² Rubem Braga, "Portinari", *Folha da Tarde*, São Paulo, 24 de junio de 1953; Archivo Bill.

cuestión de la función social era un núcleo clave en el debate que se estaba llevando a cabo en los medios culturales brasileños pero en torno de problemas que probablemente Bill no conocía con exactitud. El anclaje social era un horizonte en disputa por propuestas estéticas que se entendían como antagónicas.

3. Grupo de Artistas Modernos de la Argentina y *Nueva Visión*.

En 1952, bajo la conducción de Aldo Pellegrini, se congregaba una nueva asociación de artistas no-figurativos: el Grupo de Artistas Modernos de la Argentina (GAMA) integrado por Maldonado, Hlito, Prati, Iommi y Girola junto con Sarah Grilo, José Antonio Fernández Muro, Miguel Ocampo y Hans Aebi. GAMA era una agrupación distinta de las formadas en los años 40: no sólo no tenía manifiesto sino que tampoco apuntaba mucho más allá de lo que su impulsor definía como “pura visualidad”.¹²³ Su trayectoria fue más bien breve: la primera exposición del grupo se realizó en 1952 en la galería Viau y hacia 1955 terminaron los proyectos expositivos. Sin embargo realizaron dos muestras internacionales muy significativas: una en el MAM-RJ, que luego se presentó en el Stedelijk Museum de Amsterdam.¹²⁴ Romero Brest -el crítico *pompier* de Buenos Aires- los presentaba en ambos catálogos. Es interesante contrastar las diferencias en el mismo año en ambos panoramas: la voluntad disruptiva del grupo paulista y la voluntad conciliadora de los argentinos.

La abstracción estaba cada vez más inserta en el medio porteño. Además de la Galería Viau, es preciso destacar la actividad de la Galería Van Riel que ya desde el Salón Nuevas Realidades había estado abierta a estas propuestas y que en 1950 con la apertura de su Sala V se alinearía de manera más contundente con la promoción de estas innovaciones.¹²⁵ Asimismo es preciso señalar el emprendimiento de Krayd, galería formada entre los músicos Zoltan Daniel y Francisco Kröpfl junto con el poeta Raúl Gustavo Aguirre, del cual también participaron como diseñadores Maldonado y

¹²³ Aldo Pellegrini, *Grupo de Artistas Modernos de la Argentina*, Buenos Aires, Viau, junio 1952.

¹²⁴ *Grupo de artistas modernos argentinos*, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, agosto 1953; *Acht argentinijse abstracten*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1953.

¹²⁵ Talía Bermejo, “Las galerías de arte en la década del ’40 y la circulación comercial del arte argentino”, conferencia en *Expotrastiendas*, septiembre de 2007.

Hlito.¹²⁶ Respecto de los coleccionistas, Ignacio Pirovano fue quien realizó la apuesta más contundente en torno a la definición de un conjunto casi íntegramente dedicado al arte abstracto, pero también es preciso señalar que no fue el único que adquirió piezas de esta tendencia.¹²⁷ Revistas como *Sur* y la elegante *Saber Vivir*, que hasta el momento no habían referido a las exposiciones invencionistas de los 40, a partir de los 50 brindaron sus páginas a la polémica sobre el arte abstracto.¹²⁸ Hasta la revista *Continente*, que había estigmatizado a De Ridder, le daba a Maldonado su espacio de consagración en 1953: el artista concreto respondía sobre “¿Qué entiende usted por triunfar en arte?”¹²⁹

Ya se ha referido al fin de la AACI precipitado con la salida de Lozza y su apuesta perceptista. Por su parte, el quinteto Girola-Hlito-Iommi-Maldonado-Prati, que se había constituido en la *Allianz* porteña, se reagruparon en GAMA implicando nuevos posicionamientos dentro del campo artístico. De parte de los artistas concretos, reflejaba una actitud más tolerante y pluralista respecto de las búsquedas no-figurativas. Esta agrupación registró algunos corrimientos similares a los ya observados en *Nueva Visión*: de hecho, ambas formaciones funcionaron como plataformas de acción paralelas. Maldonado, director de *Nueva Visión*, y Hlito fueron los personajes articuladores de estos dos emprendimientos. Ambos proyectos implicaron las últimas intervenciones efectivas de Maldonado en el circuito porteño antes de radicarse en Alemania hacia 1954 invitado por Bill a integrar el cuerpo docente de la HfG de Ulm.

Nueva Visión también había experimentado transformaciones desde la aparición de su primer número en diciembre de 1951. A partir del número doble 2/3, publicado en enero de 1953, cambió el comité editorial: *Nueva Visión* se abrió a nuevos integrantes. Maldonado continuó desempeñando el papel de director pero el grupo había cambiado: además de la continuidad de Hlito y de Edgar Bayley, el comité editorial estuvo integrado por los arquitectos Juan Manuel Borthagaray, Francisco Bullrich, Jorge Goldemberg y Jorge Grisetti; en los siguientes números se incorporaron Rafael Iglesia y

¹²⁶ Cristina Rossi, “En clave de polémica. Discusiones por la abstracción en los tiempos del peronismo”, *Separata*, n° 11, Centro de Investigaciones de Arte Argentino y Latinoamericano, Universidad Nacional de Rosario, 2006, pp. 35-55.

¹²⁷ En función del catálogo de GAMA de la exposición realizada en Rio puede anotarse la presencia de obras en algunas otras colecciones particulares como la de Palenque Carreras, Luís Morea, Alcira Curutchet y Avelino Fornieles.

¹²⁸ Véase *Sur*, n° 209-210, Buenos Aires, marzo-abril de 1952; *Saber Vivir*, n° 108, abril-mayo-junio de 1954.

¹²⁹ Tomás Maldonado, “¿Qué entiende usted por triunfar en arte? Responde un pintor: Tomás Maldonado”, *op. cit.*

Horacio Baliero, miembros del grupo OAM (organización de arquitectura moderna).¹³⁰ El contacto de Maldonado con este grupo de arquitectos había surgido unos años antes a través de la amistad de Amancio Williams, dando sus primeros frutos en el *Boletín del Cea*.¹³¹ *Nueva Visión* se presentaba como el producto resultante de la intersección entre diversos círculos profesionales que experimentaron esta publicación como un espacio de acción conjunta. A partir de este número 2/3 la publicación pasó a ser propiedad de la editorial *Nueva Visión*, a cargo de Grisetti.

Estos profesionales aglutinados en torno a la revista se percibieron a sí mismos como parte de una tendencia efectiva en el ambiente intelectual y artístico; percepción que derivó en acciones concretas. Desde un Petit Hotel de la calle Cerrito, este grupo de arquitectos y artistas programaron distintas propuestas que se encontraban unidas básicamente por la necesidad de llevar adelante un programa netamente moderno en Buenos Aires. Tanto *Nueva Visión* como OAM y Axis (el estudio de comunicación visual de Maldonado, Hlito y Méndez Mosquera), el taller de Enio Iommi y algunos conciertos de la Agrupación Nueva Música organizados por Juan Carlos Paz tuvieron sede en este lugar.¹³²

Varios cambios se sucedieron con el número 2/3. La tapa y la puesta en página del número 1 -con bicromías en negro-verde, la tipografía condensada de los títulos junto a los folios en negrita y las grandes masas de color verde sobreimpresas en toda la revista- habían desagradado a Bill considerándola “trop compliqué, trop ‘art décoratif’ et trop peu élémentaire.”¹³³ Evidentemente, estas críticas habían llevado a un replanteo de la gráfica de la revista: a partir de este número 2/3 se propuso un nuevo modelo visual de revista. [IL. 117] Una portada construida a partir de un plano monocromático (que es el único elemento que a nivel formal distingue los diferentes números) sobre el cual se disponen elementos que organizan la estructura: 5 líneas blancas y negras de diferente grosor y extensión se compensan en la superficie con

¹³⁰ OAM se constituyó como cenáculo de estudiantes de la Facultad de Arquitectura de la UBA y estuvo integrado por Horacio Baliero, Juan Manuel Borthagaray, Francisco Bullrich, Alberto Casares Ocampo, Alicia Cazzaniga, Gerardo Clusellas, Carmen Córdova, Jorge Goldemberg, Jorge Grisetti y Eduardo Polledo. Véase Jorge Francisco LIERNUR y Fernando Aliata, *Diccionario de arquitectura argentina*, op. cit.

¹³¹ Juan Manuel Borthagaray, “Universidad y política”, *Contextos. 50 años de la FADU-UBA*, Buenos Aires, FADU-UBA, octubre de 1997, pp. 20-29.

¹³² María Amalia García, “La ilusión concreta: un recorrido a través de *Nueva Visión. Revista de cultura visual 1951-1957*”, op. cit.

¹³³ Max Bill, carta a Tomás Maldonado, Zürich, 5 de enero de 1952, Archivo Tomás Maldonado, Milán. Véase Carlos Méndez Mosquera y María Amalia García “Notas sobre la revista *Nueva Visión* y sus recorridos”, *Tomás Maldonado. Un itinerario*, op. cit., pp. 178-189.

organizaciones de caracteres alfabéticos blancos y negros que, con diferentes alineaciones, informan sobre el contenido del número. Compositivamente la estructuración de la portada se imbrica dentro de las búsquedas que Maldonado y Hlito estaban desarrollando en su pintura. También a partir de este número se incorporó al nombre de la publicación la abreviatura “nv” y al subtítulo “revista de cultura visual” el de “artes/ arquitectura/ diseño industrial/ tipografía”.

Esta incorporación daba cuenta de otra transformación importante. Si la búsqueda de la unión arte-vida había sido un eje clave de las propuestas de la AACI, el modo en que este proyecto fue sucesivamente replanteado resulta central para este análisis. En el capítulo 2 se ha analizado cómo las búsquedas de la AACI reconectaban las experiencias del Productivismo ruso en la preocupación por la producción material de objetos cotidianos y las posibilidades revolucionarias y transformadoras contenidas en estos elementos. Los miembros de la AACI habían planteado la necesidad de “creación de nuevos objetos de arte que actúen y participen en la vida integral de los pueblos y que contribuyan a revolucionar sus condiciones de existencia.”¹³⁴ Este interés por el objeto de uso y por una transformación visual integral fue reformulándose con el correr de los años y adquiriendo nuevos visos. En este sentido, se ha referido al texto “El diseño y la vida social” en el cual Maldonado definía su concepto de diseño y las posibilidades de “suscitar interacciones más **funcionales**, esto es, más directas, menos mistificadas, entre la realidad psicobiológica del hombre y su medio.”¹³⁵ En el primer número de *Nueva Visión* también es posible observar el mismo mecanismo que en el texto de 1949: por un lado, estos objetos revolucionarios que transformarían la vida cotidiana de los hombres pasaron a ser entendidos bajo formulaciones como “diseño” o “cultura visual”, según reza el subtítulo de la revista.

Hasta el primer número de *Nueva Visión* estos anclajes continuaron abiertos en un amplio horizonte conceptual a la par que la utilización del vocabulario marxista para la definición de los objetos siguió presente. Para Maldonado la clave parecía estar en la posibilidad de desmitificación de la producción cultural.¹³⁶ Sin embargo, en el número 2/3 el subtítulo de “cultura visual” recibió la nueva inscripción: “artes/ arquitectura/ diseño industrial/ tipografía”. Esta especificación implicaba una delimitación del área de intereses de la revista que, mientras proponía una

¹³⁴ Simón Contreras, “Sobre las artes aplicadas a la necesidad revolucionaria y el arte de la invención concreta”, *op. cit.*; Edgar Bayley, “La batalla por la invención. Manifiesto”, *op. cit.*

¹³⁵ Tomás Maldonado, “El diseño y la vida social”, *op. cit.*, Resaltado en el original.

¹³⁶ Tomás Maldonado, “Actualidad y porvenir del arte concreto”, *op. cit.*

densificación en el estudio de algunos problemas, sacrificaba la voluntad de transformación totalizadora. Retrospectivamente, Maldonado reflexionó sobre estos procesos: “De repente, este ‘todo’ se hacía inalcanzable. Y en mis escritos se pone cada vez más de manifiesto mi desazón ante este estado de cosas. Había querido una vanguardia que transformara la realidad entera y me tenía que conformar con una vanguardia meramente artística, es decir, con una vanguardia dedicada únicamente a *modernizar* la vetusta institución llamada arte.”¹³⁷

Si bien el número 2/3 experimenta los cambios ya señalados, sus contenidos no difieren demasiado del primero. Los asuntos a tratar eran similares, lo que había cambiado era el horizonte de inscripción de los problemas. Allí, vuelven a reformularse temas planteados en el número anterior: un texto de Maldonado sobre Vordemberge-Gildewart profundizaba aspectos planteados en “Actualidad y porvenir del arte concreto”; Juan Carlos Paz también realizaba una operación similar con su texto “Música atemática y música microtonal”.¹³⁸ Hlito, que en el número 1 había sido el encargado de la composición tipográfica, en el 2/3 presentaba el texto “Significado y arte concreto” con el que había prologado su exposición en Sala V en Van Riel en 1952.¹³⁹ El texto del arquitecto Juan Kurchan sobre la colaboración del trabajo creador en la arquitectura repicaba tanto en la nota sobre Antonio Bonet -con quien había participado junto con Ferrari-Hardoy en el grupo Austral- como en el artículo de Janello sobre “Pintura, escultura y arquitectura” aparecidos en el número inicial.¹⁴⁰ Si el diseño industrial en el número 1 había tenido la perspectiva paulista, en esta edición se presentaba la visión del *good design* norteamericano a través de George Nelson.¹⁴¹

En relación con la circulación de diseño moderno en la Argentina, Alejandro Crispiani ha señalado que lo novedoso del concretismo fue “la búsqueda de una fundamentación teórica e ideológica para lo que podríamos llamar diseño moderno en la Argentina, no su práctica específica que contaba ya con un cierto grado de avance.”¹⁴²

¹³⁷ Tomás Maldonado, *Vanguardia y Racionalidad*, *op. cit.*, p. 25.

¹³⁸ Tomás Maldonado, “Vordemberge-Gildewart y el tema de la pureza”, *Nueva Visión*, n° 2/3, Buenos Aires, enero de 1953, pp. 12-18; Juan Carlos Paz, “Música atemática y música microtonal”, *Nueva Visión*, n° 2/3, Buenos Aires, enero de 1953, pp. 28-30.

¹³⁹ Alfredo Hlito, “Significado y arte concreto”, *Nueva Visión*, n° 2/3, Buenos Aires, 1953, pp. 27; véase también *Pinturas de Alfredo Hlito*, Buenos Aires, Sala V Van Riel, agosto-septiembre de 1952.

¹⁴⁰ Juan Kurchan, “La colaboración del trabajo creador en la arquitectura”, *Nueva Visión*, n° 2/3, Buenos Aires, enero de 1953, pp. 10-11.

¹⁴¹ George Nelson, “El diseño industrial y las ventas”, *Nueva Visión*, n° 2/3, Buenos Aires, enero de 1953, pp. 19-24.

¹⁴² Alejandro Crispiani, “Belleza e Invención. La estética de lo concreto en los inicios del discurso sobre el diseño industrial en la Argentina”, *op. cit.*

Asociar el origen de las primeras realizaciones a la consolidación del concretismo implica, para este investigador, reducir al papel de antecedente a la no escasa producción de diseño moderno anterior, como por ejemplo la del grupo Austral.

El proyecto moderno de cuño billiano fue la marca de continuidad en *Nueva Visión*. Efectivamente, fueron los proyectos comunes de Bill y Maldonado y su panteón de artistas y arquitectos los que dieron homogeneidad a este órgano de la *Allianz* porteña. En función de esta perspectiva es preciso considerar los artículos sobre Gropius en el número 4 de 1953, la amplia presentación de Xanti Schawinsky -compañero de Bill en el Bauhaus- en el número 5, los artículos dedicados a Verena Loewensberg y a Camille Graeser en el 6 y 7, la presentación de la HfG en el número 7, la presencia de Joseph Albers –también docente en la HfG- en el 8 y el texto de Bill sobre Mondrian en el 9, último número de la serie.¹⁴³ La continuidad trazada por el eje billiano hasta el momento no ha sido observada; la lectura que primó sobre la revista radica en señalar la modulación, en sus últimos números, de los intereses al área de la arquitectura.¹⁴⁴ Esta hipótesis es válida de todas maneras dado que hacia el fin de la publicación la revista estaba totalmente manejada por el grupo OAM y en el número 9 desapareció la inscripción “dirigida por Tomás Maldonado”, quien se encontraba cada vez más involucrado en el devenir del proyecto Ulm. Final que, además de causas vinculadas al desarrollo profesional de Baliero, Borthagaray y Bullrich y otros proyectos editoriales de Grisetti, devino en el momento conclusivo de la disputa entre Bill y los jóvenes profesores de la HfG –entre los que estaba Maldonado- que acabó con el alejamiento del suizo de la institución.

Retomando la aparición del segundo ejemplar, es preciso apuntar cómo se jugaban las nuevas alineaciones en el ámbito de la plástica local. La participación de Romero Brest con un texto sobre Vasily Kandinsky y una reseña con fotos de la primera exposición de GAMA en Viau dan cuenta de este otro momento. Esta exposición era

¹⁴³ Miës van der Rohe, “Homenaje a Walter Gropius” y “Discurso de Walter Gropius en su 70º aniversario”, *Nueva Visión*, nº 4, Buenos Aires, 1953, pp. 12 y 13 respectivamente; Alexander Dorner, Olga Gueft, Juan Manuel Bothagaray, Tomás Maldonado y Stuart Preston, “La obra y la personalidad de Xanti Schawinsky”, *Nueva Visión*, nº 5, Buenos Aires, 1954, pp. 5-12; “Verena Loewensberg”, *Nueva Visión*, nº 6, Buenos Aires, 1955, pp. 18-24; “Camille Graeser”, *Nueva Visión*, nº 7, Buenos Aires, 1955, pp. 20-22; Max Bill, Eugenio Gomringer y Tomás Maldonado, “La escuela Superior de Diseño de Ulm”, *Nueva Visión*, nº 7, Buenos Aires, 1955, pp. 5-10; “Josef Albers”, *Nueva Visión*, nº 8, Buenos Aires, 1955, pp. 5-9; Max Bill, “Piet Mondrian”, *Nueva Visión*, nº 9, Buenos Aires, 1957, pp. 5-10.

¹⁴⁴ Graciela Silvestri, “Nueva Visión”, *op. cit.*; Alejandro Crispiani, *Las teorías del Buen Diseño en la Argentina: Del Arte Concreto al Diseño para la periferia*, *op. cit.*; Verónica Devalle, “Diseño Gráfico y Modernidad: la configuración del campo disciplinar en la Argentina”, Tesis de Doctorado, FFyL-UBA, 2007, mimeo.

presentada por la revista como una evidente cristalización del paradigma de la nueva pintura moderna argentina dando cuenta de las transformaciones ocurridas en el medio:

En efecto, parecería que, sorpresivamente, el viejo espejo cóncavo de la plástica argentina se hubiese quebrado; que la imagen deformada del “arte moderno”, durante veinte años ofrecida a voz de cuello como buena, se hubiese esfumado furtivamente, para dar lugar a esta otra que nos traen los expositores de Viau, manifestación auténtica de la naturaleza intensamente problemática de las artes visuales de nuestro tiempo.¹⁴⁵

En esta exposición participaban los nueve integrantes de GAMA. Viau estaba en Florida entre Tucumán y Lavalle; era la librería del bibliófilo y artista Domingo Viau que atrás tenía un gran salón de exposición. Ocampo recuerda el montaje de la muestra que realizaron con Maldonado:

Era un salón así muy... con una mesa Luís XVI en el medio y vitrinas con libros... [...] Un sábado entramos y arrasamos con todos muebles Luís XVI, sacamos todo. Nosotros ya teníamos todo preparado y pusimos un panel para tapar la sala de atrás y ahí pusimos un extracto del prólogo, y también armamos unas tarimas bajas para ubicar las esculturas... ¡Y fue en Buenos Aires un *boom!* Era una cosa tan bien hecha [...] La inclusión de gráfica en la exposición era algo totalmente nuevo.¹⁴⁶

Efectivamente, la apuesta al diseño del montaje resultó un elemento distintivo de la exposición. Blanca Stábile desde *Ver y Estimar*, señalaba que la galería Viau no ofrecía únicamente un conjunto de obras; “brindaba una nueva acomodación de su espacio por la ubicación de un simple tabique y de los muebles, por la distribución oportuna de las pinturas y esculturas [...] otorgándole [al ambiente] la limpieza requerida para la contemplación de un arte que evidencia ‘una alegría perpetua y clara del vivir’”¹⁴⁷

¹⁴⁵ “El Grupo de Artistas Moderno de la Argentina”, *Nueva Visión*, n° 2/3, Buenos Aires, enero de 1953, p. 26.

¹⁴⁶ Miguel Ocampo, entrevista con la autora, Buenos Aires, 20 de septiembre de 2003.

¹⁴⁷ Blanca Stábile, “Grupo Moderno de la Argentina”, *Ver y Estimar*, n° 29/30, Buenos Aires, noviembre de 1952, pp. 107-116.

En *Nueva Visión*, los recorridos del GAMA fueron las referencias constantes sobre la plástica argentina y además la revista resultó un espacio privilegiado para dar a conocer la propuesta teórica que daba asidero a la articulación de este grupo. En el número 4, el artículo de Aldo Pellegrini sobre “Arte surrealista y arte concreto” apuntaba a señalar proximidades y relaciones que en el pasado hubieran sido ilegibles. Desde esta tribuna Pellegrini intentaba sentar las bases del grupo que dirigía, en el cual se aunaban búsquedas concretistas y experimentaciones entendidas como abstracción lírica. Pellegrini invocaba a Breton para considerar a todas las expresiones artísticas no figurativas dentro de la línea surrealista: la clave estaba en el modelo interior en oposición al principio imitativo. Así, para Pellegrini, los artistas abstractos eran aquellos que llevan a su máxima expresión la condición que imponía Breton a la obra plástica: “El cuadro del artista concreto responde siempre a una imagen interior”¹⁴⁸ Y para terminar de justificar esta nueva definición de lo moderno anclado en la síntesis totalizadora de la abstracción y el surrealismo -las dos grandes tradiciones artísticas del siglo XX- Pellegrini subrayaba que “la objetivación de lo espiritual, según la clásica expresión de Kandinsky (usada también por Breton) es la clave que establece la unión entre los artistas de tendencia moderna –cuando realmente son artistas- sean surrealistas o concretos.”¹⁴⁹ Hacia 1952-1953, Maldonado también estuvo involucrado en este proceso de reflexión y rescate conceptual del surrealismo: su artículo “Picabia, gran acreedor” en la revista *Letra y Línea*, dirigida por Pellegrini, fue parte de este proceso.¹⁵⁰

1953 fue un año clave para el GAMA ya que realizaron las dos citadas exposiciones internacionales y otra en la galería Krayd. Los argentinos estaban listos para romper el aislamiento nacional y ubicarse, en este mundo cada vez más abstracto, en un espacio acorde a la precocidad de sus aportes. Resultaba fundamental el reconocimiento: resaltar el desarrollo realizado desde 1944 en pos de inscribir el arte abstracto en el llano pampeano. Era primordial asegurar una representación efectiva de los artistas abstractos en ambientes internacionales y GAMA –en relación con la radicalidad de otrora- tenía la ventaja ser una propuesta exportable. Era un conjunto correcto que efectuaba un recorte relativamente plural pero homogéneo de las producciones no figurativas argentinas.

¹⁴⁸ Aldo Pellegrini, “Arte surrealista y arte concreto”, *Nueva Visión*, nº 4, Buenos Aires, 1953, pp. 9-11.

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ Tomás Maldonado, “Picabia, gran acreedor”, *Letra y Línea*, nº 3, Buenos Aires, diciembre 1953-enero 1954, pp. 1-2.

Brasil era, otra vez, el espacio clave para esta operación. Niomar Moniz Sodré, directora del MAM-RJ sería la auspiciante de la inserción de los argentinos en el ambiente brasileño. Aunque la salida de las obras del país parece haber sido conflictiva, la injerencia de la sección cultural del Ministerio de Relaciones Exteriores permitió el envío de las obras a Rio de Janeiro.¹⁵¹ Esto no es un dato menor ya que la diplomacia tuvo un rol central en la promoción de esta tendencia durante el segundo gobierno de Perón; se analizará esta cuestión en el próximo capítulo. La exposición del GAMA en la sede del MAM-RJ —entre los pilotis del MES- inauguró el 6 de agosto de 1953 con un total de sesenta y cinco trabajos; a diferencia de la realizada en Viau, no exponía Aebi pero se sumaban Rafael Onetto y Clorindo Testa. Posteriormente, la muestra fue expuesta en el Stedelijk Museum de Amsterdam en octubre de 1953. *Acht argentijnse abstracten (Ocho abstractos argentinos)* incluía sólo a los pintores del grupo ya que probablemente el traslado de las esculturas resultó un impedimento. [IL. 118] Por supuesto que *Nueva Visión* documentó estos eventos internacionales y también la muestra realizada en Krayd. En el número 5 de la revista se transcribió el discurso inaugural de la exposición en Amsterdam a cargo de Vordemberge-Gildewart: sin duda, éste simbolizaba el reconocimiento que los artistas argentinos estaban necesitando.¹⁵²

La exposición en el MAM de Rio también resultó un suceso; se hicieron presentes en la inauguración el aparato diplomático brasileño, además de Romero Brest y Maldonado que dictaron conferencias los días siguientes a la apertura; Ocampo también asistió al evento en el museo carioca.¹⁵³ [IL. 119, 120] La historiografía artística brasileña señala la importancia de esta muestra y de las conferencias entre el grupo de artistas cariocas.¹⁵⁴ Alrededor de Ivan Serpa se nucleó un conjunto de artistas constituyendo el grupo *Frente* cuya primera exposición en junio de 1954 se realizó en el Instituto Brasil-EEUU de la cual participaron Aluísio de Carvão, Lygia Clark, Lygia Pape, Ivan Serpa y Décio Vieira, entre otros.¹⁵⁵ En carta a Maldonado, Décio Vieira afirmaba: “Como já mandei dizer ao Ocampo, estou convencido de que a exposição de vocês foi a melhor que o M. Arte Moderna daqui já realizou. Vocês atingiram um nível

¹⁵¹ Miguel Ocampo, entrevista con la autora, Buenos Aires, 20 de septiembre de 2003.

¹⁵² “Exposiciones del grupo de Artistas Modernos de la Argentina”, *Nueva Visión*, n° 5, Buenos Aires, 1954, pp. 36-46.

¹⁵³ “Exposição do Grupo de artistas modernos argentinos”, *Boletim do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, n° 11, septiembre de 1953, pp. 1-2.

¹⁵⁴ Aracy Amaral (ed.), *Arte construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner, op. cit.*; Aracy Amaral, (coord.), *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte, op. cit.*

¹⁵⁵ “Queremos uma arte de vanguarda”, *Tribuna da imprensa*, Rio de Janeiro, 30 de junio de 1954. Archivo MAM-RJ.

magnífico, e espero que um dia possamos fazer aí em Buenos Aires uma exposição pelo menos quase tão bonita quanto a de vocês.”¹⁵⁶

Efectivamente, en relación con la exposición de GAMA se dio un encuentro intenso entre algunos brasileños y Maldonado: en una entrevista el argentino destacaba la producción de Palatnik, de Serpa, de De Barros y de Lygia Clark.¹⁵⁷ En esta línea de intercambios, en el número 4 de *Nueva Visión* Mário Pedrosa presentaba un artículo sobre Abraham Palatnik.¹⁵⁸

Numerosas críticas cubrieron la inauguración, las conferencias de Romero Brest¹⁵⁹ y se publicó en *Correio da Manhã* la traducción de “Significado y arte concreto” de Alfredo Hlito que había sido el prólogo en su exposición en la Sala V de Van Riel en 1952.¹⁶⁰ Romero Brest ya era conocido en Brasil: sus charlas “proféticas” a favor del arte concreto le habían otorgado el mote del “crítico abstraccionista”.¹⁶¹ En las dos conferencias que dictó en Rio, Romero Brest se pronunció a favor de la causa universal del concretismo apoyándose en razonamientos del siguiente tipo: “Que terá o homem inventado de mais universal que a matemática? Por que então condenar a utilização da geometria como apoio válido [para] se lançar no mundo espiritual?”¹⁶²

Es importante remarcar que en 1953 el crítico argentino estaba totalmente entregado a la apuesta concreta, posición que asentaba tanto en las conferencias, como en el catálogo de la exposición del MAM-RJ y en su revista *Ver y Estimar*. Si en abril de 1953, con motivo del quinto aniversario de la revista confesaba “lisa y llanamente que ha modificado sus criterios de apreciación después de comprender, a consecuencia de un largo viaje a Europa la importancia del movimiento iniciado por Kandinsky y

¹⁵⁶ Décio Vieira, carta a Tomás Maldonado, Rio de Janeiro, 17 de septiembre de 1953, Archivo Tomás Maldonado, Milán.

¹⁵⁷ “Entrevista do pintor argentino Tomás Maldonado”, *Boletim do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, nº 11, septiembre de 1953, pp. 4-5.

¹⁵⁸ Mário Pedrosa, “La plástica cinemática de Abraham Palatnik”, *Nueva Visión*, nº 4, Buenos Aires, 1953, p. 26.

¹⁵⁹ “Romero Brest e os problemas da arte contemporânea”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 de agosto de 1953; “Conferencia de Romero Brest”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 de agosto de 1953. Caja 2, sobre 6, Archivo JRB.

¹⁶⁰ “No Museu de Arte Moderna uma excelente mostra de arte abstrata. Alfredo Hlito, um dos expositores e algumas idéias sobre a significação da arte concreta”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 de agosto de 1953, p. 15.

¹⁶¹ Yvonne Jean, “Críticos, abstraccionismo e figurativismo”, 1953, medio sin identificar; caja 2, sobre 6, Archivo JRB.

¹⁶² “Romero Brest e os problemas da arte contemporânea”, *op. cit.*; Véase además “Encontro com Romero Brest”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 de agosto de 1953, caja 2, sobre 6, Archivo JRB. Antonio Bento, “J. Romero Brest e o Concretismo”, *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 12 de agosto de 1953; reproducido en *Boletim do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, nº 11, septiembre de 1953, p. 14.

Mondrian y al que ahora se llama concreto”¹⁶³, después de la presentación de GAMA en el MAM-RJ y en el Stedelijk Museum de Amsterdam y sus conferencias en Rio sentía la necesidad de explicar de manera más contundente sus posiciones. En el artículo “Punto de vista crítico” aparecido en el número de diciembre de 1953 de su revista, Romero Brest exponía las razones de su apoyo “sobre todo porque se pretende, con demasiada frecuencia y no sin cierta malignidad, adjudicarme el papel de fanático defensor de los concretos.”¹⁶⁴ En primera instancia, el valor de la juventud era para el crítico un requisito clave (apreciación que, en el futuro, lo llevaría a sobrados conflictos con artistas de otras generaciones); luego abordaba el problema en torno a la búsqueda de una nueva objetividad expresiva. Y en este sentido se preguntaba: “¿son las imágenes representativas, con sus exigencias de materia y su radio de acción restringida, las que podrán crear el símbolo de la realidad de nuestro tiempo, o son esos signos claros y precisos de alusión espacial?”¹⁶⁵ Optando por la segunda opción, sellaba su compromiso:

La revolución está en marcha desde hace más de cincuenta años y ella nos conduce, a través de vacilaciones y retrocesos, a una nueva organización político social en la que no desaparecerá el individuo, porque éste no puede desaparecer simplemente, pero en la que se subordinará a valores más generales. No puedo predecir cuáles serán los caracteres de la nueva sociedad, pero sí me animo a afirmar que cualquier solución en ella, desde la económica y político-social hasta la sentimental y la espiritual, no podrá ser una solución para minorías. Será una solución para mayorías [...] Y porque pienso y siento así la realidad de mi tiempo definiendo a los concretos, porque me parece que aciertan en el planteo y preparan el camino para la invención de formas que en plazo acaso no demasiado lejano otorguen la necesaria fisonomía a la vida, que es la función del arte cuando se engrandece como lenguaje.¹⁶⁶

Ahora bien, es interesante marcar como los críticos brasileños, que conocían el derrotero de Romero Brest previo a la adhesión a esta causa, planteaban algunas objeciones frente a sus arengas sobre arte abstracto. Quirino Campofiorito publicó en *O Jornal* el artículo “Romero Brest X Romero Brest”. Este artista ligado al realismo y a

¹⁶³ Dirección, “Cinco años”, *Ver y Estimar*, n° 31, Buenos Aires, abril de 1953, pp. 1-4.

¹⁶⁴ Jorge Romero Brest, “Punto de vista crítico”, *Ver y Estimar*, n° 33/34, Buenos Aires, diciembre de 1953, pp. 52-76.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 63.

¹⁶⁶ *Ibid.*

las problemáticas sociales -había participado en 20 artistas brasileños en el Museo de La Plata- ejercía la crítica de arte desde la década del 30 habiendo dirigido el periódico *Belas Artes*, primero en el ámbito brasileño dedicado exclusivamente a las artes plásticas. Evidentemente Campofiorito, quien había conocido la producción de Romero Brest de los años 40, se encontraba en franco disgusto con los nuevos posicionamientos del crítico. El brasileño dedicaba la nota a marcar -casi hasta el ridículo- los cambios producidos en el intelectual porteño: “Mas se Romero Brest hoje encontra tão verborosos [sic] argumentos para concluir que arte é invenção pura de formas ou que o figurativismo não oferece a mesma amplitude de criação não foi com esta mesma opinião que alcançou a notoriedade que o faz um dos mais conhecidos críticos da arte de nosso continente.”¹⁶⁷

Así, Campofiorito confrontaba las recientes declaraciones de Romero Brest en Rio con sus apreciaciones sobre el *XXXI Salón Nacional de Bellas Artes* aparecidos en el *Anuario Plástica* 1941, escrito que, para el brasileño, funcionaba en paralelo a los planteos de *La Pintura Brasileña Contemporánea*. Las contradicciones entre ambas miradas, hábilmente enfatizadas por Campofiorito, resultan sorprendentes. El crítico citaba declaraciones del Romero Brest de ese entonces en las cuales el argentino señalaba que el carácter artístico nacional dependía de la capacidad de los artistas en captar el espíritu del hombre y su entorno. Presionando aún más, el crítico brasileño citaba las ideas de antaño que, según su opinión, eran las que le habían otorgado su merecida reputación: “El tema y su motivación sentimental es el vínculo que une a la obra de arte con los hombres. Si se lo olvida o se lo desprecia, se cae en la pretenciosa actitud de quien quiere crear un mundo de la nada.”¹⁶⁸

El brasileño quería llevar al público carioca a un conocimiento historiográfico de la producción de este crítico que tanta resonancia tenía en el Brasil; también parecía desear poner frente a frente al propio Romero Brest con las ideas y amistades de aquellos años 40. Quirino Campofiorito, quien rescataba la lucidez de las antiguas afirmaciones del argentino, cerraba la nota marcando la contradicción de este espíritu crítico: “Romero Brest contra Romero Brest”.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Quirino Campofiorito, “Romero Brest X Romero Brest”, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 16 de agosto de 1953. Archivo Pinacoteca do Estado de São Paulo.

¹⁶⁸ *Ibid.* Se ha extraído la cita de Romero Brest de la versión original: véase Jorge Romero Brest, “El XXXI Salón Nacional”, *Anuario Plástica* 1941, Buenos Aires, 1942, p. 16.

¹⁶⁹ *Ibid.*

Las notas sobre la exposición también se cargaban de lecturas previas: la cercanía de los concretos argentinos con las propuestas billianas reactualizaban la agitación provocada durante el mes de junio. El marco interpretativo no hacía más que volver a replantear los problemas que ya habían sido anotados en relación con la obra de Bill. En este sentido Mário Barata desde *Diário de Notícias* apuntaba a la cuestión del decorativismo, señalamiento ya realizado en relación con la producción del suizo:

A pintura dos dez argentinos que vieram ao Rio é uma prova segura da esterilização e do academicismo das pesquisas formalistas a esta altura do desenvolvimento da arte moderna. Pintura, hoje, nitidamente ornamental já foi superada [...] É que a vanguarda da arte de nossos dias é o realismo [...] O abstracionismo é hoje uma pintura ornamental que serve para decorar salas e edifícios, mas que não sai além do objetivo de enfeitar. E reduzir a arte a enfeite é reduzi-la a muito pouco.¹⁷⁰

Este mismo crítico acusaba a las direcciones de los museos por la realización de muestras que sólo alcanzaban a un sector reducido de la población para forzar la aceptación de la abstracción en el medio.¹⁷¹ Aludiendo a las composiciones de los concretos argentinos y más precisamente a la obra *Tensões de origem matemática* de Maldonado, Barata señalaba: [IL. 121]

Alguns dos artistas se filiam às concepções “matemáticas” da arte de um Max Bill. Mas suas teses e experiências são tradicionalmente as que marcam as teorias ornamentais encontradas em livros sobre a técnica da decoração. Os problemas de ritmo, alternância, esquemas e traçados geométricos e outros mais são clássicos na ornamentação. A ingênua ligação dessa arte com as preocupações da física contemporânea é singular fantasia de algumas pessoas.¹⁷²

Efectivamente, la recepción de algunos críticos fue bastante negativa. La reactualización de las críticas aparecidas en torno a Bill no sólo tocaba a los argentinos

¹⁷⁰ Mário Barata, “Pintura ornamental e alguns artistas argentinos”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 30 de agosto de 1953, Archivo Pinacoteca do Estado de São Paulo.

¹⁷¹ *Ibid.* “A servir decisivamente ao povo –a todos os homens- e não a alguns privilegiados que refinam o seu gosto numa estufa de gozadores e sibaristas. [...] Forças poderosas do dinheiro, da imprensa e do esnobismo podem forçar ainda mais a difusão da arte abstrata.”

¹⁷² *Ibid.*

sino que, enmarcando un panorama común, también afectaba al ámbito brasileño. A este respecto, en carta a Maldonado, Décio Vieira señalaba: “Infelizmente a sabotagem que os comunistas fizeram à exposição foi grande; por exemplo: o Gulart [sic] [Ferreira Gullar], poeta e crítico de arte escreveu um artigo sobre a exposição e mandou para o Diário de Notícias, jornal onde ele colabora. Pois bem, a redação não deixou publicar o artigo. Estamos com a idéia de fundar uma revista, único meio que temos de independência.”¹⁷³

En este contexto de difícil maniobra, Maldonado planteó una estrategia para desvincularse de los conflictos billianos y dar legitimidad al propio proceso porteño. Guiado por su entrevistado, Antonio Bento señalaba que Buenos Aires era la ciudad en la que el concretismo había creado raíces más extensas, contrastando este panorama con los escasos núcleos europeos a favor de esta tendencia.¹⁷⁴ En este clima porteño rescataba a Maldonado “não só pelo valor de sua obra pictórica como pela sua atuação à frente da revista *Nueva Visión*. [...] Esse artista é quem efetivamente, nesta parte do Continente, melhor assimila os princípios e produz arte concreta.”¹⁷⁵ Maldonado se presentó ante la prensa bajo el auto mandato de no ser leído como un “calco” de Bill; su táctica fue independizarse de la mirada del suizo a la par que entibiaba el frío clima que había dejado la visita europea. De hecho, el propio Bento resaltaba que mientras Bill consideraba que “todos os figurativos são hoje meros parasitas” el artista argentino no era de esa opinión; según Maldonado, el antifigurativismo era el sarampión de muchos artistas concretos aludiendo a una supuesta contradicción entre condena y compromiso con la problemática de la figuración.¹⁷⁶ Maldonado se ubicaba en una posición superada: “A figuração deixou radicalmente de ser meu problema. É um abecedário que já não me serve para expressar o mundo que me proponho. Isso, entretanto, não implica em achar que todos os artistas figurativos sejam inúteis e que só a arte concreta detém agora a grandeza. Felizmente sou mais sutil...”¹⁷⁷

¹⁷³ Décio Vieira, carta a Tomás Maldonado, Rio de Janeiro, 17 de septiembre de 1953, Archivo Tomás Maldonado, Milán.

¹⁷⁴ Antonio Bento, “Cronistas argentinos”, *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 8 de agosto de 1953; reproducido en *Boletim do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, nº 11, septiembre de 1953, pp. 12-13.

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ *Ibid.* Véase también “Entrevista do pintor argentino Tomás Maldonado”, *op. cit.*

¹⁷⁷ “Entrevista do pintor argentino Tomás Maldonado”, *op. cit.*

4. Formas de intercambio

Ya se ha marcado en el capítulo anterior la similitud entre los planteos de *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. [IL. 64, 65, 66, 67] Dentro de este marco de proximidad resulta también preciso indagar sobre procedimientos plásticos diferenciales dentro de un repertorio común de materiales. Dado que en este capítulo se ha analizado de qué modo el arte concreto planteó inscripciones particulares en cada comunidad artística, en este apartado resulta importante señalar algunos procesos distintivos en este aire de familia en la producción de porteños y paulistas. A tal fin, se realiza un análisis de *Função diagonal* (1952) de Geraldo de Barros y de *Desarrollo de un Triángulo* (1951) de Tomás Maldonado. [IL. 123, 124]

El proyecto de *Função diagonal* parte de inscripciones sucesivas de la figura del cuadrado a partir del soporte pictórico como cuadrado inicial. [IL. 122] La obra se estructura a partir de los principios de rotación y disminución de tamaño en función de divisiones equidistantes del lado del cuadrado. De este modo, De Barros trazó el rombo conectando los puntos medios de cada lado del cuadrado inicial; el siguiente cuadrado fue creado a partir de los puntos intermedios del rombo. En esta instancia de la operación De Barros no continuó la inscripción sucesiva a partir de este eje central sino que desfasó el proceso al sector derecho. A su vez, tampoco siguió la construcción a partir de los puntos medios del cuadrado sino que utilizó la “función diagonal” para definir un rombo y reinscribir el cuadrado. Este último proceso es repetido nuevamente en el lado izquierdo de este último cuadrado. La tensión diagonal en la estructura del cuadrado es la clave compositiva.

A partir de este proyecto de organización lineal, el artista realiza dos operaciones. [IL. 123] Por un lado, otorga color a estas superficies: define toda la estructura en función del negro salvo la superficie del rombo que pinta de blanco, aunque ésta esté en parte cubierta por tres elementos. Por otro lado, define tres figuras negras inscriptas en el área del rombo. Estas figuras son cuadrados a los cuales se les ha “recortado” uno de los cuatro triángulos que los conforman a partir del trazado de las diagonales: son triángulos rectángulos cuya base es un lado del cuadrado. Al realizar

dicha operación de sustracción propone una configuración particular en estas figuras contrastadas sobre el rombo blanco.¹⁷⁸

En la XV Bienal de São Paulo en 1979, De Barros presentaba este proyecto para la realización de prototipos de esta obra explicando sus objetivos: “A minha proposta de Arte Concreta não foi outra coisa senão a tentativa de ‘especificação dum projeto’, no sentido de obter: um PROJETO/OBJETO-PINTURA a ser produzido em grande escala.”¹⁷⁹ Así, De Barros daba las instrucciones para elaborar la propia *Função diagonal*: el prototipo podía ser en blanco y negro según la obra de 1952, o el negativo, o creado con el uso de un color y su complementario.

Efectivamente, es necesario pensar varias obras de De Barros de mediados de los 50 como prototipos susceptibles de ser transformados en proyectos industriales producidos a gran escala. Esta preocupación por la reproductibilidad estuvo desde temprano presente en la producción de este artista. En 1950 había presentado su investigación *Fotoformas*: De Barros concebía su propuesta fotográfica como un modo peculiar de grabado, dado que otorgaba gran importancia a la labor posterior a la toma superponiendo negativos, modulando los tonos, reforzando tintas a través del trabajo de laboratorio.¹⁸⁰ Tanto en la elección de la toma como en el proceso de producción, De Barros quiebra con la belleza pictórica fotográfica: sus fotos en tanto documentos de lo real están definitivamente comprometidas.¹⁸¹ En 1951, obtuvo una beca del gobierno francés para realizar estudios sobre grabado en el estudio de Stanley Hayter. En París, trabó contactos con Vasarely y con María Helena Vieira da Silva; en Suiza estuvo con Bill y Lohse y además se trasladó a Ulm para conocer la recientemente fundada HfG donde tomó algunos cursos sobre gráfica y tipografía con Otl Aicher.¹⁸² A su regreso de Europa, se dedicó al desarrollo del incipiente diseño gráfico obteniendo el 1º premio en el concurso de carteles para el aniversario del Centenario de la ciudad de São Paulo.¹⁸³ A su vez, a partir de 1954 formó parte de la cooperativa *Unilabor* dedicada el diseño de

¹⁷⁸ Sobre otro análisis de esta obra véase el realizado por Pérez-Barreiro en *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, pp. 128-130.

¹⁷⁹ Geraldo de Barros, “Da retomada de alguns objetos- Forma de arte concreta”, *XV Bienal Internacional de São Paulo*, 1979. Mayúsculas en el original.

¹⁸⁰ Walter Zanini, “Geraldo de Barros”, *O Tempo*, São Paulo, 8 de marzo de 1953, p. 17.

¹⁸¹ Paulo Herkenhoff, “La fotografía de Geraldo de Barros”, *Atlántica de las artes*, nº 30, Centro Atlántico de arte moderno-Cabildo de Gran Canaria, otoño de 2001, pp. 48-52.

¹⁸² Michel Favre, “Biografía”, en VV.AA., *Fotoformas. Geraldo de Barros (1923-1998)*, Munich, Prestel, 1999, pp. 127-133.

¹⁸³ Alexandre Wollner. “A Emergência do Design Visual”, en Amaral, Aracy (ed.), *Arte constructiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner*, op. cit.

muebles.¹⁸⁴ Dirigida por el padre dominicano Frei João Batista Pereira dos Santos, *Unilabor* estaba regida por reglas colectivistas de gestión; allí De Barros se desempeñó como diseñador de estos muebles en los cuales experimentaba y adaptaba principios y resoluciones utilizados en sus organizaciones plásticas.¹⁸⁵

Siguiendo la bibliografía sobre el tema, para realizar un análisis de *Função diagonal* es preciso referir a la utilización por parte de algunos artistas brasileños de las leyes de la Gestalt para la creación artística.¹⁸⁶ De Barros comenzó a estudiar esta teoría de la percepción a partir del contacto con Mário Pedrosa. Este crítico había defendido la tesis *Da Natureza afetiva da forma na obra de arte* para el concurso de la cátedra de Historia del Arte y Estética de la Facultad Nacional de Arquitectura de Rio de Janeiro en 1949. Dos sucesos fueron clave para este abordaje que realizó Pedrosa: por un lado, su estadía en Berlín a fines de los 20 y el contacto con estas teorías sobre la percepción y, por otro lado, las investigaciones psicológicas realizadas con chicos y enfermos mentales por la Dra. Nise da Silveira en el Hospital psiquiátrico Engenho de Dentro en el cual participaban Mavigner y Abraham Palatnik.¹⁸⁷

Da Natureza afetiva da forma na obra de arte se presenta como una propuesta de utilización de los presupuestos gestálticos en el abordaje de problemas artísticos. Según Otilia Arantes, a través del estudio de los teóricos de esta escuela (Wertheimer, Köhler, Koffka, Paul Guillaume) Pedrosa intentó demostrar de qué modo la clave de la experiencia estética estaba implicada en las propiedades intrínsecas a la obra de arte, es decir, en la naturaleza afectiva de la forma.¹⁸⁸ El estudio de la teoría de la Gestalt le permitía a Pedrosa desarticular el conflicto entre forma *versus* expresión al otorgar una explicación científica para la percepción estética.¹⁸⁹ Para Pedrosa la indagación del problema de la forma involucra un proceso aprehensivo entre las manifestaciones de realidad objetiva y la percepción subjetiva.

¹⁸⁴ Walter Zanini (org). *História geral da arte no Brasil*, São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles-Fundação Djalma Guimarães, 1983. pp. 662-663.

¹⁸⁵ Mauro Claro, *Unilabor. Desenho industrial, arte moderna e autogestão operária*, São Paulo, Senac, 2004.

¹⁸⁶ Ana Maria Belluzzo, "Ruptura e Arte Concreta", en Aracy Amaral (ed.), *Arte construtiva no Brasil*, op. cit.; Ronaldo Brito, *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, op. cit.

¹⁸⁷ Otilia Arantes, "Mário Pedrosa, um capítulo brasileiro da teoria da abstração", en Otilia Arantes (org.), *Mário Pedrosa: Forma e percepção estética*, op. cit., pp. 52-53.

¹⁸⁸ Otilia Arantes, "Mário Pedrosa, um capítulo brasileiro da teoria da abstração", op. cit.

¹⁸⁹ *Ibid.*

O primeiro olhar do homem contém em si, em germe, todo o futuro de sua civilização. Em que consiste esta apreensão do objeto pela visão? Em distinguir lá fora uma dada estrutura. Tudo mundo está aí para ser visto, ouvido, cheirado, tocado, sentido, percebido, enfim. Esta é a experiência imediata. [...] A particularidade de nossos olhos, de nossos sentidos, é segregar os objetos que os estimulam segundo um padrão, uma organização mediata ou imediata. O processo fisiológico resultante de um conjunto de excitações tende a organizar-se espontaneamente, conforme certas leis da estrutura, independentemente de quaisquer fatores precedentes. Essa organização espontânea de formas não se dá em virtude de nossos conhecimentos.¹⁹⁰

El objetivo de referir a estas investigaciones de Pedrosa consiste en marcar el campo de intereses comunes que atravesó a la producción artística y crítica en Brasil. Sin duda, la presencia de Pedrosa y sus investigaciones en torno a la Teoría de la Gestalt fueron fuertes improntas en la búsqueda creadora. Mientras *Função diagonal* trabaja específicamente sobre estos problemas y en particular sobre la ley de la buena forma, Pedrosa -citando a Koffka- marcaba la importancia del equilibrio y de la simetría como características perceptivas del mundo visual. Respecto de esta cuestión, el crítico adjudicaba a la regularidad de la forma un lugar central en su teoría.

O principio da boa forma é função de uma força coordenadora interna que prenuncia o dinamismo das mais altas atividades mentais no homem. Nada mais errado, porém, do que supor seja a percepção fruto da atividade intelectual. O poder de coesão, dentro de toda unidade estrutural, de todo complexo figural, exerce-se interiormente, graças a forças dinâmicas autônomas que se manifestam pela dialética do todo e das partes nele integradas e a ele subordinadas.¹⁹¹

Este proceso intrínseco de la percepción humana, sin mediación de desarrollos intelectuales ni sociales ubicaba al trabajo artístico dentro de un campo de comunicación garantizada. En este sentido, es preciso ligar la apuesta al arte reproductivo de los prototipos (en vez de “obras de arte”) con la investigación sobre la aprehensión humana en términos universalistas.

Função diagonal se constituye a partir de la operación con una buena forma -el cuadrado- que estructura toda la composición. Sin embargo, la fragmentación de la

¹⁹⁰ Mário Pedrosa, *Da Natureza afectiva da forma na obra de arte*, 1949. Reproducido en Otilia Arantes (org.), *Mário Pedrosa: Forma e percepção estética*, op. cit., pp.107-108.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 116.

superficie en función de la diagonal y la selección y ordenación de los elementos que la componen generan tensión en la organización de esta forma pregnante. El cuadrado negro mayor y el rombo están sujetos a la configuración ortogonal, pero la alteración de las siguientes tres figuras negras dificulta el mecanismo perceptivo del factor de cierre: la posibilidad de completar perceptivamente el cuadrado.¹⁹² A su vez, en esta tensión compositiva operan otras leyes perceptivas como la semejanza y la distancia. Por un lado, se percibe las tres figuras negras inscriptas en el rombo blanco como equivalentes aunque estén alteradas, rotadas y redimensionadas. Por otro lado, el efecto visual creado por estas configuraciones negras similares que disminuyen de tamaño genera una lectura espacial.

A su vez, si se concentra la atención en estas tres figuras negras se experimenta la dificultad de comprenderlas como cuadrados ya que la estructuración de la imagen tensiona nuestra capacidad perceptiva para cerrar la forma. Esta dificultad se genera en la disputa entre el factor de cierre y la posibilidad de lectura de otra buena forma como el triángulo. La sustracción de un triángulo de los cuatro que constituyen cada forma negra contrasta sobre el rombo blanco generando mayor pregnancia. Así, en esta imagen la tensión entre dos buenas formas genera una activación perceptiva que alterna entre las dos formas geométricas. Para terminar el análisis, repárese en el rombo blanco que se crea por la intersección de las dos configuraciones negras menores: esta forma se constituye en el centro compositivo ya que las distintas relaciones de fuerzas visuales parecerían agotarse en este punto. Esta es la forma final desde donde volver a reestructurar la totalidad.

Es interesante pensar esta obra con relación a *Desarrollo de un triángulo* de Maldonado. [IL. 124] En esta producción, el argentino también trabajó a partir de las posibilidades de una forma pregnante como el triángulo aunque con una estrategia bastante diferente. El desarrollo de esta forma se da a partir de la investigación sobre las características de este polígono de tres lados. De la intersección de dos líneas y la arista base de la tela se forma un triángulo que inicia este análisis. Se organizan en primera instancia dos triángulos cuya superficie está pintada: uno violeta de valor alto y de menor tamaño y otro amarillo con mayor peso compositivo. Los segmentos que forman el triángulo violeta han sido extendidos; un lado del amarillo también. Estas líneas de

¹⁹² Sven Hesselgren, *El lenguaje de la Arquitectura*, Buenos Aires, EUDEBA, 1973, pp. 11-49; Rudolf Arnheim, *El pensamiento visual*, Buenos Aires, EUDEBA, 1971, pp. 23-30.

extensión se interceptan con otras líneas; sólo en el ángulo superior izquierdo del cuadro se forman a partir de estas intersecciones otros dos polígonos de tres lados. El resto de las configuraciones lineales no constituyen triángulos aunque nuestra modalidad perceptiva tienda a cerrar estas figuras.

Si bien entre estas obras existen claras vinculaciones dado el uso de los mismos elementos, el procedimiento utilizado permite marcar algunas distancias que sustentan estos recorridos diferenciales. Es posible sostener que en el caso de *Função diagonal* se da un trabajo orientado a la contrastación de las leyes de la Gestalt; es una investigación guiada por sus postulados. También es posible marcar esta referencia en varias obras de Sacilotto (*Vibrações verticais*, 1952; *Concreção*, 1952) y otras de Cordeiro (*Movimento*, 1951): el trabajo sobre el problema figura-fondo y la puesta en tensión de las formas a partir de juegos de similitud y direccionalidad. [IL. 65, 67, 125] Mientras *Função diagonal* apunta a una investigación perceptiva, en *Desarrollo de un triángulo* el planteo implica un proceso generativo. En línea con las obras analizadas, es preciso señalar a *Construcción* (1953) de Hlito también basada en estructuras triangulares con sentido evolutivo. [IL. 126] En este sentido, es importante marcar la mayor vinculación en el caso de los dos argentinos con la propuesta billina; Bill había establecido un mojón sobre esta cuestión con sus *15 variations sur un même thème*.

Respecto de la Teoría de la Gestalt, Bill tenía contacto con estas investigaciones desde su formación en el Bauhaus y toda su teoría de la buena forma está en línea con estos problemas.¹⁹³ Sin embargo, en relación con esta cuestión Valentina Anker a señalado que

Bien qu'il ne se soit jamais exprimé à ce sujet, Bill semble bien conscient de l'existence parallèle des structures conceptuelles et perceptives. D'une part, Max Bill emploie une pensée mathématique, que est propre à entrer dans notre première définition de la structure. Il raisonne par rapports additifs, soustractifs ou relationnels précis, comme le sont ceux d'une structure mathématique. En analysant ces tableaux, nous devons donc tenir compte du fait que les surfaces sont égales, que les angles son calculés. D'autre part, le tableau est un champ perceptif, une "Gestalt": il faut donc prendre en considération le fait que deux lignes sont de longueur égale et que deux surfaces ont le même nombre de centimètres carrés, mais qu'elles ne le paraissent pas. Bill en est d'ailleurs très conscient et joue entre ces deux pôles.¹⁹⁴

¹⁹³ Crétien van Campen, "Early Abstract Art and Experimental Gestalt Psychology", *Leonardo*, vol. 30, n° 2, 1997, pp. 133-136.

¹⁹⁴ Valentina Anker, *Max Bill ou la recherche d'un art logique*, op. cit., p. 103

En la Argentina algunas de las búsquedas ligadas a la Teoría de la Gestalt se encuentran en obras de Lidy Prati (*Concret A4*, 1948; *Composición serial*, 1948), en Hlito (en la serie “Ritmos cromáticos”, 1947-1949) y fundamentalmente en el planteo del Perceptismo sostenido por Lozza y Abraham Haber.¹⁹⁵ [IL. 84, 85] Además es preciso recordar que Pellegrini publicó en 1949 en su editorial Argonauta *Psicología de la forma* de W. Köhler. Dentro de un panorama entroncado en los mismos intereses, Hlito planteaba la siguiente cuestión:

En una pintura o en una escultura concreta no se trata de reconocer total o parcialmente objetos determinados. Esto ha hecho pensar que carecen de significación, como así también en un alejamiento de las condiciones normales en que tiene lugar la experiencia estética. Sin embargo, lo que el observador tiene delante es sensiblemente coherente. Tiene “sentido”. Está comprobado que ante un agrupamiento de líneas o de puntos, la percepción, sin mediación alguna, puede discernir la presencia de un orden.¹⁹⁶

Si bien los estudios sobre percepción y los modos de configuración formal son parte de este universo común de problemas, en el caso de los argentinos el planteo parece centrarse en otros interrogantes. Aunque en *Desarrollo de un triángulo* está presente el trabajo con la buena forma y la operación sobre la ley de cierre, se da de modo poco analítico, apuntando a una actitud especulativa. El interés parece estar centrado en crear “problemas plásticos”, en tensionar y agotar las posibilidades generativas de la forma. El horizonte de expectativas de estos desarrollos formales era suscitar nuevas significaciones y otros desplazamientos para el sentimiento artístico. Hlito lo entendía de esta manera:

Pero en el “sentido” se incorporan además significados de alcance más vasto que el arte concreto no renuncia de ningún modo a expresar. Se ha dicho que las líneas no llevan otra significación que la de los objetos de que son partes. Pero se olvida que es con líneas puras que el hombre ha elaborado un orden de

¹⁹⁵ Abraham Haber, “Pintura y Percepción”, *Perceptismo. Teórico y polémico*, n° 1, Buenos Aires, octubre de 1950, p. 4-5; Abraham Haber, “Psicología de la forma y fenomenología. Crítica a través de un planteo estético”, *Perceptismo. Teórico y polémico*, n° 7, Buenos Aires, octubre de 1950, pp. 2-3.

¹⁹⁶ Alfredo Hlito, “Significado y arte concreto”, *op. cit.*

percepciones —el geométrico— que, sin duda, es susceptible de desplazar significaciones nuevas.¹⁹⁷

Si Maldonado en “Actualidad y porvenir del arte concreto” había planteado algunos de los problemas y complejidades que implicaba esta búsqueda¹⁹⁸, en el número 2/3 en su artículo sobre Vordemberge-Gildewart retomaba la cuestión extendiéndose en nuevas explicaciones: “Cada día, en efecto, me convengo más que ciertas formas usadas por los artistas concretos de orientación constructiva [...] están empezando a valer para la sensibilidad como imágenes anticipadas (o protoimágenes) de determinados aspectos del mundo hasta hoy no colonizados por los sentidos.”¹⁹⁹

En esta línea, Maldonado remarcaba algunos puntos ya enunciados que estaban también presentes en los planteos de Ruptura: las obras de arte concreto “son medios de conocimiento. Contribuyen, por cierto, a una renovación sin precedentes de nuestras facultades estéticas, pero, paralelamente, nos facilitan el acceso a realidades hasta hoy ajenas a nuestra jurisdicción cotidiana”.²⁰⁰ Paradójicamente, esta nueva propuesta reactualizaba a la pintura en su tradicional rol “narrativo” capaz de volver accesibles realidades desconocidas. Desde la época colonial y las imágenes con referencias numeradas a los pintores de viajeros y las representaciones de cartográficas, la pintura se había desempeñado como descriptora privilegiada de mundos inexplorados; el arte concreto volvía a reasumir esta tarea para mostrar “entre los intersticios de esta realidad en crisis [...] la fragancia de un mundo nuevo que adviene”.²⁰¹

Si bien es posible introducir algunas hipótesis acerca de los particulares modos de concepción tanto individuales como colectivos, las búsquedas vuelven a cruzarse constantemente en la proximidad de sus objetivos. En este sentido, PROJETO/OBJETO-PINTURA de De Barros -y el emprendimiento de *Unilabor*- en particular y las búsquedas de los artistas paulistas, en general, se conectaban con las

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ Tomás Maldonado, “Actualidad y porvenir del arte concreto”, *op. cit.*, pp. 7-8. “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. [...] 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.”

¹⁹⁹ Tomás Maldonado, “Vordemberge-Gildewart y el tema de la pureza”, *op. cit.*, p. 17.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 18.

²⁰¹ Tomás Maldonado, “Actualidad y porvenir del arte concreto”, *op. cit.*, p. 12.

investigaciones que los argentinos también estaban ensayando en torno a las posibilidades de extensión de la esfera estética.

En primera instancia, es preciso pensar en la propuesta de Lozza como un planteo paralelo a la idea del paulista sobre los prototipos-obra. Mientras la AACI retomaba las búsquedas dentro del marco rectangular, Lozza continuó estudiando las posibilidades del coplanar –separación de las formas constitutivas del cuadro manteniendo la disposición bidimensional- teniendo en cuenta el contexto espacial donde la obra se desarrollaba: es decir, color y características del muro. Adoptando y trasponiendo al mundo de la pintura algunas nociones de la física y la matemática modernas, Lozza intentó elaborar un sistema científico para la pintura.²⁰² Lozza proponía la relación pintura-ciencia no como “cantera temática” – según lo entendía el sistema billiano- sino en tanto procedimiento constructivo.²⁰³ Tres elementos resultan claves en su teoría: la estructura abierta (sistema proyectual regido por líneas de fuerza centrífugas en base al cual se definen las formas), la cualimetría de la forma plana (sistema de ajuste de la unidad sintética forma-color) y la noción de campo colorido que involucra directamente muro arquitectónico.²⁰⁴ [IL. 127, 128] Este sistema ordenador de su producción rechaza la idea del mito de la pieza única e irrepetible; de acuerdo con sus precisas formulaciones, la obra es susceptible de ser reproducida. Así, entendía Abraham Haber las posibilidades de su producción:

La pintura perceptista [...] no es un arte de museo, lugar donde el hombre va, según un horario fijo, a buscar su ración de sentimientos estéticos, sino que es un arte de ambiente que debe acompañar al hombre en su centro cotidiano; en el hogar, en los edificios públicos y privados, en los medios de transporte, en las oficinas, en los talleres y calles, porque debe alcanzar al hombre en la manifestación de su realidad y no en el caño de escape que es una sala de museo.²⁰⁵

²⁰² Gabriela Siracusano, “En busca del paradigma oculto: una reflexión sobre la obra y el universo epistémico de Raúl Lozza”, en *El arte entre lo público y lo privado. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 241-248.

²⁰³ “Editorial”, *Perceptismo. Teórico y polémico*, nº 1, Buenos Aires, octubre de 1950, p. 1; Abraham Haber, “Pintura y Percepción”, *Perceptismo. Teórico y polémico*, nº 1, Buenos Aires, octubre de 1950, pp. 4-5.

²⁰⁴ Adriana Lauría, “Cronología biográfica y artística”, en *Raúl Lozza. Retrospectiva 1939/1997*, op. cit.; Jorge López Anaya “Raúl Lozza. El fin de la ficción pictórica”, en *Raúl Lozza. Pintura & Arte Concreto 1945-1955*, Buenos Aires, Fundación Banco Patricios, 1993.

²⁰⁵ Abraham Haber, “La pintura perceptista”, en *Raúl Lozza. Primera exposición de pintura perceptista*, Buenos Aires, Van Riel, noviembre de 1949.

En segunda instancia, Maldonado venía planteando desde 1949 la necesidad de pensar un horizonte estético-social para los objetos industriales. En el artículo sobre Vordemberge-Gildewart remarcaba que

No es sólo para “ganarse la vida” que el pintor influye y trabaja en tan diversos campos de la actividad creadora. Es una urgencia fundamental la que lo lleva a participar de tantas facetas de la cultura visual. Podrá parecer exagerado a los oídos del profano, pero ésta es la **continuación de una gran tradición**. De ninguna manera resulta contrario a la dignidad del artista trabajar en tareas “prácticas”, pues no existe el trabajo práctico y otro que no lo es. Es mérito del arte abstracto haber permitido al artista mostrar la misma cara dentro que fuera del estudio.²⁰⁶

Efectivamente, la idea de diseño de objetos de uso se vinculaba íntimamente con las propuestas que elaboraban estos artistas. Alejandro Crispiani ha señalado que si bien el concepto de buen diseño o diseño moderno resulta vago y poco explorado en tanto contenidos y criterios sus formulaciones marcaron una línea de pensamiento y acción. La gute Form de Bill y los comienzos de la HfG operaron como el núcleo gravitatorio de la idea de “diseño moderno” durante los 50. En líneas generales, este proyecto fue entendido como una recuperación de los núcleos vanguardistas de los años 20: la producción Bauhaus, De Stijl y Le Corbusier fueron los principales referentes.²⁰⁷ Algunos elementos son importantes a la hora de plantear la cuestión del diseño latinoamericano en los 50. Mientras que se produjo una relativa adopción por parte de las industrias del diseño moderno, los artistas ligados al concretismo entendieron también este llamado. Además, la activa presencia latinoamericana en la HfG de Ulm ubicó a esta institución como referente clave tanto en la concepción proyectual como en el modelo pedagógico.²⁰⁸

Así, hacia mediados de la década del 50, el panorama visual latinoamericano había devenido abstracto. Una fuerza ideológica impulsora del progreso, el desarrollo y

²⁰⁶ Tomás Maldonado, “Vordemberge-Gildewart y el tema de la pureza”, *op. cit.*, p. 14. Negrita en el original.

²⁰⁷ Alejandro Crispiani, *Las teorías del Buen Diseño en la Argentina: Del Arte Concreto al Diseño para la periferia*, *op. cit.*, pp. 10-14.

²⁰⁸ *Ibid.*

la modernización cristalizó en el paradigma de la abstracción. Abstracto se transformó casi invariablemente en sinónimo de moderno y, este proceso de hegemonía absorbió la vida cotidiana que adquirió esta nueva fisonomía. Cuadros con líneas, estructuras geométricas componiendo afiches, murales y paisajes; repeticiones de cuadrados, círculos y rombos en una sábana o en un mantel configuraron escenográficamente el imaginario visual en la década del 50.



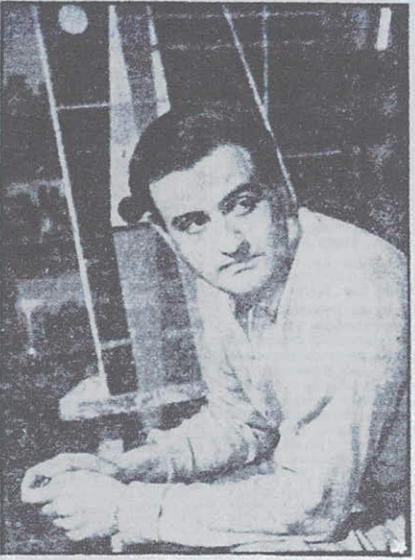
IL 104. Fotografia de conjunto en el estudio de Mário Pedrosa, Rio de Janeiro, 1951. De izquierda a derecha: De Barros, Palatnik, Pedrosa, Prati, Maldonado, Mavignier, Serpa.

**artes
Plásticas**

**"Novo-riquismo"
cultural e a
arte concreta**

Considerações acerca da
denominação "arte concreta"

Esteve em São Paulo, em transito para Terapopolis, onde realizará uma serie de conferencias, o jovem artista portenho Tomás Maldonado, um dos fundadores do grupo "Arte Concreta" de Buenos Aires, que em 1946 foi diretor da revista "Arte Concreto-Invenção". Maldonado, legitimo representante das novas tendencias artisticas argentinas, já exerce em "Revue Nouvelle" de Paris e atualmente é diretor de "N.V.", revista de cultura visual, membro do Congresso Internacional de Arquitetura Moderna e do Instituto para uma Cultura Pragmática. Entrevistado pela reportagem das FOLHAS sobre a origem da definição "arte concreta" e sobre o significado desta nova estética, assim respondeu Tomás Maldonado: — "A denominação arte concreta — dada em 1937 pelo holandés Theo Van Doesburg, utilizada por Max Bill em suas primeiras obras em 1926, por Alpb. por Kandinsky em 1928 — é a que melhor expressa o conteúdo desta nova estética. Como se tem feito muitas vezes, a denominação arte concreta e a unica que pode evitar



Tomás Maldonado

os malentendidos que até hoje têm suscitado as denominações mais correntes — arte abstrata, não objetiva, não figurativa. Deve-se compreender de uma vez por todas — mesmo quando a opinião mais amplamente difundida sustenta o contrario — que esta arte não é abstrata senão concreta. Dizemos que não é abstrata porque não busca repelir ilusoriamente a natureza sobre uma superficie procedimentalmente abstrata; dizemos, ao contrario, que é concreta porque se propõe a invenção de uma beleza objetiva através de elementos igualmente objetivos. E se por idéias, isto é, com adjetivos ou com clichês e a autoridade dos textos. Não duvido contudo que a polemica entre a arte concreta ou abstrata e figurativismo, referindo-se particularmente a tendencias "neo-realistas" poderá plantar-se, alguma dia em seus verdadeiros termos isto é, como um problema de cultura a ser resolvido pelos homens de cultura com os proprios meios da cultura. No momento, interferencias de todo tipo tornam isto impossível". E passando a expressar algumas considerações sobre as relações da nova arte com o passado artistico, concluiu o entrevistado — "Hoje atacam-nos em nome de uma cul-

IL 105. Tomás Maldonado, "'Novo-riquismo' cultural e arte concreta", *Folha da Manhã*, 28 de enero de 1951.

Uma exposição de artes plasticas que leva latente a belicosidade polemica

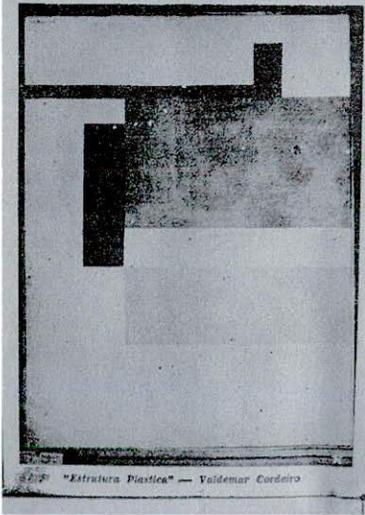
A Divisão de Patrimônio Cultural do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura de São Paulo inaugurou no Teatro Municipal uma exposição de pintura e escultura brasileira contemporânea. A mostra, integrada por 24 artistas, apresenta um panorama das artes plasticas de vanguarda e proporciona uma visão do movimento artistico paulista no seu atual estado de desenvolvimento.

No ambiente ornamentado do "foyer" do Municipal, quase ameaçados pelos motivos geométricos dos moldures dourados, ao pé dos capiteis, dos mármorez e dos lustres emoldurados se exibem, estão ordenados obras de sessenta trabalhos da jovem arte brasileira. Apesar da moldura luxuosa que os envolve, a despeito da ornamentação do local que em sua feitura chegou ao paroxismo do mau gosto — símbolo venusto de uma reação já há tempo caduca — as ainha-

ram os molduras, criando um conjunto de formas geométricas e cores vibrantes, uma parada que encerra, latente, a belicosidade polemica.

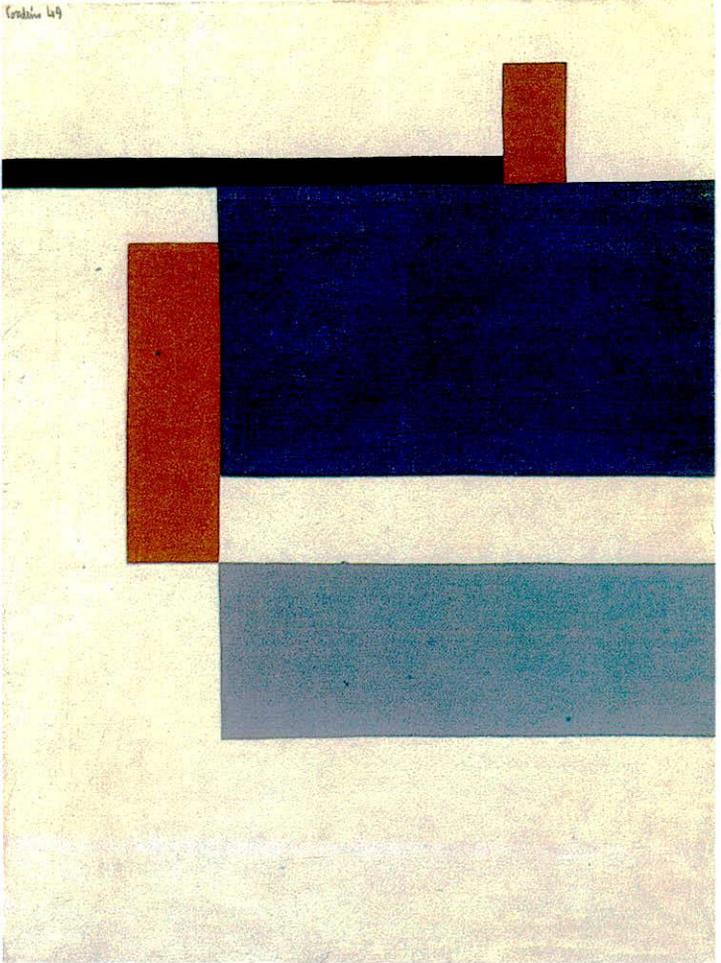
Na presença da manifestação dos criados assumptos ad ludo da pintura simples da poesia dos poemas artísticos, contemporâneos apresenta um rico, bem o previsto, os organizadores. Que acompanharem a mostra por um mês de manifestações artistico-culturais que abarçarem a apreço do publico, ao qual é dirigido este esboço.

Todas as modalidades da arte moderna, paulista estão ali representadas: do maneirismo zangado de Di Cavalcanti aos sistemas estruturais de Bonnard; do intimismo pictórico, já familiar, de Segal ao abstracionismo neoplasticista de Cordeiro; o grande espantoso de Portinari; do realismo e social; a melancolia de Volpi, o retrato de Fátima de Curvillao, os quadros de Otavio de Andrade Filho, de Tardes, de Chastoux e muitos outros artistas mandaram seus trabalhos nesse convento na casa da reforma, da educação. Mas uma iniciativa do Teatro Municipal, que teve o apoio dos honrosos nobres artísticos e agenciou o apelo do publico.



"Estrutura Plástica" — Waldemar Cordeiro

Cordeiro 49



IL 106. Waldemar Cordeiro, "Estética brasileira. Uma exposição de artes plásticas que leva latente a belicosidade polemica", *Folha da Manhã*, 24 de diciembre de 1950.
 IL 107. Waldemar Cordeiro, *Estrutura plástica*, 1949, tempera/ tela, 73 x 54, Col. Familia Cordeiro.

OS PINTORES NA VIDA E NA ARTE

Sacilotto, poeta da economia moderna

Um rapaz proletário que exprime a alma da Paulicéia atual — De um escritório à XXVI Bienal de Veneza

Texto de WALDEMAR CORDEIRO
Fotos de GIL PASSARELLI

Proseguindo nesta serie de reportagens, visitamos por em relevo a importancia de occorências da existencia particular na formação artistica dos nossos pintores. Focalizaremos alguns jovens, escolhendo individualidades de segura expressão no cenário da cultura viva nacional. Contudo — cumpre adverte — os limites naturais do assunto não devem ser forçados, chegando a conclusões absurdas. A arte acontece, o aparecimento dos criadores é original, "imprevisível" (como diz Bergson). Se a que passaremos a narrar, portanto, não explicará a arte, servirá contudo como depoimento para uma reconciliação do trabalho de publico com os artistas modernos. E não buscaremos melhor destino que a divulgação entre os leitores de jornais.

FUNÇÃO HISTÓRICA DA ARTE MODERNA

Nas artes plasticas nacionais dá-se o fenómeno do aparecimento de pintores, ou grupos, inteiramente independentes do meio artistico-intelectual, mais, de outro lado, relacionados mais ou menos estreitamente com acontecimentos economicos e sociais. Não há continuidade de desenvolvimento artistico.

Tambem o Brasil moderno, o titanico esforço para o progresso industrial e seu corollario social, o papel universal da nação, têm seus cantores. A arte moderna surge como energia poderosa para a transformação e progresso adequados das consciências.

O CONCRETISMO

O fascínio da maquina decretou o ocaso da beleza naturalista. Os artistas forjaram nova linguagem que pode exprimir o individual, o coletivo, o nacional, o universal a um só tempo. Esta

Nos momentos de cansaço mental, Luis ajuda o pai na oficina

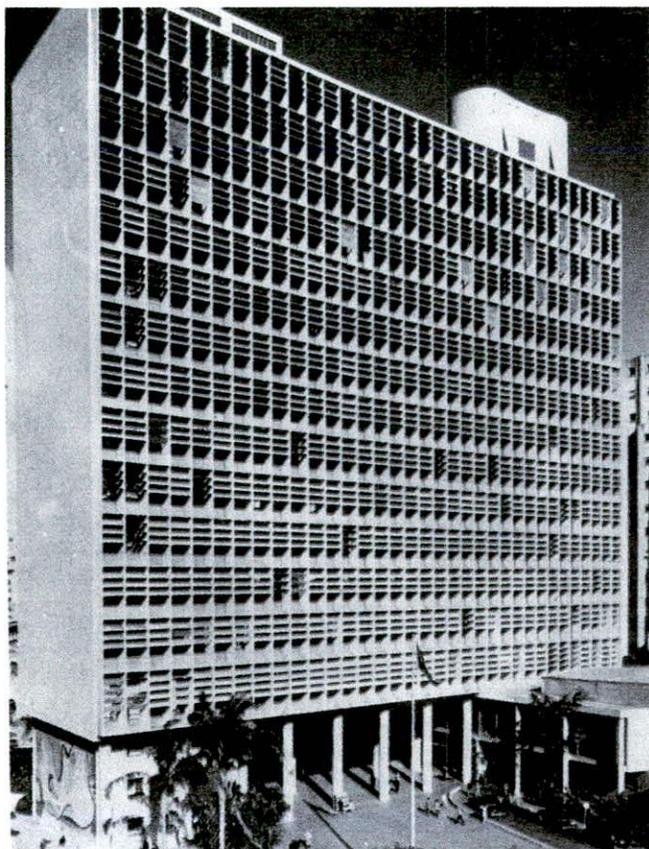
Otávio Araújo, as letras da "Sistema Hollerith" e o desenho tecnico.

LUIS, MARCELO E OTAVIO
Frequentavam a "Escola Profissional"

período os retratos expressionistas de Sacilotto. Desenhado com traços tremulos e contornos do rosto da menina Helena — hoje sua esposa — o jovem artista formulava a interjeição do seu protesto.

ção da cultura visual contemporânea e antiga. Constatou com verdadeiro espanto que essa linguagem absurda de planos em movimento não era menos absurda e fascinante na pintura antiga. Na musica compreendeu

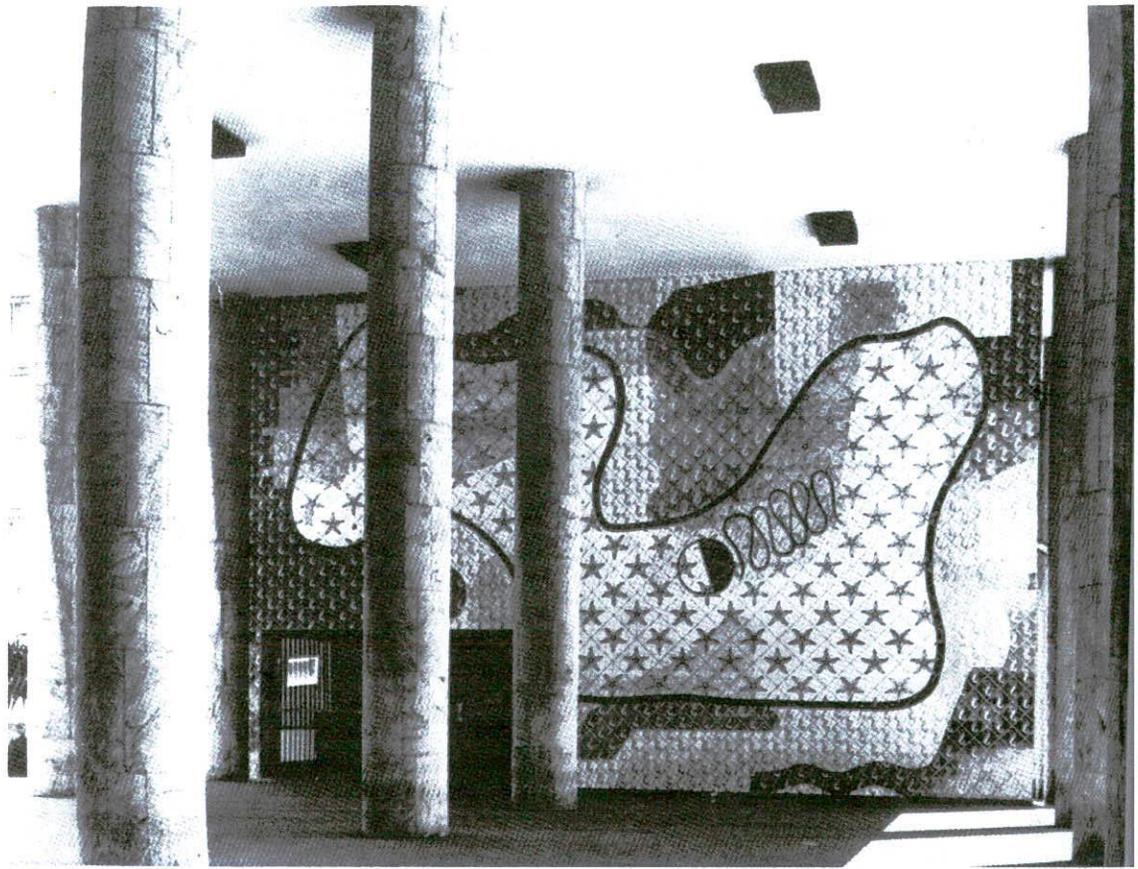
IL 108. Waldemar Cordeiro, "Sacilotto, poeta da economia moderna", *Folha da Manhã*, 11 de mayo de 1951.



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.



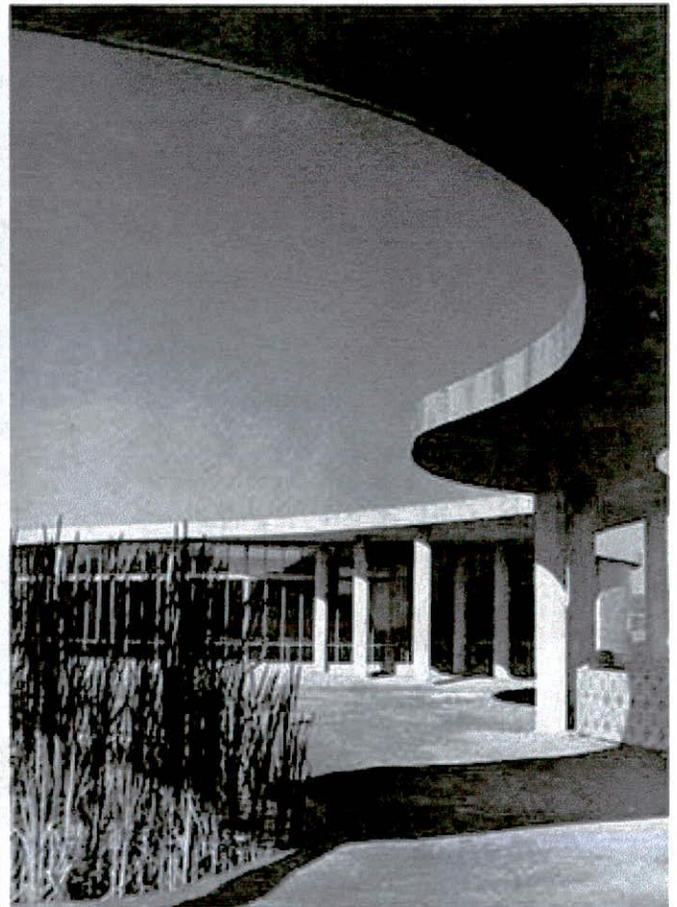
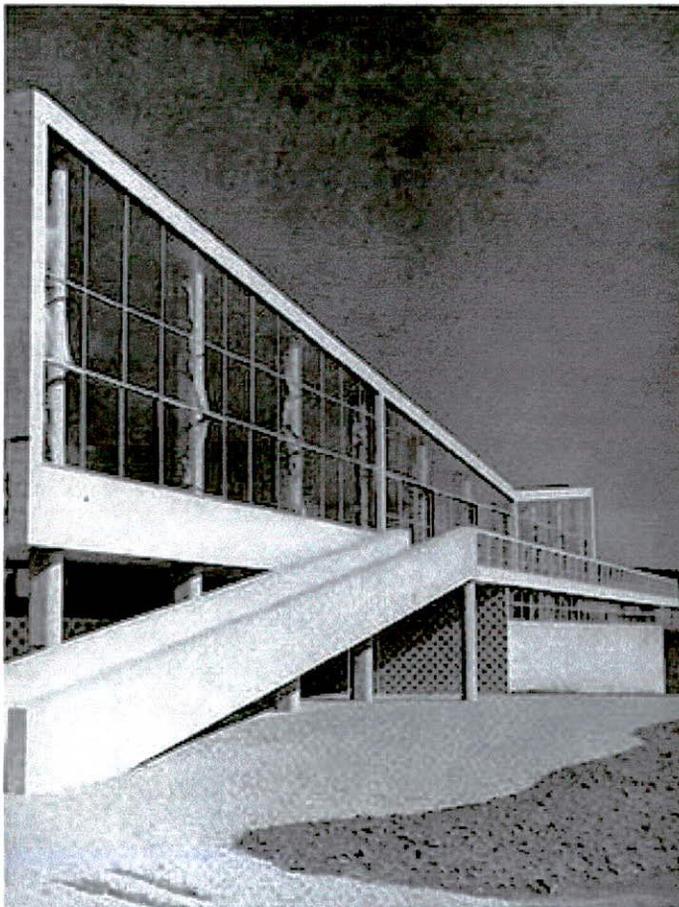
IL 112. Ministério de Educação e Saúde (MES), Rio de Janeiro, 1936-1943. Ala de sala de exposiciones.



IL 113. Ministério de Educação e Saúde (MES), Rio de Janeiro, 1936-1943. Pilotis y azulejos de Portinari.



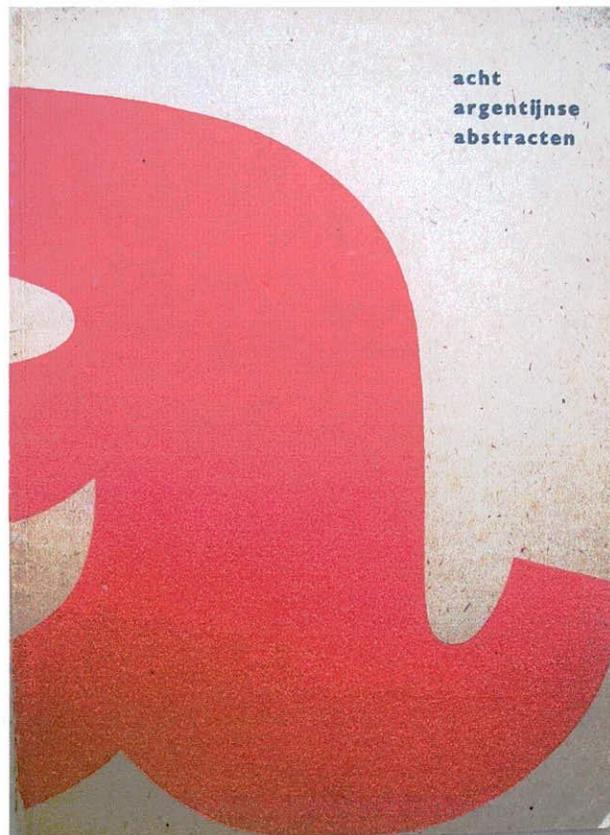
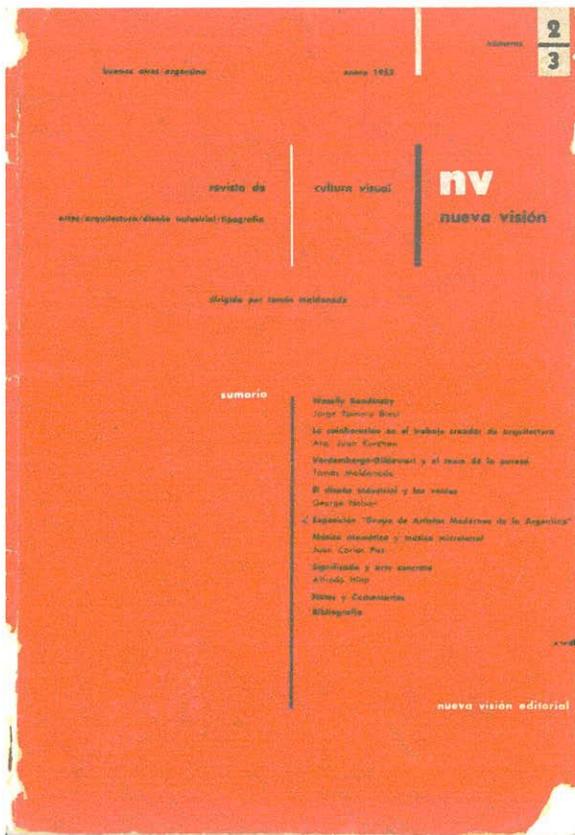
IL 114. Oscar Niemeyer, Conjunto Arquitetônico da Pampulha, 1942-1944. Igreja de São Francisco.



IL 115. Oscar Niemeyer, Conjunto Arquitetônico da Pampulha, 1942-1944. Yacht Club y casa de baile.

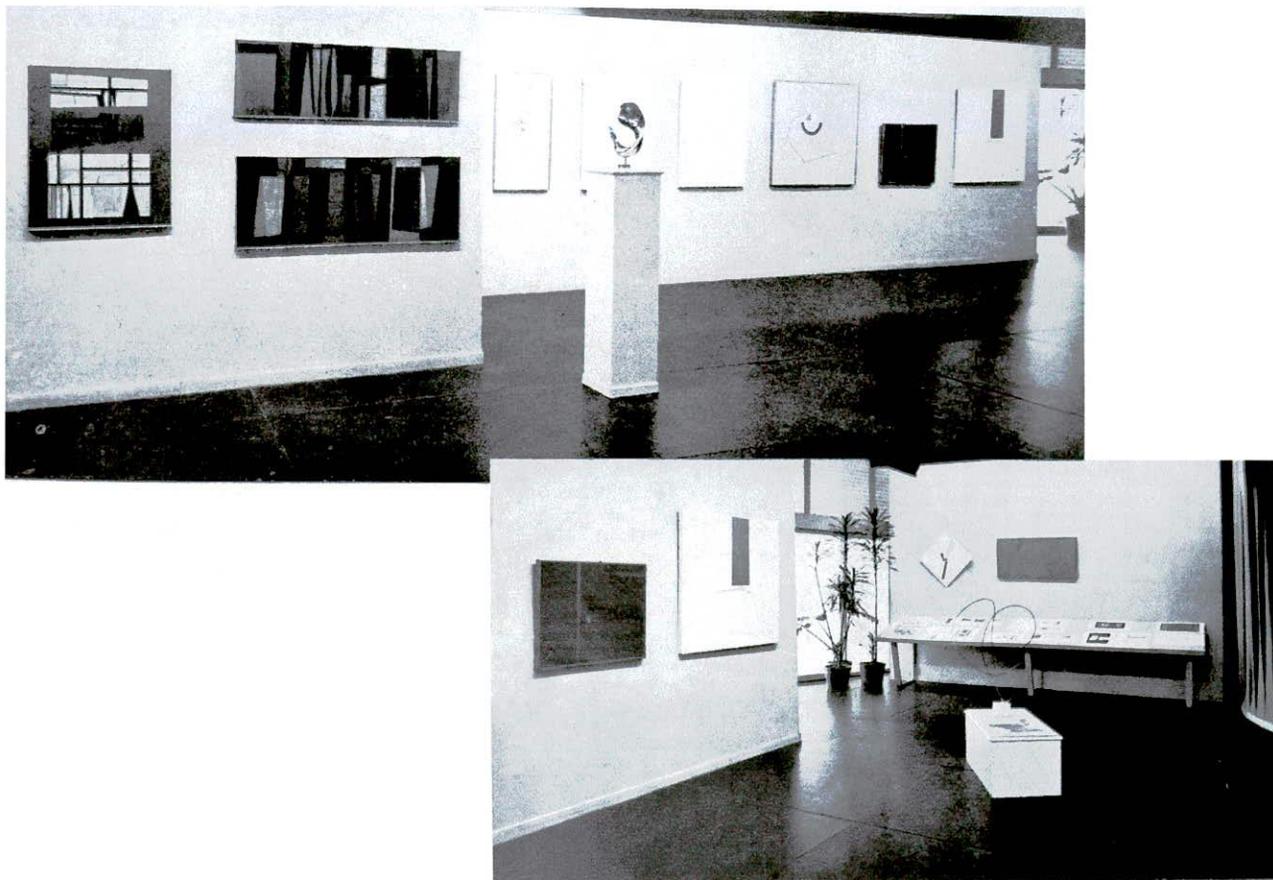


IL 116. Oscar Niemeyer, Conjunto Arquitetônico da Pampulha, 1942-1944. Casino.

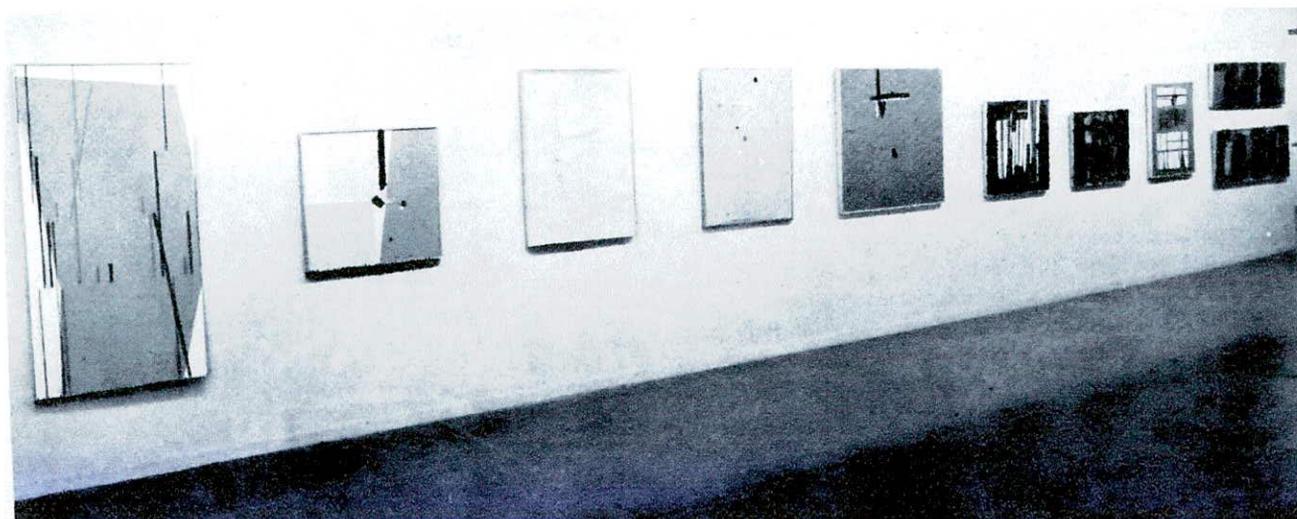


IL 117. *Nueva Visión*, n° 2/3, Buenos Aires, 1953, tapa.

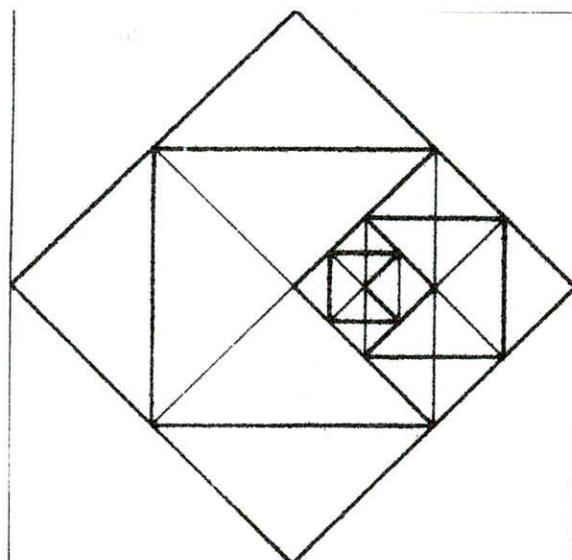
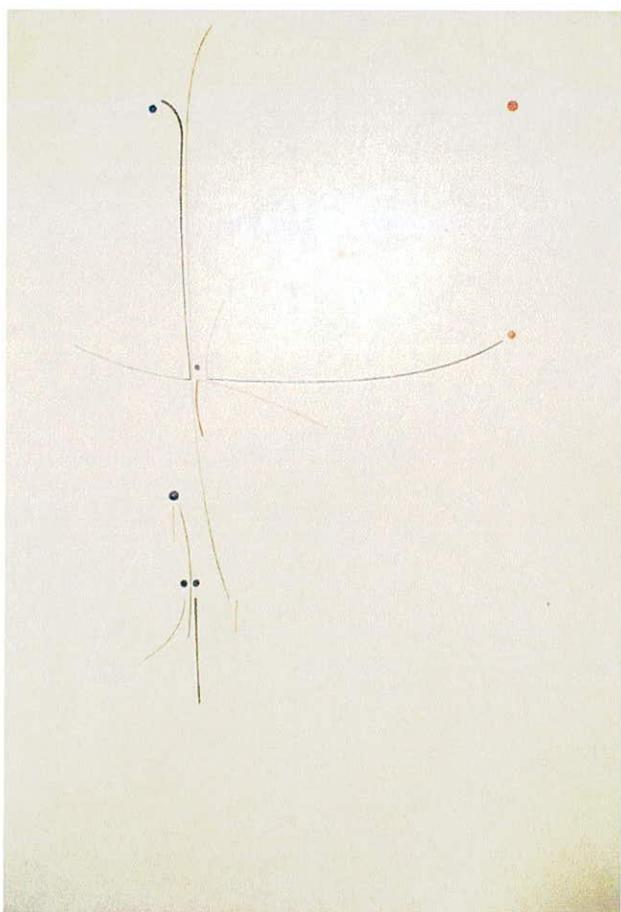
IL 118. *Acht argentijnse abstracten*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1953, tapa: diseño de Alfredo Hlito.



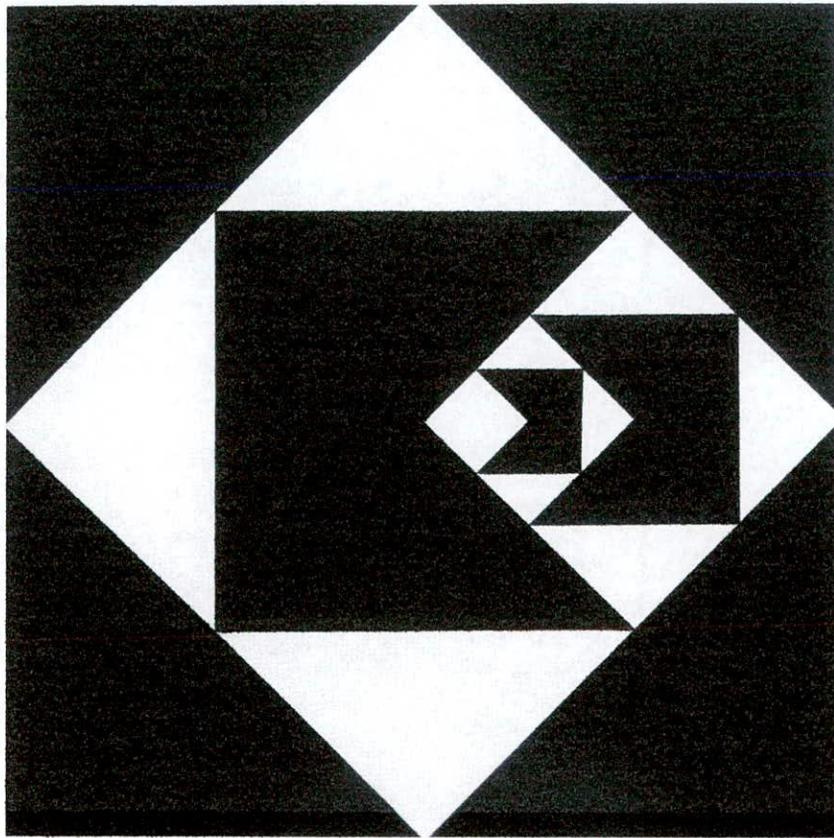
IL 119. Vista de *Grupo de artistas modernos argentinos*, MAM-RJ, 1953. Obras de Hlito y Fernández Muro.



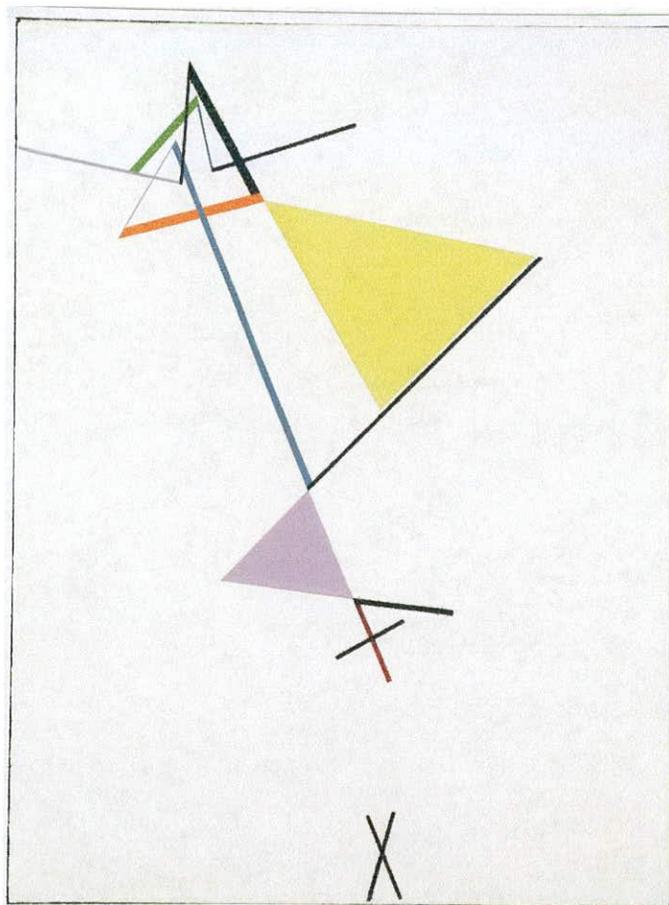
IL 120. Vista de *Grupo de artistas modernos argentinos*, MAM-RJ, agosto 1953. Obras de Tomás Maldonado.



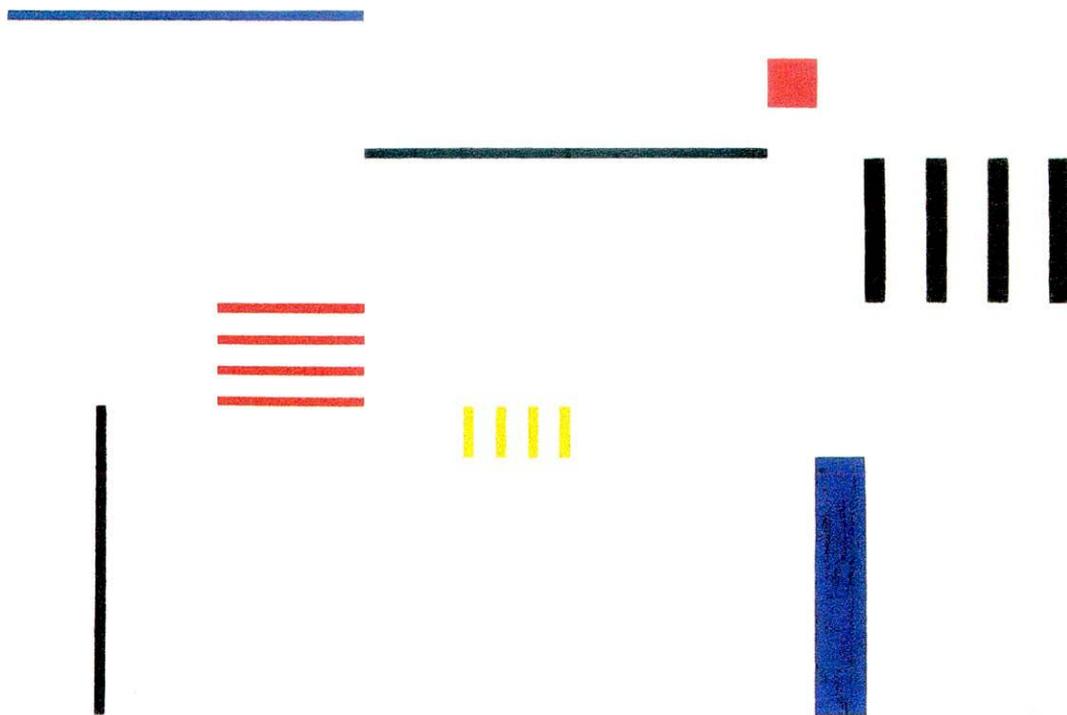
IL 121. Tomás Maldonado, *Tensiones de origen matemática*, 1950, óleo/ tela, 100 x 70.
IL 122. Geraldo de Barros, esquema de *Função diagonal*.



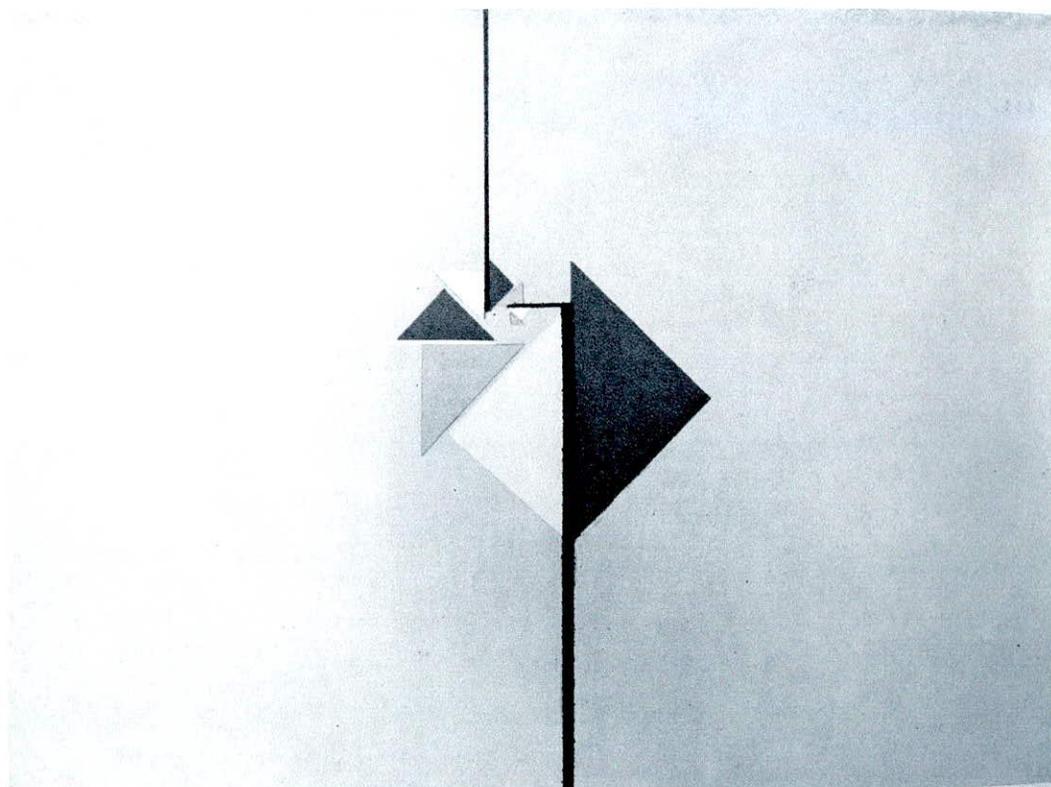
IL 123. Geraldo de Barros, *Função diagonal*, 1952, laca/ madeira, 60 x 60, Col. Patricia Phelps de Cisneros.



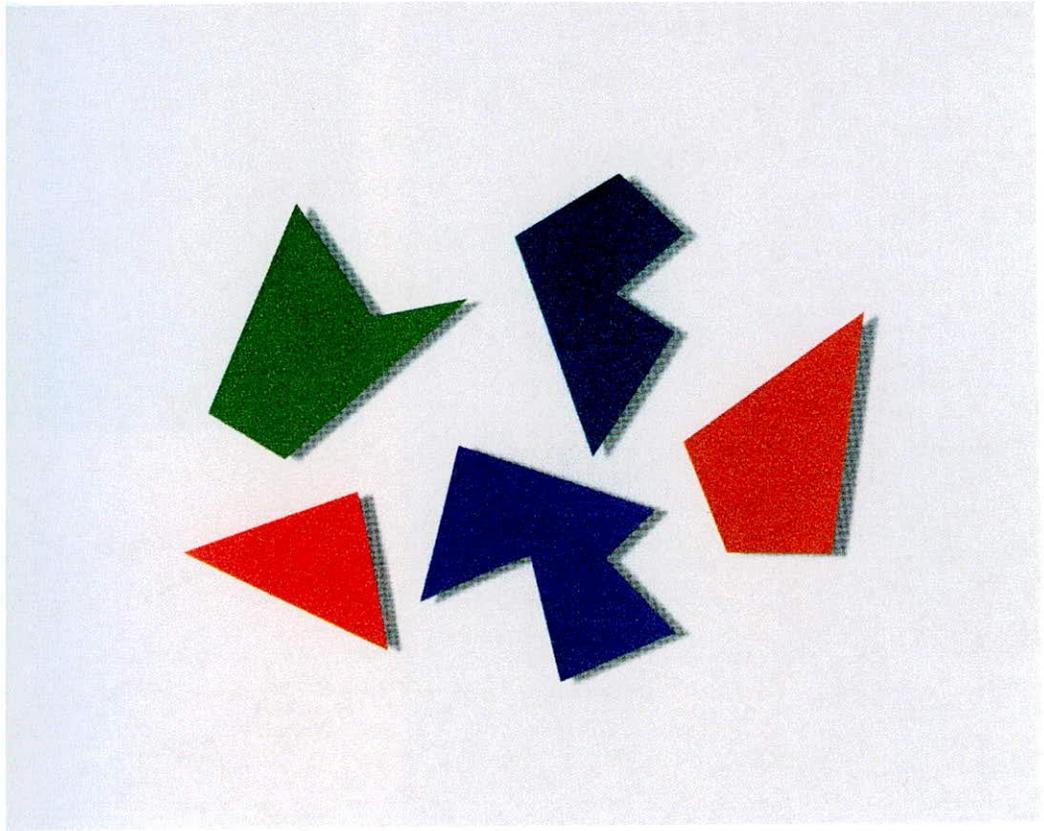
IL 124. Tomás Maldonado, *Desarrollo de un triángulo*, 1951, óleo/ tela, 80 x 60, Col. Patricia Phelps de Cisneros.



IL 125. Luiz Sacilotto, *Concreção*, 1952, esmalte/ tela, 50 x 70, Col. Ricard Akagawa, São Paulo.



IL 126. Alfredo Hlito, *Construcción*, 1953.



IL 127. Raúl Lozza, *Pintura n° 142*, 1948, óleo/ madera, 80 x 100, Col. Familia Lozza.



IL. 128 Abraham Haber, *Raúl Lozza y el perceptismo*, Buenos Aires, Diálogo, 1948.

Capítulo 6

Las exposiciones de arte y las gestiones políticas de los intercambios: arte argentino en Brasil- arte brasileño en la Argentina

No sabes lo feo feo que se están poniendo las cosas por aquí. Es muy doloroso sobre todo para mí que he creído ingenuamente o no (mi característica es así y difícilmente podré cambiar) en que se podía pretender llegar a hacer algo.... Cada día más el escepticismo va dominando el panorama de la acción y es feroz aceptar haberse equivocado y verse cercenado de entusiasmo día a día. Te aseguro que hay que ser de una pasta muy especial en estos tiempos para no tirar la esponja, una especie de generación especial de argonautas lanzados en el vacío desconociendo la máquina que te transporta y el medio en que te mueves oscila, varia, se clarifica, se enmudece, se complica, se perturba, etc. etc. todos los días sin saber nunca lo que va a pasar y cómo se va a encontrar un minuto después... Confieso que me he equivocado, que por el momento sólo esperar es posible [...] como esa anécdota de Sarmiento al encontrarse con Echeverría en Montevideo al pasar rumbo al exilio: "Y encontré a Echeverría ... pensando... en un momento donde sólo es posible acatar o sublevarse." Buena anécdota, no?

Ignacio Pirovano¹

Como es de pública notoriedad, desde hace más de veinte años, el Brasil se ha preocupado de poner al día el país con relación a las modernas concepciones culturales que distinguen a la civilización de nuestro tiempo. Así fue como lo que para nosotros no significó más que la visita de un hombre de vanguardia, su paso por el Brasil permitió al arquitecto francés Le Corbusier, marcar una época en el desenvolvimiento del concepto urbanístico y arquitectural del Brasil, y asentar las bases que daría como resultado la formación de un notable equipo de arquitectos que distinguen a este país de todos su hermanos de América.

Ignacio Pirovano²

Las artes plásticas fueron piezas clave en la presentación de posicionamientos políticos y nuevas alineaciones durante los años 50. Si desde la segunda posguerra

¹ Ignacio Pirovano, carta a Tomás Maldonado, Buenos Aires, 6 de diciembre de 1954. Archivo Tomás Maldonado, Milán.

² Ignacio Pirovano, carta a Felipe Espil, Buenos Aires, 1 de agosto de 1956. Archivo Pirovano, sobre 719 folio 10, MAMBA.

el arte abstracto tuvo una progresiva inscripción en el panorama cultural argentino y brasileño, los primeros años de la década del 50 hicieron evidente la extensión “masiva” de este fenómeno. En este sentido, la apuesta del Brasil resultaba sumamente contundente. A través de los nuevos emprendimientos culturales este país se propuso como un Estado progresista y detentor de la avanzada artística. Este “coloso” sudamericano aliado de los Estados Unidos e inmerso en un proceso desarrollista, se precipitaba a asimilar los códigos que imponía el nuevo orden mundial.³

El posicionamiento brasileño de posguerra se volvió un punto clave en la agenda de las relaciones exteriores argentinas. Esta situación no sólo involucró políticas económicas, territoriales y militares sino también aspectos culturales. El despliegue internacionalista que había asumido el Brasil amenazaba la hegemonía cultural que la Argentina había gozado otrora. La hipótesis que sostengo en este capítulo considera la política cultural internacionalista y la opción por el arte abstracto como catalizadores de las relaciones político-diplomáticas entre la Argentina y Brasil durante la década del 50.

El inicio de la Bienal paulista organizada por el MAM-SP en 1951 puso en funcionamiento una compleja maquinaria de gestión cultural rediseñando una nueva geografía para el mundo de las artes. Como se vio en el capítulo 3, en este primer encuentro en 1951 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 favorecieron una representación argentina. Sin embargo, a partir del segundo gobierno de Perón las cosas comenzaron a cambiar: desde los servicios diplomáticos se operó un giro en la política cultural argentina. El riesgo asumido por el Estado y la burguesía paulista y carioca en materia artística repercutía en el circuito argentino generando estrategias activadas en función de la proyección brasileña de posguerra. Nuevos proyectos vinculados a las artes plásticas surgieron de parte de una diplomacia cultural más activa impulsada desde la oficialidad peronista. A partir de las interconexiones con la escena brasileña, se redefinió la política artística argentina enmarcándose en la abstracción y en la búsqueda de proyección internacional.

³ Aracy Amaral, *Arte para quê?*, *op. cit.*; Rita Alves Oliveira, “Bienal de São Paulo. Impacto na cultura brasileira”, *op. cit.*

Si desde los 50 las gestiones institucionales y las políticas culturales tuvieron un rol clave en las interconexiones entre ambos países, este juego de relaciones adquirió un tono diferencial luego de la autodenominada “Revolución Libertadora”: a partir de 1955 se apaciguaron las tensiones y disputas mantenidas por el gobierno peronista con el Brasil restableciéndose los vínculos de colaboración con este país. El cambio de sentido de la “ecuación política” luego del golpe de 1955 ubicó a sectores opositores al peronismo como los vencedores del nuevo momento y por ende, también a sus proyectos, objetivos y sus vinculaciones. Si durante el peronismo la política argentina mantuvo disputas por la hegemonía regional con el país vecino, el triunfo del proyecto liberal sostenido por el gobierno provisional permitió que el Brasil fuera considerado por algunos sectores artísticos locales como un modelo para la gestión artística oficial.

1. Arte argentino en el mundo

A la luz de la proyección que la Bienal de São Paulo comenzaba a inscribir luego de terminada la primera edición, la ausencia argentina en este certamen fue una situación irritante que los artistas y críticos argentinos no estaban dispuestos a tolerar nuevamente. La Bienal era una vidriera para el resto del mundo en la cual tanto los artistas argentinos querían estar como los gestores brasileños avalar su apuesta con la participación y confrontación con la escena vecina. De hecho, es preciso leer las intervenciones del GAMA en los circuitos internacionales como un modo de sortear las limitaciones nacionales. La cuestión a analizar aquí radica en indagar los posicionamientos y cambios de estrategia en la política cultural argentina a través de los emprendimientos de la Cancillería.

La embajada argentina en Rio de Janeiro recibió numerosas invitaciones de Cicillo Matarazzo tendientes a obtener una representación oficial en la I Bienal pero estos numerosos convites no tuvieron acogida en el circuito diplomático argentino.⁴ Por un lado, las escasas respuestas que el MAM-SP recibió del consulado argentino daban

⁴ Francisco Matarazzo Sobrinho, carta al Embajador de la Argentina en Rio de Janeiro, São Paulo, 12 de julio de 1950; Francisco Matarazzo Sobrinho, carta al Embajador de la Argentina en Rio de Janeiro, São Paulo, 30 de noviembre de 1950; Secretaria de la I Bienal de São Paulo, carta al Consulado argentino, São Paulo, 19 de diciembre de 1950; Francisco Matarazzo Sobrinho, carta al Embajador de la Argentina en Rio de Janeiro, São Paulo, 15 de marzo de 1951; Francisco Matarazzo Sobrinho, carta al Embajador de la Argentina en Rio de Janeiro, São Paulo, 17 de julio de 1951. Caja 1/05, Archivo FBSP.

cuenta de la incompreensión por parte de la burocracia sobre las implicancias de representar artísticamente al país en el exterior. Una carta del consulado argentino dirigida a Maratazzo explicitaba el desconocimiento de la estructura para diseñar gestiones culturales: en esta misiva se enumeraban sin demasiado criterio centros artísticos en la Argentina entre los cuales se listaban desde la “Escuela Argentina de Bellas Artes ‘Perugino’” a los diferentes museos tanto de la capital como del interior.⁵ Esta extensa nómina que el consulado enviaba a Matarazzo ponía en evidencia la inexperiencia de la burocracia argentina en torno a lo que implicaba para un país tener una estructura dedicada a la administración cultural para la representación exterior, asunto que el Brasil, por supuesto, ya había entendido y ejecutado con diligencia.⁶ Por otro lado, esta ausencia de una respuesta oficial acerca de la organización del envío argentino, llevaron a Matarazzo a remitir a Juan I. Cooke, embajador argentino en Rio, una última carta en julio de 1951 en la cual no sólo subrayaba el desinterés sino que ubicaba a la Argentina fuera del concierto de naciones latinoamericanas que apoyaban su propuesta.

Mais uma vez, voltamos a presença de V. Excia. a fim de tratar da realização da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Cremos que os progressos havidos na organização dessa manifestação artística, não devem ter passados despercebidos de V. Excia., pelo que poderá verificar, que, hoje, é a Argentina, dentre os países de tradição artística e cultural de valor, o único país latino-americano que não participará da I Bienal de São Paulo. Com efeito, o Chile, o Uruguai, Cuba e o México não hesitaram em hipotecar sua inteira solidariedade a nosso empreendimento que visa a estreitar, através do contacto entre seus artistas, as relações de amizade que unem a esses países irmãos. Nesse sentido é que a si nos dirigimos, certos de que o elevado espírito de colaboração já demonstrado anteriormente por V. Excia. fará com que tenhamos, das autoridades responsáveis de Buenos Aires, uma resposta positiva ao convite que dirigimos a essa Embaixada em data de 12 de julho de 1950.⁷

Juan I. Cooke – padre del futuro militante peronista John William Cooke- acusaba recibo de esta carta el 31 de julio de 1951 aduciendo no haber recibido ninguna

⁵ Albano Larrea [Cónsul argentino en São Paulo], carta a Francisco Matarazzo Sobrino, São Paulo, 30 de noviembre de 1950. A esta carta se adjunta la “Nómina de organizaciones artísticas y culturales”. Caja 1/05, Archivo FBSP.

⁶ Recuérdese que el envío brasileño a la Bienal de Venecia de 1950 había sido organizado por el MAM-SP.

⁷ Francisco Matarazzo Sobrinho, carta a Dr. Juan I. Cooke, São Paulo, 17 de julio de 1951. Caja 1/05, Archivo FBSP.

invitación anteriormente.⁸ Si bien aseguraba tener interés en ejecutar una participación argentina en el evento paulista resulta claro que era, precisamente, una respuesta “diplomática”. Resulta interesante analizar este desinterés de la Cancillería argentina a la luz de las lecturas que circulaban sobre el Brasil en el contexto local. Un informe “secreto” sobre Brasil de 1950 sito en el Archivo, Biblioteca y Museo de la Diplomacia del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto da cuenta de cómo el cuerpo diplomático leía lo que ocurría en Brasil. Según el informe, el objetivo del Brasil, era “dominar la costa atlántica, en la extensión comprendida entre el Río de la Plata y el Istmo de Panamá” para erigirse como potencia sudamericana en lo económico, político y cultural; en suma constituirse en el país rector de la latinidad. Luego de enumerar varios puntos vinculados a distintas áreas, el informante aclaraba que existía una fuerte convicción nacional de que ese era el futuro que le correspondía al Brasil.⁹

Respecto de la participación argentina en la I Bienal, la Cancillería no registró la dimensión de esta apuesta artística brasileña. Es posible pensar que este posicionamiento de negación radicaba en mantener un tradicional espacio de liderazgo: la supremacía cultural argentina, reconocida en los circuitos intelectuales brasileños¹⁰, era un bastión que era necesario sostener. Desde esta perspectiva de búsqueda de sustento en la tradición y de negación de la instalación de una nueva legitimidad regional resulta factible entender el desinterés oficial para realizar un envío a São Paulo. Sin embargo, esta ausencia implicaba al circuito artístico porteño activo e involucrado en los emprendimientos brasileños. Para los organizadores de la Bienal, el contraste entre las conexiones con el circuito moderno y la negativa oficial era lo que resultaba importante resaltar. En una carta al agregado cultural de la Embajada brasileña, Ciccillo lamentaba: “Infelizmente, se desta vez não nos foi possível contar com a presença dos artistas modernos argentinos, desde já porém, fazemos sinceros votos para que, na II

⁸ Juan I. Cooke, carta a Francisco Matarazzo Sobrinho, São Paulo, 31 de julio de 1951. Caja 1/05, Archivo FBSP.

⁹ “Organismos internacionales. 1950. SECRETO”, paquete 23. Archivo, Biblioteca y Museo de la Diplomacia, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto.

¹⁰ Patricia M. Artundo, *Mário de Andrade e a Argentina*, op. cit., p. 167. Un ejemplo de este posicionamiento cultural argentino aparecía en las lecturas que realizaba Mário de Andrade sobre nuestro país. En carta a Newton Freitas, Andrade señalaba: “Eu acho que os argentinos já atingiram uma civilização intelectual, um refinamento de pensar à européia, maior, que os brasileiros. Não digo cultura não, mas civilização intelectual. Até como cultura eu acho que nós, sem termos filosóficos, temos, no entanto, um processo tradicional de pensamento mais original que pode nos levar mais longe na criação duma maneira nacional de pensamento. Não sei si me explico bem. Mas o maior refinamento intelectual argentino me parece incontestável.”

Bienal, eles nos possam enviar uma significativa representação de suas obras, muitas das quais são bem conhecidas e bastante apreciadas, pela crítica e pelos ambientes artísticos brasileiros.¹¹

Apenas finalizada la I Bienal de São Paulo, la segunda edición ya se estaba preparando. Inaugurada en diciembre de 1953, la II Bienal abría el ciclo de festejos del IV Centenario de São Paulo (1954) en los nuevos edificios diseñados por Oscar Niemeyer en el Parque Ibirapuera. [IL. 129, 130, 131] Espectacular, siete veces más grande que la anterior, fue conocida como la “Bienal del *Guernica*”, obra que viajó a São Paulo integrando una exposición de 50 piezas de Picasso. Además, se presentaban salas especiales dedicadas a revisiones del cubismo, del futurismo y del expresionismo y otros núcleos consagrados a la producción de Paul Klee, Piet Mondrian y Eduard Munch. [IL. 132] El jurado de premiación estaba integrado nuevamente por Romero Brest además de por Max Bill –quien, como se ha visto, había sido cambiado de disciplina- por Bernard Dorival, Herbert Read, Mário Pedrosa, Sandberg, Sérgio Milliet, Tomás de Santa Rosa y Wolfgang Pfeiffer, entre otros críticos brasileños e internacionales.¹²

Matarazzo se dirigió de nuevo a la Embajada brasileña en Buenos Aires para comenzar a diseñar un plan de acción que permitiera que, esta vez, la Argentina participara. También se remitieron cartas a Cooke y a distintos espacios gubernamentales y diplomáticos.¹³ Para una comunidad internacional que intentaba reconfirmarse constantemente, era un fuerte signo de displicencia que la Argentina no se integrara a este concierto de naciones identificadas a través del arte moderno. Además, en el nuevo mapa de relaciones globales, no era decoroso explicitar tanta distancia existiendo tanta proximidad. Paulo Herkenhoff ha señalado que por su conexión con el aparato diplomático brasileño, la Bienal era un asunto de Estado y se convertía en un espacio de negociación política.¹⁴ A través de João Baptista Lusardo, embajador brasileño en Buenos Aires, Matarazzo se aseguraba de hacer todos los esfuerzos para concretar la participación argentina: “Todas as vezes que tivemos

¹¹ Francisco Matarazzo Sobrinho, carta a Miguel Paranhos do Rio Branco, São Paulo, 30 de enero de 1952. Caja 1/05, Archivo FBSP.

¹² VV.AA., *Bienal 50 anos 1951-2001, op. cit.*, p. 80-85.

¹³ Francisco Matarazzo, carta a Juan I. Cooke, São Paulo, 25 de septiembre de 1953; Francisco Matarazzo, carta a Chefe das Relações Culturais do Ministério de Negócios Exteriores, São Paulo, 6/10/1953. Caja 2/01, Archivo FBSP.

¹⁴ Paulo Herkenhoff, “A Bienal de São Paulo e seus compromissos culturais e políticos”, *Revista USP*, n° 52, São Paulo, 2001-2002, pp.118-121; véase también Rita Alves Oliveira, “Bienal de São Paulo. Impacto na cultura brasileira”, *op. cit.*

possibilidades de entrar em contactos com elementos argentinos, inclusive o Cônsul Geral em São Paulo, frizamos a importância e até a necessidade da participação argentina á esta manifestação brasileira, assim como a oportunidade de evitar uma ausência que poderia prestar-se a muitas interpretações, a maioria das quais, arbitrarias.”¹⁵

El diplomático brasileño en Buenos Aires aseveraba estar realizando todas las gestiones para interesar al gobierno argentino en este evento. Pero para Lusardo las posibilidades no resultaban demasiado auspiciosas. En una carta a Matarazzo informaba sobre la situación argentina y el envío a la Bienal. En esta oportunidad, dos problemas estaban en juego, por un lado, el plan de emergencia que, desde 1952, estaba llevando a cabo el gobierno argentino y por otro lado, una dificultad con los medios para difundir las informaciones respecto de la bienal.¹⁶

Em resposta, informo Vossa Senhoria de que encarei ao Ministério das Relações Exteriores e Culto o empenho que há no Brasil pela participação argentina. [...] Devo, porém, ponderar que não se pode contar com uma contribuição importante por parte da Argentina, devido á política de compressão de despesas adotada pelo Governo. [...] Distribuiu-se à imprensa una nota sobre a Bienal, mas infelizmente os jornais argentinos só dispõem de um reduzidíssimo espaço para notícias desta natureza, que nem sempre alcançam, assim, o merecido destaque.¹⁷

Aunque parecía esperable una nueva ausencia de la Argentina la coyuntura política durante la “entrebienal” había cambiado mucho. Si hasta 1951 Perón todavía ofrecía una versión optimista de los resultados de su modelo de desarrollo, ésta fue desmentida por una crisis imposible de ocultar que estallarí a comienzos del año siguiente.¹⁸ Había acabado la bonanza del comercio exterior que lo había acompañado en el poder. “El mundo feliz” –la búsqueda del ideal del pleno empleo, el aumento de los salarios reales y un profundo cambio distributivo–

¹⁵ Francisco Matarazzo, carta a João Baptista Lusardo, São Paulo, 4 de febrero de 1953. Caja 2/01, Archivo FBSP.

¹⁶ Pablo Gerchunoff y Damián Antunez, “De la bonanza peronista a la crisis del desarrollo”, en Juan Carlos Torre (dir.), *Los años peronistas ...*, op. cit., pp. 173-175.

¹⁷ João Baptista Lusardo, carta a Francisco Matarazzo Sobrinho, Buenos Aires, 27 de febrero de 1953. Caja 2/01, Archivo FBSP.

¹⁸ Juan Carlos Torre, “Introducción a los años peronistas”, en Juan Carlos Torre (dir.), *Los años peronistas ...*, op. cit.

transcurrió en el corto lapso de 1946-48.¹⁹ El modelo proteccionista iniciaba así una tibia apertura de la economía hacia 1949, cuando se comenzaron a sentir los síntomas de desequilibrio. A partir de 1950 la nueva orientación de la agenda económica del peronismo redefinía la relación con los EE.UU. guiada por la necesidad de obtener de capitales y asistencia técnica a los efectos de impulsar la modernización industrial.²⁰ La ratificación del TIAR (Tratado Interamericano de Asistencia Recíproca) implicaba calificar para las ventas de armas norteamericanas como también recibir un muy necesitado crédito del Eximbank. Durante los primeros años de la década del 50, para los EE.UU. era prioritario obtener la colaboración de Perón en los “objetivos mundiales de Estados Unidos”, sobre todo en relación con el afianzamiento del anticomunismo en Latinoamérica.²¹ En 1953, con la asunción de Dwight Eisenhower, la larga cadena de desencuentros con la Argentina comenzaría a llegar a su fin. Luego de años de fricciones, la visita de Milton Eisenhower, hermano del mandatario norteamericano, en julio de 1953 dio comienzo a un período de distensión y a un relativo eclipse de la Tercera Posición. Fueron éstos los mismos momentos en los cuales se han observado gestos de descompresión política también, en parte, conducidos en pos de un mejoramiento de las relaciones con el país del norte.²²

El vínculo con los EE.UU. mediaba de modo clave en las relaciones entre Argentina y Brasil. Un reposicionamiento argentino en las relaciones con EE.UU. se convertía en un elemento delicado para las relaciones exteriores brasileñas. De hecho, la política exterior del segundo gobierno de Vargas (1951-1954) tenía como objetivo recuperar la capacidad de negociación de Brasil frente a EE.UU. Aunque durante el proceso posbélico Brasil se benefició de su alianza con los EE.UU., también se consideró que el esfuerzo implicado no había sido adecuadamente retribuido.²³ Si la alianza norteamericano-brasileña implicaba un obstáculo para el acercamiento argentino, el informe diplomático secreto de la Cancillería anteriormente citado definía la política norteamericana en función de la estrategia de “dividir para reinar”: un aparente equilibrio entre ambos países resultaba más

¹⁹ Pablo Gerchunoff y Damián Antunez, “De la bonanza peronista a la crisis del desarrollo”, *op. cit.*

²⁰ Carlos Escudé y Andrés Cisneros (orgs.), *Historia General de las Relaciones Exteriores...*, *op. cit.*, pp.119-141.

²¹ Carlos Escudé, “La traición a los derechos humanos 1950-1955”, en Silvia Ruth Jalabe (comp.), *La política exterior argentina y sus protagonistas 1880-1995*, Buenos Aires, CARI, 1996, pp. 84-88.

²² Juan Carlos Torre, “Introducción a los años peronistas”, *op. cit.*, pp. 62-63.

²³ Carlos Escudé y Andrés Cisneros (orgs.), *Historia General de las Relaciones Exteriores...*, *op. cit.*, p. 66.

funcional para el gobierno norteamericano que un desarrollo inusitado del Brasil.²⁴ Entre ambos países latinoamericanos existía una tensión en la cual la carrera armamentística y el expansionismo territorial eran los dos elementos de mayor disputa. Además, como han señalado Carlos Escudé y Andrés Cisneros, el canciller brasileño João Neves de Fontoura fue una figura que instigó el desentendimiento con la Argentina.²⁵ Aunque 1953 fue un año de conflictos entre ambos países en relación con la firma del acuerdo comercial argentino-brasileño, la asunción de Vicente Rao como canciller brasileño a mediados de ese año fue interpretada por Cooke como un claro mejoramiento de las relaciones.²⁶

A partir del giro político y económico, el peronismo también replantearía sus estrategias en el ámbito cultural. La integración en una escena internacional resultaría central en el segundo gobierno de Perón. De todas formas, esta vez los artistas no iban a esperar a la burocracia argentina para presentarse en el evento paulista; por desidia o desinteligencias diplomáticas no iban a perder la oportunidad de figurar en esta importante vidriera. A través de Cordeiro, Maldonado y Hans Aebi habían iniciado las gestiones para participar en la Bienal como “estrangeiros espontâneos”, posibilidad que el reglamento brindaba a los artistas no residentes en el Brasil para presentarse individualmente.²⁷ Sin embargo, esta previsión no fue necesaria. El 25 de junio un telegrama del Comodoro Pons Bedoya confirmaba la delegación oficial argentina.²⁸ El envío -organizado por la Subsecretaria de Difusión del Ministerio de Relaciones Exteriores- se integraría por 37 pinturas y 12 esculturas que representaban una selección de artistas abstractos (vinculados a la línea concreta, madí y GAMA) y una tendencia surrealista vinculada al grupo Orión que, desde 1951, aglutinados en torno a Ernesto B. Rodríguez formaban una agrupación ecléctica y dinámica conocida

²⁴ “Organismos internacionales. 1950. SECRETO”, paquete 23. Archivo, Biblioteca y Museo de la Diplomacia, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto.

²⁵ Carlos Escudé y Andrés Cisneros (orgs.), *Historia General de las Relaciones Exteriores...*, op. cit., pp. 134-135.

²⁶ *Ibid.*; véase también los recortes de diario en la carpeta “Política Brasil 1953”, Archivo, Biblioteca y Museo de la Diplomacia, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto.

²⁷ “Reglamento da 2ª Bienal”, *II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, 1953. Arturo Profili, carta a Hans Aebi, São Paulo, 25 de mayo de 1953; Hans Aebi, telegrama a Waldemar Cordeiro, Buenos Aires, 1 de junio de 1953; Arturo Profili, carta a Niomar Moriz Sodré, São Paulo, 8 de junio de 1953; Véase Correspondencia Argentina, Caja 2/8, Archivo FBSP. Respecto del cambio de reglamento véase también Francisco Alambert y Polyana Canhête, *As Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores (1951-2001)*, op. cit., pp. 53-54.

²⁸ Comodoro Pons Bedoya, telegrama a Museu de Arte Moderna São Paulo, Buenos Aires, 25 de junio de 1953. Caja 2/8, Archivo FBSP.

como “20 pintores y escultores”.²⁹ Evidentemente, los 50 habían llegado con otro tono: eran tiempos en los que comenzó a ser más común tomar *Coca-Cola* y más *a la moda* colgar cuadros abstractos.³⁰

Como se ha visto, las relaciones entre artes abstractas y peronismo han sido un tema de debate historiográfico. A fines de los 40, los pronunciamientos del ministro de Educación Oscar Ivanissevich,³¹ en particular, y las formas culturales del peronismo en general, vinculadas a los sectores populares y alejadas de los valores de la cultura erudita, fijaron una marcada tensión entre peronismo y artes abstractas. Sin embargo, nuevas investigaciones han señalado puntos de coexistencia y negociación entre artistas concretos y burocracia gubernamental analizando el uso político que adquirió, precisamente, el envío de un grupo de artistas abstractos argentinos a la II Bienal de São Paulo. Andrea Giunta ha observado que a partir del 2° Plan Quinquenal, que incorporaba como punto central la apertura económica argentina a capitales internacionales, era necesaria una imagen renovada y moderna de la Argentina. Giunta plantea que el arte abstracto funcionó como un instrumento político coyuntural que el Gobierno utilizó para su presentación en la escena internacional.³²

Efectivamente, en 1953 elementos clave de la estructura peronista sabían con claridad que el arte abstracto había triunfado como *el estilo* moderno. Sin embargo, no sólo la elección de la abstracción impuso una revisión de estrategias políticas en la Argentina. En São Paulo se había articulado una compleja maquinaria de acción cultural a través de la cual Brasil estaba proyectando su modelo sobre el panorama regional. La Bienal presentaba una confrontación del panorama artístico mundial, promocionaba el arte brasileño en un momento privilegiado de atención internacional y ponía el arte europeo y americano al alcance de los artistas locales y del público general. Además, se enaltecía con el poder de representación simbólica de la ciudad de São Paulo, del empresariado

²⁹ M. F. Velloso Colombres, carta a Arturo Profili, Buenos Aires, 26 de junio de 1953; Juan I. Cooke, carta a Presidente de la II Bienal del Museo de Arte Moderno, Rio de Janeiro, 29 de junio de 1953; Caja 2/8. Archivo FBSP. Sobre “20 pintores y escultores” véase Ernesto B. Rodríguez, “20 pintores y escultores”, *Letra y Línea*, n° 2, Buenos Aires, noviembre de 1953, pp.11-12, Ernesto B. Rodríguez y Fernando A. Moliné, *20 pintores y escultores*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, s/d.

³⁰ Ernesto Goldar, *Buenos Aires: vida cotidiana en la década del '50*, op. cit., p. 24.

³¹ “Inauguró el Dr. Ivanissevich el XXXVIII Salón Nacional de Artes Plásticas”, op. cit.; “Inauguró ayer el XXXIX Salón de Artes Plásticas”, op. cit. véase también Nelly Perazzo, *El arte concreto en la Argentina*, op. cit., pp. 121-122.

³² Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, op. cit., pp. 74-76; Andrea Giunta, “Nacionales y populares: los salones del peronismo”, op. cit.

moderno y del Estado. Un evento que ubicaba a Brasil definiendo su hegemonía cultural, política y económica regional.³³

Varios elementos dan cuenta que esta apuesta brasileña repercutió en la política cultural argentina entre 1952 y 1953. Por un lado, se efectivizaron algunos cambios de posiciones. Ignacio Pirovano, director del Museo de Arte Decorativo, que jugó un particular rol de mediador y gestor del arte moderno dentro de la estructura peronista, pasó a ocupar la Dirección Nacional de Cultura en el lapso de septiembre de 1952 a octubre de 1953.³⁴ A su vez, en 1951 después de casi 25 años de actividad diplomática en Europa, el escultor Pablo Curatella Manes regresaba a la Argentina, para desempeñarse en la Dirección de Cooperación Cultural de la Cancillería. Por otro lado, desde la estructura peronista surgían nuevos emprendimientos vinculados a las artes plásticas y una nueva actitud frente al protocolo diplomático.

En 1952, el año del “Plan de Emergencia Nacional”, se efectivizaba con un elenco de las primeras décadas del siglo XX, la primera participación argentina en la Bienal de Venecia reeditada después de la guerra en 1948. El conjunto era en líneas generales una selección de obras figurativas, aunque presentaba a Juan del Prete con *Abstracción* y a Pablo Curatella Manes con *El pájaro*.³⁵ Además se realizaba en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) la exposición *La Pintura y la Escultura Argentinas de este Siglo*: las 30 salas y los jardines del museo se dedicaron a una antológica exposición de arte argentino. El recorte empezaba con Martín Malharro y sus seguidores y terminaba en las producciones de las décadas del 40 y 50. Bajo un eje museográfico guiado por la sucesión histórica de escuelas, los artistas abstractos entraban como último eslabón en la historia del arte nacional. [IL. 133] En el catálogo se explicaba que la muestra era un balance de cincuenta años de obra plástica argentina y “una revista de valores, de los valores artísticos que responderán desde el ser íntimo y desde los modos expresivos propios de nuestro pueblo a la futura vida nacional y a la participación y la marcha de esta vida común en lo internacional”.³⁶ Evidentemente, esta referencia alineaba

³³ Paulo Herkenhoff, “A Bienal de São Paulo e seus compromissos culturais e políticos”, *op. cit.*

³⁴ María Amalia García, “Diseñando el progreso. Ignacio Pirovano en la difusión y promoción del diseño industrial”, *op. cit.*

³⁵ *Exposición Internacional Bienal de Venecia. Participación de la República Argentina*, Ministerio de Educación, 1952.

³⁶ “Presentación”, *Exposición de la Pintura y la Escultura Argentinas de este Siglo*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1952, p. 9.

la incorporación de las tendencias abstractas en la exposición en tanto marca nacional de un posicionamiento mundial. En este sentido se remarcaba que

En cuanto a nosotros no sólo tenemos un arte que testimonia estéticamente nuestra particular manera de encarar la vida y trascender de ella sino que este arte argentino ha alcanzado una de las más altas jerarquías. Faltaba, empero, que nos ocupásemos de él, reuniéndolo por el orden que le es particular [...] Con la presente Exposición de la Pintura y la Escultura Argentinas de este Siglo comenzamos a satisfacer tan fundamental necesidad.³⁷

Al gobierno le había llegado la hora de reconocer que los valores de la plástica argentina no eran sólo los que se enmarcaban en sus criterios sino otros muy distintos pero más reconocidos internacionalmente. Es preciso aclarar que el Ministerio de Educación –institución de la cual dependía el Museo- había cambiado a sus funcionarios: Oscar Ivanissevich se desempeñó en su cargo hasta mayo de 1950 siendo reemplazado por Armando Méndez San Martín hasta 1955. Juan Zocchi, director del MNBA desde 1944, fue el responsable de la organización de la muestra. Si bien Zocchi había mantenido su cargo durante la gestión peronista, sus contactos con los medios culturales porteños eran importantes habiendo participado como escritor en las colecciones de arte editadas por Poseidón y Espasa Calpe. Además, es remarcable su amistad con Raúl Lozza quien colaboró en la organización y en el montaje de dicha muestra.³⁸

Al año siguiente, esta exposición se transformó en libro: una edición documentada con numerosas fotos de las salas intentaba difundir –y promocionar– el arte argentino. Un texto de Zocchi alineaba las propuestas argentinas en un panorama global: “Hacemos el arte que tenemos que hacer, el nuestro, el de un Occidente que es Argentina, pues París, Roma, Londres, Berlín, Madrid, Nueva York están en Buenos Aires, todo Occidente lo está, está en el país; y Buenos Aires, el país está en todo Occidente.”³⁹ Así, Zocchi exponía la historia del arte argentino en función del derrotero artístico internacional: las tendencias surgidas

³⁷ *Ibid.* p. 10

³⁸ Adriana Lauría, “Cronología biográfica y artística”, *op. cit.*

³⁹ Juan Zocchi, “Testimonio”, *La Pintura y la Escultura Argentinas de este Siglo*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1952-53, p.17.

entre nosotros se nombraban “con los nombres que les dan todos los pueblos de Occidente, viejos y nuevos, y que nos pertenecen como nos pertenecen, en círculo cultural, los mismos pueblos de Occidente: manchismo, impresionismo, ‘fauvisme’ [...] postimpresionismo, surrealismo y todos los expresionismos humanistas.”⁴⁰ En función de estas explicaciones Zocchi daba entrada oficial a la abstracción en este recorrido de estilos internacionales mientras señalaba el aporte argentino: “Y contemporáneamente, también fueron emergiendo de nuestra estética [...] el cubismo, los abstractismos [...] y los concretismos en general, incluso el “Madí” y el “Perceptista”, aparecidos directamente en Buenos Aires.”⁴¹ Reorientada en el nuevo orden, la Argentina intentaba articular una renovada programación de artes plásticas: éstas eran “otras armas” a considerar en el complejo juego regional que imponía la posguerra.

Evidentemente el modelo propuesto por Brasil en el terreno cultural impactaba en el panorama argentino. Un replanteo con nuevas estrategias pretendía alinear a la Argentina para competir por la hegemonía cultural. Aunque resultaba éste un proyecto inverosímil para el contexto reciente, el oficialismo sostenía que Buenos Aires era “uno de los mayores centros artísticos y culturales que existen en el mundo”; gracias a los premios ministeriales y a los salones provinciales y municipales, la Argentina podía estar orgullosa de su avanzada cultural.⁴² Si bien está clara la distinción con el panorama paulista, es interesante la preocupación por reubicar culturalmente a Buenos Aires en un nuevo mapa regional en el cual su antigua supremacía parecía diluirse.

1953 fue el año en el que el arte argentino decidió conquistar el panorama internacional. Si bien en 1953 comenzarían a mostrarse signos de recuperación económica, que sobrevenían al programa de estabilización del año anterior, es evidente que se destinó a la programación de artes plásticas una disponibilidad destacada. Con motivo del aniversario del 25 de Mayo, en Santiago de Chile, Pablo Curatella Manes organizaba la exposición *Homenaje de la Sociedad Nacional de Bellas Artes de Chile a los Artistas Argentinos*. Con gran protocolo diplomático se inauguraba esta muestra, que viajaría también por Bolivia, Perú y Ecuador

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

⁴² “Otra conquista encomiable del gobierno del General Perón. Buenos Aires es uno de los mayores centros artísticos y culturales que existen en el mundo”, *La Época*, Buenos Aires, 12 de octubre de 1952, p. 3.

mostrando a los países andinos un comprensivo mapa del arte argentino.⁴³ Esta exposición presentaba un recorrido que abarcaba desde las obras del grupo Nexus a una selección de artistas concretos y madís; al mismo tiempo, enmarcaba un programa sobre la actividad cultural argentina, que incluía ciclos de conferencias y de conciertos sobre arte, literatura y música local, además de proyecciones cinematográficas sobre artistas argentinos.⁴⁴

También es preciso leer esta exposición en clave diplomática. Entre los objetivos de Perón siempre estuvo presente la intención de integrar a Chile en un bloque austral que consolidara el liderazgo argentino en la región permitiendo contrarrestar la penetración económica de EE.UU. El triunfo del general Carlos Ibáñez en septiembre de 1952 –con quien Perón tenía un excelente vínculo- fue celebrado en los diarios oficialistas como un triunfo peronista y de su política anti-norteamericana. La relación de Perón con Ibáñez tuvo su momento de apogeo en ocasión de la visita de Perón a Chile, en febrero de 1953 y de la firma del Acta de Santiago que establecía la intención de ambas partes de ampliar el intercambio comercial. Dicha visita fue retribuida por el presidente chileno quien viajó a Buenos Aires en julio de 1953 para firmar el tratado de Unión Económica Chileno-Argentina.⁴⁵

En diciembre de 1953, en la II Bienal de São Paulo, la Argentina presentaba un envío con un alto porcentaje de artistas abstractos organizado por la Subsecretaría de Difusión del Ministerio de Relaciones Exteriores. [IL. 135] Este envío de 51 piezas expuso una selección de obras de Martín Blaszkó, Antonio Fernández Muro, Claudio Girola, Sarah Grilo, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Gyula Kosice, Raúl Lozza, Tomás Maldonado, Miguel Ocampo y Lidy Prati (en la línea concreta-madí y abstractos independientes) y de Alberto Altalef, Julián Althabe, Libero Badii, Luís Barragán, Rafael Onetto, Orlando Pierri, Leopoldo Presas, Ideal Sánchez y Bruno Vernier (artistas ex Orión aglutinados en los 50 en “20 pintores y escultores”). Además participaban Pablo Curatella Manes y su esposa, la artista y crítica de arte, Germaine Derbecq.

⁴³ *Homenaje de la Sociedad Nacional de Bellas Artes de Chile a los Artistas Argentinos*, Santiago de Chile, Sociedad Nacional de Bellas Artes de Chile, mayo-junio 1953. Véase Jorge Romero Brest, *Pablo Curatella Manes*, Buenos Aires, Ed. Buenos Aires, 1967, p. 29.

⁴⁴ *Homenaje de la Sociedad Nacional de Bellas Artes de Chile a los Artistas Argentinos*, op. cit.

⁴⁵ Carlos Escudé y Andrés Cisneros (orgs.), *Historia General de las Relaciones Exteriores...*, op. cit, pp. 122-130.

Esta representación se alojaba, junto con los otros países americanos, en el Pabellón de los Estados, uno de los edificios del conjunto arquitectónico diseñado por Niemeyer en el cual el juego dinámico y flexible de rampas creaba inesperados espacios interiores. Teniendo en cuenta tanto la sala argentina como su contigua, la sección uruguaya, y –en el piso inferior– la selección joven de la amplia representación brasileña, resulta evidente el gran porcentaje de obras vinculadas a las propuestas abstractas. Además, es interesante observar en estos tres conjuntos la pluralidad de líneas dentro del panorama no-figurativo regional. En el caso de Argentina estaban los concretos y la abstracción independiente; los uruguayos mostraban a Torres-García con obras de fines de los 20, a los artistas de su taller y al grupo de no-figurativos integrado, entre otros, por José Pedro Costigliolo, María Freire y Antonio Llorens. Brasil reunía a varios miembros del grupo Ruptura, a los artistas que al año siguiente constituirían el grupo *Frente* (Aloísio de Carvão, Lygia Clark, Ivan Serpa, Décio Vieira) a Abraham Palatnik, a Cícero Dias con obras abstractas y a algunos participantes del Atelier Abstração liderado por Samson Flexor.⁴⁶ Al recorrer estas salas debería advertirse con nitidez como la abstracción se había constituido en un lenguaje extendido entre los artistas sudamericanos.

En el envío argentino la diferencia fundamental con la selección del IAM para la I Bienal radicaba en la inclusión de una importante selección de artistas concretos. Los artistas vinculados a “20 pintores y escultores” estuvieron en ambos conjuntos mientras que en el frustrado envío del IAM se incluía a artistas consagrados de generaciones anteriores como Héctor Basaldúa, Antonio Berni, Horacio Butler, Juan Carlos Castagnino, Raquel Forner, Juan Del Prete, Raúl Soldi y Alfredo Bigatti, que en esta segunda selección quedarían fuera. Es importante marcar que tanto Raquel Forner como Juan Del Prete participaron en esta segunda Bienal en calidad de artistas extranjeros espontáneos: para estos artistas de la pasada generación era una manera de continuar marcado una activa presencia.

Sin duda, 1953 era el año para la consagración del arte argentino: el jurado de la II Bienal, otorgaba a *Anécdota sobre rojo* (1953) de Alfredo Hlito un premio adquisición patrocinado por el Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). [IL. 136] Actualmente sólo se cuenta con reproducciones en blanco y negro de esta obra ya que fue parte del acervo destruido por el incendio sufrido por el

⁴⁶ *II Bienal do Museu de Arte Moderna*, São Paulo, 1953.

MAM-RJ en 1978.⁴⁷ Aparentemente, con Bill en el jurado, parecía viable que Maldonado obtuviera también su premio: desde São Paulo Bill informaba sobre las complejidades de esta situación: “romero brest va vous raconter comment les choses allait ici et pourquoi vous n’avez pas obtenu un prix. –c’est la vie- je le regrette beaucoup.”⁴⁸

Tanto las vinculaciones de Pirovano como la actividad de Curatella Manes desde Cancillería ligaban a estos personajes con la exposición realizada en Chile, con esta participación oficial en São Paulo y con el envío argentino a la II Bienal de Arte Contemporáneo de Nueva Delhi. En el Acta de entrega de obras se consigna que este envío fue organizado por la Cancillería Argentina y por la Comisión Nacional de Cultura y que participaron Orlando Pierri, Miguel Ocampo, Luis Barragán, Leopoldo Presas, Juan Batlle Planas, Vicente Forte, José Antonio Fernández Muro, Sarah Grilo, Lidy Prati, Tomás Maldonado y Alfredo Hlito.⁴⁹

Tres envíos internacionales para diferentes públicos muestran a la Cancillería Argentina volcada al desarrollo de una diplomacia cultural promotora del arte nacional en escenarios regionales e internacionales. Por un lado, la necesidad de diseñar y mostrar conjuntos representativos de la historia de la pintura argentina y de las tendencias contemporáneas se planteó como una necesidad de relativa urgencia. Por otro lado, una burocracia ilustrada, vinculada a los servicios diplomáticos, tuvo cada vez una visión más clara de la importancia que debía otorgarse a las artes plásticas en las estrategias de intercambios. En este sentido, Curatella Manes articulando su trayectoria como escultor y su actividad diplomática actuó como comisario oficial de arte argentino. Desde el punto de vista artístico, no sólo era uno de los que en los años 20 había comenzado con los planteos abstractos, sino que ahora se encargaba de la consagración de la joven generación argentina.⁵⁰

Para concluir este análisis de la actividad promotora de la Cancillería de la gestión peronista en la exposición del arte argentino y la promoción de los artistas modernos es preciso considerar otra evidencia. En 1954 la Subsecretaria de

⁴⁷ Véase registros de obras destruidas, Archivo MAM-RJ.

⁴⁸ Max Bill, carta a Tomás Maldonado, São Paulo, 19 de diciembre de 1953. Archivo Tomás Maldonado, Milán.

⁴⁹ Véase “Acta de entrega de obras, 1955”. Archivo del Museo Nacional de Arte Decorativo, Buenos Aires.

⁵⁰ Véase además Pablo Curatella Manes, s/t, *Arquitectura, proyectos de urbanismo esculturas y pinturas*. Blaszkó, Kurchan, Melé y Ungar, Buenos Aires, Intendencia municipal de la Ciudad de Buenos Aires, 1953.

Relaciones Exteriores del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto publicaba *Síntesis histórica del arte argentino*. [IL. 134] Este libro -editado en portugués, alemán, inglés, francés e italiano- estaba destinado a promocionar el arte argentino en el exterior. En esta “síntesis histórica” no sólo se incluían obras de Emilio Pettoruti, Xul Solar, Pablo Curatella Manes, Raúl Russo, Luís Barragán como representantes de las distintas generaciones sino que además se agregaba *Trayectoria de una anécdota* de Maldonado, *Lámparas* de Fernández Muro y *Continuidad* de Iommi. Además entre los valores arquitectónicos se consideraba la *Casa del Puente* de Amancio Williams y el edificio de departamentos realizado por Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan en la calle Virrey del Pino.⁵¹ En este sentido, es importante remarcar que la promoción realizada por Cancillería se orientó en dos ejes: promocionar el arte argentino y actualizar las nuevas tendencias del arte nacional.

Resulta central relacionar esta nueva política cultural diplomática en función de los acontecimientos brasileños. Este proceso de actualización y promoción del arte argentino se delineó a partir del desarrollo que proyectaba el panorama brasileño. Evidentemente, el liderazgo cultural se había instalado como una nueva tensión a considerar en el complejo “equilibrio” regional que la Argentina intentaba sostener respecto a su vecino.

2. Arte, arquitectura y gestión cultural brasileña en la Argentina

Septiembre de 1955 implicó una transformación profunda en la sociedad argentina. A la par que los sectores obreros perdían los beneficios conseguidos y se proscribía a la actividad sindical, otros sectores de la sociedad experimentaban este momento como una vuelta a la democracia. La autodenominada “Revolución Libertadora” involucraba a la oposición civil, militar y eclesiástica y abarcaba el apoyo de un amplio arco político partidario: con el objetivo de poner fin a la presidencia de Perón confluyeron radicales intransigentes y unionistas, conservadores y socialistas, demócratas cristianos y grupos nacionalistas. El nuevo presidente, Eduardo Lonardi, se mantuvo en este puesto por escasos dos meses: su

⁵¹ *Síntesis histórica del arte argentino*, Subsecretaría de Relaciones Exteriores del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, 1954.

intento de reeditar alianzas peronistas fue un punto de conflicto con la oposición.⁵² Luego de una crisis en el ejército fue sucedido por el General Pedro Eugenio Aramburu. Si bien la asunción de este nuevo presidente fue recibida con beneplácito por el conjunto del arco político daba cuenta de la constitución de un espacio social en el cual se imponían los sectores liberales.⁵³

En el plano político internacional, el gobierno de Aramburu apuntó a profundizar el cambio de rumbo ya iniciado por el peronismo en su última etapa: se daría una posición de apertura y de colaboración internacional, implementando una participación más activa en organismos internacionales y un alineamiento con Occidente en la Guerra Fría.⁵⁴ Aramburu -que había sido agregado militar en los EE.UU. y Brasil- evitó todo acto que pudiera menoscabar la posición de la Argentina en el extranjero. En abril de 1956, la Argentina ratificó la Carta de Bogotá de la OEA; meses más tarde adscribía al Banco Mundial y al Fondo Monetario Internacional, revocando la actitud de Perón contraria a la participación en organizaciones internacionales.⁵⁵ La atención hacia los EE.UU. propició los préstamos del Export-Import Bank, del FMI y de la Standard Oil Company entre otros. Desde una perspectiva continental, esta política alineaba a la Argentina al eje Brasil-EE.UU. ya conformado durante los años 40. A su vez, el gobierno provisional pasó a tener buenas relaciones con los países que se habían opuesto al peronismo: si durante el gobierno de Perón se habían tensionado los vínculos con Brasil, posteriormente este país apoyó la “Revolución Libertadora”.

Desde el punto de vista de la política nacional, uno de los objetivos fue la disolución de la identidad política del peronismo y la reabsorción gradual de esta fuerza en función de la nueva coyuntura política. César Tcach ha planteado que la viabilidad de este planteo se basaba en la concepción del peronismo como mero fruto de un líder demagógico dotado de un eficaz aparato de propaganda.⁵⁶ Las políticas orientadas a tal fin consistieron en la intervención de la CGT, la

⁵² César Tcach, “Golpes, proscripciones y partidos políticos”, en Daniel James (dir.), *Nueva Historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003, pp. 20-24.

⁵³ Daniel James, *Resistencia e Integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina 1946-1976*, Sudamericana, Buenos Aires, 1990, véase capítulo 2.

⁵⁴ Boris Fausto e Fernando Devoto, *Brasil e Argentina. Um ensaio de história comparada (1850-2002)*, op. cit., p. 331. Carlos Escudé y Andrés Cisneros (orgs.), *Historia General de las Relaciones Exteriores...*, op. cit., p. 200.

⁵⁵ Harold F. Peterson, *La Argentina y los Estados Unidos II. 1914-1960*, Buenos Aires, Hyspamerica, 1985, pp. 246-250.

⁵⁶ César Tcach, “Golpes, proscripciones y partidos políticos”, op. cit., p. 24.

disolución del partido peronista y la proscripción gremial a quienes había ocupado cargos durante esa gestión; además de los fusilamientos tanto de civiles como de militares que apoyaban a Perón desde el ámbito castrense.

A nivel de política institucional, un rápido proceso de reorganización ubicaba en puestos claves a figuras desplazadas durante el peronismo. En la universidad se producía un recambio total de los profesores y una renovación de los planes de estudio.⁵⁷ Pensados en paralelo universidad/museo, como espacios de legitimación científico/cultural, entre octubre y diciembre de 1955 ingresaban a la conducción personajes involucrados en la misma trama político-cultural en este momento aliados al nuevo Estado: José Luis Romero en la Universidad de Buenos Aires y Romero Brest en el MNBA. Por su parte, Julio E. Payró era nombrado interventor de la Dirección de Enseñanza Artística. Los tres personajes eran reconocidos intelectuales partícipes de los núcleos modernizadores que habían actuado en las “sombras” –como ha señalado Oscar Terán- durante el peronismo.⁵⁸ El Colegio Libre de Estudios Superiores, *Imago Mundi*, *Ver y Estimar* y *Nueva Visión* fueron algunos de los núcleos que se habían consolidado como plataformas de intervención en un futuro campo cultural posperonista.⁵⁹

El gobierno provisional ubicó a estas facciones en espacios de acción efectivos; además estas tendencias pasaron a ocupar un lugar central en las elecciones del nuevo régimen. En la Facultad de Arquitectura la renovación del profesorado fue casi total: los arquitectos modernos como Carlos Méndez Mosquera, Juan Manuel Borthagaray, Jorge Goldemberg, Horacio Baliero, Rafael Iglesia pasaban a integrar ese claustro.⁶⁰ De esta manera, *Nueva Visión* adquiría dimensión institucional. Por su parte, Silvia Dolinko ha planteado en qué medida las demandas de los estudiantes por modernizar la estructura de enseñanza artística llevó a un recambio total de autoridades entre los que se encontraban muchos de

⁵⁷ Silvia Sigal, *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, op. cit.

⁵⁸ 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; Oscar Terán, “*Imago Mundi*: de la universidad de las sombras a la universidad del relevo”, *Punto de Vista*, n° 33, Buenos Aires, septiembre-diciembre de 1988, pp. 3-7.

⁵⁹ Es interesante pensar las similitudes en las posiciones de *Imago Mundi* y *Ver y Estimar*: se proponían como órganos internacionales del saber que definían su espacio de interlocución por sobre los referentes nacionales. Con carácter universalista, es observable en ambas la abultada información sobre congresos internacionales, exposiciones y proyectos, además de la gran importancia otorgada a las reseñas bibliográficas orientadoras de un recorrido de lecturas.

⁶⁰ María Caldelari y Martín Marcos, “Fundación y refundación de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo (1947-1966)”, *Contextos. 50 años de la FADU-UBA*, Buenos Aires, FADU-UBA, octubre de 1997, pp. 12-19; Juan Manuel Borthagaray, “Universidad y política”, *Ibid.*, pp. 20-29.

los artistas modernos surgidos en los años 50: Rafael Onetto y Raúl Russo en la Escuela Belgrano, José Antonio Fernández Muro e Ideal Sánchez en la Pueyrredón y Horacio Butler y Miguel Ocampo en la Cárcova.⁶¹ El recambio generacional era una de las grandes transformaciones que se impondría en este escenario.

Una nueva escena artística surgía después de la Revolución Libertadora. Andrea Giunta ha señalado que el Salón Nacional de 1956 funcionó como una celebración del renacimiento de la democracia: la prensa consideraba que era hora de mostrar lo auténticamente significativo luego de años de ausencia.⁶² En este sentido, el ámbito de las artes plásticas careció de capacidad para realizar un análisis crítico sobre la situación política. Precisamente, a diferencia de formaciones como *Contorno*, las artes visuales estuvieron marcadas por un discurso monolítico: al igual que en el número 237 de *Sur* que convocaba a la “reconstrucción nacional”⁶³, vocablos como dictador, tiranía, años nefastos aparecían tanto en el discurso de Romero Brest como en la revista *Nueva Visión*. La editorial del número 7 de esta revista (aparecido a fines de 1955) consideraba que

La ensordecedora demagogia que destruyó y desvirtuó todos los conductos de la expresión, el desprecio auspiciado hacia toda actividad independiente del espíritu, la exaltación constante de una ciega emotividad en detrimento de las formas conscientes del comportamiento individual y colectivo, condujeron a un profundo deterioro de las formas de vida y comunicación en las que se asienta toda actividad de cultura.⁶⁴

Por su parte, el número 7/8 de la revista *Contorno* se propuso como su antítesis: todos los artículos reunidos en sus páginas tenían un espíritu polémico respecto al pasado reciente.⁶⁵ La editorial “El peronismo... ¿y lo otro?” declaraba que el grupo *Contorno* se negaba a hacer suyas las simplificaciones que introducía

⁶¹ Silvia Dolinko, *El grabado entre la tradición y la experimentación. El auge de la obra gráfica y su inscripción en el campo artístico argentino (1955-1973)*, Tesis de Doctorado, FFyL-UBA, mimeo, capítulo 2.

⁶² Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, *op. cit.*, capítulo 2.

⁶³ A los ojos de Victoria Ocampo el proceso peronista había sido una década oprobiosa e irracional. Los artículos de este número no ofrecían un análisis o interpretación del hecho peronista dado que este fenómeno era, para este grupo, un blanco unívoco de condena política, moral y estética. Véase Beatriz Sarlo, *La batalla de las ideas (1943-1973)*, *op. cit.*, pp. 19-29.

⁶⁴ [Editorial], *Nueva Visión*, n° 7, Buenos Aires, 1955, s/p.

⁶⁵ Marcela Croce, *Contorno. Izquierda y proyecto cultural*, Buenos Aires, Colihue, 1996, p. 134-135.

la división entre peronismo y antiperonismo.⁶⁶ Era preciso comprender qué había ocurrido en los doce años recién transcurridos desde el interior de esa experiencia “como individuos que escriben mojados después de la lluvia, no como aquellos que se pretenden secos, intactos, y señores de todo el universo”.⁶⁷ El blanco polémico de la revista era “la buena conciencia” de las clases medias, de las elites políticas e intelectuales liberales que se abandonaban a la condena del orden caído sin cuestionarse sobre la complejidad y contradicciones de la experiencia recién concluida. Vistos desde *Contorno* ¿estaban las artes plásticas en manos de “una triste caterva de intelectuales que se presta hoy a los más viles menesteres, al servicio de los nuevos amos.”?⁶⁸

Giunta ha planteado que respecto de las artes visuales existió luego de 1955 un acuerdo acerca de la agenda a seguir: libertad absoluta para los creadores, apertura al mundo internacional y modernización de los lenguajes. El objetivo era instalar al arte argentino en la escena internacional y convertir a Buenos Aires en un centro artístico mundial.⁶⁹ Romero Brest desde el MNBA sería una pieza clave en la articulación de este proyecto.

Si en la III Bienal de São Paulo, en 1955, la Argentina volvió a ausentarse dado que la coyuntura política estaba al borde del abismo, ni bien se produjo la “transformación libertadora” se aseguraron las condiciones para internacionalizar el arte argentino. En 1956 se realizaron dos exposiciones internacionales: una dirigida al público norteamericano inauguró en la Galería Nacional de Washington e itineró por museos norteamericanos; el otro envió lo constituyó la representación en la XXVIII Bienal de Venecia.⁷⁰ Este destacado envío organizado por Romero Brest y Payró que implicaba la salida del “encerramiento suicida” y la puesta “a tono con los países civilizados del orbe” basaba su criterio de selección en la novedad de las propuestas y en la juventud de sus participantes.⁷¹ Giunta ha analizado que si se quería exhibir en Venecia la cultura de un país renovado, esto

⁶⁶ *Ibid.* Véase también “Nosotros y ellos. David Viñas habla sobre *Contorno*”, *Punto de Vista*, n° 13, Buenos Aires, noviembre de 1981, pp. 9-12.

⁶⁷ “El peronismo ... ¿y lo otro?”, *Contorno*, n° 7/8, Buenos Aires, julio de 1956, pp. 1-2.

⁶⁸ Osiris Troiani, “Examen de conciencia”, *Contorno*, n° 7/8, Buenos Aires, julio de 1956, pp. 9-11.

⁶⁹ Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, *op. cit.*, capítulo 2.

⁷⁰ Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, *op. cit.*, pp. 90-94.

⁷¹ Jorge Romero Brest, “Palabras liminares”, *XXXVIII Exposición Bienal Internacional de Arte de Venecia. Participación de la Republica Argentina*, Buenos Aires, Ministerio de Educación y Justicia, 1956, p. 7. Sobre este tema 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.

no podía hacerse seleccionando imágenes del pasado. Paradójicamente, la elección seguía el criterio del envío “peronista” de la Cancillería para la II Bienal de São Paulo en 1953: la línea concreto-madí-GAMA (Blaszko, Fernández Muro, Grilo, Hlito, Kosice, Ocampo, Testa), algunos de los “20 pintores y escultores” (José Alonso, Libero Baddi, Onetto, Presas, Sánchez, Torrallardona), otros abstractos agrupados en Arte Nuevo, asociación liderada por Aldo Pellegrini desde 1955 (Manuel Álvarez, Víctor Chab, Noemí Gerstein, Francisco Maranca) y Víctor Magariños D., líder del Grupo Joven.

Esta selección y el énfasis de Romero Brest en mostrar “la producción de los artistas más jóvenes de espíritu”⁷² generó profundo malestar en la generación de artistas consagrados que no sólo habían sufrido las marginaciones de la política peronista sino que, en este nuevo momento, también eran excluidos por las renovadoras políticas de gestión artística.⁷³ Este criterio fundado en la juventud y en la idea de “novedad”, que tendría un peso clave durante los 60, no iba a ser fácilmente aceptado por artistas como Raquel Forner, Horacio Butler y Jorge Larco quienes se opusieron fuertemente a tal política y cuya lucha se vio reflejada en el envío realizado en 1957 a la IV Bienal de São Paulo. En diciembre de 1956 en carta a Sérgio Milliet, Romero Brest explicaba cómo se tramitaban los conflictos respecto del próximo evento paulista:

Hace tiempo que le quería escribir a propósito del mensaje que me trajo Pirovano, pero la Revolución ha significado para mí un exceso de trabajo. Con motivo de la Bienal de Venecia y de mi intervención para que expusieran allí los jóvenes se levantó una tremenda resistencia contra mí. Le ahorro los detalles de la persecución de que fui objeto por lo “viejos” artistas, mezquinos y vengativos. Por ello tomé la firme resolución de ocuparme del Museo y de no intervenir más en ninguna selección de artistas argentinos vivos. No podré, en consecuencia, ocuparme de la representación argentina en la Bienal de San Pablo, como usted gentilmente me solicitó. Lo lamento de veras pero no puedo hacer otra cosa. La Dirección General de Cultura, que es el organismo oficial a quien le compete esa tarea, lo organizará. Fuera de esto estoy, como siempre, a la disposición de ustedes.

⁷² Jorge Romero Brest, “Palabras liminares”, *op. cit.*

⁷³ Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, *op. cit.*, capítulo 2; Silvia Dolinko, *El grabado entre la tradición y la experimentación. El auge de la obra gráfica y su inscripción en el campo artístico argentino (1955-1973)*, *op. cit.*, capítulo 2.

Ya sabe con qué cariño sigo todo lo que hacen en San Pablo y como me siento compenetrado con la Bienal, a la que vi nacer.⁷⁴

La selección veneciana generó tanto conflicto que para el envío a la IV Bienal de São Paulo la Dirección General de Cultura –dependiente del Ministerio de Educación y Justicia– decidió realizar un concurso para elegir dicha representación. En las tres tradicionales disciplinas eran miembros del jurado Raquel Forner, Juan del Prete, Leopoldo Presas, Raúl Russo, Alfredo Bigatti, Pablo Curatella Manes, Antonio Sibellino y Víctor Rebuffo, entre otros artistas consagrados. Con este jurado era previsible la nomina de los expositores y también el enfado, en esta oportunidad, de los jóvenes artistas. Víctor Magariños D. exponía a Arturo Profili, subdirector del MAM y personaje clave en la organización de la Bienal, los entretelones de este envío:

Los artistas no objetivos de la Argentina, se dirigen a usted para que por su intermedio haga llegar a los encargados de la organización de la IV Exposición Bienal Internacional de dicho museo, las causas que motivaron la ausencia de las personalidades más representativas en esta tendencia. Se debe a la sucesión de cláusulas fraudulentas impuestas por la Dirección General de Cultura en contra de los auténticos artistas modernos, desvirtuando así la invitación formulada por ustedes al gobierno argentino. Por primera vez la Argentina concurre a una muestra internacional de Arte Moderno, por concurso. Siempre lo había hecho por invitación directa a los artistas que se consideraban los más representativos. En esta oportunidad se redactó un reglamento en el cual se decía que el participante podía “votar” al jurado que seleccionaría luego las obras. Para poder ser miembro de este jurado era necesario haber obtenido el “Gran Premio de Honor” o en su caso el primero, el segundo o el tercer premio en el Salón Nacional, que patrocina el estado. Esto significa que el artista no-objetivo, no tuvo derecho al voto, ni pudo integrar el jurado de selección de las obras, pues nunca la pintura no-objetiva estuvo presente en el Salon Nacional, porque sus cultores lo consideraron representativo de un pésimo arte naturalista. Esto lo sabían muy bien los hombres encargados de redactar el “reglamento” y así fue que las obras quedaron a merced de un jurado incompetente que solo se encargó de seleccionar “nombres” y rechazar valores altamente reconocidos.⁷⁵

⁷⁴ Jorge Romero Brest, carta a Sérgio Milliet, Buenos Aires, 28 de diciembre de 1956. Caja 4/01, Archivo FBSP.

⁷⁵ Víctor Magariños D., carta a Arturo Profili, Buenos Aires, s/d, Caja 4/01, Archivo FBSP.

Efectivamente, en la representación argentina a la IV Bienal estaban los nombres consagrados de la plástica argentina. Un catálogo especial sobre este envío a la Bienal editado por el Ministerio de Educación presentaba ciento veinte obras de los personajes clave del arte local. Esta representación tenía un tono reparador: era un relato histórico del arte local de la primera mitad del siglo XX en el cual la contemporaneidad quedaba eclipsada en función del peso tradición. Entre otros artistas participaron Horacio Butler, Norah Borges, Luís Centurión, Eugenio Daneri, Juan Del Prete, Miguel Diomede, Jorge Larco, Pablo Curatella Manes, Antonio Sibellino. De la joven generación estaban Alberto Heredia, Kosice, Gregorio Vardánega, Aníbal Carreño, y con dibujos y obra gráfica Josefina Miguens, Mabel Rubli y Julio Le Parc, entre otros.

Aunque Romero Brest se había alejado en esta oportunidad del evento paulista, durante su gestión en el museo estaría muy cerca del mundo cultural brasileño. Si a través de su actividad marginal durante el peronismo Romero Brest había marcado sus criterios de valoración estética, los “espacios amigos” en los que había tenido posibilidad de difundirlos eran, en este momento, un parámetro atendible para la promoción cultural. Así fue, cinco exposiciones de arte y arquitectura brasileña y una exposición de arte argentino en el MAM-RJ fueron puntos clave de su gestión en el MNBA. Las muestras realizadas en el museo argentino fueron: *Arte Moderno en Brasil* en junio de 1957, *Arquitectura brasileña* en octubre de 1958, *Israel visto por Portinari* en mayo de 1959, *Roberto Burle Marx y arquitectos asociados* en noviembre de 1961 y *Wladyslaw* en septiembre de 1963, ésta última dedicada a la obra gráfica de este artista del grupo Ruptura.

Romero Brest fue nombrado interventor del MNBA el 23 de diciembre de 1955: su gestión, a pesar de las dificultades económicas, estaría signada por los objetivos de renovación institucional y apertura internacional. Fue necesario reacondicionar el museo que durante la revolución de septiembre estuvo ocupado por las fuerzas armadas y por lo tanto, sus salas habían sido sumamente dañadas. Sin embargo, aunque el pedido de fondos para la refacción fue recibido con beneplácito, la remodelación no se realizó en el tiempo previsto, hecho que obligó a una apertura provisoria en junio de 1956.⁷⁶ Sin embargo, durante el tiempo que el

⁷⁶ El Interventor, [Editorial], *Boletín del Museo*, nº 1, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, junio de 1956, p.1.

museo estuvo cerrado se realizaron una serie de exposiciones con patrimonio del Museo en varias ciudades del interior del país.⁷⁷ Aunque esta primera reapertura de 1956 estuvo marcada por grandes dificultades se llevó a cabo un intenso programa de actividades que incluyó más de diez exposiciones temporarias, ciclos de conferencias y cursos.⁷⁸

En junio de 1956 el museo reabría provisoriamente sus puertas con tres exposiciones: una dedicada a *Ejemplos de Restauración*, otra sobre *Esculturas argentinas y extranjeras de los siglos XIX y XX* y otra exhibición consagrada a Francisco de Goya con un conjunto que incluía patrimonio del museo y obras de particulares. Silvia Dolinko ha observado la carga de valor simbólico que el conjunto de grabados “Los desastres de la guerra” o “Los caprichos” cobran en la coyuntura posperonista.⁷⁹ Además en ese año se realizaban exposiciones monográficas, como la de Fernando Fader, la de Martín Malharro y la de *Grabados de Hayter*, y otras que planteaban un recorte temático como *Paisajes entre dos siglos* o *Pintura del siglo XVII*. La exposición dedicada al grabador Stanley Hayter ha sido exhaustivamente estudiada por Silvia Dolinko; en lo que respecta a esta tesis resulta importante ya que se constituye en el primer intercambio que la gestión de Romero Brest realizó con el MAM-RJ. Una semana después de la inauguración de la exposición en Buenos Aires surgía –a través de Pirovano- la posibilidad de enviar la exposición en Río.⁸⁰ Esta primera colaboración entre el MNBA y el MAM-RJ abrió una serie de profusos intercambios entre ambos museos y sus directores. Recuérdese que Romero Brest ya estaba en contacto con esta institución desde 1953 cuando se realizó la exposición de GAMA en el museo carioca.

Niomar Moniz Sodré, directora del MAM-RJ visitó Buenos Aires a fines de noviembre de 1956; regresaba a Buenos Aires después de una larga ausencia, sus

⁷⁷ “Actividades del Museo Nacional de Bellas Artes”, *Boletín del Museo*, n° 2, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, octubre de 1956, p. 2.

⁷⁸ Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política...*, *op. cit.*, pp. 95-100. Respecto de la actividad de Romero Brest en el Museo véase además Silvia Dolinko, *El grabado entre la tradición y la experimentación. El auge de la obra gráfica y su inscripción en el campo artístico argentino (1955-1973)*, *op. cit.*; María José Herrera, “Romero Brest en el Museo Nacional de Bellas Artes: la hora de los curadores”, en Edgardo Giménez (ed.), *Jorge Romero Brest. La cultura como provocación*, Buenos Aires, edición del autor, 2006, pp. 194-207.

⁷⁹ Silvia Dolinko, *El grabado entre la tradición y la experimentación. El auge de la obra gráfica y su inscripción en el campo artístico argentino (1955-1973)*, *op. cit.*

⁸⁰ Ignacio Pirovano, carta a Moniz Sodré, Buenos Aires, 4 de septiembre de 1956; Moniz Sodré, carta a Ignacio Pirovano, Río de Janeiro, 18 de octubre de 1956. Archivo Ignacio Pirovano, MAMBA.

declaraciones a la prensa porteña son descriptivas de las nuevas alianzas políticas que en este momento estaban en juego:

No hubiera podido hacerlo [venir a Buenos Aires] ni tampoco lo deseaba, durante los años oscuros en que la Argentina sufrió una tiranía dolorosa. La posición de mi marido al frente del *Correio da Manhã*, enemigo tenaz del dictador, me impidió volver entonces a esta ciudad que tanto quiero. Lo hago ahora entusiasmada, y confieso mi maravilla ante lo mucho que se ha cumplido aquí en breve término para que la Argentina recupere su posición extraordinaria en América.⁸¹

Efectivamente, respecto de la Argentina el diario carioca de centroderecha *Correio da Manhã* “atacó fuertemente el régimen peronista y, por consiguiente, elogió y apoyó la revolución de septiembre [...] publicando repetidas veces comentarios muy elogiosos sobre el gobierno provisional.”⁸² Esta visita con un claro signo político fue programada por Ignacio Pirovano quien había sido nombrado corresponsal de este museo en Buenos Aires y que en este momento parecía haberse realineado a los intereses del nuevo gobierno.⁸³ Esta vinculación del coleccionista argentino al museo carioca se había dado en el marco de los proyectos entre el MAM-RJ y Maldonado y Bill para realizar la Escola Técnica da Criação siguiendo el programa de la HfG de Ulm.

El motivo del viaje de Moniz Sodré era iniciar las negociaciones para realizar exposiciones de arte y arquitectura brasileña en la Argentina. Según anunciaba al diario *La Nación* el objetivo era que dichas muestras reinaugurasen el MNBA en 1957.⁸⁴ Romero Brest en carta a la directora de la institución brasileña reafirmaba el “deseo de organizar en el Museo que dirijo [...] una gran exposición de dibujo, grabado, pintura y escultura brasileñas. [...] La exposición tendría toda

⁸¹ “Cumple loable obra americana el Museo de Río”, *La Nación*, Buenos Aires, 30 de noviembre de 1956, Archivo Ignacio Pirovano, MAMBA.

⁸² Nota confidencial al Ministerio de Relaciones Exteriores n° 376 del 10 de julio de 1959. Embajada argentina en Río de Janeiro. Caja Política Brasil, 1956(?). Archivo, Biblioteca y Museo de la Diplomacia, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto.

⁸³ Moniz Sodré, carta a Ignacio Pirovano, Río de Janeiro, 12 de noviembre de 1956, Archivo Ignacio Pirovano, MAMBA.

⁸⁴ “Cumple loable obra americana el Museo de Río”, *op. cit.* Sobre la visita de Moniz Sodré véase “Tendrá Brasil el mayor centro de arte continental”, *La Prensa*, Buenos Aires, 1 de diciembre de 1956; “Está en Buenos Aires la creadora del Museo de Arte Modernos de Río de Janeiro”, medio gráfico sin especificar; “Nos visita la secretaria del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro”, medio gráfico sin especificar; Archivo Ignacio Pirovano, MAMBA.

la resonancia que se merece y contribuiría, como usted y yo deseamos, a consolidar lazos de comprensión espiritual entre los dos países”.⁸⁵ Comenzaba, así, la línea de promoción de arte brasileño en la gestión de Romero Brest en el MNBA. Es, precisamente, a partir de esta intersección entre los proyectos del MAM-RJ, el posicionamiento del diario carioca *Correio da Manhã*, la política del Itamaraty y la gestión de Romero Brest que la exposición *Arte Moderno en Brasil* se carga de sentido.

El 25 de junio de 1957, con la presencia del presidente Aramburu, ministros, representantes de la iglesia y del ejército y numerosos embajadores, *Arte Moderno en Brasil* reabría, luego del cierre por refacciones desde el comienzo del año, el MNBA. La reapertura se completaba con una exhibición de la donación de la colección Santamarina y una selección de obras del patrimonio. Organizada por el MAM-RJ con el apoyo del Itamaraty esta muestra itinerante se exhibió en Rosario en el mes de agosto y también en Santiago de Chile y Lima.

La exposición -una estrategia del Itamaraty volcada al posicionamiento continental del Brasil-, incluía 35 años de arte brasileño desde los protagonistas de la semana del '22 hasta las tendencias más contemporáneas vinculadas a la abstracción. Una composición de cuadraditos naranjas y verdes de Ivan Serpa fue tapa de catálogo y el afiche de la exposición. [IL. 137] La prensa argentina y brasileña resaltó que era la exposición itinerante más importante de arte brasileño y fue considerada un éxito de público: diez mil personas en los seis primeros días de exhibición. Contó con la presencia del crítico Jayme Mauricio como enviado especial del diario carioca *Correio da Manhã*.⁸⁶

¿Qué representaba en la Argentina pos Revolución Libertadora reinaugar las salas del museo nacional con una exposición de arte brasileño? ¿De qué forma el modelo Brasil se relacionaba con los horizontes del nuevo gobierno? ¿En qué lugar se ubicaba el país vecino al enviar a la Argentina del '57 la exposición más importante de arte brasileño mostrada en el exterior hasta el momento? Si las estrategias de los museos públicos pueden ser vistas como evidencias de la mentalidad de la clase dirigente, en el contexto argentino era por demás elocuente

⁸⁵ Jorge Romero Brest, carta a Moniz Sodré, Buenos Aires, 30 de noviembre de 1956, véase Exposición 1957, Archivo MAM-RJ.

⁸⁶ Véase Exposición 1957. Carpeta de Prensa n.2, Archivo MAM-RJ.

la trascendencia que tenía la reapertura del MNBA con una exposición de arte brasileño.⁸⁷

Tanto *Arte Moderno en Brasil, Arquitectura brasileña* como las otras tres exposiciones realizadas en el MNBA entre 1957 y 1963 son particularmente sintetizadoras de determinados vínculos políticos y artístico-intelectuales entre ambos países. Este conjunto de exposiciones permite condensar un recorrido iniciado en el contexto de la Segunda Guerra Mundial cuando sectores intelectuales argentinos opositores al régimen peronista mantenían contacto e interés efectivo con el Brasil -mientras el gobierno sostenía con este país una relación de tensión y competencia- al cambio de las estrategias políticas luego de la autodenominada Revolución Libertadora.

Los vínculos de Romero Brest con el Brasil databan de más de una década: desde la publicación de *La pintura brasileña contemporánea* la relación del crítico con los intelectuales, gestores y artistas del país vecino había atravesado un largo y provechoso recorrido para su crecimiento. Recuérdese que el panorama brasileño fue muy alentador para los proyectos de Romero Brest: invitado en varias oportunidades a dar cursos y conferencias en São Paulo y Rio de Janeiro, el crítico fue jurado de la I, II y VI Bienal (1951, 1953, 1961). La visibilidad que adquirió a partir del espacio paulista le sirvió como un canal de acceso al circuito artístico internacional.⁸⁸ Estas relaciones se reactivarían a partir de su gestión como interventor en el MNBA. Efectivamente, más de diez años después de este primer tributo a la plástica brasileña, presentar en el MNBA *Arte moderno en Brasil* tenía para Romero Brest una relevancia personal y afectiva que expresaba así en una nota para *Correio da Manhã*: “quero manifestar a você a grande alegria que tive, e porque não dizer grande orgulho, com a circunstancia de ter sido eu quem organizou a primeira exposição de arte brasileira de verdadeira importância em Buenos Aires e realizada em um museu cujos destinos dirijo. E isso precisamente porque sou um velho amigo do Brasil.”⁸⁹

⁸⁷ Carol Duncan, “Art Museums and the Ritual of Citizenship”, en *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington/London, Smithsonian Institution, 1991.

⁸⁸ María Amalia García, “Entre la Argentina y Brasil. Episodios en la formación de una abstracción regional”, *op. cit.*; Viviana Usubiaga, “Una piedra (o un metal retorcido) en el camino de la escultura moderna”, en Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (eds.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, *op. cit.*

⁸⁹ Jayme Maurício, “Romero Brest, a arte brasileira e Argentina”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 de julio de 1957; Archivo MAM-RJ.

Evidentemente, Romero Brest se refería a esa vieja amistad que se retrotraía a las redes de revistas de tendencia progresista. Sin embargo, en esta coyuntura eran otros los posicionamientos y también las vinculaciones. El desarrollo cultural que sostenía el Brasil desde la década anterior se transformaba en un modelo insoslayable de gestión artística. En este sentido, es por demás elocuente el rol que Romero Brest le adjudicaba al Brasil en su discurso inaugural de *Arte Moderno en Brasil*:

Podría pronunciar solamente las palabras de ritual para agradecer en nombre del Gobierno y del pueblo argentinos esta magnífica exposición de hermandad que el Brasil nos envía. Pero yo quiero aprovechar [...] la ocasión para destacar –porque creo que este es un señaladísimo servicio que el Brasil nos hace- la importancia de un museo de artes plásticas en un país. En la Argentina, desgraciadamente, durante los diez años nefastos que pasamos las bellas artes no existieron como manifestación de cultura, y aunque en este instante convengo en que el país tiene otros problemas que pueden, inclusive, parecer más graves para resolver, creo que éste, como otros que se refieren simplemente a la vida del espíritu, pueden ser problemas tan importantes como los que se plantean en otros medios. [...] Los brasileños vienen, pues, señor embajador, [...] a ayudarnos en esa cruzada de rehabilitación del Museo, y más que para la rehabilitación del arte yo diría para la rehabilitación de la actividad creadora, que es la única que cuenta.⁹⁰

A partir de la posguerra, sectores de la diplomacia argentina y de la cúpula gubernamental veían que la tradicional supremacía cultural argentina se diluía mientras que el Brasil, a través de un poderoso programa de gestión cultural (evidenciada en la constitución de los nuevos museos y una Bienal de artes plásticas), se perfilaba como el detentor de la hegemonía regional. Considerando esta perspectiva, parecía preciso articular un proyecto modernizador que reubicara a Buenos Aires y al arte argentino en el nuevo panorama artístico. De hecho, como se ha señalado anteriormente, esa había sido la estrategia que había ejecutado la Cancillería en los últimos años de la gestión peronista.

La comparación con la escena brasileña fue una constante a mediados de los 50. Un personaje influyente como Pirovano, esta vez como delegado del MAM-RJ en Buenos Aires, le escribía al nuevo embajador argentino en Rio de Janeiro,

⁹⁰ “Reabrióse el Museo con la Exposición de Brasil”, *La Nación*, Buenos Aires, 26 de junio de 1957, p. 6.

Felipe Espil, resaltando la importante labor del Brasil en el campo de la cultura y marcaba su “preocupación para que no se pierda el liderazgo que naturalmente ejerce la Argentina”.⁹¹ Además, con la visita de Moniz Sodré en 1956 la prensa resaltaba: “No falta quien dice, y con sobrada razón que si aquí se hicieran algunos donativos como los que la institución brasileña recibió de sus compatriotas, podría Buenos Aires estar al lado de las dos grandes ciudades de habla portuguesa en la noble batalla de la cultura americana”⁹²

La operación conjunta entre elites culturales, instituciones y sectores de la burguesía industrial que llevaba a cabo el Brasil desde los 40 y que ubicaba a este país en un espacio central del panorama artístico regional parecía ser la clave que debía seguir Buenos Aires para reposicionarse. En este sentido es preciso pensar dentro de este juego de comparaciones el decreto de fundación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en 1956 (sin tener sede asignada) como un intento por modernizar con urgencia la estructura de promoción artística.⁹³ De hecho, una de las primeras estrategias de Rafael Squirru, su flamante director, fue realizar una exposición flotante de cincuenta pintores argentinos que recorrió a bordo del barco Yapeyú las costas del Atlántico y del Pacífico con el objetivo de presentar al mundo el arte argentino. Allí había una selección similar a las que se exhibieron en los últimos envíos: artistas jóvenes y no tanto llevaban el mensaje de una Argentina que intentaba renacer.⁹⁴ Este museo flotante de Squirru funcionaba como una fantástica metáfora de precariedad y urgencia: si navegar era tan preciso, 1956 fue el momento para salir a flote.

Desatracar a la Argentina de años de amarras y salir a competir por un espacio en la hegemonía regional fue un requerimiento que pareció respirarse en el plano político, económico y cultural. El diferente posicionamiento internacional de la Argentina y del Brasil durante la Segunda Guerra Mundial sería por mucho

⁹¹ Ignacio Pirovano, carta a Felipe Espil, Buenos Aires, 1 de agosto de 1956. Archivo Pirovano, sobre 719 folio 10; MAMBA.

⁹² “Notas de arte”, Medio gráfico sin identificar, s/d, 1956. Archivo Pirovano, sobre 719 folio 40; MAMBA.

⁹³ El decreto de fundación del Museo de Arte Moderno data de abril de 1956.

⁹⁴ *Primera exposición flotante de cincuenta pintores argentinos*, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 28 de septiembre de 1956- 21 de febrero de 1957. Véase Beverly Adams, “Calidad de exportación: Institutions and Internationalization of Argentinean Art 1956-1965”, en Gustavo Curiel (ed.), *Patrocinio, colección y circulación de las artes. XX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México DF, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1997, pp. 709-724.

tiempo recordado por las elites locales como un grave error que colaboró en debilitar la posición argentina en relación con Brasil.⁹⁵

Sin embargo, es interesante observar cuán importante resultó para la diplomacia brasileña festejar e iniciar a la Argentina (como señalaba Romero Brest) en un nuevo modelo de país. Ya comenzadas las negociaciones para la realización de *Arte moderno en Brasil*, problemas personales y de gestión llevaron a Moniz Sodré a plantear la suspensión de la muestra. Luego de comunicada esta decisión a Itamaraty y propuesta una exposición de grabados como una posible alternativa de menor envergadura,⁹⁶ éste fue el telegrama que recibió Moniz Sodré de João Carlos Muniz, embajador de Brasil en Buenos Aires:

PROFUNDAMENTE DECEPCIONADO EM VISTA PREPARATIVOS INTENSOS JÁ FEITOS EMBAIXADA SENTIDO CRIAÇÃO AMBIENTE FAVORÁVEL EXITO EXPOSIÇÃO ROGO ESTUDAR POSSIBILIDADE RECONSIDERAR DESISTÊNCIA MOSTRA QUE VIRÁ REINAUGURAR MUSEU BELAS ARTES MARCANDO PONTO ALTO NOSSA DIFUSÃO ARTISTICO CULTURAL AQUI.⁹⁷

La exposición fue reorganizada rápidamente bajo la dirección del profesor Carlos Flexa Ribeiro, sin embargo, este percance deja entrever el peso que tenía el arte en esta alianza política y diplomática.⁹⁸ Queda por estudiar aún más en detalle esta estrategia política específica de Itamaraty con respecto a la Argentina, pero resulta evidente la importancia adjudicada a la apertura del MNBA con una muestra de arte brasileño.

Es preciso marcar que la coyuntura política brasileña había cambiado mucho en los últimos tres años. El suicidio de Getulio Vargas en 1954 fue el trágico desenlace de una crisis política y económica que involucraba la corrupción gubernamental, fuertes conflictos con las fuerzas armadas e impugnaciones al

⁹⁵ Boris Fausto e Fernando Devoto, *Brasil e Argentina. Um ensaio de história comparada*, op. cit., p. 273.

⁹⁶ Niomar Moniz Sodré, telegrama a João Carlos Muniz, Rio de Janeiro, 25 de marzo de 1957. Archivo MAM-RJ.

⁹⁷ João Carlos Muniz, telegrama a Niomar Moniz Sodré, Buenos Aires, 25 de marzo de 1957. Archivo MAM-RJ.

⁹⁸ Niomar Moniz Sodré, telegrama a João Carlos Muniz, Rio de Janeiro, 28 de marzo de 1957. Archivo MAM-RJ.

gobierno desde un abanico cada vez más amplio de oposición.⁹⁹ En 1955, Juscelino Kubitschek ganó la presidencia con un proyecto de desarrollo económico a través de un acelerado proceso de industrialización cuyos éxitos económicos fueron notables en los primeros años. Este programa político de desarrollo se basó en el proyecto de metas cuyo slogan oficial se sintetizaba en “cinquenta anos em cinco”.¹⁰⁰ Su programa atendía a las teorías de desarrollo formuladas por la CEPAL cuya metodología se centraba en la industrialización dirigida por el Estado. En este sentido, muchos de los instrumentos utilizados por el nuevo presidente eran herencia de la gestión anterior: se mantuvo el sistema de transferencia de los recursos del sector agroexportador para la industria y se sostuvo la política de apertura a capitales extranjeros.¹⁰¹

Kubitschek estableció un nuevo imaginario para la sociedad brasileña cuyo emblema fue la construcción de Brasilia, proyecto iniciado en 1957 con un concurso para el plano urbanístico. El proyecto NOVACAP, a cargo de Lucio Costa y Oscar Niemeyer, tuvo un lugar central en el programa de Kubitschek. Sus argumentos para tal empresa consistían en que la construcción de la nueva capital daría origen tanto a la integración nacional como al desarrollo regional; además se sostenía que con Brasilia nacería una nueva época para el país ya que la incorporación de los Estados del interior a la economía era un marco decisivo para la emergencia del Brasil como nación moderna.¹⁰² Si desde la década del 30 la arquitectura moderna brasileña estuvo enmarcada por las necesidades de representación simbólica del Estado; la construcción de una nueva capital daba cuenta de la envergadura que adquiriría el modelo de promoción cultural brasileño.¹⁰³

Esta coyuntura de despegue económico, político y cultural daba anclaje a la importancia otorgada a la reinauguración del museo argentino con una muestra de

⁹⁹ Boris Fausto e Fernando Devoto, *Brasil e Argentina. Um ensaio de história comparada*, op. cit., pp. 332-335.

¹⁰⁰ Boris Fausto, *História do Brasil*, op. cit.

¹⁰¹ Boris Fausto e Fernando Devoto, *Brasil e Argentina. Um ensaio de história comparada*, op. cit.; Carlos Maria Junho Anastasia, “De Drummond a Rodrigues: venturas e desventuras dos brasileiros no governo de JK”, en Wander Melo Miranda (org.), *Anos JK. Margens da modernidade*, São Paulo, Imprensa Oficial, 2002, pp. 17-29.

¹⁰² James Holston, *A cidade modernista. Uma crítica de Brasília e sua utopia*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993, pp. 25-27.

¹⁰³ Adrián Gorelik, “Tentativas de comprender una ciudad moderna”, op. cit.; Lauro Cavalcanti, “Brasilia: a construção de um exemplo”, en Wander Melo Miranda (org.), *Anos JK. Margens da modernidade*, op. cit., pp. 91-103.

arte brasileño. Sin embargo, así como resulta innegable la importancia política de esta exposición pareció no ocurrir lo mismo desde el punto de vista de la selección curatorial. La exposición representaba un paneo de 35 años de arte brasileño que incluía a los protagonistas de la semana del '22 hasta las tendencias más contemporáneas. [IL.138, 139, 140] Estaban las famosas telas de Tarsila do Amaral *A Negra* y *Estrada de Ferro Central do Brasil* y *A Boba* de Anita Malfatti. También participaban otros pintores importantes de la plástica brasileña aunque no bien representados: era el caso de Cândido Portinari, Emiliano Di Cavalcanti, Lasar Segall (los tres con obras exclusivamente de las décadas del 40 y 50), Cícero Dias y Flavio de Carvalho. Damián Bayon desde *Ars* se permitía disentir con el criterio de los organizadores: además de marcar la no ajustada representación de algunos artistas divergía con la importancia otorgada a la pintura de los *naifs* o ingenuos en la sala dedicada a Déa Campos Lemos, Djanira Motta Silva, Elisa Martins Da Silveira entre otros artistas: “no se justifica el envío de tanta obra mediocre cuando hay que dar la impresión de conjunto de lo más importante de la plástica de un gran país como el Brasil.”¹⁰⁴ En este punto, Germaine Derbecq proponía otra lectura considerando que los neo-primitivos eran el único realismo valedero y el Brasil tenía excelentes representantes.¹⁰⁵

La sala dedicada a la producción más contemporánea entre los que figuraban Lygia Clark, Hermelindo Fiaminghi, Samson Flexor, Geraldo de Barros, Judith Lauand, Mauricio Nogueira Lima, Hélio Oiticia e Ivan Serpa como representantes de las corrientes constructivas desarrolladas tanto en São Paulo como en Rio de Janeiro fue considerada de gran importancia.¹⁰⁶ Desde el punto de vista del diseño museográfico, se había otorgado un lugar preponderante a Firmino Saldanha cuyas obras enmarcaban la entrada a la exposición y se incluía además a otros artistas de escasa trayectoria como por ejemplo Yolanda Mohalyi o Mario Silesio. Sin embargo, sí resultó una nota diferencial el grupo de grabados expuestos siendo uno de los conjuntos más celebrados por la crítica porteña.¹⁰⁷ La sala de gráfica exponía desde los “próceres” Lívio Abramo, Portinari y Oswaldo

¹⁰⁴ Damián Carlos Bayón, “La exposición de arte brasileiro”, *Ars*, a. XVII, n° 77, Buenos Aires, 1957, s/p.

¹⁰⁵ Germaine Derbecq, “En el Museo de Bellas Artes”, *Arte Nuevo*, n° 4, Buenos Aires, 1957, pp. 8-13.

¹⁰⁶ J. A. García Martínez, “Museo imaginario de la pintura brasileña”, *Histonium*, Buenos Aires, n° 218, julio 1957, p. 48-49; Germaine Derbecq, “En el Museo de Bellas Artes”, *op. cit.*

¹⁰⁷ Damián Carlos Bayón, “La exposición de arte brasileiro”, *op. cit.*; J. A. García Martínez, “Museo imaginario de la pintura brasileña”, *op. cit.*; E.E.M., “Arte Moderno de Brasil”, *Lyra*, n° 161-193, Buenos Aires, 2° trimestre 1957, s/p.

Goeldi hasta los jóvenes grabadores Marcelo Grassmann, Lygia Pape y Arthur Luiz Piza, pasando por los ya consagrados Fayga Ostrower o Iberê Camargo. Se trataba de un conjunto de alto impacto conformado mayoritariamente por obras recientes; un *corpus* homogéneo y bien representativo de las últimas tendencias gráficas de este país, prácticamente desconocidas en Argentina.¹⁰⁸

En Brasil, la selección de artistas también había sido cuestionada. Waldemar Cordeiro constituido en la União dos Artistas Plásticos expresaba su opinión a los organizadores:

Considerando que a exposição de arte contemporânea brasileira, a ser realizada em Buenos Aires no mês de maio próximo, está sendo organizada por esse museu em colaboração com o Itamarati - donde se deduz o caráter oficial da referida mostra;

Considerando que a seleção, nos atuais moldes, é tida, de um modo geral, como incompleta, especialmente no que diz respeito a São Paulo, a União dos Artistas Plásticos, interpretando o ponto de vista dos artistas paulistas, encarece a V.S. a necessidade de ampliar a referida representação de modo a constituir um panorama fiel das artes plásticas no Brasil.¹⁰⁹

Efectivamente, el grupo de artistas aglutinados en torno al grupo Frente estaba más ampliamente representado que el grupo paulista. De hecho, Cordeiro no participaba y tampoco Féjer ni Haar; en cambio el grupo carioca estaba presente con obras de Clark, los hermanos Oiticica, João José da Silva Costa, Décio Vieira, Franz Weissman, Pape, Aluísio Carvão, Rubem Ludolf, Serpa y Vicent Ibberson. Es preciso leer este reclamo de Cordeiro en el marco de las disputas que los grupos concretistas brasileños estaban atravesando precisamente en relación a la *I Exposição Nacional de Arte Concreta* realizada en el MAM-SP en diciembre de 1956 y en el MAM-RJ en febrero de 1957; y a partir de la cual se habían producido fuertes fracturas entre ambos grupos de artistas.¹¹⁰

¹⁰⁸ Silvia Dolinko, *El grabado entre la tradición y la experimentación. El auge de la obra gráfica y su inscripción en el campo artístico argentino (1955-1973)*, op. cit.

¹⁰⁹ Waldemar Cordeiro, carta a Niomar Muniz Sodre, São Paulo, 6 de abril de 1957; véase Exposición 1957, Archivo MAM-RJ.

¹¹⁰ Lorenzo Mammi (cur.), *Concreta '56: a raiz da forma*, São Paulo, MAM, 2006.

Titulares aludiendo a los preparativos de *Arte Moderno en Brasil*, a la importancia del evento para la capital platina, así como subrayando la centralidad de la plástica brasileña dentro de las nuevas tendencias fueron una constante, fundamentalmente en la prensa carioca desde marzo de 1957, incrementándose cuando se acercaba la fecha inaugural.¹¹¹ *Correio da Manhã* tuvo la cobertura más completa a cargo del crítico Jayme Mauricio como enviado especial. En la nota sobre el *vernissage* este crítico resaltaba la presencia del presidente Aramburu, el gran interés que suscitaba la exposición en el medio cultural porteño y agregaba sus impresiones sobre: “um Buenos Aires terrivelmente elegante, cosmopolita, cheio de cavalheiros de luvas, chapéu e sobretudo, senhoras lindas, elegantísimas, com peles fabulosas e esse jeito algo *snob*, porém distinto dos portenhos.”¹¹² [IL. 141]

Es preciso considerar esta operación de prensa como parte de una estrategia para dar mayor visibilidad a la exposición: la cobertura que realizó Mauricio de la muestra y del medio artístico porteño es particularmente interesante para comprender qué elementos resultaban atrayentes en la visión del brasileño. En la veintena de notas que publicó sobre la muestra, Mauricio repitió algunas estrategias referidas, por ejemplo, medir en distintos circuitos el aprecio que se tenía por el arte brasileño y evaluar positivamente la opinión de los porteños. También se refirió al papel modernizador y vanguardista de propuestas argentinas; en general su visión resaltó el alto nivel del ámbito cultural argentino.¹¹³ Un detalle elocuente en varias de estas reseñas es que Mauricio contrastaba la dificultad de comprensión que ofrecía el portugués entre los argentinos y la apertura que, sin embargo, tenía el brasileño con el español.

Informar sobre las tendencias actuales en la plástica porteña parece haber sido el objetivo de su actividad periodística cuando visitó a Alfredo Hlito en su taller de la calle Posadas; mantuvo algunas reuniones con Romero Brest y se encontró con los editores de la revista *Nueva Visión*. Dedicó dos notas a cada uno

¹¹¹ Véase Exposición 1957. Carpeta de Prensa nº 2, Archivo MAM-RJ.

¹¹² 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. Exposición 1957. Carpeta de Prensa nº 2, Archivo MAM-RJ.

¹¹³ Jayme Mauricio, “A exposição de artistas brasileiros em Buenos Aires”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28 de junio de 1957; Jayme Mauricio, “A exposição brasileira em Buenos Aires. O Homem e a arte de hoje. Conferência de Flexa Ribeiro”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 5 de julio de 1957; Jayme Mauricio, “Romero Brest, a arte brasileira e argentina”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 de julio de 1956. Exposición 1957. Carpeta de Prensa nº 2, Archivo MAM-RJ.

de estos encuentros: en todas estas notas volvió a subrayar la óptima impresión que había causado la exposición brasileña en el ámbito local pero además recuperó algunas percepciones de estos actores sobre el propio circuito artístico.

El encuentro con Hlito estaba vinculado a reestablecer contacto con el grupo de artistas que participaron en la exposición de artistas argentinos en el MAM-RJ en 1953. Ya se ha referido en los capítulos anteriores que el núcleo de artistas agrupados en torno a Tomás Maldonado, director de la revista *Nueva Visión*, había estado vinculado a los emprendimientos paulistas y cariocas desde comienzos de los 50. En estas notas Mauricio presentaba a Hlito como un artista serio, de fina sensibilidad y excepcional cultura y rescataba su apreciación de melancólica perplejidad sobre las transformaciones producidas en el ambiente artístico local: “A situação do artista em relação aos poderes públicos não se modificou fundamentalmente. Modificou-se apenas a situação de alguns artistas: os mal vistos de antes são os bem vistos de agora, e vice-versa”.¹¹⁴ [IL. 142] A su vez, el crítico aprovechaba la palabra de este artista para abonar su estrategia mediática sobre la exposición y el arte brasileño. Respecto a la sala de los artistas constructivos, Hlito señalaba:

Conhecia desde há muito tempo a existência do movimento abstrato e concreto no Brasil [...] Mas esta fora a primeira vez que pudera apreciar seu trabalho de conjunto. Já disse – e minha opinião coincide com a de outros pintores - que dificilmente em Buenos Aires se poderia reunir uma quantidade de artistas dessa tendência com a mesma diversidade e valor paralelo como os apresentados nessa exposição. Acredito não estar equivocado se afirmar que no Brasil a arte abstrata e concreta conquistou um estado legal que não possui ainda entre nós, apesar de ter mais de doze anos de existência.¹¹⁵

El informe incluía entrevistas a Romero Brest que versaban sobre el envío argentino a la IV Bienal de São Paulo y los proyectos para el museo.¹¹⁶ Allí el

¹¹⁴ Jayme Mauricio, “Hlito fala da arte argentina e a arte concreta”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 de julio de 1957. Exposición 1957. Carpeta de Prensa nº 2, Archivo MAM-RJ.

¹¹⁵ Jayme Mauricio, “Alfredo Hlito e a arte moderna no Brasil”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 de julio de 1957. Exposición 1957. Carpeta de Prensa nº 2, Archivo MAM-RJ.

¹¹⁶ Jayme Mauricio, “Romero Brest, a delegação argentina e consórcio de museus”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 de julio de 1957. Véase también Jayme Mauricio, “Romero Brest, a arte brasileira e

director del MNBA aprovechaba para disentir sobre el sistema de concurso que se había implementado para la participación en esta edición de la Bienal ya que atentaba contra la unidad de criterio en la selección. Además, utilizaba la oportunidad mediática para hacer un aviso público a través de este diario carioca:

Diga aos seus leitores que acaricio a idéia de formar um grande consórcio de museus sul-americanos para a organização de exposições européias de grande valor, que contribuirão para elevar o nível artístico de todos, de criadores e contempladores. A ressonância educativa poderia ser verdadeiramente incalculável. Já falei com dirigentes uruguaios e muito breve o farei com os brasileiros. Ajude-me você fazendo conhecida a idéia.¹¹⁷

Efectivamente, la exposición de Victor Vasarely en 1958 fue una coproducción entre MNBA, el Museo de Arte Moderno de Montevideo y el MAM-SP. El tercer pivote -Hlito desde el arte concreto, Romero Brest desde la institución renovadora- en esta interrelación entre argentinos y brasileños que diseñaba Mauricio fue el grupo *Nueva Visión*, encargado de la revista y la editorial, para esa fecha constituido principalmente por los arquitectos del grupo OAM. En las dos notas que publica sobre este grupo elogió las ediciones y a sus integrantes, entre los cuales resaltaba a Carmen Córdova y a Horacio Baliero. Además agregaba que conociendo a estos jóvenes

se compreende melhor porque a Argentina se tornou desde 1946 o segundo centro mundial das pesquisas da arte concreta, e continua sendo, no plano cultural, e apesar da sua limitada experiência arquitetônica e artística, uma autêntica vanguarda do pensamento estético contemporâneo e, no plano teórico, muito além de experiência algo diletante do nosso Brasil vanguardeiro.¹¹⁸

argentina”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 de julio de 1957. Exposición 1957. Carpeta de Prensa nº 2, Archivo MAM-RJ.

¹¹⁷ Jayme Mauricio, “Romero Brest, a delegação argentina e consórcio de museus”, *op. cit.*

¹¹⁸ Jayme Mauricio, “Nueva Visión, sua luta, desenvolvimento e propósitos”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 de julio de 1957. Véase también Jayme Mauricio, “Nueva Visión, autêntica vanguarda nas Américas”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 de julio de 1957.

El conjunto editorial que presentaba Nueva Visión (NV) bajo la conducción de Grisetti se volvía atractivo no sólo para los argentinos y los países de habla hispana sino también para el público brasileño. 1955 fue una fecha clave para el proyecto editorial de NV: además de aparecer tres números de la revista, fueron lanzados los tres primeros libros de la editorial: *Max Bill* de Tomás Maldonado, *Introducción a la música de nuestro tiempo* de Juan Carlos Paz y *Problemática del arte contemporáneo* de W. Worringer. [IL. 143, 144] El libro de Maldonado sobre Max Bill marcó la línea editorial a la vez que cristalizó el proceso de inscripción y desarrollo del concretismo en la Argentina y Brasil. El deseo de publicar una monografía sobre Max Bill fue un objetivo de Maldonado desde los inicios de la relación con el artista suizo. En 1950, Maldonado ya tenía una versión muy similar a la monografía publicada en el libro de NV que había enviado a Pietro Maria Bardi, con el objeto de incluirla en el catálogo de la exposición de este artista en el MASP.¹¹⁹ Se sabe que esta publicación no llegó a realizarse, pero este dato nos permite comprender que evidentemente el proyecto de publicación de un libro sobre Bill era anterior a 1955 y que se vinculó a la exposición paulista. Este libro tetralingue (en español, inglés, francés y alemán) era el primero dedicado a la obra del artista suizo y reunía –además del estudio crítico de Maldonado– textos de Bill y fotografías de sus obras plásticas, gráficas y arquitectónicas. La edición se completaba con una versión de lujo que iba acompañada de una litografía original del artista. El formato y diseño del libro y la relación establecida entre texto e imagen marcan una fuerte proximidad formal con el libro *Form. Un Bilan de l'Evolution de la Forme au Milieu du XXe Siècle* publicado por Bill en 1952.¹²⁰ Alejandro Crispiani ha señalado que son dos publicaciones que se complementan mutuamente en tanto que si en *Form* se mostraba la continuidad *in extenso* de la Buena Forma en el *Max Bill* se articulaban y desarrollaban específicamente estos problemas en la obra plástica de Bill.¹²¹

El resto de la colección de la editorial de NV se movió en la misma línea orientada a definir lo moderno en el vasto horizonte de la cultura: música, arte, diseño y arquitectura moderna fueron los ejes que sostuvo Jorge Grisetti. Así, entre 1955 y 1957, aparecieron –además de los mencionados– *Forma y poesía*

¹¹⁹ Tomás Maldonado, carta a Pietro Maria Bardi, Buenos Aires, 2 de junio de 1950. Archivo MASP.

¹²⁰ Max Bill, *Form. Un Bilan de l'Evolution de la Forme au Milieu du XXe Siècle*, *op. cit.*

¹²¹ Alejandro Crispiani, “Entre dos mundos: el largo viaje de la Buena Forma”, *op. cit.*, p. 43.

moderna de Herbert Read, *Arquitectura y comunidad* de Siegfried Gideon, *Frank Lloyd Wright* de Enrico Tedeschi, *Walter Gropius y la Bauhaus* de Giulio Carlo Argan y *Arte y técnica* de Lewis Mumford. En estas ediciones, el concretismo -en tanto paradigma universalista, autoreferencial e integrador de las disciplinas visuales- se cristalizó como lente para la lectura de las artes plásticas.¹²²

El recorte que proponía Mauricio sobre el circuito porteño ratificaba las elecciones operadas en el ámbito brasileño. La línea del arte concreto y de la arquitectura moderna estaba ligada a los propios programas del MAM-RJ: la Escola Técnica da Criação, institución dependiente de este museo, estaba estructurada según el modelo de la HfG de Ulm. La política cultural ejecutada por este museo carioca se reconfirmaba en las búsquedas de los argentinos que con poca capacidad de acción sostenían la misma línea estética. Para Mauricio “uma Argentina insuspeitada surgirá desses moços que lá estão meio abafados, sem acústica, e que anseiam uma aliança com o Brasil, país que para eles é mais que um fascínio profissional –é uma esperança.”¹²³ Efectivamente, esta percepción que registraba el cronista era la que se había experimentado desde finales de los 40 cuando el Brasil se convertía en un espacio de ejecución para los proyectos del arte concreto.

Un complejo juego de legitimaciones se había activado con *Arte Moderno en Brasil*. La intervención sobre el circuito artístico argentino operaba subrayando el reconocimiento. No sólo la aprobación platina de la plástica brasileña era un tópico históricamente valorado sino que para Brasil implicaba confirmar sus emprendimientos como modelos para la gestión artística. En diciembre de 1957 y a modo de síntesis de esta itinerancia que Mauricio había acompañado en todo su recorrido el crítico publicaba “*Arte Moderno en Brasil. Liderança artística na América Latina.*”¹²⁴ Este artículo sintetizaba las implicancias que había tenido la muestra y establecía al Brasil como modelo sudamericano en producción plástica y gestión cultural. Varios puntos de la nota de Mauricio son resaltables. Por un lado, subrayaba lo que ya había señalado en notas anteriores: “Na verdade, desde há

¹²² María Amalia García, “Poseidón y Nueva Visión o cómo leer las artes plásticas en la Argentina a través de los proyectos editoriales”, en *XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Anais*, São Paulo, C/Arte-FAAP, 2007, pp. 172-180.

¹²³ Jayme Mauricio, “Nueva Visión, sua luta, desenvolvimento e propósitos”, *op. cit.*

¹²⁴ Jaime Mauricio, “*Arte Moderno en Brasil. Liderança artística na América Latina*”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 de diciembre de 1957. Exposición 1957. Carpeta de Prensa n.2, Archivo MAM-RJ.

tempo temos observado a ‘vontade de ser liderado’, entre os artistas latino-americanos, dirigida para o Brasil (que se afirma líder nos campos econômico e político).”¹²⁵ Además, volvía a señalar la excelente repercusión de la exposición y la presencia en los *vernissages* de las altas autoridades de los países en donde se presentó la exposición. En el caso de la Argentina, esta apreciación resultaba contundente:

Na Argentina, um público exigente, cômncio de sua própria tradição cultural, mostrou-se (em particular através da crítica e da palavra dos artistas) perturbado e saudavelmente chocado com a vitalidade e variedade da arte brasileira, concluindo-se, em Buenos Aires que, se os argentinos podem vangloriar-se de uma erudição e de uma cultura filosófica e ensaística superior, talvez, às dos brasileiros, não restou mais dúvida alguma de estarmos nós bem longe dos vizinhos de além-Prata no que toca à força da criação artística propriamente dita.¹²⁶

Más allá del grado de verosimilitud de sus afirmaciones, es evidente de qué modo todo su aparato crítico estaba destinado a resaltar los valores culturales brasileños y a no dejar duda sobre su posición hegemónica tanto en el plano económico como en el cultural. Este señalamiento respecto de la Argentina, resulta importante ya que si desde la posguerra la querella por la hegemonía continental desde el punto de vista político no tenía demasiado asidero, la batalla cultural era todavía un espacio de disputa. Buenos Aires, la París del Plata, se resistía a perder, al igual que la capital francesa, la supremacía de la tradición ilustrada en manos de nuevos disputantes.

También Mauricio señalaba que, además de artistas plásticos pujantes, Brasil tenía productos de exportación en pleno consumo en centros internacionales a través de realizaciones arquitectónicas y paisajísticas. Evidentemente se refería a los encargos que los arquitectos brasileños habían recibido de parte del estado venezolano entre 1955-56: Oscar Niemeyer la realización del Museo de Arte Moderno y Roberto Burle Marx el Parque del Este.¹²⁷

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ Alberto Sato, “Una lectura cómoda”, *Block*, nº 4, Buenos Aires, diciembre de 1999, pp. 130-141.

Sin duda, la arquitectura moderna era el producto cultural más alto que “exportaba” el Brasil desde finales de los años 30. En esta línea, una nueva estrategia del Itamaraty apuntaba a ubicar a este fenómeno en el panorama latinoamericano aprovechando el momento de plena efervescencia vinculado a la construcción de Brasilia. Efectivamente, el 18 de octubre de 1958 *Arquitectura Brasileña* inauguraba en el MNBA.¹²⁸ La presentación institucional de Romero Brest volvía a ser efusiva respecto al desarrollo cultural brasileño resaltando “el espíritu de progreso que anima por igual a gobernantes y realizadores, mancomunados para imponer el sistema de formas modernas que corresponden a nuestro tiempo”.¹²⁹ Sin embargo la exposición no sólo comprendía a la moderna arquitectura y el fenómeno Brasilia, sino que era más abarcativa extendiéndose a las construcciones barrocas del siglo XVII y fundamentalmente del XVIII en Bahía y en Minas Gerais. Carlos Jacyntho de Barros, organizador de la exposición, señalaba que esta selección de arquitectura barroca hallaba sentido, además de en el valor intrínseco de las obras, en que esta tradición era fuente de inspiración para la arquitectura brasileña contemporánea.¹³⁰ [IL. 145, 146, 147, 148]

La muestra seguía la línea de otras exposiciones y libros ya realizados sobre el tema: es el caso de *Brazil Builds- Architecture New and Old 1652-1942* exposición y publicación realizada por el MoMA en 1943 a cargo de Philip Goodwin.¹³¹ Dicha publicación –cuyo objetivo había sido enfatizar las relaciones de los EE.UU con el aliado sudamericano- resultó clave ya que instauró una matriz de lectura recurrente en la historiografía brasileña.¹³² Carlos Ferreira Martins ha señalado cómo en la trama que diseña Goodwin –y el fotógrafo Kidder Smith- la arquitectura moderna en Brasil adquiere una doble significación: en la inserción en la vida actual y en el restablecimiento de lazos con la “verdadera” arquitectura tradicional.¹³³ En este libro el vasto espacio dedicado a la producción colonial opera como indicador de la naturalidad y de la inevitabilidad de la emergencia del

¹²⁸ “En el Museo de Bellas Artes se inauguró una exposición de Arquitectura Brasileña”, *La Prensa*, Buenos Aires, 19 de octubre de 1958, p. 8; “Muestra de Arquitectura Brasileña”, *La Nación*, Buenos Aires, 19 de octubre de 1958, p. 3.

¹²⁹ Jorge Romero Brest, S/t, *Arquitectura brasileña*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1958, s/p.

¹³⁰ Carlos Jacyntho de Barros, S/t, *Arquitectura brasileña*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1958, s/p.

¹³¹ Philip Goodwin, *Brazil Builds. Architecture new and old 1952-1942*, op. cit.

¹³² Carlos Ferreira Martins, “‘Hay algo de irracional...’ Apuntes sobre la historiografía de la arquitectura brasileña”, op. cit.

¹³³ *Ibid.*

lenguaje moderno. Por su parte, Jorge Francisco Liernur ha estudiado de qué manera este libro, pieza canónica de la arquitectura moderna, hace énfasis en la relación entre nueva arquitectura y tradición colonial: de este modo, el Brasil, entendido como “sujeto constructor”, aparece caracterizado como una sociedad pujante y legitimada por las fuerzas de la cultura y el pasado.¹³⁴ Este trazado de vínculos entre las características de lo moderno y las selecciones de la tradición fue también la interpretación que realizó Mário Pedrosa: “O Brasil, não esqueçamos, nasceu sob o signo do barroco português [...] As velhas igrejas barrocas de Minas têm algum sentido no amor de Niemeyer pela forma curva.”¹³⁵ En contraposición, es interesante pensar que este entramado de tradiciones legitimadoras había sido precisamente el punto de disrupción con Bill; en la visión del suizo, el “barroquismo” de la arquitectura moderna brasileña no podía ser entendido como un signo de recuperación del pasado colonial sino en tanto una derivación superflua del academicismo lecorbusiano.

Las omisiones realizadas en *Arquitectura Brasileña* son las mismas del libro de Goodwin: no sólo no aparecen referencias sobre las expresiones clasicistas y académicas del XIX y de principios del XX, sino que también están ausentes figuras clave de los años 20 y 30 como Gregori Warchavchik y Flavio de Carvalho.¹³⁶ En la muestra del MNBA los arquitectos modernos sólo estuvieron representados en la producción de Reidy, los hermanos Roberto, Costa, Burle Marx y, por supuesto, Niemeyer. Una sala con dibujos y plantas de los edificios estaba exclusivamente dedicada a Brasilia. Las fotografías de la exposición permiten notar que entre el calco de la escultura del profeta Joel, obra del Aleijadinho, y las maquetas y fotos de la arquitectura contemporánea se distribuían algunas masetas con *potus* y helechos: este –pobre- recurso museográfico parecía aludir tanto a la rica flora del país como a la articulación que entre paisaje y arquitectura realizada por los artistas y arquitectos modernos.

El catálogo, además de las presentaciones institucionales, incluía un extenso texto de Costa y un texto de Jose Osvaldo de Meira Penna, escritor y diplomático brasileño, fuerte impulsor de la construcción de Brasilia. Ambos textos, destinados

¹³⁴ Jorge Francisco Liernur, “‘The South American Way’. El ‘milagro’ brasileño, los Estados Unidos y la Segunda Guerra Mundial (1939-1943)”, *op. cit.*

¹³⁵ Mário Pedrosa, “Arquitetura moderna no Brasil”, *op. cit.*

¹³⁶ Carlos Ferreira Martins, “‘Hay algo de irracional...’ Apuntes sobre la historiografía de la arquitectura brasileña”, *op. cit.*

a sostener la arquitectura moderna y el programa de traslado de la capital a la meseta de Goiás, armaban un montaje del un nuevo Brasil dispuesto a transformar un destino signado desde la época Imperial. El hecho de que la idea de trasladar la capital estuviera presente desde el siglo XVIII, ubicaba a la gestión de Kubitschek y al proyecto de la arquitectura moderna en un momento consagratorio de la historia del Brasil. El texto de Costa, que también volvía a buscar legitimación “nacional” para la arquitectura moderna en las construcciones barrocas, aprovechaba para retomar algunas críticas que, como ya se ha visto, no habían sido bienvenidas. El valor plástico de la arquitectura era para Costa el elemento distintivo de la arquitectura brasileña.

Cuando se considera en su conjunto el desarrollo actual de la arquitectura moderna, sorprende, por lo que tiene de imprevisto y por su importancia, el aporte de los arquitectos brasileños. De imprevisto, porque, entre todos los países, el Brasil podría parecer, bajo este aspecto, uno de los menos indicados. Importancia, porque ha puesto al orden del día el problema de la calidad plástica de la obra arquitectural y de su contenido lírico y pasional. [...] El reconocimiento de esta calidad plástica, como elemento fundamental de la obra arquitectónica, es sin duda, en nuestros días, la tarea urgente que se impone a los arquitectos y a la enseñanza profesional. En efecto, restablecida sobre sus legítimas bases funcionales gracias a la acción decisiva de los CIAM, la arquitectura moderna se resiente todavía –salvo raras excepciones- de la falta de un impulso generoso y de nobleza de concepción, del menosprecio hacia el hecho plástico y de cierta pobreza puritana de ejecución.¹³⁷

El texto de Meira Penna estaba orientado a explicar y justificar el abandono de Rio de Janeiro como sede política y el traslado de la capital a Brasilia. Liberalista a ultranza, Meira Penna ejerció durante la gestión de Kubitschek la dirección de la División Cultural del Itamaraty: probablemente el texto que publicó en el catálogo del MNBA era una síntesis del *Quando mudam as capitais*, libro que editó en 1958. El autor daba cuenta del largo tiempo que esta idea tenía en la historia del Brasil y las resoluciones demográficas, productivas y de comunicación que este proyecto acarrearía para los problemas del país. Para Meira Penna, Rio no era una ciudad adecuada para desarrollarse como sede política; además de la

¹³⁷ Lucio Costa, S/t, *Arquitectura brasileña*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1958, s/p.

superpoblación y el cosmopolitismo -que la alejaba de las “fuerzas reales de la vida y del espíritu brasileños”- el autor señalaba que: “Una ciudad de veraneo, rodeada de todas las seducciones de la naturaleza y sumergida en una atmósfera lujuriente, una Citerea en que se puede dormir al sol, bañarse en sus aguas amenas y gozar tranquilamente de todos los placeres de la vida, no representa en verdad el lugar ideal para una capital. ¿Serían los Estados Unidos lo que son de haber sido Miami su capital?”¹³⁸ Efectivamente, este diplomático liberal consideraba a los EE.UU. como el modelo de desarrollo y la ciudad de Washington se proponía, en este sentido, como un antecedente. Si la democracia regional era la característica esencial del sistema federal, ninguna ciudad debía constituirse como área oficialmente privilegiada.

Si bien esta exposición tuvo su repercusión no resultó tan significativa como *Arte Moderno en Brasil*; tampoco *Roberto Burle Marx y arquitectos asociados*, *Israel visto por Portinari* y *Wladyslaw* consiguieron la misma repercusión que la exposición que había venido colaborar en la rehabilitación de los museos y del arte argentino, según había expresado Romero Brest.¹³⁹ De todas formas, en las notas aparecidas en relación a *Arte Moderno en Brasil* y a *Arquitectura Brasileña*, el director del museo señalaba la necesidad de retribuir estos generosos gestos del Brasil con una exposición de arte argentino en dicho país.¹⁴⁰ Para corresponder estas amabilidades *Arte Argentina Contemporânea* fue presentada en el MAM-RJ en julio de 1961. En estos términos era entendida por Romero Brest la realización de esta muestra: “Com essa exposição pagamos uma dívida que nunca poderá ser totalmente paga: aquela da estupenda exposição que o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro trouxe a Buenos Aires faz alguns anos. Além disso, iniciamos, agora, um diálogo, há muito postergado, e em momento oportuno, dado que toda a América começa a tomar consciência de si mesma.”¹⁴¹

Esta exposición era una apuesta fuerte. Ciento dos pintores y veintiséis escultores de las distintas generaciones de los sesenta años transcurridos del siglo XX conformaban una importante selección. Los viejos maestros estaban presentados casi sin faltas: Norah Borges, Xul Solar, Pettoruti, Gómez Cornet, Curatella Manes, Guttero,

¹³⁸ J. O. Meira Penna, S/t, *Arquitectura brasileña*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1958, s/p.

¹³⁹ “Reabrióse el Museo con la Exposición de Brasil”, *op. cit.*

¹⁴⁰ “Muestra de Arquitectura Brasileña”, *op. cit.*

¹⁴¹ Jorge Romero Brest, “Introdução”, *Arte Argentina Contemporânea*, Museu de Arte Moderna, Rio Janeiro, julio de 1961.

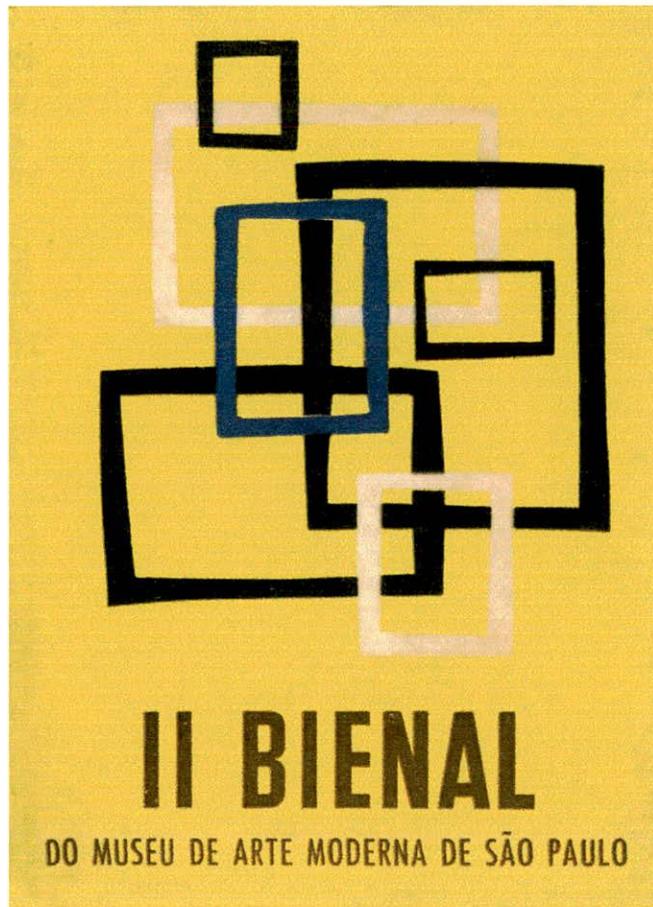
Berni, Forner, Bigatti, Spilimbergo, Centurión, Del Prete, Victorica, Daneri y Policastro, entre otros. Por supuesto, también estaban presentes los artistas concretos y madís y la línea surrealista con exponentes como Roberto Aizemberg. Además, los nuevos valores informalistas: entre otros, Chab, Greco, Kemble, Pucciarelli, Sakai y los miembros del grupo del Sur: Carlos Cañas, Aníbal Carreño y Leo Vinci. También entre las modernas tendencias se encontraban algunos de los artistas que en el mes de agosto expondrían por primera vez en Peuser bajo el título *Otra figuración*: Jorge de la Vega, Rómulo Macció y Luis Felipe Noé.

En esta muestra en el MAM de Rio no se produciría todavía el nuevo momento de encuentro entre la plástica argentina y brasileña que se dio en 1963 con la exposición de los artistas de la Nueva Figuración en la sede carioca de la galería Bonino.¹⁴² Rubens Gerchman y Antonio Dias, exponentes de la Nova Objetividade brasileña, recuerdan esta muestra como una experiencia impactante para sus producciones: según Gerchman la exposición de Bonino “influenciou muito nosso pensamento, pela liberdade que eles punham em seus trabalhos. O Noé [...] me impressionou muito. Eu gostava dele porque era um sujão e eu sempre fui acusado, até por meus colegas, de ser também sujão.”¹⁴³

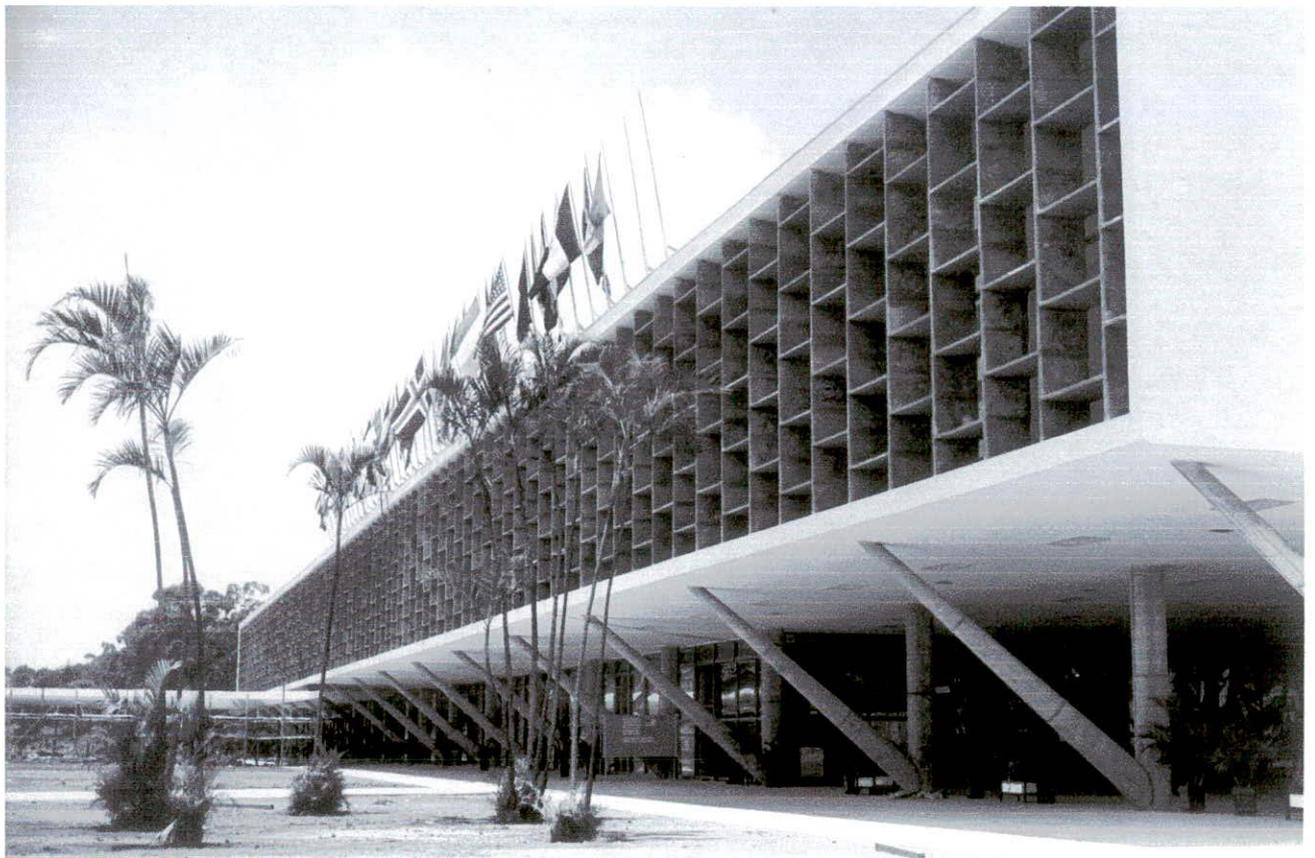
¿Por qué en 1961 no se había podido registrar algo de este impacto producido dos años después? Por un lado, es posible pensar que el marco en el cual se había gestado *Arte Argentina Contemporânea* no era el más apropiado para el surgimiento de nuevos intercambios entre artistas: el peso de la historia, las retribuciones formales entre instituciones y el protocolo diplomático no habían generado un escenario adecuado para el encuentro. Por otro lado, en el lapso ocurrido entre estas dos muestras la producción de los artistas había dado un giro importante: sería recién entre 1962 y 1963 que De la Vega realizaría su serie “Bestiario” en la que incorporaba profusamente la utilización del collage y que Noé utilizaba la compartimentación del soporte en obras como *Introducción a la esperanza* y *Mambo*. Un proceso de transformaciones y nuevas definiciones que había comenzado a gestarse en los últimos años de la década del 50.

¹⁴² Paulo Herkenhoff, *Nova Figuração Rio/Buenos Aires*, Rio de Janeiro, Galeria do Instituto Cultural Brasil-Argentina, 1987; republicado en *Jorge de la Vega. Obras 1961-1971*, Buenos Aires, Malba, 2003, pp. 31-36; Andrea Giunta, “Hacia las ‘nuevas fronteras’: Bonino entre Buenos Aires, Rio de Janeiro y Nueva York”, en VV.AA., *El arte entre lo público y lo privado*, Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 277-284.

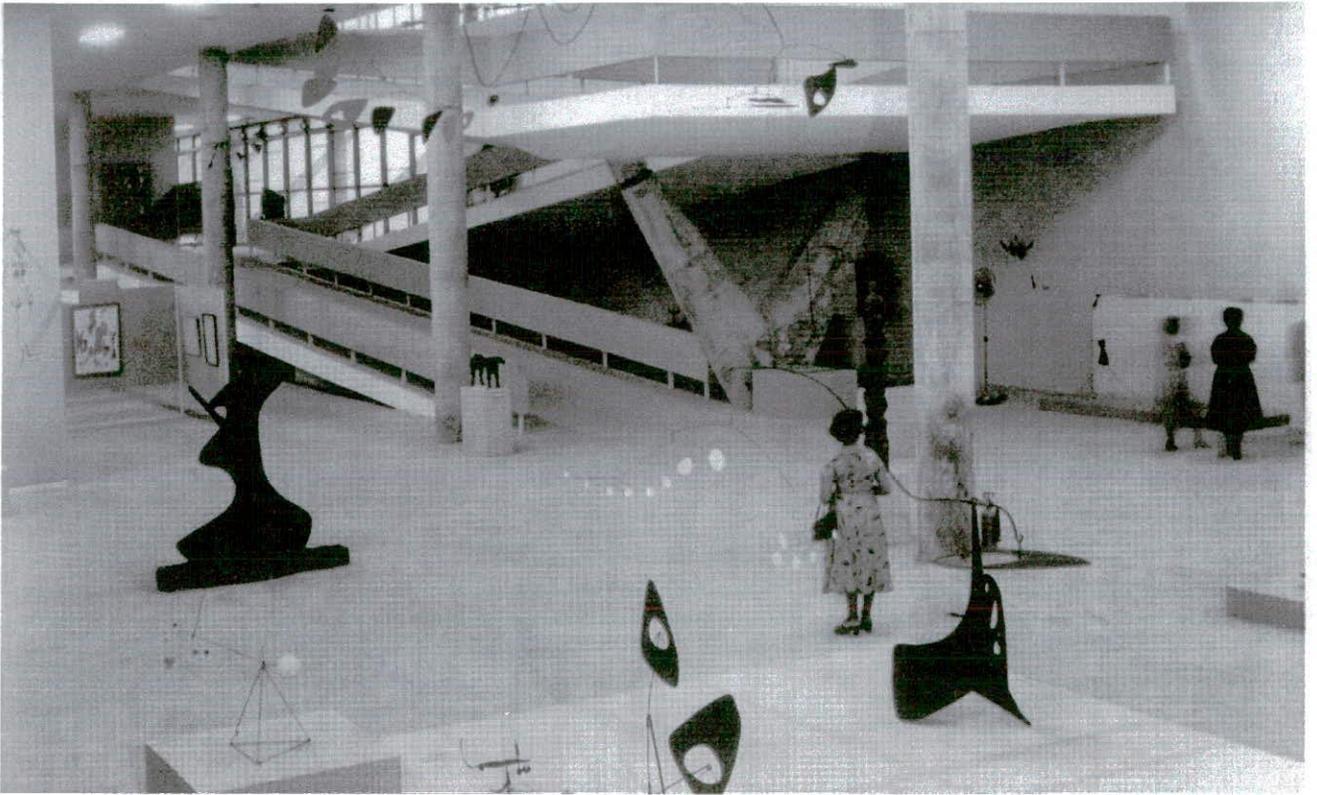
¹⁴³ Frederico Morais, *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro 1816-1994*, op. cit., p. 275.



IL 129. *II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1953, tapa.*



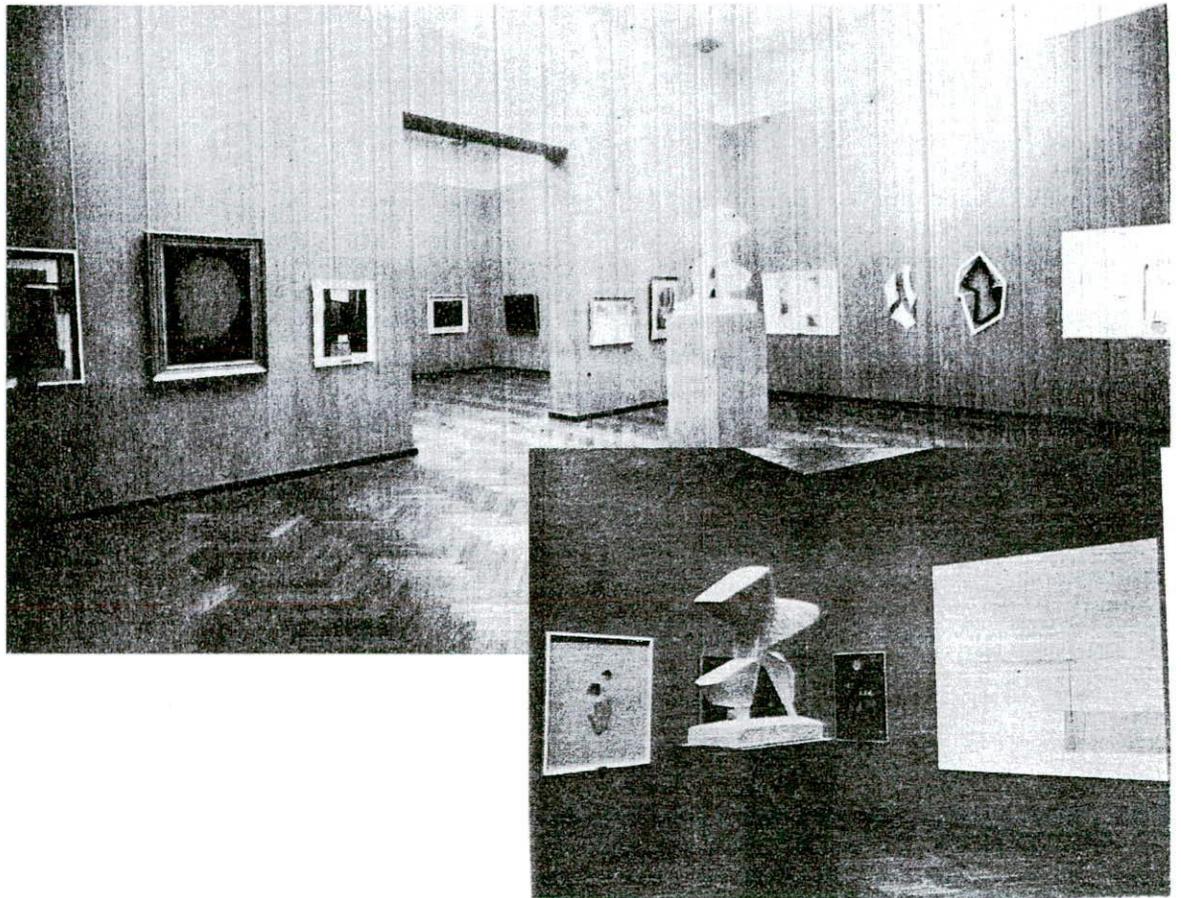
IL 130. Oscar Niemeyer, Palacio de las Naciones, Parque Ibirapuera, São Paulo, 1953.



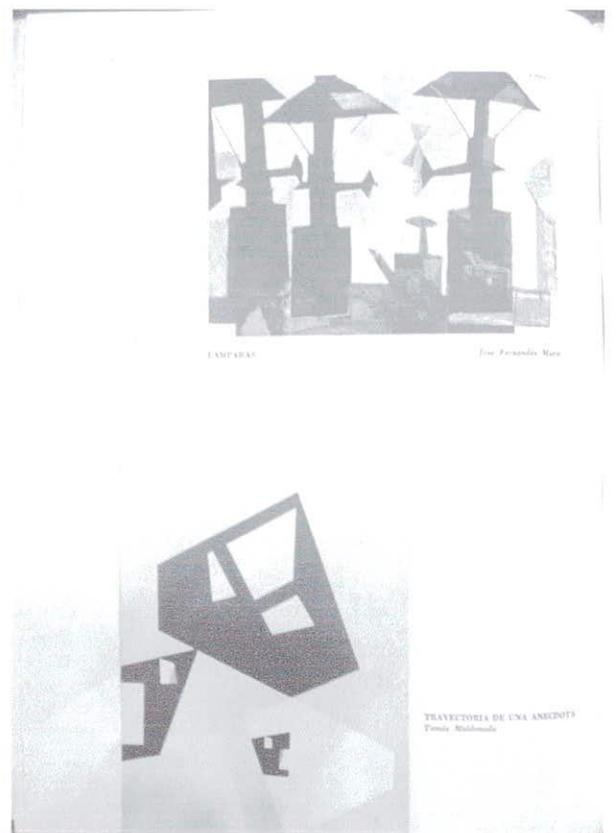
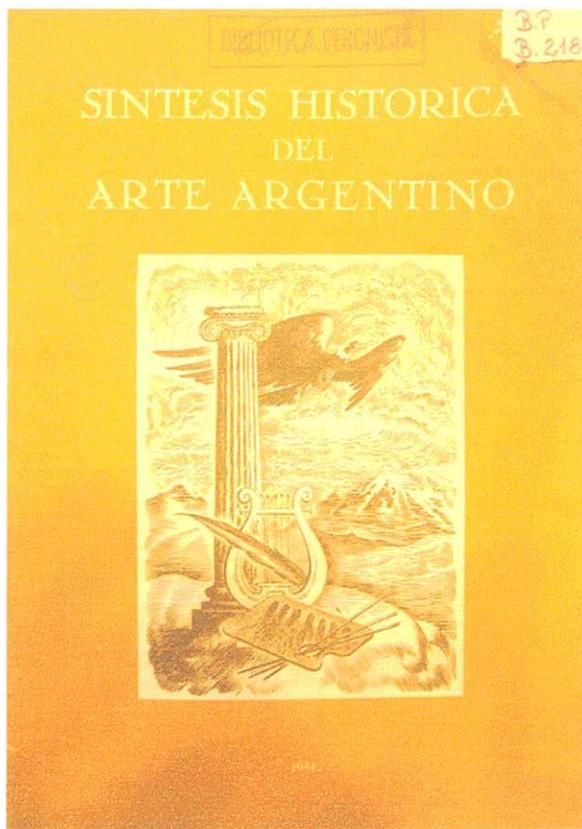
IL 131. Vista de la II Bienal: obras de Alexander Calder.



IL 132. Vistas de la II Bienal: *Guernica* y sala Mondrian.



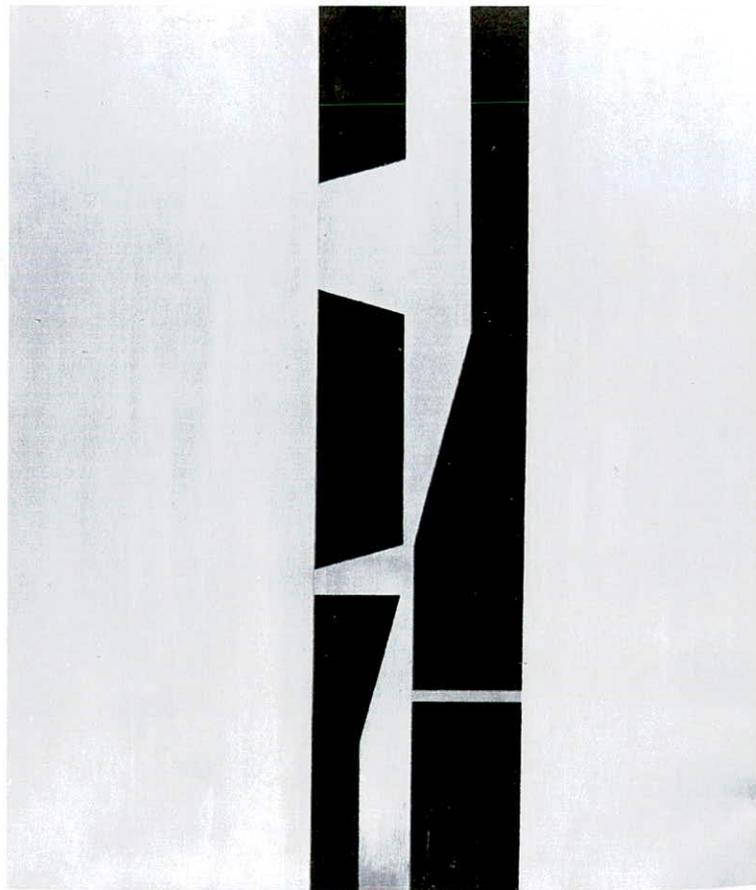
IL 133. Vistas de *La Pintura y la Escultura Argentinas de este Siglo*, MNBA, 1952. Obras de Lozza, Maldonado, Curatella Manes, entre otros.



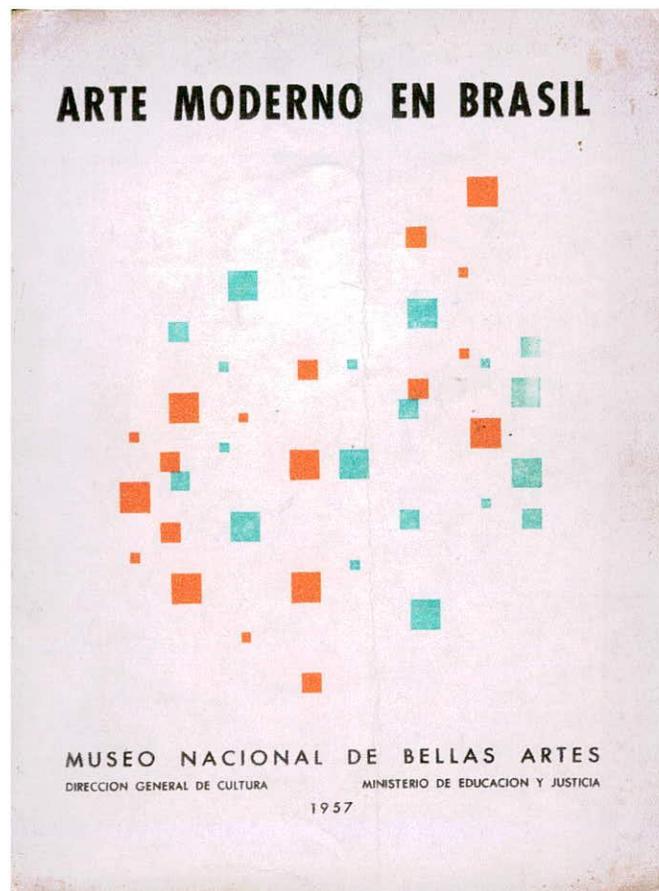
IL 134. *Síntesis histórica del arte argentino*, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, 1954.



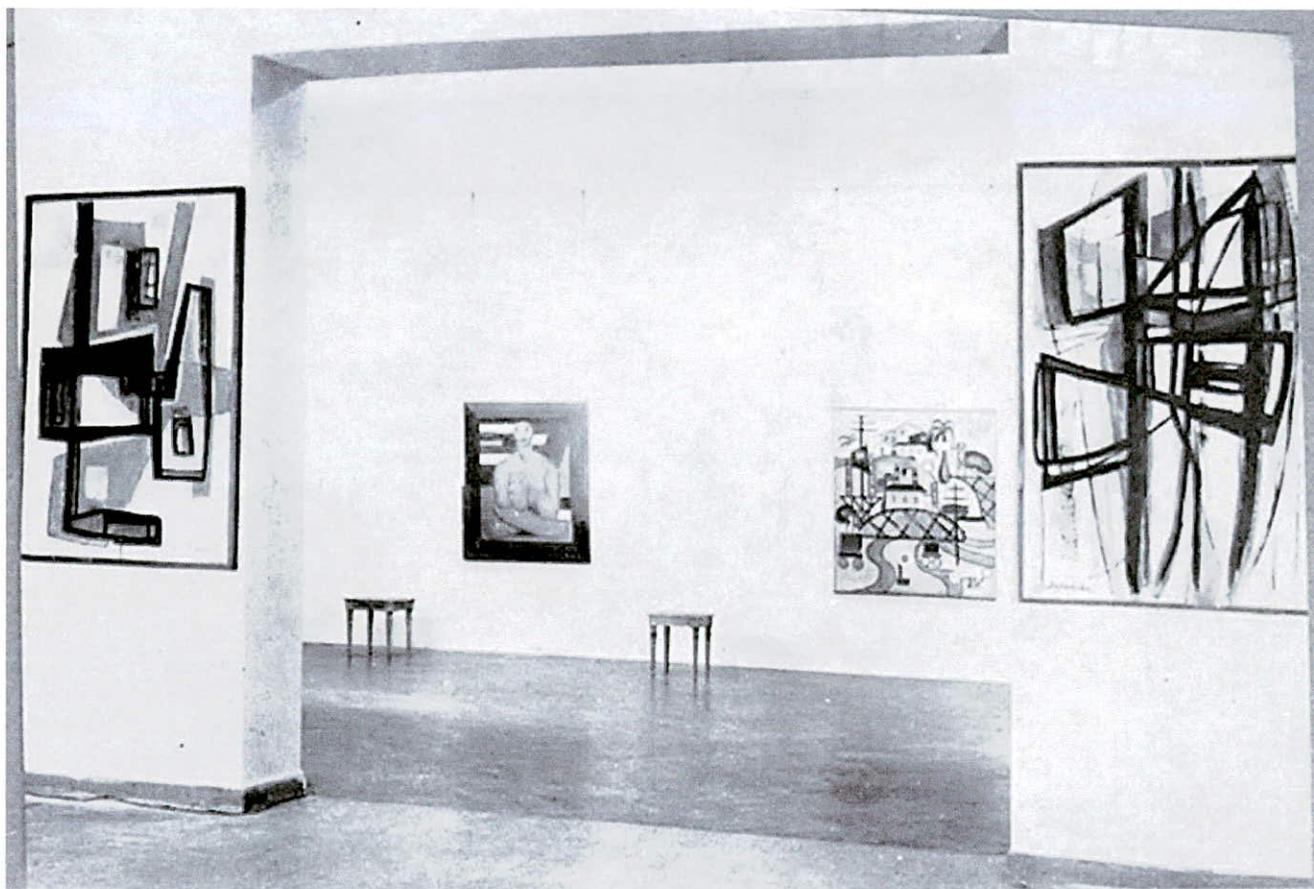
IL 135. Vista de la sala argentina en la II Bienal de São Paulo, 1953. Archivo FBSP. Obras de Blascko, Lozza y Kosice.



IL 136. Alfredo Hlito, *Anécdota sobre rojo*, 1953, óleo/ tela, 70 x 60, Col. MAM-RJ. Obra destruida.



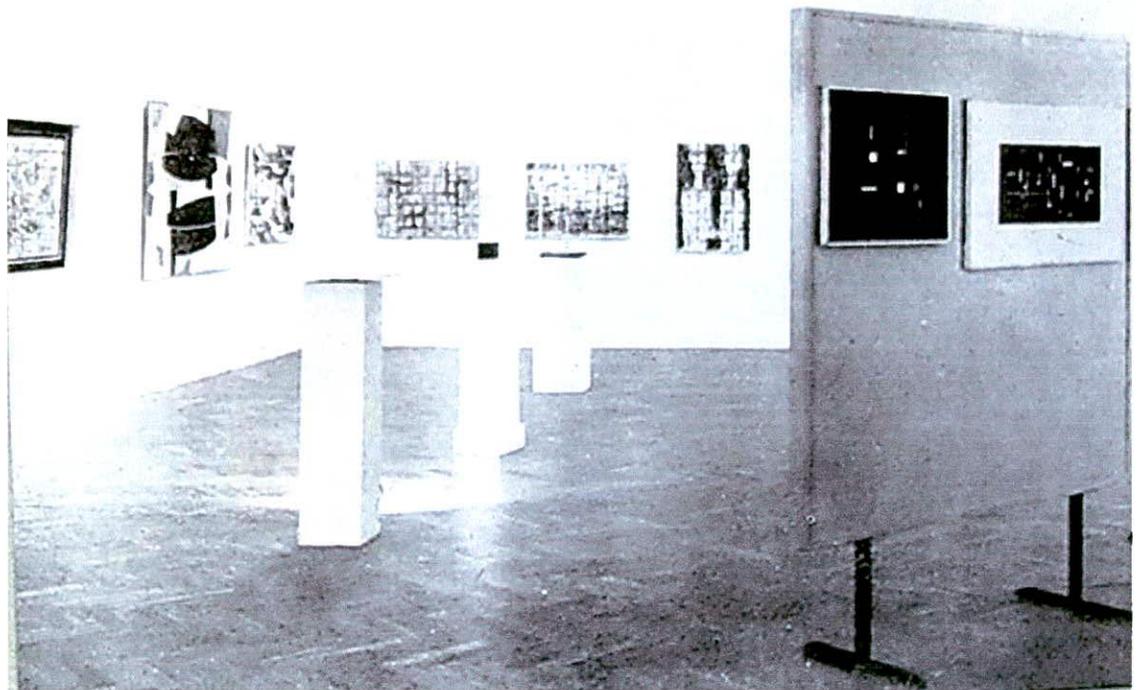
IL 137. Catálogo de *Arte Moderno en Brasil*, MNBA junio de 1957, tapa. Obra de Ivan Serpa.



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 Víctor Brecheret y Bruno Giorgi.



IL 140. Vista de *Arte Moderno en Brasil*. Obras de Serpa, Flexor, Oiticica, Clark y Weissmann.



Tomás Maldonado **Max Bill**

IL 143. Tomás Maldonado, *Max Bill*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1955, tapa.



max bill
tomás maldonado

el primer libro sobre la personalidad y la obra de max bill. sus principales reflexiones en pintura, arquitectura, escultura, artes gráficas y diseño industrial. documentadas en 10 reproducciones en blanco y negro y uno o cuatro colores. edición de tomás maldonado y cuatro nuevas reflexiones de max bill. edición de lujo, encuadernado en tela e impreso en papel ilustración. formato: 22 x 21 cm. en castellano, inglés, francés y alemán.

tres libros de la editorial nueva visión

la editorial "nueva visión" asistió a los suscriptores de la revista "nv" un documento del 20% sobre el precio de pago de sus libros. las tres primeras ediciones anunciadas aparecerán en fechas próximas. los suscriptores pueden, desde ya, dirigirse a la administración de esta revista, avenida 1371, t. e. 42-1347, reservando los libros que les interesen y que les serán remitidos a su domicilio con prioridad a su distribución.

introducción a la música de nuestro tiempo
juan carlos paz

el libro más completo y mejor documentado sobre la música contemporánea. historia y minucioso análisis de todas las tendencias a partir de debussy, ravel, mahler, brahm, lidovici, furtwängler, miccenas, música concreta, etc. formato: 21 x 14,8 cm.

problemática del arte contemporáneo
guillermo warringer

el autor, a quien debemos los puntos de vista más renovadores en la estimación de las formas artísticas del pasado, venía en este libro, por primera vez, al análisis del arte de nuestro tiempo y los problemas que éste plantea al artista y al público. formato: 21 x 14,8 cm.

nv
nueva visión
revista de cultura visual. Artes, arquitectura, diseño industrial, tipografía.

Aparece cada tres meses

Dirigida por Tomás Maldonado

Secretarías de dirección: Arq. Juan Manuel Barthogary, Jorge Grisetti, Alfredo Hino

Comité de redacción: Arq. Horacio Baliero, Arq. Francisco Bullrich, Jorge Goldemberg

Secretaría de redacción: Edgar Bailey

Administración y redacción: Cerrito N° 1371, Buenos Aires, Argentina. Teléfono: 42-1347

La Dirección no se responsabiliza de los artículos firmados ni de las colaboraciones espontáneas.

La revista nv, nueva visión, es propiedad de Editorial Nueva Visión S. R. L., cap. \$ 50.000

Registro Nacional de la Propiedad Intelectual n° 465.523

sumario:
Casa Curuchet: Le Carbusier (p. 7)
Las relaciones entre la ciencia y el arte: María Pedrosa (p. 14)
Verena Loewenberg (p. 18)
Situación del arte concreto: Alfredo Hino (p. 25)

Información:
La Feria de América (p. 30)
El diseñador industrial en Japón: Kasuya Sakai (p. 35)
Exposición de diseños japoneses en Canadá (p. 37)
Diseños recientes de muebles: Nelson y Tapiovaara (p. 39)
Notas y comentarios (p. 43)
Bibliografía (p. 44)

Se desea el canje con las publicaciones similares; se harán análisis y resúmenes de los libros y revistas enviados a nuestra redacción.

representantes:
Bolivia: Librería "Los Amigos del Libro", Perú: esq. España, Cochabamba;
Brasil: José Marques Gódy, Avda. Ipiranga 879, São Paulo;
Uruguay: Nueva Visión, Juan Benito Blanco 1122/26, Montevideo

IL 144. OAM: Bullrich, Polledo, Cazzaniga, Goldemberg, Baliero, Córdoba, 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 *Arquitetura Brasileira*, MNBA, 1958.



IL 148. Vista de *Arquitetura Brasileira*, MNBA, 1958. Sala de Brasília.

Capítulo 7

¿Adentro o afuera de las transformaciones del arte?

otros verán el mar
 la soledad del sueño
 encenderán nuevos nombres
 viajes felices al extremo de la mañana
 otros tendrán secretos
 olvido tolerancia
 otra voz otras luces
 un juego diferente

Edgard Bayley¹

El conflicto con Max Bill es algo más que un conflicto personal. Hay un problema de fondo, un modo diferente de concebir la cultura y la función pedagógica en nuestro tiempo. El quería un “Bauhaus” donde se enseñara a producir “buenas formas”. Estas “buenas formas” debían ser producidas desde fuera de la industria por artistas puros e inspirados a los cuales la industria debía someterse. El “estilista” ordena; el ingeniero obedece. El “designer” gran inquisidor. Esta imagen no corresponde a la realidad. Al menos no a la realidad de 1957. Las formas industriales nacerán en el futuro de un modo muy diferente a como estos “neo-jugendstils” se imaginan. Por otra parte, ¿qué quiere decir “forma industrial”?

Tomás Maldonado²

Acreditamos que a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa, não por alguma virtude extraterrena: supera-o por transcender essas relações mecânicas (que a *Gestalt* objetiva) e por criar para si uma significação tácita (M. Ponty) que emerge nela pela primeira vez. [...] É porque a obra de arte transcende o espaço mecânico que, nela, as noções de causa efeito perdem qualquer validez, e as noções de tempo, espaço, forma, cor estão de tal modo integradas –pelo fato mesmo de que não preexistam, como noções, à obra– que seria impossível falar delas como de termos decomponíveis. [...] Entenda-se por espacialização da obra o fato de que ela *está sempre se fazendo presente*, está sempre recomeçando o impulso que a gerou e de que *ela era já a origem*.

Ferreira Gullar, *et al.*³

¹ Edgar Bayley, “Otros verán el mar”, *Boa*, n° 3, Buenos Aires, julio de 1960, p. 30.

² Tomás Maldonado, carta a Jorge Grisetti, Ulm, 20 de septiembre de 1957. Archivo Ignacio Pirovano, Fundación Espigas. Subrayado en el original.

³ 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. Bastadilla en el original.

Hacia mediados de los años 50 el paradigma del arte concreto comenzaba a quebrarse mientras que entre los intersticios de estas fracturas surgían nuevas prácticas que rearticulaban la escena cultural. Los problemas que había planteado el concretismo constituían, en este momento, la arena sobre la cual se libraban las disputas. Estos conflictos no se dirimieron solamente en torno a cuestiones plásticas sino que también las redefiniciones del diseño moderno se enfrentaban en sus reflexiones a los marcos impuestos por este paradigma. Lo que había sido un todo homogéneo, una unidad tripartita entre forma, función y belleza se fragmentaba; los propios términos de la ecuación exigían revisión tanto desde su valor estético como desde su funcionalidad social.

En este capítulo sostengo que hacia el final de la década del 50, se plantearon dos líneas de intervención dentro del paradigma que cristalizaba el arte concreto: por un lado, la transformación del proyecto plástico en función de nuevos planteos surgidos en el espacio del arte y, por otro, la concentración y definición de problemas específicos de las disciplinas proyectuales. Abordaré, en primera instancia, la extensión de la abstracción y la abierta aceptación y circulación de este modelo en la escena cultural porteña mientras la irrupción del informalismo se proponía como un espacio de disrupción frente a este consenso de formas. También en este apartado analizaré cómo, en este marco de generalización del modelo del arte concreto, surgieron en el Brasil confrontaciones y disidencias en torno a la interpretación de este paradigma. En segunda instancia, trataré sobre las formulaciones en torno al diseño realizadas por los artistas concretos y las vicisitudes en la HfG de Ulm para la sistematización de dicha disciplina deslindada de la actividad artística. Finalmente, abordaré el surgimiento del neoconcretismo en el Brasil con el objetivo de plantear las incertidumbres e imposibilidades que implicaban a la redefinición del modelo del arte concreto hacia 1960.

1. La forma en cuestión

Desde Ulm, desempeñándose como docente de la recientemente creada HfG, Tomás Maldonado le enviaba estas líneas a su amigo Ignacio Pirovano: “tus comentarios sobre las exposiciones en buenos aires me resultaron divertidos. todo el

mundo ‘deviene’ abstracto. es una gran farsa. yo quisiera algún día escribir algo contra todos ellos, contra esa frivolidad, contra ese abuso de nuestros propósitos más auténticos. yo no tengo nada que ver con todo eso. además, ojo! porque son contagiosos.”⁴

El comentario de Pirovano sobre el que Maldonado hacía referencia en la carta daba cuenta de un proceso ineludible que se estaba llevando a cabo en el panorama artístico. En la Argentina a partir del segundo lustro de la década del 50, la pintura abstracta se desplegó en un panorama múltiple: arte abstracto, arte concreto, geometría “sensible”, abstracción lírica y otras definiciones intentaban dar cuenta de la pluralidad de esta línea investigativa. Entre estas exploraciones, aparecían producciones que incorporaban la aleatoriedad y la precariedad como dispositivos creativos.

Varios elementos son importantes para analizar esta extensión de la abstracción. Se ha señalado la importancia de las ediciones NV cuyo fondo estaba destinado a difundir las líneas principales del arte y de la arquitectura moderna. En este sentido, es preciso mencionar además la actividad de Ediciones Infinito creada por Carlos Méndez Mosquera que editaba su colección “Arquitectos del movimiento moderno” publicando libros de Bill, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright y Luigi Nervi, entre otros. También hacia mediados de los cincuenta la editorial Poseidón lanzó su línea dedicada al urbanismo y la arquitectura moderna.⁵ A su vez, libros dedicados a explicar el fenómeno de la abstracción y a dar a conocer a sus principales exponentes nacionales e internacionales fueron cada vez más habituales desde mediados de la década. En este sentido, resulta clave el texto de Romero Brest *¿Qué es el arte abstracto?* publicado por Columba en 1953 y reeditado ese mismo año, en el cual el crítico daba cuenta, a través de un recorrido histórico, de las diversas líneas que planteaba esta tendencia.⁶ También es preciso mencionar el libro *Artistas abstractos de la Argentina* escrito por Aldo Pellegrini en 1955 así como la publicación de *El arte abstracto en la escuela de París* de Michel Ragon en 1956 por la editorial Víctor Leru.⁷

⁴ Tomás Maldonado, carta a Ignacio Pirovano, Ulm, 18 de diciembre de 1954. Archivo Ignacio Pirovano, Fundación Espigas.

⁵ A partir de 1955 Poseidón publicó *Saber ver la arquitectura* de Bruno Zevi, *El Modulor* y *Hacia una arquitectura* de Le Corbusier, *El futuro de la arquitectura* de Frank Lloyd Wright, entre otros títulos.

⁶ Jorge Romero Brest, *¿Qué es el arte abstracto? cartas a una discípula*, Buenos Aires, Columba, 1953.

⁷ Aldo Pellegrini, *Artistas abstractos de la Argentina*, Buenos Aires, Cercle international d’art, 1955 [Ed. bilingüe español-francés]; Michel Ragon, *El arte abstracto en la escuela de París*, Buenos Aires, Víctor Leru, 1956.

También ediciones españolas como *La pintura abstracta* de Juan Eduardo Cirlot y *El arte abstracto y sus problemas* entraron en el mercado argentino a partir de mediados de la década.⁸

A su vez la incorporación del vocabulario y de los procedimientos compositivos del arte concreto se tornó un modelo para la composición gráfica: no sólo las invitaciones y catálogos de exposiciones, sino también las publicidades y el diseño textil adoptaron estos esquemas. En este sentido, la revista *Nueva Visión* había sido pionera en la realización de anuncios gráficos utilizando el vocabulario abstracto: son resaltables la publicidad de Plastiversal realizada por Alfredo Hlito –la cual repica en la producción de Malevich- y la del aceite Cocinero ejecutada por Fernández Muro.⁹ [IL. 149, 150] En cuanto al diseño de textiles es remarcable el proyecto de Jacobo Soifer, *BD. Buen diseño para la industria*, en el cual Hlito, Grilo, Ocampo y Fernández Muro trabajaron en la realización de *patterns* textiles que fueron llevados con relativo éxito a la industria.¹⁰ [IL. 152] A su vez, composiciones abstractas se incorporaban en los *halls* de los edificios de la clase media porteña. [IL. 151] También recuérdese que en el capítulo 5 se ha planteado el proceso de inserción de la abstracción en el ámbito de las galerías y el paulatino ingreso de esta poética en las colecciones particulares.

También, a través de la producción de Fernando López Anaya, Albino Fernández, Luis Seoane y Julio Le Parc se producía el ingreso del vocabulario de la abstracción en disciplinas como el grabado que habían estado hasta el momento vinculada a funciones narrativas y desarrollos figurativos.¹¹ [IL. 155] Además, los representantes de la vanguardia de los 20, como Curatella Manes y Pettoruti, efectivizaban un nuevo vuelco a la abstracción a mediados de esta década: piénsese en la serie “Crepúsculo marino” del artista platense. [IL. 153] Al mismo tiempo, entre los propios actores del invencionismo argentino ya comenzaba la “otra batalla” por autorías y paternidades y, entre la crítica, la necesidad de comenzar, sobre documentación ya entonces fragmentaria, la operación de historización.¹²

⁸ Juan Eduardo Cirlot, *La pintura abstracta*, Barcelona, Omega, 1951; VV.AA., *El arte abstracto y sus problemas*, Madrid, Cultura Hispánica, 1956.

⁹ Carlos Méndez Mosquera y María Amalia García “Notas sobre la revista *Nueva Visión* y sus recorridos”, *op. cit.*

¹⁰ María José Herrera, “Buen diseño para la industria”, mimeo.

¹¹ Silvia Dolinko, *El grabado entre la tradición y la experimentación*, *op. cit.*

¹² 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; Tomás Maldonado, Gyula Kosice, “Diálogo con nuestros lectores”, *Ver y Estimar*, n° 8 serie 2, Buenos Aires, junio, 1955, pp. 12-13.

Según ya se ha señalado, la reestructuración de las instituciones educativas llevada a cabo luego de la Revolución Libertadora había introducido a los artistas modernos en la trama de la educación artística. Estas transformaciones involucraban importantes cambios en los planes de estudio: en el marco de las reformas propuestas para las Escuelas de Artes Visuales estaba prevista la implementación de un departamento de Diseño Industrial apelando a la importancia cada vez mayor de la disciplina y a su estrecha vinculación con las expresiones visuales de la plástica.¹³ En este sentido, Silvia Dolinko ha señalado el relieve que adquirieron en esta nueva coyuntura materias como “Sistemas de composición y análisis de obras”, “Fundamentos visuales” y “Morfología” vinculadas a la herencia bauhasiana propugnada por la orientación de Héctor J. Cartier, profesor y teórico especializado en métodos perceptivos, quien introdujo la materia “Visión” en la enseñanza artística en la Argentina.¹⁴

De hecho, si se considera las obras de estudio de los artistas que harían su irrupción en los 60 puede verse cómo la abstracción funcionó como esquema de aprendizaje, como instancia de abordaje a la creación artística: piénsese, por ejemplo, en las obras de De la Vega del período 1953-1959.¹⁵ [IL. 154] Efectivamente, la abstracción geométrica se había convertido en un vocabulario de iniciación en las búsquedas estéticas (casi como otrora había sido el estudio del modelo vivo) pero ya no representaba una manera vívida de expresar la contemporaneidad.

Nuevas agrupaciones como la Asociación Arte Nuevo y la ANF, Agrupación “Arte No Figurativo” –posteriormente ANFA-, nucleaban a numerosos artistas abstractos geométricos que invadían Buenos Aires y que Maldonado sentía como un abuso de sus propósitos más auténticos. Estos nuevos espacios se abrirían a nuevas y diversas propuestas no figurativas. Arte Nuevo se inició en 1955 bajo la guía de Aldo Pellegrini y Arden Quin con la primera edición de su salón en la galería Van

¹³ Decreto 2551, 5 de marzo de 1958 publicado como “Apruébase el plan de estudios para la Escuela de Artes Visuales”, *Boletín oficial*, Sección de Legislación y Licitaciones, 9 de abril de 1958, pp. 2-6. Sobre la implementación de la carrera de diseño en el ámbito universitario véase Alejandro Crispiani, *Las teorías del Buen Diseño en la Argentina: Del Arte Concreto al Diseño para la periferia*, *op. cit.*; Silvia Fernández, “La influencia de la HfG Ulm en la enseñanza de diseño en América Latina”, en Dagmar Rinker y Marcela Quijano (ed.), *Ulm: method and design/Ulm school of design 1953-1968*, *op. cit.* (suplemento en español); Verónica Devalle, “Diseño Gráfico y Modernidad: la configuración del campo disciplinar en la Argentina”, *op. cit.*

¹⁴ Silvia Dolinko, *El grabado entre la tradición y la experimentación. op. cit.*, capítulo 2. Véase además Héctor J. Cartier, “El arte como experiencia vital”, *Revista de la Universidad*, La Plata, 1961, pp. 45-58.

¹⁵ Marcelo E. Pacheco, *Jorge de la Vega: un artista contemporáneo*, Buenos Aires, El Ateneo, 2003, p. 261.

Riel. En este sentido, Aldo Pellegrini -personaje clave en la introducción del surrealismo en la Argentina como editor de la revista *Qué* (1928-1930)- se constituyó en un importante activador de la escena de las artes plásticas durante en los años 50: a través de su actividad en la revista *Letra y Línea* (1953-1954), en el Grupo de Artistas Modernos de la Argentina y fundamentalmente como organizador de los *Salones Arte Nuevo* Pellegrini fue un gestor clave para el surgimiento del informalismo.

En el primer salón de Arte Nuevo realizado en noviembre de 1955 participaron cuarenta y ocho artistas, arquitectos y fotógrafos involucrados en la estética no figurativa: entre ellos se agrupaban artistas de la vieja guardia como Arden Quin, Martín Blaszko, Juan Melé, Jorge Souza, Gregorio Vardánega y Emilio Villalba junto con artistas más jóvenes cuya participación en el grupo cambiaría en pocos años la línea del salón identificada con la abstracción geométrica; entre ellos, Martha Peluffo, Víctor Chab, Aldo Paparella, Towas y Vera Zilzer. [IL. 156, 157] En el catálogo Pellegrini resaltaba que “en los dos o tres últimos años el movimiento [abstracto] estalla en todo su poder y hoy es el momento en que en la Argentina pueden reclutarse sin dificultad alrededor de cien artistas no figurativos de las más diversas tendencias.”¹⁶ Además en este mismo texto resaltaba:

El movimiento abstracto en la Argentina tiene una importancia que ya no puede discutirse. Ahora comienza el momento peligroso, porque para los arrivistas y mistificadores ha pasado el peligro de las burlas y la incompreensión. Las burlas del público y de la crítica, esta última eterna negadora de la audacia y del talento, eterna exaltadora de la mediocridad y la domesticación. Se inicia el momento peligroso, pues la crítica se ha resignado y acepta la vigencia del arte abstracto. Ahora procede a la conocida tarea de confusión de valores, al endiosamiento de los mistificadores y académicos del arte abstracto. En este momento se reinicia la lucha de los verdaderos artistas por imponer su mensaje, lucha más dura todavía que la de los iniciadores porque se realiza contra el predominio de la cantidad y la falta aparente de oposición.¹⁷

Esta referencia da cuenta de qué modo esta extensión de la abstracción provocaba temores y recelos; la repetición académica era una alerta presente entre los propios artistas que sostenían esta poética. De hecho, repicaba en las problemáticas que

¹⁶ Aldo Pellegrini, “Prefacio”, *Arte Nuevo*, Buenos Aires, Peuser, 1955.

¹⁷ *Ibid.*

también se había planteado en el campo francés durante esta década. La creación del *Atelier d'art abstrait* por parte de Dewasne y Pillet donde se impartían clases de pintura y se realizaban conferencias a cargo de los críticos de la revista *Art d'aujourd'hui* había llevado a Charles Estienne a colocar en el centro del debate el problema de la sistematización de los estilos. *L'art abstrait est-il un académisme?*: con esta pregunta denunciaba (en la publicación que llevaba ese título) las fáciles elucubraciones que veía multiplicarse bajo pretexto de abstracción.¹⁸ Para Estienne la gramática abstracta (“c’est la forme géométrique et la couleur dite pure et impersonnelle”) planteaba un grado de codificación que no podía asimilarse a la creatividad de las primeras investigaciones. Se había llegado a una nueva rutina, a “une nouvelle usure de l’œil et de l’esprit, bref un nouvel objet, le *nouvel objet extérieur*”. Ahora, en vez de una botella, un paisaje o una mujer desnuda, el modelo eran los círculos y cuadrados. Para Estienne, la abstracción se convertía en un retroceso, en una esclerosis, en una solidificación monstruosa: “le nouvel objet, c’est lui: l’ennuyeux, le mortel décor abstrait qu’on veut codifier et imposer en guise d’art”.¹⁹ Cada vez más alejado de los parámetros de *Art d'aujourd'hui*, Estienne se volcaba a las propuestas de la abstracción lírica de Pierre Soulages, Georges Mathieu, Gérard Schneider y Hans Hartung denominada tachista.²⁰

Efectivamente, *tachisme* (en Francia), expresionismo abstracto (en los EE.UU.), abstracción lírica e informalismo eran términos que buscaban anclar las características de una imagen en la cual el orden compositivo y los procedimientos técnicos se habían trastocado. La libertad expresiva del artista en la ejecución y la utilización de materiales extra-artísticos se constituyeron en recursos clave de las nuevas prácticas en la escena internacional. La nueva poética se proponía en tanto síntesis totalizadora de dos grandes tradiciones vanguardistas de la modernidad: la abstracción, como negación de la mimesis y el surrealismo, como apertura de canales de expresión inconscientes y automáticos.

Esta situación también estaba produciéndose en Buenos Aires: no sólo el academicismo abstracto -en una total pérdida de revulsión- se instauraba en modelo de aprendizaje sino que otras experiencias surgían como contrapartida a este estado de estancamiento. En este sentido, Andrea Giunta ha señalado que para los artistas que ingresaban al medio artístico posrevolución libertadora existió, por parte de los

¹⁸ Charles Estienne, *L'art abstrait est-il un académisme?*, Paris, Éditions de Beaune, 1950.

¹⁹ *Ibid.*, p. 12

²⁰ El último artículo aparecido de Estienne en *Art d'aujourd'hui* fue sobre Deyrolle en mayo-junio de 1951.

discursos institucionales, el requerimiento de actualización que involucraba la apertura e incorporación de *lo nuevo*. Esta situación los ubicó en un lugar muy diferente a aquel que habían experimentado los grupos concretistas durante el peronismo; esta generación tuvo un relativo acceso a fuentes visuales que sirvieron de base para la traducción y confrontación.²¹ En 1956 en el *2º Salón Arte Nuevo* Pellegrini daba cuenta de estas nuevas decisiones estéticas.

El arte crea un lenguaje no convencional que establece una comunicación sin trabas desde el interior de un hombre hasta el interior de otros hombres. En este lenguaje el artista también emplea signos, pero estos signos no son fijos; cambian de acuerdo con las necesidades, de acuerdo con lo que deben expresar. [...] Sea que utilice formas geométricas u orgánicas o simplemente manchas, o que recurra a los más sutiles mecanismos que ofrece el color o la materia, el artista plástico los convierte a todos en signos para esa comunicación sin fronteras.²²

Precisamente en esta exposición en Van Riel participaban varios de los artistas que en los siguientes años realizarían la irrupción informalista: Kazuya Sakai, Towas y Peluffo quien, en esa muestra, exponía dos obras que anunciaban esta nueva tendencia.²³ 1957 resulta un año clave para la irrupción de esta poética. En octubre de 1957 se presentó en la galería Pizarro la exposición *Siete pintores abstractos* que la integraban Osvaldo Borda, Chab, Josefina Miguens, Rómulo Macció, Peluffo, Sakai y Testa. Todos evidenciaban la inclinación hacia una abstracción que se distanciaba del rigor geométrico en tanto valoración de la expresión espontánea y la gestualidad inmediata. Como señalaba Pellegrini respecto del *2º Salón Arte Nuevo* los artistas utilizaban signos, trazos libres, manchas y texturas. Eduardo Baliari señalaba la excepcionalidad de esta exposición en el conjunto de muestras contemporáneas de arte abstracto.²⁴

²¹ Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, op. cit., p. 121.

²² Aldo Pellegrini, "Prefacio", *2º Salón Arte Nuevo*, Buenos Aires, Van Riel, diciembre de 1956; reproducido en *Arte Nuevo*, n° 3, Buenos Aires, 1957, p. 9.

²³ Victoria Verlichak, *Martha Peluffo. Esta soy yo*, Buenos Aires, CEPPA, 2007, p. 25.

²⁴ Eduardo Baliari, "Siete pintores abstractos", *Noticias Gráficas*, Buenos Aires, 9 de octubre de 1957. Archivo Galería Pizarro, Fundación Espigas. "Estamos acostumbrados a ver en exposiciones colectivas de estas corrientes no figurativas, una improvisación que las perjudica. Generalmente se basan sobre la presencia de algunas figuras ya conocidas que repiten sus mismas cosas y a quienes se rodea de un núcleo mayor de ensayistas –generalmente apresurados– de las distintas maneras. Pero en esta oportunidad, esta exposición que se realiza en Pizarro bajo la denominación de '7 pintores abstractos', conforma el ideal de

Este colectivo de artistas continuó su actividad ligado a la revista *Boa*. *Cuadernos Internacionales de Documentación sobre la Poesía y el Arte de Vanguardia*, dirigida por Julio Llinás. El primer número de la revista funcionó de catálogo de la segunda exposición del grupo en 1958 en la galería Van Riel. [IL. 158, 159, 160, 161, 162, 163] En torno a Llinás se nuclearon poetas activos desde décadas anteriores como Edgar Bayley y Oliverio Gironde y este grupo de artistas de la nueva generación: Sakay, Peluffo, Chab, Borda y Testa. Esta revista se integraba a una red internacional de publicaciones por el “arte nuevo”: Giunta ha señalado que *Boa* estaba en la línea de *Phases*, la revista de Édouard Jaguer que continuaba publicaciones de posguerra -como *Cobra* y *Rixes*- en la exaltación de nuevas formas de expresión libre y experimental.²⁵ En este sentido, también Giunta ha señalado que el programa estético que vinculaba a los artistas de *Phases* se basaba en la búsqueda de unión de las investigaciones del surrealismo y del arte no-figurativo.

Boa, a su vez, reeditaba indagaciones que ya estaban presentes en el campo argentino: a través de la acción de un grupo de revistas surrealistas se dio el surgimiento de nuevos debates que posteriormente tendrían ecos en la producción plástica. En 1953 *A partir de 0* (1952-1953; 1956) daba cuenta de que ni el “nuevo realismo” ni el orden racionalista podían “cambiar la vida” y liberar al hombre de la visión fragmentaria y mezquina de una realidad también dividida en planos irreconciliables.²⁶ Esta reflexión ya presente entre los poetas -como Aldo Pellegrini, Enrique Molina y Julio Llinás- catalizaba las búsquedas de un grupo de artistas plásticos a finales de la década. En este sentido, las acciones de Pellegrini y Llinás constituyeron elementos clave para el replanteo del panorama de las artes plásticas y la promoción del internacionalismo informalista en el campo cultural porteño.

El propósito que sostenía Llinás desde las páginas de *Boa* apuntaba a acceder al significado profundo de *otra realidad* -hasta el momento oculta- y de la cual las telas y poesías de este grupo eran un documento vívido: “Todo indica la existencia de una realidad ulterior, profundamente oculta, cuya vigencia logrará tal vez un día, el fin extremo de todo auténtico creador: cambiar la vida.”²⁷ En esta editorial -“La Bolsa y la

reunir responsablemente a un grupo de pintores y de obras que justifiquen la seriedad de sus trabajos y de sus teorías.”

²⁵ Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, op. cit., p. 108.

²⁶ Enrique Molina, “Vía Libre”, *A partir de 0. Revista de poesía y antipoesía*, n° 1, Buenos Aires, noviembre de 1952, pp. 1, 7-8.

²⁷ Julio Llinás, “La bolsa y la vida”, *Boa*, n° 1, Buenos Aires, mayo de 1958, pp. 1-2.

vida”- daba cuenta de la línea de su propuesta y de la batalla que en ese momento era preciso librar:

La reputación indiscriminada de que goza la pintura “no figurativa” o “abstracta” bajo todas sus formas, se basa en el desconocimiento del hecho innegable de que una gran parte del abstractivismo actual, sólo es un signo de capitulación ante la realidad, del mismo modo –aunque bajo otra forma- que el realismo socialista. La existencia en los lugares más distantes de la tierra de pintores como Alechinsky, Arnal, Baj, Götz, Herold, Jorn, Langlois, Matta, Georges, Viseux, Zañartu, etc., posibilita la concreción del centro neurálgico de una actitud común, cuyos alcances son imprevisibles.

Cualquiera sea la forma bajo la cual aparezcan los signos de esa actitud, el elemento motriz es el mismo: una entrega total, una participación desenfadada en los tormentos de otra realidad, cuya existencia indiscutible quedará para siempre testimoniada sobre ese puñado de telas –cada vez mayor- que constituye el documento más lacerante y más vivido de nuestra época.²⁸

El gesto automático, la mancha pictórica, el énfasis en la materia, el abandono de los materiales tradicionales de la pintura y la utilización de elementos tomados directamente de la realidad definían producciones que desafiaban no sólo el “buen gusto” de la abstracción geométrica sino también el concepto mismo de obra de arte. En esta línea, en 1957 se realizaba la exposición *¿Qué cosa es el coso?* en la Asociación Estímulo de Bellas Artes en la cual un grupo de artistas presentaba obras realizadas a partir de materiales no tradicionales y elementos de la realidad más inmediata citando el repertorio dadaísta.²⁹ Esta muestra es considerada por la historiografía como punto de inflexión respecto a las tendencias abstractas e introductora de los nuevos planteos en torno al informalismo. Jorge López Anaya, protagonista y principal historiador de este momento, registró de este modo la importancia de aquella exhibición en una Buenos Aires dominada por un espíritu geométrico.

Escribir sobre el informalismo con un lenguaje desapasionado es imposible para quien ha vivido su gestación y derrumbe, desde esa prematura experiencia que se tituló “¿Qué cosa es el coso?” hasta la entonces insólita exposición de “Arte

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Jorge López Anaya, *Informalismo. La vanguardia informalista en Buenos Aires 1957-1965*, Buenos Aires, Alberto Sendrós, 2004; Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, op. cit., pp. 120-127.

destrutivo”. Pocos años, solamente seis, pero ignorarlos sería eludir una evidencia histórica cuya trascendencia se clarifica a una década de su irrupción en el tranquilo escenario del arte porteño, dominado por las tendencias constructivas. Sin duda, el informalismo fue la reacción contra la inoperancia de esas ascéticas –cuando no ingenuas- pinturas.³⁰

En esta muestra participaron Nicolás Rubiό, Jorge López Anaya, Jorge Martín, Mario Valencia y Vera Zilzer y se exhibieron grandes telas realizadas de manera colectiva que mostraban una factura gestual, empastes logrados por mezclas de diversos materiales a los que se habían adherido elementos como plumas, paja de escoba, monedas y otros materiales. Además Nicolás Rubiό presentó una serie de objetos de inspiración dadaísta como *Madre*, una botella de anís con un chupete y se exhibieron una serie de grafismos automáticos realizados por diversos artistas y poetas, entre ellos, Pellegrini.³¹

En los tres últimos años de la década del 50 otros artistas irrumpieron en las galerías porteñas con trabajos que utilizaban materialidades ajenas del espacio convencional del arte. Hacia 1960 se produjo tanto una saturación en el mercado artístico de pintura informalista como la consagración de esta tendencia en el medio: como muestra de este fenómeno puede considerarse la *Primera Exposición Internacional de Arte Moderno* organizada por el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, la cual estuvo casi enteramente dedicada a la pintura informalista nacional e internacional; a su vez, el otorgamiento a Mario Pucciarelli del primer premio de la primera edición del Premio Instituto Di Tella da cuenta de la misma situación.

En 1958 con motivo de una exposición de *Arte Nuevo* en la galería Pizarro Kenneth Kemble expuso un collage realizado con trapos rejilla, arpillera y trapos de piso (*Composición con trapo rejilla*, 1958).³² [IL. 164] Esta composición, sin embargo, resulta de una cuidada estructuración ya que opera a partir de variaciones con formas circulares y rectangulares. Si bien la utilización de este tipo de elementos cotidianos atentaba contra lo que hasta el momento había circulado en el ambiente de las galerías, resulta interesante la reflexión del artista quien daba cuenta de que la disrupción sólo se efectuaba desde el punto de vista matérico siendo a nivel de procedimientos una convencional composición abstracta: “Yo usaba materiales poco usuales para ese

³⁰ Jorge López Anaya, “Habla el crítico”, *El informalismo: la gran ruptura*, Buenos Aires, Galería Fausto, 1969.

³¹ Jorge López Anaya, *Informalismo. La vanguardia informalista...*, op. cit., p. 24.

³² *Ibid.*, p. 27.

momento, pero llegaba a una resolución compositiva clásica”.³³ Esta afirmación resulta clave dado que abona la hipótesis de que en las composiciones informalistas se cristalizaba la reactualización de impulsos dadaístas con un modelo compositivo heredado del concretismo. Efectivamente, la inscripción hegemónica de la abstracción geométrica y la reactualización de la apuesta surrealista cristalizaron en el surgimiento del informalismo en tanto síntesis recuperadora de dos líneas centrales de la tradición del arte moderno.

Por su parte, Alberto Greco, que había expuesto en Antígona en noviembre de 1957 pinturas tachistas realizadas durante su estadía parisina, efectuó en 1958 dos exposiciones que resultan interesantes a este planteo. [IL. 165, 166] En 1957, Greco marchó a Rio de Janeiro. Aparentemente, luego de la exposición en Antígona, su recepción en el ambiente artístico e intelectual porteño se enrareció y ese fue uno de los motivos de su viaje al Brasil.³⁴ Luís Felipe Noé recuerda con lucidez las controversias que suscitaban en Buenos Aires las intervenciones de Greco.

Greco era el tema en el que siempre se caía, tanto para maldecirlo como para defenderlo, en mil conversaciones del ambiente artístico. Se había convertido en un personaje de leyenda. Y cuando la sociedad convierte un personaje real en un personaje de leyenda es que necesita de él, le significa algo [...] “Greco es un gran artista” decían unos. “No existe, es un mito, es un farsante” decían otros. Todos tienen razón. Pero existía y sigue existiendo.³⁵

En Rio expuso en la Petite Galerie definiéndose como pintor tachista; sin embargo, sobre este episodio no existen demasiadas informaciones. Luego se trasladó a São Paulo.³⁶ Allí realizó una exposición en el MAM-SP a mediados de 1958 que fue acompañada de conferencias. La revista *Hábitat* publicó una breve reseña y una fotografía que muestra una de las obras expuestas: de formato apaisado, esta obra está realizada a través del procedimiento de machado gestual y chorreados. [IL. 167] En la reseña, la revista da cuenta del impacto que suscitó la presencia de Greco en São Paulo:

³³ Citado en Nelly Perazzo, *El grupo informalista argentino*, Buenos Aires, Museo Municipal de Artes Plásticas Eduardo Sívori, 1978, s/p; véase también Kenneth Kemble, “Kemble”, *Artinf*, n° 10, Buenos Aires, noviembre-diciembre de 1974, p. 6.

³⁴ Francisco Rivas, “Alberto Greco. La novela de su vida y el sentido de su muerte”, en *Alberto Greco*, Valencia, IVAM, 1992, p. 188.

³⁵ Citado en Nelly Perazzo, *El grupo informalista argentino*, op. cit., s/p.

³⁶ Francisco Rivas, “Alberto Greco. La novela de su vida y el sentido de su muerte”, op. cit.

A exposição foi seguida de confêrencias-debates, suscitando sérias controvérsias nos meios culturais paulistanos. Largamente analisado e finalmente aprovado com entusiasmo no decorrer dessas conferências realizadas em frente de suas telas, foi o pintor veemente discutido por colegas presentes que negavam considerá-lo verdadeiro “tachista”. Entrementes, sua defesa foi tomada por pessoas de reconhecida capacidade artística e crítica que, embora compreendendo bem o espírito da controvérsia, deixaram sem solução o assunto debatido, ou seja, o “tachismo”.³⁷

Efectivamente, la presencia de Greco generaba debates tanto en Buenos Aires como en São Paulo. Alojado en la casa del Norberto Nicola, Greco produjo la obra expuesta en el MAM en compañía de este artista. Según los recuerdos de este artista recogidos por Aracy Amaral, el proyecto se dio del siguiente modo:

De volta às compras (ovos, presunto, pão, queijo...), foi de Norberto Nicola a sugestão: “E se usássemos a tinta nanquim a partir dos ovos? Fariamos um pequeno furo no ovo, encheríamos com nanquim e atiraríamos, aleatoriamente, sobre o papel, para ver o efeito da tinta!” O papel foi então esticado sobre uma parede e Nicola deu a “ordem de ataque”: “Joga!”. “Tenho medo!”, disse Greco. Nicola atirou o primeiro ovo, que se estrelou sobre o papel; Greco atirou outro, e assim seguiu o jogo/performance. A seguir, já quase toda a superfície recoberta de nanquim, cada um segurou a ampla folha de *Canson* pelas pontas e retiraram-na da parede, a tinta escorrendo. Colocado sobre o plano, o papel secou. No dia seguinte Greco cortou a superfície do papel em 20 quadrados e foram esses os desenhos que expôs em sua individual no Museu de Arte Moderna de São Paulo.³⁸

Greco estuvo un tiempo más en São Paulo y hacia finales de 1958 regresó a Buenos Aires. Antes de partir recolectó una serie de obras de varios artistas con el objetivo de realizar una exposición en Buenos Aires, proyecto que concretó en noviembre de 1958 en la galería Antígona. *9 artistas de San Pablo* reunía dibujos y témperas de pequeño formato de Greco y de ochos artistas brasileños; la línea general del conjunto era un “manchismo evocativo” orientado hacia la “consecución primordial

³⁷ “Alberto Greco”, *Hábitat*, nº 49, São Paulo, julio-agosto de 1958, p. 63.

³⁸ Aracy Amaral, “Nos anos 50: Alberto Greco em São Paulo”, *Textos do Trópico de Capricórnio*, São Paulo, Editora 34, 2006, vol. 1, p. 205.

de valores plásticos, colorísticos y táctiles, de refinada esencia” según señalaba Córdova Iturburu en el catálogo.³⁹ Fernando Lemos, Leopoldo Raimo, Manabu Mabe y Tomie Othake eran los artistas más destacados del conjunto. [IL. 168, 170] Según señalaba Elena Poggi “estos jóvenes practican una pintura abstracta totalmente liberada de compromisos y tendiente en la mayoría de ellos al *tachisme*”.⁴⁰

El recorte que había efectuado Greco de la plástica brasileña se orientaba a rescatar la línea informalista que había comenzado a gestarse desde mediados de los años 50 a partir de búsquedas individuales de los artistas mencionados, a las que hay que sumar la de Antonio Bandeira, Iberê Camargo, Flávio Shiró y Fayga Ostrower. Fernando Cocchiarale y Anna Bella Geiger han señalado que el informalismo en el Brasil no produjo discursos de grupo y por este motivo explican que las críticas concretistas y neoconcretistas al informalismo no hayan encontrado en éste último un interlocutor organizado, atomizándose sin dirección en función de la independencia individual de los artistas.⁴¹

En relación con la circulación de este tipo de pintura en el Brasil, es preciso señalar que la IV Bienal de São Paulo en 1957 fue consagrada al tachismo: además de la sala especial norteamericana en homenaje a Jackson Pollock, recientemente fallecido, los envíos de la mayoría de los países confirmaron la tendencia informalista.⁴² La premiación de la selección brasileña otorgada a Ostrower (en grabado), Lemos y Wega Nery (en dibujo) y Frans Krajcberg (en pintura) confirma esa tendencia. [IL. 169] Un lúcido artículo de Pedrosa plantea cómo se dirimían las elecciones estéticas en el campo regional e internacional. Respecto del jurado el crítico señalaba:

Seu fervor manchista foi de tal ordem que se sente o deliberado menosprezo com que passou pela sala de nossa pintura, sem se deter diante dos nomes mais consagrados dela. [...] O eminente Sr. A. Barr Junior, ao que se diz, proclamou ser todo aquele esforço *Bauhausexercise*. E também, pelo que ouvimos, o intriga até a irritação o fato de jovens artistas daqui e da Argentina se tem entregado a experiências chamadas concretistas. Irritara-o ainda a influência que Max Bill, por exemplo, chegou a exercer por nossas paragens: os estudos e a importância dados pelo excelente grupo de *Nueva Visión*, de Buenos Aires, a Mondrian,

³⁹ *9 artistas de San Pablo*, Buenos Aires, Antígona, noviembre de 1958.

⁴⁰ Elena F. Poggi, “Nueve artistas de San Pablo”, [Medio gráfico sin identificación]. Archivo Galería Antígona, Fundación Espigas.

⁴¹ Fernando Cocchiarale y Anna Bella Geiger, *Abstracionismo geométrico e informal...*, op. cit., pp. 20-23.

⁴² Leonor Amarante, *As Bienais de São Paulo/ 1951-1987*, op. cit., Francisco Alambert y Polyana Canhête, *As Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores*, op. cit., p. 73.

Vordemberge-Gildewart, Albers, Vantongerloo, Bill e outros tiveram o dom de impacientá-lo. [...] Mas o que não percebeu o autorizado crítico é que sua irritação provém de não ter encontrado, no Ibirapuera, uma pintura a seu gosto, ou ao gosto eclético hoje dominante em Paris ou Nova Iorque. E não encontrando nada que afagasse seus hábitos, desviou-se, como todo estrangeiro importante faz ao chegar às nossas plagas, na procura de tabas de índios e de revoada de papagaios. Em geral, esta é a atitude de maioria dos críticos estrangeiros que nos visitam: ou querem uma pintura ou escultura (de boa qualidade, já se vê), mas que esteja dentro dos cânones estéticos e do gosto predominante na atualidade em seus próprios meios, aprioristicamente considerados mais adiantados ou pelo menos mais sofisticados, ou então alguma coisa autóctone. [...] Não gostam de permitir aos nossos artistas uma pesquisa, uma linguagem moderna e não ao gosto do momento nos grandes centros europeus. Predomina agora nesses centros uma arte de tendência romântica, ou melhor, anticultural, no sentido de preferir os valores ditos instintivos ou subjetivos aos valores plásticos mais puros. Têm horror, como homens cansados de cultura e de experiências estéticas, a tudo que lembre estrutura, ordem disciplina, tensões, otimismo, beleza plástica, em suma. Ora, os nossos melhores artistas de agora não estão nessa linha, pior ainda: não se importam se o que atualmente estão fazendo não é o que está em moda na Europa ou Estados Unidos. Ou lá não é apreciado. [...] Revela pela primeira vez um pensamento, um sentimento de independência que se vai generalizando entre os melhores de nossos artistas.⁴³

Efectivamente, en Rio de Janeiro y en São Paulo la cuestión del concretismo generaba debates y replanteos que no sólo no aparecían en los centros internacionales, como señalaba Pedrosa, sino que tampoco tenían lugar en Buenos Aires. En diciembre de 1956 en el MAM-SP y en febrero de 1957 en el MAM-RJ se presentó la *I Exposição Nacional de Arte Concreta* conformando un primer balance de las experiencias constructivas en el Brasil. La exposición en São Paulo incluía a quince pintores (Geraldo de Barros, Aluísio Carvão, Lygia Clark, Wlademar Cordeiro, João José da Silva Costa, Hermelindo Fiaminghi, Judith Lauand, Maurício Nogueira Lima, Rubem Ludolf, César Oiticica, Hélio Oiticica, Luiz Sacilotto, Décio Vieira, Alfredo Volpi y Alexandre Wollner), un dibujante (Lothar Charoux), una grabadora (Lygia Pape), tres escultores (Almicar de Castro, Kazmer Féjer, Franz Weissmann) y seis poetas (Ronaldo de Azeredo, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Ferreira Gullar, Décio Pignatari y Wladimir Dias-Pino). Aunque fuera de lista, Ivan Serpa participó en la muestra en Rio y los fotógrafos Ademar Manarini y German Lorca estuvieron en São Paulo. Tanto los poetas como los artistas presentaron de tres a cinco obras; junto con los cuadros, las

⁴³ Mário Pedrosa, "Pintura brasileira e gosto internacional", en Otilia Arantes (org), *Mário Pedrosa. Acadêmicos e modernos*, op. cit., pp. 280-281.

poesías también fueron colgadas en las paredes. Según Lorenzo Mammi, quien ha realizado una reconstrucción de la exposición, no hay dudas que las obras de los paulistas armaron un conjunto más coherente y seguro: cada artista tenía sus características propias, bien definidas, que abonaban a la consistencia de esta presentación.⁴⁴ Sin embargo, Mammi considera que los elementos de mayor novedad venían de los artistas cariocas. Durante los meses anteriores a la muestra se produjeron cambios significativos en varios artistas: la serie “Planos em superfície modulada” de Clark, los “Tecelares pretos” de Pape y los “Metaesquemas” de Oiticica son parte de este proceso de redefiniciones.

También Mammi ha señalado que la trascendencia que tuvo esta muestra se debió a la instalación de una vanguardia artística capaz de estrategias articuladas, de una reflexión teórica sistemática y de una producción menos episódica y fragmentaria de lo que había sido hasta el momento.⁴⁵ Sin embargo, este investigador también subraya que esta confrontación de artistas y poetas trajo a la luz divergencias teóricas y estéticas dentro del amplio movimiento concretista. Estas líneas cristalizaron en función de los posicionamientos de los paulistas en la voz de Cordeiro y de los poetas del grupo *Noigandres*, por un lado, y de los cariocas con Ferreira Gullar como teórico, por otro. En el nivel más elemental de la polémica, Cordeiro acusó a la representación carioca de falta de rigor constructivo mientras que Gullar vio en los paulistas una aplicación mecánica y escolar de los principios de la Escuela de Ulm. La confrontación resultó el momento de mayor concentración del movimiento a la par que implicó su punto de crisis y apertura a nuevas problemáticas: de hecho, el surgimiento en 1959 del neoconcretismo fue resultado de esta polémica.

Las distancias que salían a la luz con motivo de la exposición eran evidentes en esos tiempos para Pedrosa que con agudeza se preguntaba por la relación que existía entre las comunidades urbanas y sus desarrollos culturales.

Sempre nos foi matéria de reflexão essa necessidade preliminar de teoria que caracteriza certos povos ou, melhor, certos agrupamentos culturais em face de outros para o quais a “teoria” não é necessária, ou é sempre *a posteriori*. [...] Artistas, críticos e ensaístas argentinos e uruguaios nos parecem sempre mais sabichões, mais inteligentes mesmo do que nós, brasileiros de todas as cores e

⁴⁴ Lorenzo Mammi (cur.), *Concreta '56. A raiz da forma*, São Paulo, Museu de Arte Moderna, 2006, pp. 23-51.

⁴⁵ *Ibid.*

quadrantes. No campo das artes, para lá do Prata, estão eles artistas e críticos, sempre com suas teorias na ponta da língua. Nós outros, os de cá, somos sempre mais preguiçosos, mais negligentes, talvez com uma pontinha de cepticismo ou de humor escondida por trás dessa preguiça ou dessa negligência. O curioso é que dentro do nosso país, entres as duas metrópoles intelectuais mais importantes, entre São Paulo e o Rio, podemos notar também algo dessa diferença de atitude. [...] A mocidade concretista de São Paulo carrega consigo a mesma preocupação de “sabença”, ao lado da “poesia”. Entre um Pignatari e um Gullar é claro que o primeiro é muito mais teórico do que o segundo. No plano da pintura e das artes plásticas, o contraste é ainda mais gritante. Os pintores, desenhistas e escultores paulistas não somente acreditam nas suas teorias como as seguem à risca. [...] Em face deles, os pintores do Rio são quase românticos. O tratamento das cores num grupo como noutra é muito diferente. Os paulistas, apesar de uma ou outra escapadela, aqui e ali, onde se notam deslizes sensuais ou expressivos em matéria de cor [...] nos apresentam um vocabulário cromático deliberadamente elementar. [...] Os artistas cariocas estão longe dessa severa consciência concretista de seus colegas paulistas. São mais empíricos, ou então o sol, o mar os induzem a certa negligência doutrinaria. Enquanto amam sobretudo a tela, que lhes fica como o último contato físico-sensorial com a matéria, e, através desta, de algum modo com a natureza, os paulistas amam sobre tudo a idéia.⁴⁶

Efectivamente, si consideramos las obras de Hélio Oiticica, Lygia Clark o Ivan Serpa presentadas en la *I Exposição Nacional de Arte Concreta* es posible seguir este derrotero diferencial que acontecía en la experiencia estética. En cuanto al color, los pintores cariocas –a excepción de Clark- utilizaban el óleo y una paleta de numerosas tonalidades: en el caso de *Forma bi-ritmada* (1956) de Serpa y de los gouaches de Hélio Oiticica de 1956 la utilización sutil de matices genera la interpenetración y fusión de las áreas de color. [IL. 171, 172] En contraposición, las obras de los paulistas, producidas con esmalte sintético aplicado con pistola de compresión, logran planos de color homogéneo y una terminación casi “industrial”.⁴⁷ En la producción de estos artistas las variaciones cromáticas adquieren gran contraste y están orientadas a crear formas definidas y severas generando dinamismo visual. Piénsese en *Função diagonal* de De Barros analizada en el capítulo 5.

En cuanto al espacio, en el caso de los paulistas la preocupación exclusiva en la forma –según Pedrosa- se lleva hasta el sacrificio de aislarla en la tela; en cambio en los

⁴⁶ Mário Pedrosa, “Paulistas e cariocas”, en Otilia Arantes (org), *Mário Pedrosa. Acadêmicos e modernos*, op. cit., pp. 253-256.

⁴⁷ Aracy Amaral, “Duas linhas de contribuição: Concretos em São Paulo/Neoconcretos no Rio”, en Aracy Amaral (coord.), *Projeto construtivo na arte*, op. cit., pp. 311-317.

cariocas hay una preocupación por el juego espacial y no existe en la tela un pedazo perdido o despreciado.⁴⁸ La búsqueda de integración de la forma en una relación espacial y la atención a los espacios positivos y negativos tiene en Clark una indagación excepcional. En su serie “Planos em superfície modulada” las divisiones internas del cuadro no son lineales sino surcos reales en la superficie. [IL. 173, 174, 175] Estos módulos en madera blancos y/o negros yuxtapuestos generan encuentros entre planos que la artista denominó la línea orgánica. Clark buscaba a través de estas resoluciones la presencia del espacio real en la obra. En el *Suplemento dominical do Jornal do Brasil*, espacio privilegiado para la difusión de los planteos cariocas, Clark explicaba cómo había surgido este proceso creativo:

Toda esta minha pesquisa, que considero a formulação primária de um vocabulário para exprimir um novo espaço, começou em 1954 pela observação de uma linha que aparecia entre uma colagem e o “passepartout”, quando a cor era a mesma, e desaparecia quando havia duas cores contrastantes. [...] Em 1956, achei a relação dessa linha (que não era gráfica) com as linhas de junção de portas e caixilhos, janelas e materiais que compõem um assoalho, etc. Passei a chamá-la “linha orgânica”, pois era real, existia em si mesma, organizando o espaço.⁴⁹

Mientras que para Clark el rescate de lo orgánico resultaba un punto de clave en sus búsquedas, los artistas y poetas paulistas ponían el acento en la función y las posibilidades de extensión colectiva que parecían poder alcanzar a través de estas producciones.

2. Más allá de la forma en tanto arte

La revista *AD. Arquitetura e Decoração* fue un espacio privilegiado para dar a conocer la *I Exposição Nacional de Arte Concreta* y las concepciones teóricas del grupo de artistas y poetas paulistas. [IL. 176, 177] El número 20 de *AD* -así como el número 3 de la revista *Noigandres*- se vendieron durante la exposición e hicieron las veces de

⁴⁸ Mário Pedrosa, “Paulistas e cariocas”, *op. cit.*

⁴⁹ Edelweiss Sarmiento, “Lygia Clark e o espaço concreto expressional” (entrevista), *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 de julio de 1959, p. 3. Suplemento Dominical.

catálogos. En este número de *AD*, Décio Pignatari redactó la editorial “Arte concreta: objeto y objetivo” en la cual señalaba que

A atitude crítica do concretismo o leva a absorver as preocupações das demais correntes artísticas, buscando superá-las pela empostação coerente, objetiva, dos problemas. Todas as manifestações visuais o interessam: desde as inconscientes descobertas na fachada de uma tinturaria popular, ou desde um anúncio luminoso, até à extraordinária sabedoria pictórica de um Volpi, ao poema máximo de Mallarmé ou às maçanetas desenhadas por Max Bill, na Hochschule für Gestaltung, em Ulm.⁵⁰

Gonzalo Aguilar ha señalado como decisivo que la poesía concreta legitimara su lenguaje apoyándose en otras artes y valiéndose de los procedimientos generales del diseño.⁵¹ La forma poética se integraba como un objeto más en la nueva organización de la cultura visual. Desaparecido el verso, la poesía concreta entendió que las relaciones ópticas prevalecían sobre las discursivas en las relaciones simultáneas entre las partes, en las constelaciones de elementos no jerarquizados y en la velocidad comunicativa. Aguilar señala que el diseño proporcionaba el *stock* de motivos que distinguían al movimiento: consonancia con el entorno moderno, posibilidad de un lenguaje universal, reflexión sobre la forma y carácter mediado y planificado de la obra frente al caos surrealista y a las efusiones tardo-románticas que todavía predominaban en poesía.⁵² El poema pasa a ser un discurso que admite cualquier versión tipográfica o reproductiva, es un objeto que ocupa un lugar en el espacio y que se inserta funcionalmente en la trama socio-cultural. En el número 20 de *AD* Haroldo de Campos escribía el manifiesto en el cual anotaba:

a POESIA CONCRETA é a linguagem adequada à mente criativa contemporânea
permite a comunicação em seu grau + rápido
prefigura para o poema uma reintegração na vida cotidiana semelhante à q a
BAUHAUS propiciou às artes visuais: quer como veículo de propaganda

⁵⁰ Décio Pignatari, “Arte concreta: objeto y objetivo”, *AD. Arquitetura & Decoração*, nº 20, São Paulo, septiembre-diciembre de 1956, s/p.

⁵¹ Gonzalo Aguilar, *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, op. cit., pp. 69-75.

⁵² *Ibid.*

comercial (jornais, cartazes, TV, cinema, etc.), quer como objeto de pura fruição (funcionando na arquitetura, p. ex), com campo de possibilidades análogo ao do objeto plástico

substitui o mágico, o místico e o “maudit” pelo ÚTIL

TENSÃO para um novo mundo de formas

VETOR

para

o

FUTURO.⁵³

En este número, en el cual se reproducían poemas y obras de los artistas participantes en la exhibición, se incluía también un texto de Waldemar Cordeiro que dejaba claramente asentada su postura respecto del objeto artístico a la par que dividía las aguas con la producción carioca.

A arte se diferencia do pensamento puro por que é material, e das coisas ordinárias por que é pensamento. A arte não é expressão do pensamento intelectual, ideológico ou religioso. A arte não é, igualmente, expressão de conteúdos hedonísticos. A arte, em fim, não é **expressão** mas **produto**. O conceito da arte produtiva é um golpe mortal no idealismo e emancipa a arte da condição secundária e dependente a que tinha sido relegada.⁵⁴

También en otro número posterior de *AD* Cordeiro volvía a reflexionar sobre estas dos márgenes que se abrían en torno al concretismo en Brasil. En “Teoria e prática do concretismo carioca”, Cordeiro señalaba la falta de criterio que en su visión reinaba entre estos artistas y fundamentalmente en la cuestión cromática que entendía como una concesión hedonista.⁵⁵ Además, en otro texto publicado en este órgano, volvía a asentar su visión acerca de las posibilidades estéticas de la industrialización.

⁵³ Haroldo de Campos, “Ôlho por ôlho a ôlho nú”, *AD. Arquitetura & Decoração*, nº 20, São Paulo, septiembre-diciembre de 1956, s/p.

⁵⁴ Waldemar Cordeiro, “O Objeto”, *AD. Arquitetura & Decoração*, nº 20, São Paulo, septiembre-diciembre de 1956, s/p. Resaltado en el original.

⁵⁵ Waldemar Cordeiro, “Teoria e pratica do concretismo carioca”, *AD. Arquitetura & Decoração*, nº 22, São Paulo, marzo-abril de 1957, s/p. “Há uma identidade substancial entre as idéias de Gullar e as obras dos concretistas do Rio. A problemática surrada do neo-plasticismo, reduzida a um esquema primário e ortodoxo de fundo-e-figura, sem rigor estrutural e –principalmente- sem rigor cromático, serve de apoio e cabide ao lirismo expressivo, que se dilui, sem meta precisa, nos meandros do labirinto da arte abstrata. Veja-se Ivam Serpa, para se ter uma idéia do grau de desnorteamento dos nossos colegas cariocas. Até marrom há nesses quadros.”

A industrialização progressiva aumentará e aprofundará a separação entre a arte romântica de um lado e a arte concreta e industrial de outro. No atual estágio de desenvolvimento, já não é o figurativismo o termo oposto da arte concreta. O *tachismo* é a última forma da reação romântica. [...] O que se revela incontestável, ao abordar, ainda que ligeiramente, este assunto vasto e complexo, é a importância decisiva da indústria na compreensão do conteúdo da arte contemporânea cuja finalidade última e destino histórico acreditamos ser a *arte industrial*.⁵⁶

El arte industrial se prefiguraba como la salida utópica de la experiencia concreta; un mundo totalmente visualizado a partir de un registro de lo útil y lo racional en función de elementos objetivos en cada ámbito de acción. Susan Buck-Morss ha señalado la fuerte carga transformadora que le cupo al diseño en el proyecto estético del siglo XX: “Far more than transformation within the arts, this was to be a transformation of art, which through decoration and design, was to leave the cultural preserve of the museum and enter into every part of daily life.”⁵⁷

La búsqueda de conexión con todo un universo visual llevó a Cordeiro a la experimentación con el paisaje: desde *AD* no solo difundía sus ideas sino que también publicaba sus emprendimientos como paisajista.⁵⁸ Esta labor se dio en vinculación al desarrollo de la arquitectura moderna: los paños de vidrio continuo, las aberturas y las construcciones sobre pilotis dieron al paisajismo el lugar preponderante que antes se le había otorgado al mural. Según Ana Maria Belluzzo sus proyectos para jardines de los años 50 traducen los rigores de la geometría concretista. [IL. 178, 179] Las transposiciones del pintor al paisajista aparecen en los esquemas ortogonales, en la demarcación de curvas regulares, en la repetición de esquemas y en los juegos ópticos positivo y negativo contruidos por piedras y materiales de revestimiento en el piso y la utilización de una gran diversidad de plantas.⁵⁹

En relación con la acción de los artistas concretos en el ámbito del diseño se ha mencionado en el capítulo 5 la actividad de De Barros en la cooperativa *Unilabor*. Este emprendimiento se caracterizó por el establecimiento de un sistema flexible de especificación –patrón UL- basado en un acervo definido de piezas geométricas,

⁵⁶ Waldemar Cordeiro, “A arte industrial”, *AD. Arquitetura & Decoração*, nº 27, São Paulo, febrero-marzo de 1958, p. 1.

⁵⁷ Susan Buck-Morss, “The City as Dreamworld and Catastrophe”, *October*, Vol. 73, 1995, p. 9.

⁵⁸ Waldemar Cordeiro, “Paisagismo cultural”, *AD. Arquitetura & Decoração*, nº 21, São Paulo, enero-febrero de 1957, s/p.

⁵⁹ Ana Maria Belluzzo, *Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão*, op. cit., pp. 28-31.

modulares e intercambiáveis a partir de las cuales se componían los muebles en una transposición del arte concreto al diseño. El elemento clave y la pieza más representativa de este modo de producción fue el MF 710, un estante modular compuesto de un número variable de ménsulas de hierro conectadas por estantes de madera.⁶⁰ [IL. 180] Por su parte, Clark también reflexionó en torno a las posibilidades de articular su producción plástica al entorno humano. Hacia 1955 desarrolló unas maquetas de diseños de interiores en las que ponía en práctica sus reflexiones en torno a la línea orgánica y al modo en ésta aparecía en la relación entre los elementos arquitectónicos. [IL. 184, 185] En la revista *Brasil. Arquitetura Contemporânea* presentaba estos prototipos y sus reflexiones en torno a la experiencia de integración.

A meu ver, o que de mais revolucionário vai se apresentar amanhã, quando novas técnicas e materiais maleáveis forem disponíveis, e o artista e o arquiteto possam juntos planejar a futura habitação do homem. Será uma coletivização da arte em que o artista individual será totalmente integrado nessa coletividade. Ele participará também dessa procura, em que o homem de amanhã talvez possa suprir sua insatisfação interior com a possibilidade de ter uma habitação própria completamente dinâmica e mutável em função de gostos e caprichos e também da própria funcionalidade.⁶¹

Efectivamente, entre los artistas y poetas paulistas y cariocas la cuestión del diseño se constituía en un elemento clave para sus búsquedas. Además de Alexandre Wollner, que estudió en la HfG, es preciso señalar la actividad de Willys de Castro, Hercules Barsotti, Hermelindo Fiaminghi, Aloisio Magalhães, Maurício Nogueira Lima y Décio Pignatari en la creación de identidades gráficas para empresas (logos) así como la renovadora actividad que llevó a cabo Amilcar de Castro en la diagramación del *Jornal do Brasil*.⁶² [IL. 182, 183]

La obsesión por el diseño -en palabras de Leonor Arfuch- como investimento utópico de los objetos -transformación de su función de uso en una epifanía del encuentro entre arte, producción y consumo- se transformaba para estos artistas en el

⁶⁰ André Stolarski, "O design brasileiro na órbita da I Exposição de Arte Concreta: 1948-1966", en Lorenzo Mammi (cur.), *Concreta '56. A raiz da forma*, op. cit., p. 239-241.

⁶¹ Lygia Clark, "Uma experiência de integração", *Brasil. Arquitetura Contemporânea*, nº 8, Rio de Janeiro, 1956, s/p.

⁶² André Stolarski, "O design brasileiro na órbita da I Exposição de Arte Concreta: 1948-1966", op. cit.

horizonte deseado de sus producciones.⁶³ El entorno y los objetos de uso diario tendrían un lugar privilegiado en la construcción de una sensibilidad moderna y en un cambio radical del gusto. En este sentido, las búsquedas que se estaban desarrollando en el circuito internacional se volvían clave para el propio proyecto. Décio Pignatari resaltaba el interés que en sus investigaciones albergaban “as maçanetas desenhadas por Max Bill, na Hochschule für Gestaltung, em Ulm.”⁶⁴ Sin embargo, a pesar de los intereses coincidentes, existirían fuertes divergencias en el modo de accionar el potencial transformador de los objetos.

En la Alemania totalmente destruida por la guerra surgía en 1950 un proyecto de rehabilitación que intentaba reponer, en un contexto traumático, una esperanza de acción democrática. Si en 1919, cuando finalizaba la primera guerra, se había creado en Weimar la mítica escuela Bauhaus, que inscribía un modelo cultural y político progresista, en la coyuntura de la segunda posguerra, la Hochschule für Gestaltung (HfG) de Ulm se alzaba con el compromiso de reeditar aquella tradición.

La HfG fue creada por Otl Aicher e Inge Scholl en memoria de sus hermanos Hans y Sophie Scholl, militantes del movimiento de resistencia La Rosa Blanca, quienes fueron ejecutados por el régimen nazi.⁶⁵ En 1948 Max Bill fue visitado por el matrimonio Aicher-Scholl (aparentemente en el mismo momento en que Maldonado se encontraba con él en Zürich⁶⁶) con el objetivo de proponerle participar en esta experiencia de continuación del Bauhaus. Para asegurar este espíritu crítico y progresista resultaba clave que la escuela no dependiese de la burocracia educativa alemana y fue a partir del aporte de los EE.UU. a través del comisionado John J. McCloy que la HfG recibió un importante subsidio para su instalación. Aportes adicionales fueron obtenidos de fondos municipales, federales y nacionales, del programa noruego para la reconstrucción europea y de capitales privados.⁶⁷

La HfG se concibió como un centro internacional de enseñanza e investigación en el campo del diseño de productos. El edificio a las orillas del Danubio fue diseñado

⁶³ Leonor Arfuch, “El diseño en la trama de la cultura: desafíos contemporáneos”, en Leonor Arfuch *et al.*, *Diseño y comunicación. Teorías y enfoques críticos*, Buenos Aires, Paidós, 2003, p.198-199.

⁶⁴ Décio Pignatari, “Arte concreta: objeto y objetivo”, *op. cit.*

⁶⁵ Kenneth Frampton, “La vida empieza mañana”, en *Europa de posguerra. Arte después del diluvio*, Barcelona, La Caixa, 1995, pp. 325-393.

⁶⁶ Tomás Maldonado, Entrevista con la autora, Milán, marzo de 2007.

⁶⁷ Brigitte Hausmann, “Experiment 53/68”, en Dagmar Rinker y Marcela Quijano (ed.), *Ulm: method and design/Ulm school of design 1953-1968*, *op. cit.*, p. 16; Heiner Jacob, “HfG Ulm: visión personal de un experimento en democracia y educación de diseño”, *op. cit.*

por Bill quien fue director fundador desde 1953 a 1956. [IL. 188, 189] El nombre y la orientación general de la HfG procedían del carácter del Bauhaus de Dessau dirigida por Hans Meyer entre 1928 y 1930.⁶⁸ Si bien las clases comenzaron en edificios provisorios en 1953, la inauguración definitiva de la escuela en 1955 con el discurso de Gropius sellaba el referente bajo el cual había sido concebida. Muchos de los docentes eran ex-bauhaus: además de Bill, Albers, Itten, Peterhans modelaron el “curso básico” en función de su experiencia.⁶⁹ Además se integraban al cuerpo de profesores Otl Aicher, Maldonado, Hans Gugelot y Vordemberge-Gildewart. En este sentido, es importante marcar que el internacionalismo fue una condición fundamental al momento de fundar la escuela: el espíritu antifascista de sus fundadores fue la garantía que atrajo a profesores y estudiantes a este experimento de reconstrucción alemana. No sólo los docentes eran respetados artistas, diseñadores e intelectuales de diversos países sino que el porcentaje de alumnos extranjeros fue una de las marcas clave de la institución.⁷⁰

En carta a Gropius, Bill señalaba que el objetivo central de esta nueva escuela era comprometer socialmente a los estudiantes en dos niveles: por un lado, como ciudadanos responsables y, por otro lado, como diseñadores de productos que colaboraran a elevar el estándar de vida de amplios sectores de la población y como creadores de cultura en esa nueva era tecnológica.⁷¹ Efectivamente, era la línea de la *gute Form* de Bill la que marcaba la tendencia ulmiana que, durante la posguerra, se propuso como una actitud de disenso frente al dominio absoluto del *styling* norteamericano.⁷² En su libro *Form*, Bill dedicaba un artículo a definir cuál era su postura respecto de los objetos industriales y el consumo.

A l'encontre des biens de production, les biens de consommation sont actuellement plus soumis à la mode qu'autrefois. Leur cercle s'est élargi jusqu'au meuble et à l'automobile. L'usure est plus rapide. On abuse alors immédiatement de la forme à des fins purement commerciales. En réclamant pour raisons d'esthétique à nouveau de belles formes, nous ne voudrions pas être

⁶⁸ Elaine S. Hochman, *La Bauhaus. Crisol de la modernidad*, Barcelona, Paidós, 2002.

⁶⁹ William S. Huff, “Albers, Bill y Maldonado: el curso básico de la Escuela de Diseño de Ulm”, en Tomás Maldonado. *Un itinerario*, op. cit., pp. 104-117.

⁷⁰ Gui Bonsiepe, “Sobre la relevancia de la HfG Ulm”, en Dagmar Rinker y Marcela Quijano (ed.), *Ulm: method and design/Ulm school of design 1953-1968*, op. cit. (suplemento en español), pp. 22-26.

⁷¹ Véase Max Bill, carta a Walter Gropius, 15 de abril de 1952; citado en Brigitte Hausmann, “Experiment 53/68”, op. cit., p. 20.

⁷² El *styling* como género de diseño se consolidó tras la crisis económica de 1930 cuando las empresas y las industrias dieron prioridad al factor estético de los productos como estrategia para hacerlos más atractivos y aumentar las ventas. Raymond Loewy fue el diseñador emblemático de esta tendencia.

mal compris. Ces formes seront toujours et dans tous les cas fonction de la qualité et de l'emploi de l'objet. Ce seront des formes honnêtes mais jamais des formes-réclame pour la vente de produits dont la tournure varie au gré de la mode.⁷³

Según lo expresaba en las páginas de *Nueva Visión* el objetivo para Bill era “poner al hombre en el centro de nuestras preocupaciones y de nuestros esfuerzos. [...] En nuestra escuela, hombres jóvenes de los más variados orígenes trabajan juntos para lograr la verdadera forma de vida de nuestro tiempo”.⁷⁴ El primer programa de la escuela estaba estructurado en función de un curso básico de un año y luego en áreas de especialización: diseño de productos, comunicación visual, arquitectura y urbanismo.⁷⁵ En los comienzos este curso se basaba en conceptos primarios de dibujo, color, forma y luz además de ejercicios con diversos materiales y herramientas.⁷⁶ El arte concreto y la teoría de la buena forma desarrolladas por Bill eran el punto de anclaje de esta metodología. Recién llegado a Ulm, Maldonado escribía a su amigo Ignacio Pirovano, contándole cómo se manejaban las cuestiones en la escuela:

bill es el hombre llave; cada día yo admiro más a este hombre. la escuela está dividida por dos tendencias: los profesores que defienden una orientación puramente tecnológica y los que propician una orientación más artística. bill está en el justo medio. y su preocupación permanente es evitar que cualquiera de estas dos tendencias pueda tener preeminencia sobre la otra. el otro día un profesor le decía que un artista debía hacer sólo arte; bill le contestó: “yo soy un artista, pero si mañana me ofrecieran ser burgomaestre de ulm yo aceptaría”. a otro profesor, en cambio, que relativizaba la importancia del arte y de los artistas en la escuela, bill le dijo: “usted debe comprender que el espíritu existe no sólo en el espíritu santo”. en esta lucha, yo soy su único aliado.⁷⁷

⁷³ Max Bill, “De l’outil à la sucrerie”, en *Form.*, *op. cit.*, p. 47.

⁷⁴ Max Bill, “La Escuela Superior de Diseño”, *Nueva Visión*, n° 7, Buenos Aires, 1955, p. 5.

⁷⁵ Eugen Gomringer, “La Escuela Superior de Diseño”, *Nueva Visión*, n° 7, Buenos Aires, 1955, pp.7-9.

⁷⁶ “Programm der Geschwister-Scholl-Stiftung, 1952” citado en Herbert Lindinger, *Ulm Design. The morality of objects*, *op. cit.*, p. 34.

⁷⁷ Tomás Maldonado, carta a Ignacio Pirovano, Ulm, 22 de septiembre de 1954. Archivo Ignacio Pirovano, Fundación Espigas.

Esta admiración duró apenas dos años más; fue el período en el cual las tradiciones y elecciones debieron ponerse a prueba. La realización de la escuela generó interés y expectativas en Latinoamérica. El hecho de que Maldonado estuviera allí abría una fuerte línea de conexiones en circuito porteño: no sólo *Nueva Visión* seguía de cerca el emprendimiento ulminano; Francisco Bullrich fue a realizar estudios de posgrado en 1955 y el entusiasmo de Pirovano lo llevaba a proyectar la realización de una filial ulmiana en Buenos Aires.⁷⁸ También en Brasil este proyecto generaba interés. Almir Mavignier y Mary Vieira se embarcaron hacia el proyecto ulmiano poco tiempo después de la exposición de Bill en São Paulo⁷⁹; Geraldo de Barros había estado un tiempo allí durante su estadía europea y Alexandre Wollner se inscribía como estudiante en 1954. A su vez, Niomar Moniz Sodré, entusiasta de los proyectos billianos veía en esta escuela un modelo para pensar las posibilidades de la forma industrial en el Brasil desarrollista. En junio de 1955 la directora del MAM-RJ había visitado la escuela junto con su marido y estaba encantada con el proyecto: “Voltamos realmente entusiasmados e não tenho dúvida de que será a coisa mais ‘concreta’, no mais amplo sentido, que existirá no mundo. Felicitá-los é bobagem, pois esta realidade dispensa qualquer cumprimento. Mas voltamos comovidos e cheios de fé.”⁸⁰

En este marco surgía la posibilidad de realizar en el MAM-RJ la Escola Técnica de Criação en línea con el interés de las instituciones culturales brasileñas de tomar un rol activo en el desarrollo industrial nacional. Recuérdese que en el capítulo 3 se ha señalado que el MASP había tenido un rol pionero en torno a la actividad educativa del diseño industrial y la comunicación visual a través del Instituto de Arte Contemporânea. El proyecto de la Escola Técnica de Criação que corría en paralelo a la construcción del edificio definitivo del MAM-RJ a cargo de Affonso Reidy y la asesoría de Carmen Portinho tenía asignado el “Bloco dos cursos” en los planos del edificio.⁸¹ [IL. 186] Niomar, absolutamente comprometida con el proyecto ulminano

⁷⁸ Ignacio Pirovano, carta Tomás Maldonado, Buenos Aires, 24 de agosto de 1954, Archivo Ignacio Pirovano, Fundación Espigas. “Estamos conversando mucho en hacer aquí privadamente totalmente independiente una especie de escuela de postgraduados o algo similar, tu crees que siguiendo en una escala mínima los pasos de Ulm se podría siguiendo estrictas instrucciones tuyas hacer algo así que fuese como un reflejo de tu experiencia allí? [...] Esta conversación la he iniciado con Amancio y comentado con Alfredo a quien le parece muy interesante, Amancio lo ve muy factible y siente como yo que está maduro Bs. As. para la experiencia.”

⁷⁹ Aracy Amaral, *Mavignier 75*, *op. cit.*, p. 13.

⁸⁰ Niomar Moniz Sodré, carta a Tomás Maldonado, Rio de Janeiro, 29 de junio de 1955, Archivo Tomás Maldonado, Milán.

⁸¹ Carmen Portinho, carta a Tomás Maldonado, Rio de Janeiro, 14 de febrero de 1957, Archivo Tomás Maldonado, Milán.

y el carioca, se movía en ámbitos que posibilitaban financiamiento: “Estive falando sobre a Escola com o Nelson Rockefeller, que não conhece ainda, e se mostrou altamente entusiasmado. Gostaria de receber estatutos, prospectos, e enfim, tudo quanto vocês tenham explicativo do assunto. Imaginou até a possibilidade de mandar um filho estudar aí.”⁸²

Efectivamente, el proyecto de realizar la Escola Técnica de Criação dependiente del MAM-RJ según el modelo teórico ulmiano, comenzó a gestarse en 1955 y a partir de ese momento se realizaron sucesivos emprendimientos entre el MAM-RJ y la directoría de Ulm para llevarlo a cabo. Si hasta 1955 la dirección de la escuela estuvo a cargo de Bill, en 1956 se realizó un rectorado colegiado de cinco miembros entre los cuales estaban Bill, Otl Aicher, Hans Gugelot, Maldonado, y Vordemberge-Gildewart.⁸³ Maldonado y Otl Aicher fueron los principales interlocutores de la ideación del proyecto carioca. En junio de 1956 Maldonado viajó por cuatro semanas a Rio para asesorar al museo, realizar conferencias y montar la exposición *Escola de desenho de Ulm* realizada en julio de 1956. Esta muestra daba a conocer a través de paneles con esquemas y fotografías y algunas producciones de diseño el desarrollo de la HfG; en la inauguración, además de personalidades del ambiente brasileño, estaba Pirovano ejerciendo su rol de corresponsal porteño del museo carioca.⁸⁴ En este viaje Maldonado dictó algunas conferencias. También a partir de este viaje se ajustaron varios puntos respecto del emprendimiento carioca: además de decisiones en torno a la creación de la Escola Técnica de Criação, Maldonado realizó el nuevo logo del museo y unificó los elementos comunicacionales de la institución (papelería, membretes).⁸⁵ También se realizó un *brochure* informativo para realizar *fundraising* entre sectores industriales y culturales norteamericanos sobre la escuela, tarea a la cual Moniz Sodré dedicó gran actividad.⁸⁶ [IL. 187]

⁸² Niomar Moniz Sodré, carta a Tomás Maldonado, New York, 5 de noviembre de 1955, Archivo Tomás Maldonado, Milán.

⁸³ Herbert Lindinger, *Ulm Design. The morality of objects...*, op. cit., p. 21.

⁸⁴ Jayme Maurício, “Formação de uma nova cultura tecnológica e consciência social alertada”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, julho de 1956, Archivo MAM-RJ.

⁸⁵ Niomar Moniz Sodré, carta a Tomás Maldonado, Rio de Janeiro, 10 de noviembre de 1956, Archivo Tomás Maldonado, Milán. Véase además Alexandre Wollner, *Design visual-50 anos*, São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

⁸⁶ Niomar Moniz Sodré, carta a Tomás Maldonado, Rio de Janeiro, 10 de noviembre de 1956, Archivo Tomás Maldonado, Milán. Véase Jayme Maurício, “A campanha do museu nos Estados Unidos”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 8 de enero de 1958; “Americanos unem-se aos brasileiros para a concretização do Museu de Arte Moderna”, *O Dia*, Rio de Janeiro, 12 de enero de 1958. Archivo MAM-RJ.

La prensa transcribió casi completa la conferencia de Maldonado dedicada a “A educação em face da segunda revolução industrial”. Trasparentándose algunas de las divergencias que en ese momento se dirimían en Ulm, el argentino señalaba ante el público brasileño que

A nossa civilização industrial dependerá do êxito ou fracasso das reformas que, a curto prazo, terão forçosamente de levar-se a cabo no domínio do ensino, em geral, e do universitário, em particular. E tais preocupações pedagógicas teriam chegado a tais características apocalípticas porque não se poderia, sem risco demasiado, aceitar-se resignadamente o estado atual da educação e os institutos de ensino não poderiam mais responder com eficácia às grandes dinâmicas da vida social de nossos dias. [...] O desenhista não pode prosseguir como até agora, um especialista em cosméticos para produtos industriais, sendo-lhe reservadas tarefas mais importantes que o “embelezamento” das formas produzidas em série.⁸⁷

Este emprendimiento carioca pensado en paralelo a la HfG se enfrentaría a los avatares que atravesó su modelo. Si recién llegado a Ulm Maldonado consideraba a Bill el “hombre llave”, en poco tiempo las percepciones comenzaron a cambiar. Aunque la idea de resucitar el Bauhaus había sido un proyecto ideal sobre el cual refundar una escuela progresista en la Alemania de la posguerra, las acciones sobre esta tradición resultaban complejas en la nueva coyuntura. En principio, la crítica central de Maldonado estuvo anclada en la idea de *gute Form*. La buena forma billiana se proponía como un sistema abierto a la totalidad del entorno: “we set the simple, straightforward ideal of good forms, honest designing, for everything mankind requires to shape or reshape from plastic tea-cups to the planning of better towns for the next generation to live in.”⁸⁸ En este sentido, Alejandro Crispiani ha señalado que “la buena forma es una forma *para algo*, pero esto no implica que abdique de su autoconciencia de *forma*”.⁸⁹ Señalado por Crispiani y también por Hans Frei, la buena forma billiana es un principio general, una transversal que atraviesa todo el universo de lo útil.⁹⁰

⁸⁷ Jayme Maurício, “A educação em face da segunda revolução industrial”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1 de agosto de 1956. Archivo MAM-RJ. Véase también *Escola Técnica da Criação*, MAM-RJ, Brochure; Archivo MAM-RJ.

⁸⁸ Max Bill, “Forme et Art”, *Form...*, *op. cit.*, p. 11.

⁸⁹ Alejandro Crispiani, “Entre dos mundos: el largo viaje de la Buena Forma”, *op. cit.*, p. 41.

⁹⁰ *Ibid.*; Hans Frei, “La transversal de Max Bill”, *op. cit.*

En el devenir de la experiencia ulmiana, Maldonado y Aicher pasaron a ser los portavoces más radicales contra el proyecto de la buena forma. Esta continuidad entre función y belleza, no resultaba en la visión de Maldonado, una teoría idónea para encarar los problemas de la técnica, la economía y el objeto industrial como mercancía en el mundo capitalista. Posteriormente, Maldonado ha reflexionado sobre esta cuestión:

¿Pero qué significa realmente para Bill una Hochschule für Gestaltung destinada a ser la continuación del Bauhaus? ¿Cuáles eran las tareas nuevas que debían legitimar históricamente, por así decirlo, la continuación del Bauhaus? Si bien Bill no ha sido tan explícito a este respecto en sus escritos, es bien sabido que aspiraba a una Hochschule für Gestaltung capaz de desarrollar, con todos los enriquecimientos del caso, la orientación estético-formal del Bauhaus. Pero [...] esta orientación presentaba aspectos demasiado vulnerables para constituir, por sí misma, la fuerza motriz del instituto. [...] En la Hochschule für Gestaltung de aquellos años se admite, en principio, la tesis de la continuación, pero no se admite comprenderla en términos de mera restauración. O sea: Bauhaus, de acuerdo, pero solamente luego de una severa comprobación de la actualidad de sus presupuestos didácticos, culturales y organizativos. Pero esta exigencia lleva a una situación bastante anómala, y ciertamente paradójica: ya está funcionando un excelente edificio con aulas y talleres perfectamente instalados, hay ya un primer grupo de docentes y de estudiantes, y de pronto se descubre que la validez del modelo elegido –el Bauhaus– todavía queda por demostrar.⁹¹

Este es el relato de Maldonado sobre las divergencias surgidas entre Bill y los jóvenes profesores. En la visión de esta nueva generación, la necesaria reorientación de la escuela se enfrentaba a la filosofía de Bill quien daba primacía a cuestiones estéticas en la proyección del diseño; como ha señalado Aicher: “Bill era para nosotros un prisionero del Bauhaus. Nunca dejó de ser un artista y tenía reservado al arte un rango especial”.⁹² En 1957, el suizo abandonaba la institución a causa de la exacerbación de estas divergencias. En la carta a Jorge Grisetti (citada en el comienzo de este capítulo), Maldonado se lamentaba sobre el libro de su autoría que NV había dedicado a su figura y además explicaba cómo –desde su perspectiva– el pensamiento de Bill, ligado al arte y atado a la tradición Bauhaus, no era susceptible de comprender los nuevos problemas y

⁹¹ Tomás Maldonado, *El diseño industrial reconsiderado*, op. cit., p. 76.

⁹² Otl Aicher, “La Bauhaus y Ulm”, en *El mundo como proyecto*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997, p. 87.

desafíos contemporáneos. Era necesario definir claramente el perfil del nuevo profesional que abordaría el problema de la forma industrial.

El nuevo “designer” deberá trabajar en contacto con los problemas reales y en colaboración con los hombres de ciencia y técnicos que trabajan diariamente para darles solución. Nosotros queremos educar hombres que puedan establecer este contacto y llevar a la práctica esta colaboración. El nuevo designer deberá estar exactamente informado de lo que ocurre en una industria que ha entrado en una etapa de gran complejidad. Para ello hay que dotarlo de grandes y sólidos conocimientos técnicos y científicos.⁹³

Efectivamente, hacia 1958 el programa se reformulaba. En el primer número de la revista *Ulm*, órgano de la institución, se bajaba una nueva línea en la organización pedagógica:

The HfG educates specialists for two different tasks of our technical civilization: the design of industrial products (industrial design department and building department), the design of visual and verbal means of communication (visual communication department and information department). [...] These designers must have at their disposal the technological and scientific knowledge necessary for collaboration in industry today. At the same time they must grasp and bear in mind the cultural and sociological consequences of their work.⁹⁴

Todos los estudiantes ingresaban al curso básico con anterioridad a ser aceptados en uno de los cuatro departamentos: diseño industrial, industrialización edilicia, comunicación visual e información.⁹⁵ El objetivo de este curso consistía en que los estudiantes tuvieran acceso a las cuestiones clave de la civilización técnica contemporánea para comprender los problemas del diseño actual y adquirieran entrenamiento en equipos de trabajo multidisciplinarios; a su vez, este curso permitía nivelar a estudiantes que procedían de diferentes formaciones y países.⁹⁶ En este nuevo

⁹³ Tomás Maldonado, carta a Jorge Grisetti, Ulm, 20 de septiembre de 1957. Archivo Ignacio Pirovano, Fundación Espigas.

⁹⁴ “Hochschule für Gestaltung”, *Ulm. Quarterly Bulletin of Hochschule für Gestaltung*, nº 1, Ulm, octubre de 1958, p. 1.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 4.

⁹⁶ *Ibid.*

curso básico se dictaban materias teóricas y prácticas: métodos visuales (estudio e investigación en percepción, simetría y topología); práctica de taller (madera, metal, plástico, fotografía), métodos de representación (dibujo técnico, lenguaje y dibujo libre); metodología (introducción a la lógica matemática, permutaciones, combinatoria y topología); sociología (cambios en la estructura social desde la revolución industrial); teoría de la percepción (introducción a las principales teorías y problemas de la percepción visual); historia cultural del siglo XX (pintura, escultura, arquitectura, literatura); matemática, física y química.⁹⁷ Posteriormente este curso básico unificado, donde debían participar todos los estudiantes, se eliminó siendo absorbido por el programa de cada departamento.⁹⁸

Los aspectos científicos y tecnológicos de la civilización industrial adquirían en este nuevo momento una inusitada relevancia. Además resultaba central definir la formación, el perfil y las tareas del diseñador: este nuevo profesional era reconsiderado como un factor clave en el trabajo interdisciplinario y en el proceso de fabricación del producto. El objetivo del nuevo programa consistía en dotar de una sistematización científica al diseño de objetos industriales. Esta nueva dirección orientó la praxis de la institución hacia las disciplinas teóricas: semiótica, cibernética, ergonomía, teoría de la información, análisis de operaciones matemáticas, cursos sobre epistemología de la ciencia.⁹⁹ Nuevos profesores como Abraham Moles y Horst Rittel colaboraban en estas nuevas definiciones. Tomando una clara distancia respecto de la tradición Bauhaus, el curso básico dio paso al conocido “modelo ulm” influyente internacionalmente en torno a la formación pedagógica en diseño.¹⁰⁰

Por su parte, la filial carioca también avanzaba en definiciones: el bloco-escola donde funcionaría la Escola Técnica de Criação se inauguró en enero de 1958, siendo la primera parte habilitada del museo.¹⁰¹ La escuela estaba organizada en función de un curso básico de dos años y luego la especialización en dos áreas a elección:

⁹⁷ *Ibid.*, p. 5

⁹⁸ William S. Huff, “Albers, Bill y Maldonado: el curso básico de la Escuela de Diseño de Ulm”, *op. cit.*; Gui Bonsiepe, *El diseño de la Periferia. Debates y perspectivas*, México, Gustavo Gili, 1985, p. 123.

⁹⁹ Martin Mäntele, “Magos de la teoría”, en Dagmar Rinker y Marcela Quijano (ed.), *Ulm: method and design/Ulm school of design 1953-1968*, *op. cit.*, (suplemento en español), p. 13.

¹⁰⁰ *Ibid.*; véase Alejandro Crispiani, *Las teorías del Buen Diseño en la Argentina: Del Arte Concreto al Diseño para la periferia*, *op. cit.*; Silvia Fernández, “La influencia de la HfG Ulm en la enseñanza de diseño en América Latina”, *op. cit.*; Verónica Devalle, “Diseño Gráfico y Modernidad: la configuración del campo disciplinar en la Argentina”, *op. cit.*

¹⁰¹ “O museu em casa própria”, *Boletim do Museu de Arte Moderna*, nº 16, Rio de Janeiro, enero de 1958; Mário Pedrosa, “O Museu de Arte Moderna”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 de enero de 1958. Archivo MAM-RJ.

comunicación visual y diseño industrial. El total de la curricula duraba cuatro años. El énfasis otorgado a materias como sociología, morfología, historia de la técnica y de la cultura, antropología cultural, semiología, metodología y matemáticas daba cuenta de cómo se habían traducido las modificaciones operadas en Ulm.¹⁰² Si bien el desarrollo de esta escuela no llegó a concretizarse de forma total fue el antecedente directo de la Escola Superior de de Desenho Industrial (ESDI) creada en 1962.¹⁰³

En 1959 Maldonado y Aicher viajaban al Brasil para dictar, entre el 20 de agosto y el 15 de septiembre en el MAM-RJ, un curso intensivo de comunicación visual dirigido a arquitectos, publicistas y artistas. A su vez, en este marco se realizaba una exposición de la producción gráfica, tipográfica y fotográfica de Aicher. El curso estaba dividido en dos partes: una teórica a cargo de Maldonado y otra práctica a cargo de Aicher. Maldonado abordaría cuestiones relativas a la semiótica y a la teoría general de los signos, diferenciaciones entre retórica verbal y retórica visual, temas de ergonomía y elementos de la legibilidad entre otros asuntos. Aicher se dedicaría a trabajar con los alumnos desarrollos tipográficos, relaciones entre texto e imagen y el uso de la tipografía en función de diferentes formatos: libro, publicidad, periódicos, carteles, marcas, etc.¹⁰⁴

El 19 de agosto, Maldonado dictó una conferencia pública que inauguraba el inicio de dichos cursos. Luego de la conferencia se inauguraba la exposición de Aicher y también una muestra de pinturas de Miguel Ocampo presentada por Romero Brest.¹⁰⁵ *Correio da Manhã* siguió de cerca estas actividades: en entrevista con Maurício, Maldonado daba cuenta de sus nuevos intereses: “A arte deixou de constituir o centro de minhas preocupações. A educação e o desenho industrial são os temas que hoje mais me interessam ao lado das disciplinas científicas que se ocupam da comunicação”.¹⁰⁶ También aprovechaba para señalar un claro posicionamiento respecto de la actividad docente que aún mantiene vigencia: “quando um professor não investiga, se converte

¹⁰² “Escola Técnica da Criação”, *Boletim do Museu de Arte Moderna*, nº 17, Rio de Janeiro, enero de 1959, s/p.

¹⁰³ Silvia Fernández, “La influencia de la HfG Ulm en la enseñanza de diseño en América Latina”, *op. cit.* p. 18.

¹⁰⁴ Jayme Maurício, “Curso de Maldonado e Otl Aicher no Museu. Elementos de comunicação visual”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 de julio de 1959; Jayme Maurício, “Curso de comunicação visual no Museu”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 de agosto de 1959. Archivo MAM-RJ.

¹⁰⁵ Jayme Maurício, “Ergonomics, fotografias, affiches e pintura argentina”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 de agosto de 1959. Archivo MAM-RJ.

¹⁰⁶ “Professor que não investiga é grotesco e estéril”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 de agosto de 1959. Archivo MAM-RJ.

num burocrata rotineiro da educação, em alguém que não tem nada que comunicar, uma figura bastante grotesca e estéril.”¹⁰⁷ Refiriéndose a Ulm, Maldonado señalaba que

Nossa escola progrediu enormemente nestes três anos. Consegui precisar melhor seus objetivos, afinar seus métodos pedagógicos [...] No principio havia sido acentuado exageradamente os aspectos estéticos do “desenho industrial”, que continuam a interessar, sem dúvida, mas agora são os aspectos ergonômicos, tecnológicos e econômicos que se prefere destacar. Seria o único modo de superar o diletantismo esteticista na formação do “desenhista industrial”.¹⁰⁸

Esta venida al Brasil de Maldonado se complementaba con su participación en el Congreso Extraordinário de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) que se realizó en las ciudades de Brasilia, São Paulo y Rio de Janeiro entre el 17 y el 24 de septiembre. El tema de este encuentro fue “A cidade nova. Síntese das artes”; organizado por Mário Pedrosa e inaugurado por el presidente Kubitschek, el congreso era una convocatoria para reflexionar sobre la construcción de Brasilia, pronta a ser inaugurada.¹⁰⁹ [IL. 190, 191, 192] Participaron críticos, arquitectos y urbanistas de veintidós países agrupados en mesas de trabajo en función del tratamiento de diferentes asuntos. La sesión inaugural estaba a cargo de Pedrosa quien introdujo el tema del congreso. En la sesión dedicada al urbanismo estaban convocados, entre otros, Bruno Zevi, Alvar Aalto y Richard Neutra; en “Técnica y expresividad” participaron Jean Prouvé, J. Cardoso, F. Le Lyonnais y J. Pizzetti. En la cuarta sesión dedicada a la arquitectura expusieron entre otros Giulio Carlo Argan y S. Giedion; en el quinto encuentro en torno a las artes plásticas estaban André Bloc, Meyer Schapiro y Georg Schmidt. En la sesión de artes industriales polemizaron Gillo Dorfles, Mário Barata y estaba prevista la participación de Otl Aicher que fue reemplazado por Maldonado. En la mesa sobre educación artística participaba Maldonado, W. Sandberg, Theon Spanúdis y Fayga Ostrower. En la octava y última sesión en torno a la situación de las artes en la edad moderna, el tema planteado fue “Tem a arte uma missão na civilização que se

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ “Congresso internacional de críticos de arte”, *Brasília*, nº 33, ano III, septiembre de 1959, pp. 1-7.

abre?: en esta mesa participaron Meyer Schapiro, Romero Brest, J. Starzinski y Mário Pedrosa, bajo la coordinación de André Chastel.¹¹⁰

Marco Antonio Pasqualini de Andrade y Sheila Cabo Geraldo han señalado que los temas centrales sobre los que versaron las discusiones del congreso fueron el rol del arquitecto como “comandante” en la síntesis de las artes, la transformación de la ciudad y del arte con el advenimiento de las artes industriales y la puesta en cuestión del concepto de síntesis de las artes, tema del encuentro.¹¹¹ La documentación sobre el encuentro presenta dos *corpora* principales: por un lado, los resúmenes presentados por los ponentes con anterioridad al evento, que fueron publicados en la revista *Hábitat* en los números 57 (noviembre-diciembre de 1959) y 58 (enero-febrero de 1960). Por otro lado, existe un corpus documental mimeografiado (*Anais do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte*) con las transcripciones del encuentro cito en la Biblioteca Nacional en Rio de Janeiro.¹¹²

En la sesión de apertura dedicada al tema del congreso participaron Mário Pedrosa, Will Grohmann, J. J. Crespo de la Serna, Mário Barata, Michelangelo Muraro y Gille Delafon. Pedrosa colocó explícitamente la situación de la construcción de Brasilia en el contexto nacional. El crítico entendía este emprendimiento *ex-nihilo* como un ensayo de utopía; retomaba este término en el sentido de “civilización-oasis” extrayendo el concepto de *El arte egipcio* de Worringer: pueblos surgidos artificialmente y carentes de una historia natural. Worringer había definido el Egipto de los faraones como “el máximo caso de oasis de la historia universal”.¹¹³ A partir de esta tesis, Pedrosa explicaba la capacidad de la civilización brasileña para recibir formas culturales externas y absorberlas en un funcionamiento propio: “O nosso passado não é fatal, pois nós o refazemos todos os dias. E bem pouco preside ele ao nosso destino. Somos, pela fatalidade mesma de nossa formação, *condenados ao moderno*.”¹¹⁴

¹¹⁰ “Congresso internacional de críticos de arte”, *Hábitat*, nº 57, São Paulo, noviembre-diciembre de 1959, pp. 3-19.

¹¹¹ Marco Antonio Pasqualini de Andrade, “O Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte de 1959: contradições da síntese das artes” presentado en *IV Conferencia Anual del International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston*, Buenos Aires, Malba, 6 de noviembre de 2007, mimeo. Sheila Cabo Geraldo, “A crítica internacional e o Brasil sob o signo da arte”, en *XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Anais*, São Paulo, C/Arte-FAAP, 2007, pp. 546-553.

¹¹² Agradezco muy especialmente a Sheila Cabo Geraldo haberme facilitado el acceso a este material inédito.

¹¹³ Wilhelm Worringer, *El arte egipcio. Problemas de su valoración*, Buenos Aires, Revista de Occidente, 1947, pp. 11-12.

¹¹⁴ Mário Pedrosa, “Introdução ao tema inaugural: A cidade nova, obra de arte”, *Hábitat*, nº 57, São Paulo, noviembre-diciembre de 1959, pp. 11-13. Destacado en el original. Esta reflexión Pedrosa ya la

Efectivamente, en el pensamiento de Mário, no había posibilidad para que Brasil fuera un país conservador, entendiendo como espíritu conservador aquel que sólo admite la evolución histórica como fruto espontáneo y orgánico de factores naturales y de la tradición.¹¹⁵ “Aqui o homem intervém e decide conscientemente, e desde o começo contra a natureza, contra o natural. [...] É por isso que somos um país que começou por plantar cidades.”¹¹⁶ El “vacío” latinoamericano se transformaba en pura potencialidad; en el laboratorio de una verdadera modernización.

No es el objetivo de este punto realizar un análisis específico de este congreso ya que es un tema amplio y complejo que excede los propósitos de esta tesis; la intención es recuperar algunas impresiones de los especialistas allí reunidos sobre el devenir cultural en esta primera mitad del siglo. Algunas de estas intervenciones permiten confrontar cómo la utopía de integración creativa que planteaba el arte concreto se desvanecía a la par que los participantes explicitaban, en este momento, divergencias sobre estas certezas otrora consensuadas.

En la séptima sesión dedicada a arte y educación realizaron presentaciones Maldonado, W. Sandberg, Theon Spanúdis y Fayga Ostrower; el relator fue Meyer Shapiro. Maldonado comenzaba analizando una trayectoria histórica de la educación artística ubicando en el siglo XIX las bases de su institucionalización a partir de las academias, escuelas de arte y museos. Maldonado exponía algunas causas de la crisis de este sistema: la influencia “depuradora” de los movimientos de vanguardia, la declinación del artesanato como consecuencia del pujante desarrollo de la producción industrial, la separación cada día más profunda entre el arte de los museos y el arte del hombre del pueblo, entre el gusto de grupos reducidos y el gusto de muchos; y por último “a incapacidade da estética e da crítica de arte –pelo menos até hoje- de se valerem de métodos científicos para o esclarecimento dos fenômenos que estudam, descrevem ou criticam, e isto apesar das contribuições valiosas da semiótica e das

había realizado en “Reflexões em torno da nova capital” (1957), en Otilia Arantes (org), *Mário Pedrosa. Acadêmicos e modernos, op. cit.*, pp. 389-404. “Eis por que, americanos, brasileiros, estamos, como já tivemos ocasião de dizer, ‘condenados ao moderno’. O moderno vai sendo cada vez mais o nosso habitat natural. [...] Sendo nova, sendo vasta, não havendo no seu solo senão a virgindade do mato e do solo (caso específico nosso, os do lado de cá da banda atlântica meridional), a América se fez com essas transplantações maciças de culturas vindas de fora: que estilo, que forma de arte foi imediatamente transplantada para o Brasil mal descoberto? A última, a mais ‘moderna’ vigorante na Europa –o Barroco.”

¹¹⁵ Mário Pedrosa, “A cidade nova, síntese das artes”, *Anais do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte*, mimeo, 1959, pp. 8-10.

¹¹⁶ *Ibid*, pp. 9-10.

tentativas recentes [...] de aplicar a teoria da informação ao exame das obras de arte”¹¹⁷

Y en esta línea agregaba:

A crise da educação artística não é uma crise de orientação; é uma crise profunda, uma crise real, uma crise de estrutura. Há muitos artistas que acreditam que a solução para a educação artística seria substituir homens na Academia de Belas Artes [...]: onde antes estava Bourguereau, por Pollock; onde antes estava Palladio por Le Corbusier ou Mies Van der Rohe. É uma solução superficial, que até este momento deu resultados péssimos. Conheço alguns exemplos como o da Academia de Belas Artes de Londres ou da de Copenhague. Nessas escolas, cultivam-se as formas mais brutais do misticismo e as formas mais incríveis do idealismo. Todo o pensamento científico é desprezado. Não pretendo que se deva em uma escola de arte desenvolver o pensamento científico, mas de qualquer modo considero quase impossível por o problema da educação artística completamente fora das tendências da cultura da época em que vivemos, que se define precisamente como uma cultura ao mesmo tempo humana e científica.¹¹⁸

Luego, colocaba la pregunta que para él resultaba clave: “Por que as coisas que preocupam o homem do povo são completamente outras e diferentes das que preocupam normalmente o homem culto?” Para Maldonado la divergencia entre los fenómenos de la alta cultura y la producción industrial mediatizada (el arte popular: el *styling*, las revistas ilustradas, los *comics*, la ciencia ficción, la radio y la televisión) eran la clave del mundo actual y su apuesta apuntaba a reflexionar y actuar en este nuevo mundo comunicativo: “Não creio que esta reconquista do povo se possa fazer por meio das belas artes como são cultivadas hoje [...] Creio ser precisamente o *industrial design*, o ensinamento do desenho industrial, o ensinamento dos problemas da comunicação entre os seres humanos, o que pode abrir perspectivas novas e nos liberar deste impasse da educação artística tal como é vista e realizada nos dias que correm.”¹¹⁹

El planteo de Maldonado fue criticado por Meyer Shapiro: la objeción radicaba en la comprensión del arte moderno y de la crítica de arte en función de esquemas dicotómicos: por un lado, un arte irracional, empírico y sin sentido y, por otro, un enfoque científico que “seria capaz de nos dar intuições e percepções superiores ao que

¹¹⁷ Tomás Maldonado, “A educação artística e as novas perspectivas científicas e pedagógicas”, *Anais do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte*, op. cit., p. 129.

¹¹⁸ *Ibid.* p. 130.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 131.

fazem e dizem artistas e críticos”.¹²⁰ A su vez, Shapiro señalaba esta distinción colocada por Maldonado entre un arte individualista, anacrónico y estéril y las posibilidades actuales y colectivas de los objetos de la industria y los medios de comunicación, acusando a Maldonado de un exceso de cientificismo en detrimento del conocimiento artístico. Maldonado volvía a replicar su posición frente a la crítica de Shapiro: “Continuo a crer que a crítica de arte precisa mudar radicalmente de atitude em relação às palavras. Precisamente, os esforços da semiótica, sobretudo os esforços de Charles Morris e seus continuadores, para tentar objetivar o problema do processo de significação da obra de arte são sem dúvida, e continuam a ser, uma contribuição de enorme interesse e de grande influencia na estética mais progressista.”¹²¹

Este posicionamiento de Maldonado estaba en línea con su experiencia ulmiana y con las nuevas teorías que estaba incorporando a su pensamiento. Su objetivo en ese momento radicaba en definir las características, compromisos y funciones del diseño y su diferenciación con el arte. En la conferencia pronunciada en la Gran Exposición Universal de Bruselas en 1958, Maldonado aseveraba: “El factor estético es solamente uno de los muchos que ha de tener el cuenta el diseñador industrial. Pero no es el principal ni el que predomina. Junto a él están los factores productivos, constructivos, económicos y quizá también el simbólico. El diseño industrial no es un arte, y el diseñador no es un artista.”¹²² Esta concentración en la definición del diseño y en sus implicancias en tanto objeto de consumo lo llevó a la búsqueda de anclajes científicos. La sociología empírica, la antropología cultural, la semiótica descriptiva, la psicología del comportamiento individual y social, la teoría de la percepción eran líneas de indagación que podían dar cuenta del “estudio semántico de los aspectos más sutiles del consumo.”¹²³

La semiótica había comenzado a ser una herramienta clave: “Comunicación y semiótica”¹²⁴ publicado en *Ulm* en 1959 representaba el esfuerzo por delimitar el objeto de estudio de la teoría de la comunicación y de la semiótica a través de la presentación

¹²⁰ Meyer Shapiro, Intervención, *Anais do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte*, op. cit., p. 140.

¹²¹ Tomás Maldonado, Intervención, *Anais do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte*, op. cit., p. 144.

¹²² Tomás Maldonado, “El diseño y las nuevas perspectivas industriales (1958)”, *Vanguardia y Racionalidad*, op. cit., p. 74.

¹²³ *Ibid.*, p. 77.

¹²⁴ Tomás Maldonado, “Comunicación y semiótica (1959)”, *Vanguardia y Racionalidad*, op. cit., pp. 81-88.

ordenada y la discusión de fuentes bibliográficas.¹²⁵ Las lecturas de Peirce, Morgan, Morris y Wittgenstein le abrían posibilidades para pensar los sistemas comunicativos humanos y la naturaleza del signo, su función y eficacia. En este sentido, Maldonado reflexionaba sobre la multiplicidad de campos de aplicación de la semiótica y entre ellos resaltaba la ergonomía y sus relaciones con el producto industrial (“Los hombres no comunican solamente entre sí, también comunican con el ambiente técnico que los rodea. En los últimos años, la ergonomía ha contribuido decisivamente a este campo de la comunicación.”¹²⁶)

La fórmula de la forma en tanto belleza entendida como función que había sostenido el arte concreto se resquebrajaba. Forma-función-belleza se volvían términos demasiado complicados que ni el arte ni el diseño podían contener en una unidad tripartita. Esta continuidad del mundo visual que Bill había imaginado con la fantástica metáfora de la cuchara a la ciudad (“from plastic tea-cups to the planning of better towns”¹²⁷) estaba rota: los problemas de las cucharas, de las ciudades y del arte resultaban, en este momento, incompatibles. Además, se interrumpía el encuentro entre arte y ciencia que había alcanzado el concretismo; los problemas que en esta coyuntura planteaban ambos universos se volvían irreconciliables. La opción de Maldonado por una racionalidad científica que explicara el funcionamiento de los objetos y de los mecanismos del mundo contemporáneo había quebrado toda relación con los caminos del arte. La forma industrial, repensada bajo estos nuevos planteos, era una alternativa viable para anclar el problema de la cultura desde una perspectiva contemporánea.

Éste era uno de los caminos; pero la separación proponía también otras posibilidades. En la última sesión del congreso de críticos, Pedrosa cerraba la puerta a las certidumbres del conocimiento científico mientras abría la ventana a través de la cual entraban los problemas del arte.

Brasília é apenas um tema, que ofereceria uma oportunidade em escala muito vasta, em escala ainda não vista, para a discussão sobre base de qualquer modo existente deste problema – síntese, integração ou posição da arte na civilização que se desenvolve. O fato decisivo é que neste empreendimento todos os problemas de criação estética como todos os problemas da reconstrução social se

¹²⁵ Giovanni Anceschi, “Maldonado, semiótico del conocimiento”, en *Tomás Maldonado. Un itinerario*, *op. cit.*, pp. 136-139.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 84.

¹²⁷ Max Bill, “Forme et Art”, *op. cit.*, p. 11.

põem. E nós, que somos críticos de arte, que vemos hoje o mundo perdido em um excesso de análise e de contraditórias veleidades, devemos destacar desse conjunto caótico, em suas contradições o papel da estética em face do papel da ciência. [...] Neste mundo onde tudo está sendo reconstruído pelo pensamento científico isto não basta, como já nos prevenia Nietzsche. É preciso que a arte apareça para disciplinar a ciência e aplicar seu espírito de síntese à multiplicidade dos conhecimentos. Creio que é isto que Martin Buber define, de maneira um tanto obscura mas cheia de intuição, como “o encontro da imagem e do destino na hora plástica”. Vivemos à espera dessa hora.¹²⁸

3. La deformación de lo concreto

El 19 de marzo de 1959 se inauguró la *1ª Exposição Neoconcreta* en el MAM-RJ y en dicha oportunidad se lanzó el “Manifiesto Neoconcreto” redactado por Ferreira Gullar y firmado por Amilcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim y Theon Spanúdis. Este manifiesto fue publicado en el catálogo de la exposición y en el suplemento dominical del *Jornal do Brasil* el 22 de marzo de 1959.¹²⁹ Hélio Oiticica, Aluísio Carvão, Hercules Barsotti y Willys de Castro se integraron al grupo en las exhibiciones siguientes. Las distintas acciones sobre la tradición del arte concreto, que habían sido evidenciadas en la exposición de 1956, tomaban en este momento un nuevo giro. Se habían impreso otros sentidos al vocabulario geométrico; para los artistas cariocas era necesario desarticular la ingeniería concretista.

En el manifiesto se explicaba que la expresión “neoconcreto” indicaba una toma de posición frente al arte no-figurativo geométrico y particularmente frente al arte concreto llevado a una peligrosa exacerbación racionalista. Los artistas firmantes planteaban la necesidad de revisar las posiciones teóricas asumidas hasta el momento por el arte concreto con el objetivo de relanzar posiciones y abrir nuevas posibilidades creativas: “Propomos uma reinterpretação do neoplasticismo, do construtivismo e dos demais movimentos afins, na base de suas conquistas de expressão e dando prevalência

¹²⁸ Mário Pedrosa, Intervención, Anais do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, *op. cit.*, pp. 166-167.

¹²⁹ Amilcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim y Theon Spanúdis, “Manifiesto Neoconcreto”, *op. cit.* Véase reproducción facsimilar en Mari Carmen Ramírez, *Hélio Oiticica. The Body of Color*, Houston, Museum of Fine Arts, 2007, pp. 362-363. Véase reproducción facsimilar del catálogo de la *1ª Exposição Neoconcreta* en Ferreira Gullar, *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*, São Paulo, Cosac & Naify, 2007.

à obra sobre a teoria.”¹³⁰ En efecto, la recuperación de la herencia constructiva resultaba evidente en la puesta en página del texto. El manifiesto -diseñado por Reynaldo Jardim en la edición del *Jornal do Brasil*- se articulaba con la reproducción de imágenes: Pevsner, Bill, Albers y Malevich constituían la tradición, los elementos base sobre los que, en este nuevo momento, se reformulaban las búsquedas; en la página contigua, Weissmann, De Castro, Clark y Pape reencausaban aquella productiva herencia. [IL. 193] En este sentido se anotaba que, al margen de las ecuaciones matemáticas presentes en la obra de Vantongerloo o de Pevsner, era la experiencia directa de la percepción de la obra la que cargaba de significación los ritmos y colores. Así, a través de un análisis de la historia del arte constructivo, se definía el nuevo paradigma:

O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes científicas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões “verbais” criadas pela arte não-figurativa construtiva. O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura –que na linguagem das artes estão ligados a uma significação existencial, emotiva, afetiva- são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência. Na verdade, em nome de preconceitos que hoje a filosofia denuncia (M. Merleau-Ponty, E. Cassirer, S. Langer) –e que ruem em todos os campos a começar pela biologia moderna, que supera o mecanicismo pavloviano- os concretos-racionalistas ainda vêem o homem como uma máquina entre máquinas e procuram limitar a arte à expressão dessa realidade teórica.

Não concebemos a obra de arte nem como “máquina” nem como “objeto”, mas como um quasi-corpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica.¹³¹

Resulta evidente que el neoconcretismo se proponía la renovación del lenguaje geométrico en contra del carácter racionalista y mecanicista que, en su mirada, había adquirido bajo las búsquedas paulistas. Esta revitalización de las propuestas constructivas, que daban énfasis a los aspectos experimentales, se

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ibid.*

apoyaba en otros postulados teóricos. Según ha observado Ronaldo Brito, las críticas neoconcretas a la producción concreta eran análogas a las realizadas por Merleau-Ponty a la teoría de la Gestalt.¹³² El concretismo, apoyado en el modelo gestáltico, no lograba extraer todas las consecuencias de sus propias investigaciones quedándose con un uso pobre, reductivo, anecdótico y dogmático del lenguaje constructivo. También siguiendo a Brito, mientras la *episteme* concreta incluía al hombre como un agente social y económico, el neoconcretismo reponía la colocación del hombre como ser en el mundo y pretendía pensarlo como totalidad. Implicaba un retorno de las intenciones expresivas al centro del trabajo en arte, rescatando la noción de subjetividad contra la objetividad concreta.¹³³

A influência da tecnologia e da ciência também aqui se manifestou, a ponto de hoje, invertendo-se os papéis, certos artistas, ofuscados por essa terminologia, tentarem fazer arte partindo dessas noções objetivas para aplicá-las como método criativo. Inevitavelmente, os artistas que assim procedem apenas ilustram noções *a priori*, limitados que estão por um método que já lhes prescreve, de antemão, o resultado do trabalho. Furtando-se à criação espontânea, intuitiva, reduzindo-se a um corpo objetivo num espaço objetivo, o artista concreto racionalista, com seus quadros, apenas solicita de si e do espectador uma reação de estímulo e reflexo: fala ao olho como instrumento e não ao olho como um modo humano de ter o mundo e se dar a ele; fala ao olho-máquina e não ao olho-corpo.”¹³⁴

El neoconcretismo implicaba un retorno al humanismo: surgía de la necesidad de algunos artistas de dar nueva vida los lenguajes geométricos involucrando al sujeto de modo totalizador. Los artistas neoconcretos, oponiéndose a las exploraciones retinianas, estaban empeñados en transformar el trabajo en un conjunto de relaciones complejas con el observador con el objetivo de transformarlo en participante. El deseo neoconcreto radicaba en redefinir la operación arte y su relación con el espectador;

¹³² Ronaldo Brito, *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, op. cit., p. 57.

¹³³ *Ibid.*, pp. 55-59.

¹³⁴ Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim y Theon Spanudis, “Manifiesto Neoconcreto”, op. cit.

implicaba la impregnación vivencial de los lenguajes geométricos reponiendo el significado existencial de la obra.¹³⁵

No forma parte de los objetivos de esta tesis analizar específicamente la producción de los artistas neoconcretos, sin embargo, sí interesa anotar brevemente estos desarrollos en la producción de Lygia Clark. Si se consideran las obras de Clark hasta 1960, su derrotero marca este proceso de introducción del espacio real en la obra; un dinamismo que tiende a propagarse hacia experiencias espaciales. Guy Brett ha realizado una significativa “cronología de diez segundos” de la obra de Clark que da cuenta de este proceso: “O que tinha sido um espaço pictórico auto-suficiente, fictício, abriu-se ao mundo para além da moldura (‘Superfície modulada’, série ‘Unidades’). O que tinha sido um plano liso viu-se que ocultava um espaço interior (‘Casulos’, 1959). O que tinha sido um objeto estático, pendurando na parede, caiu no chão e foi reconstituído como um grupo de planos móveis (‘Bichos’, 1960).”¹³⁶

Ya se ha referido que en su serie “Planos em superfície modulada” Lygia Clark buscaba explorar esa línea orgánica real que veía aparecer en la yuxtaposición de dos planos. [IL. 173, 174, 175] Construidos a través de placas de corte geométrico en blanco y/o negro yuxtapuestas, los “Planos em superfície modulada” generan una superficie dinamizada en los surcos de unión que se extiende más allá del espacio plástico. En su serie “Unidades” crea un sentido máximo de totalidad y de infinitud espacial dentro del cuadro a través de la utilización de superficies negras opacas y líneas blancas. [IL. 195, 196, 197] Según Brett, ella ampliaba aquí la atención de Mondrian hacia el límite: es por medio de la incorporación del marco donde el panel pintado se encuentra con el resto del mundo.¹³⁷ Limitando partes del área negra con una línea blanca, Clark genera que esa frontera blanca parezca óptimamente elástica, como si el espacio interior y exterior estuviesen continuamente expandiéndose y contrayéndose uno sobre el otro. En este sentido, Clark ha reflexionado sobre su obra *Ovo* perteneciente a esta serie:

À medida que o espaço de fora, real, começou a ser utilizado, pensei em usá-lo com o que chamo linha externa. São superfícies completamente pretas, só existindo essa linha, que é externa em alguns bordos dessa superfície, interpenetrando-a em verticais oi horizontais. Começa aí nessa fase “Espaço-

¹³⁵ Paulo Herkenhoff, “Lygia Clark”, en Guy Brett *et al.*, *Lygia Clark, op. cit.*, p. 41.

¹³⁶ Guy Brett, “Lygia Clark: seis células”, en Guy Brett *et al.*, *Lygia Clark, op. cit.*, p. 19.

¹³⁷ *Ibid.*, 23.

modulado”, o que chamo de “vocabulário primário”, início da expressão de um tempo-espaço. [...] Se eu fizer um círculo semi-aberto dentro de uma superfície bidimensional, que é a espessura do próprio espaço, ele tende a se completar. Realizado porém no espaço real através da linha-tempo, as duas extremidades se distorcem e a percepção não pode completá-lo, pois tendo se destruído o plano o que se revela ali é o fio do espaço ou o corte do espaço real.¹³⁸

Este proceso de búsqueda comenzó hacia 1954 con la idea de “quebra da moldura”. Ya nada separa a la pintura del mundo: el marco se incorpora al espacio pictórico como superficie. Clark disuelve la institución histórica del cuadro reduciéndolo a la realidad del plano. Para Paulo Herkenhoff “a quebra da moldura” es la entrega del espacio pictórico al mundo.¹³⁹ *Composição n° 5* (1954) se articula en un cuerpo único: la superficie abarca tanto la tela como la madera de lo que alguna vez fue marco. [IL. 194] En este encuentro integrador entre materiales (madera del marco y tejido de la tela) aparece la línea orgánica. En el lugar donde visualmente parece faltar el marco se concentra el punto más dinámico y de mayor interés de la obra. La ruptura no produce fragmentos sino que paradójicamente genera una totalización coherente.¹⁴⁰

En este sentido, resulta interesante marcar la proximidad de esta obra con la propuesta del marco recortado referido en *Arturo*. Si bien existen divergencias formales y conceptuales entre ambos planteos, las dos ideas actúan en la puesta en cuestión de la línea de contención entre el espacio plástico y el real. En el caso del marco recortado planteado por los argentinos, la operación de quiebre es literal en tanto se altera la estructura ortogonal de la superficie pictórica convencional. Clark, por su parte, apunta a integrar el marco en la totalidad de la obra y, como en el caso de sus “Unidades”, a generar una apertura hacia el espacio real por medio de las líneas blancas que actúan entre la obra y el muro. Mientras que para los artistas de la AACI esta búsqueda se conecta con los proyectos de los constructivistas rusos en tanto paradigma estético y político; en el caso de Clark, la marca definitoria se ancla en la fenomenología.

A través de estos desarrollos, Clark puso en cuestión el concepto de plano: “o plano, marcando arbitrariamente os limites do espaço, dá ao homem uma idéia inteiramente falsa e racional de sua própria realidade [...] Demolir o plano como suporte

¹³⁸ Edelweiss Sarmiento, “Lygia Clark e o espaço concreto expressional” (entrevista), *op. cit.*

¹³⁹ Paulo Herkenhoff, “A aventura planar de Lygia Clark: de caracóis, escadas e Caminhando”, en *Lygia Clark*, Museu de Arte Moderna, São Paulo, 1999, pp. 16-17.

¹⁴⁰ *Ibid.*

da expressão é tomar consciência da unidade como um todo vivo e orgânico. Nós somos um todo, e agora chegou o momento de reunir todos os fragmentos do caleidoscópio onde a idéia de homem estava partida em pedaços”.¹⁴¹ En 1960 realiza su serie “Bichos”: placas de metal articuladas y manipulables de diversas formas. [IL. 198] A través de los “Bichos”, Clark llegó a la realización plena del espacio neoconcreto como campo de experiencia y alteridad; como ha señalado Paulo Herkenhoff: “a obra espera o Outro”.¹⁴² Clark introdujo en su obra la relación social primaria del diálogo: ¹⁴³ el bicho requiere el movimiento inicial hecho por el espectador y que se conjuga con el segundo movimiento ofrecido por la dinámica interior de su propia expresividad. El bicho es un organismo que reacciona con sus propias posibilidades y limitaciones: es una obra no acabada que opera a partir de un flujo de posibilidades. En palabras de Clark “é impossível entre nós e o Bicho uma atitude de passividade, nem de nosa parte nem da parte dele. O que se produziu é uma espécie de corpo-a-corpo entre duas entidades vivas.”¹⁴⁴ Los bichos son materialización del *quasi-corpus* al que apuntaba Gullar en el “Manifiesto Neoconcreto”: seres “cuya realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos” y que se abren al abordaje directo y experiencial.¹⁴⁵

Evidentemente, las producciones de paulistas y cariocas habían tomado rumbos muy diferentes. A su vez, las construcciones historiográficas contribuyeron a cristalizar estas distancias como posiciones excluyentes, llegando a puntos ciegos para el análisis crítico. En este sentido, el trabajo de Ronaldo Brito *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* -aparecido en 1975 y mencionado anteriormente- es, sin duda, uno de los estudios más interesantes sobre el tema pero también el que más ha contribuido a fijar parámetros antitéticos en torno a los desarrollos en ambas ciudades. La tesis de Brito sostiene que el movimiento neoconcreto representó el vértice de la conciencia constructiva en el Brasil y su explosión, dado que incluyó los elementos más sofisticados de la tradición constructiva y la crítica sobre la imposibilidad de vigencia de estos elementos como proyecto de vanguardia cultural brasileña.¹⁴⁶ Su planteo considera que el

¹⁴¹ Lygia Clark, “1960: A morte do plano”, en VV.AA., *Lygia Clark*, Rio de Janeiro, Funarte, 1980, p. 13.

¹⁴² Paulo Herkenhoff, “Lygia Clark”, *op. cit.*

¹⁴³ Guy Brett, “Lygia Clark: seis células”, *op. cit.*

¹⁴⁴ Lygia Clark, “1960: Os bichos”, en VV.AA., *Lygia Clark*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁴⁵ Ferreira Gullar *et al.*, “Manifiesto Neoconcreto”, *op. cit.*

¹⁴⁶ Ronaldo Brito, *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, *op. cit.*, p. 55.

concretismo representó la fase dogmática y de implantación mientras que el neoconcretismo implicó la fase de ruptura y de adaptación local.¹⁴⁷ La tesis de Brito, significativa por su carácter inaugural, maneja una postura maniquea que sólo considera en su ecuación las producciones de paulistas y cariocas, evitando abrirse a variables que puedan arrojar nuevas miradas sobre el tema. Esta lectura, que se suma al debate contemporáneo iniciado con la exposición de 1956, contribuyó a cerrar aún más las interpretaciones en torno al concretismo en un marco nacional. En este sentido, esta tesis apuntó a reconsiderar y a reponer en estos esquemas interpretativos nuevas líneas que posibiliten otras miradas.

Me interesa analizar un párrafo del texto de Brito que permite ubicar varios puntos que se han discutido a lo largo de esta tesis con el objetivo de reflexionar qué implicaba el arte concreto hacia finales de la década de su máximo apogeo.

Se é verdade que a característica comum às tendências construtivas é o seu idealismo (o seu reformismo), o seu recalque da luta de classes, o concretismo brasileiro (e o argentino) levou-o às últimas conseqüências. Olhados com um olho contemporâneo, parecem irrisórios em sua grosseira (embora ambígua) submissão aos padrões sociais dominantes, em seu fetiche do tecnológico e em seu ingênuo projeto de superar o subdesenvolvimento por essa via. Há algo de evidentemente “colonizado” em seu mimetismo do racionalismo formalista suíço. [...] As vanguardas construtivas na América Latina respondem a este ambíguo desejo: ascender ao mundo desenvolvido para dele tentar se emancipar. Há um infantilismo nessa posição, um desejo de vingança neurótico: atingir o poder do pai para, em seguida, repudiá-lo.¹⁴⁸

En primera instancia, la afirmación de que las vanguardias constructivas latinoamericanas retoman modelos europeos en un deseo de reformularlo, absolverlo y negarlo es un planteo demasiado amplio y complejo que excede a los movimientos constructivos y que además desconoce el poder transformador que estos planteos adquirieron en América. No es mi intención discutir específicamente esta hipótesis sino simplemente anotar que el deseo de “atingir o poder do pai para, em seguida, repudiá-lo” fue parte del programa del modernismo brasileño de los años 20: no era un deseo neurótico de venganza la apuesta de Oswald de Andrade en su “Manifiesto Antropofágico” sino una operación reflexiva sobre las cadenas de apropiación.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ *Ibid.* p. 51.

Tampoco es posible pensar la apuesta de *Arturo* en esos términos: ante un antiguo mundo destruido, los jóvenes invencionistas se veían a sí mismos como la vanguardia de relevo, como los indicados para recuperar y resolver problemas que otrora habían tenido lugar en el continente europeo pero que en ese momento sólo podían jugarse desde el fecundo y nuevo espacio americano.

En segunda instancia, se ha analizado en los capítulos anteriores que el episodio del arte concreto percibido desde una mirada que contempla la escena internacional involucró una lectura desfasada respecto del modelo colonizador-colonizado que propone Brito. Nuevas visiones sobre la tradición del arte abstracto se abren a partir de la inscripción del arte concreto en la Argentina y Brasil. La escasa proyección que el arte concreto suizo tuvo en el panorama artístico internacional de posguerra sólo readquiere relevancia si se tiene en cuenta el impulso que esta tendencia encontró en el ámbito latinoamericano. Además, desde una perspectiva más particularizada, los desarrollos personales y profesionales de los artistas involucrados en esta tendencia armaron recorridos múltiples que resulta difícil comprender desde un anclaje centro-periferia: sólo pensar la actuación de Maldonado, su escalada en la HfG y las reformulaciones en torno al concepto de diseño refutan la idea de mimetismo formalista suizo.

En tercera instancia, Brito considera al concretismo y al neoconcretismo (a la abstracción y las tendencias constructivas) como términos que definen características fijas e inmutables cuando, en realidad, existió una tensión y fluctuación constante en estas categorizaciones. Si en algunos momentos la rigurosidad en las clasificaciones resultó clave, en otros, esta centralidad pareció desvanecerse convirtiendo al arte concreto en un concepto informe. Ya he señalado que el significado de estos términos debe indagarse en los distintos momentos de irrupción y en los diferentes contextos en los que estos nombres inscribieron su sentido. Por lo tanto, lo que cabe en este momento es preguntarse a qué refería “arte concreto” a finales de los años 50.

Precisamente, ésta fue una inquietud que hasta el propio Bill sintió necesario indagar. El objetivo de la exposición *Konkrete Kunst. 50 Jahre Entwicklung [Arte Concreto. 50 años de evolución]* realizada por Bill en junio de 1960 en la Helmhaus de Zürich fue reflexionar y redefinir antiguos y nuevos significados del arte concreto. [IL. 199] Homónima a la exposición realizada en la Kunsthalle de Basilea en 1944, esta muestra, según indicaba el subtítulo, buscaba dar cuenta de la evolución del arte

concreto durante medio siglo.¹⁴⁹ La exposición comenzaba con la “primera” acuarela abstracta de Kandinsky datada en 1910. Este primer mojón daba cuenta de que arte concreto no se estaba tomando en un sentido estricto sino como parte de un recorrido histórico del arte abstracto. Participaban ciento catorce artistas de tres generaciones y de veinticuatro países. Si bien los recortes nacionales resultan complejos para estas divisiones es preciso marcar- si se ha de dar una idea de la participación internacional- que Francia y Suiza, los más representados, estaban presentes con veinte artistas cada uno; Brasil incluía diecinueve, Alemania y EEUU, trece y los artistas argentinos estuvieron escasamente representados.¹⁵⁰ Los artistas mejor representados eran Vantongerloo, Mondrian, Arp, Sophie Taeuber-Arp, Kandinsky y, por supuesto, Bill. El catálogo contaba con dos textos suyos: una introducción explicando los objetivos de la exposición y otro texto en el cual redefinía conceptos clave para su teoría, tales como no-figurativo, abstracción, arte abstracto, concreto, concretización, etc.¹⁵¹ Además el catálogo se completaba con una cronología documental realizada por Margit Staber que funcionaba como hilo conductor para el desarrollo propuesto.

La exposición era una estrategia de reposicionamiento que cerraba el ciclo de avatares y proyectos de los años 50. Una vez fuera de la HfG, para Bill el camino de diseñador de objetos y educador quedó parcialmente cerrado, y si las acusaciones que había recibido en esa institución estaban vinculadas a su anclaje estético, era entonces necesario marcar su injerencia en el espacio del arte. Bill comprendió que la vigencia del arte concreto dependía del replanteo de proposiciones antes establecidas. El suizo registraba cambios en las producciones contemporáneas, pero si anteriormente había actuado dogmáticamente frente a las reelaboraciones en función de definir el “verdadero” recorrido de *lo moderno*, en 1960 las transformaciones eran evidencia de un crecimiento que aún estaba vigente:

¹⁴⁹ *Konkrete Kunst. 50 Jahre Entwicklung*, Zürich, Helmhaus, 1960.

¹⁵⁰ Serge Lemoine, “*Konkrete Kunst. 50 Jahre Entwicklung*, Helmhaus, Zürich, 1960”, *Art concret suisse: mémoire et progrès*, Dijon, Musée des beaux-arts, 1982, pp. 65-66; Valerie Hillings, “Concrete Territory. Geometric Art, Group Formation, and Self-Definition”, en Lynn Zelevansky, *Beyond Geometry. Experiments in Form 1940s-1970s*, Los Angeles, County Museum of Art, 2004, pp. 49-75.

¹⁵¹ Max Bill, “Einleitung zur Ausstellung”, *Konkrete Kunst. 50 Jahre Entwicklung*, Zürich, Helmhaus, 1960, pp.7-8. Se cita la traducción al francés publicada en Serge Lemoine, *Art concret suisse: mémoire et progrès*, *op. cit.*, pp. 67-68: Max Bill, “Introduction à l’exposition”. Max Bill, “vom sinn der begriffe in der neuen kunst”, *Konkrete Kunst. 50 Jahre Entwicklung*, Zürich, Helmhaus, 1960, pp. 58-60. Se cita la traducción al francés publicada en Valentina Anker, *Max Bill, op. cit.*, pp. 72-74: “Du sens des termes dans le nouvel art”.

Présenter au sein d'un contexte, la naissance et le développement de ce type d'art, sûrement caractéristique aujourd'hui, afin de mettre en évidence ses débuts et, ce qui est également visible ici, de démontrer comment les formes d'expression créés se sont transformées au sein d'un continuum et continuent toujours à se modifier, tel est le sens de l'exposition *Konkrete Kunst*. Ce changement atteste de la vivacité de ce mouvement.¹⁵²

Bajo la idea de arte concreto se englobaban investigaciones divergentes convirtiéndose en un concepto difuso e inasible. Si bien el acento estaba puesto en la participación suiza, la noción de arte concreto ya no se limitaba a un arte sistemático de tendencia geométrica. Bill sostenía que el ordenamiento cronológico de las obras permitía comprender las producciones en un entretejido significativo de invenciones sucesivas. Desde Kandinsky a Lygia Clark, de Frank Kupka a Georges Mathieu, de Dubuffet a Kosice, Bill intentaba inyectar vitalidad a un movimiento que en su amplitud perdía coherencia y entraba en contradicción con la propia racionalidad argumentativa que había caracterizado su desarrollo. Aunque Bill entendía las transformaciones como evidencia de crecimiento, el acopio de producciones que realizaba en la muestra parecían mostrar un proceso convulsivo antes que un momento de crecimiento. Lejos habían quedado las palabras de Maldonado de 1949 sobre el desarrollo del concretismo: "c'est évident que l'art concret se développe, c'est à dire, que ses possibilités de permanence sont assurés".¹⁵³ En diez años, el arte concreto había entrado en vías de extinción. Sin duda, Bill percibía que ésta era la lectura contemporánea y por eso en el catálogo anotaba:

On pourrait penser qu'une exposition comme celle-ci n'est plus nécessaire aujourd'hui. Après 50 ans d'existence, un genre artistique –comme la peinture et la sculpture concrètes –serait déjà tellement ancré dans la conscience générale et écarté de la problématique actuelle, qu'on se serait résigné à son existence. Ce n'est certainement pas le cas pour l'art concret : il n'est pas une catégorie close dont les possibilités son arrêtées pour toujours. [...] Les voix ne cessent aujourd'hui, comme il y a 50 ans, de prédire sa fin prochaine [...] Pour d'autres c'est l'inverse : pour eux, ce que l'art concret a fait apparaître est inventorié, l'évolution s'est poursuivie, de nouveaux problèmes sont devenus plus actuels. On voudrait regarder l'écriture géniale de l'artiste et participer au drame de

¹⁵²Max Bill, "Introduction à l'exposition", *op. cit.*

¹⁵³ Tomás Maldonado, carta a Max Bill, Buenos Aires, 10 de enero de 1949; Archivo Bill.

couvrir une surface d'un ou de plusieurs mètres carrés par une gestuelle de matière et de couleurs à vous couper le souffle.¹⁵⁴

Si desde de los años 30 el debate había sido con el realismo y con el surrealismo, en este momento, la disputa se planteaba con el informalismo, que se presentaba como una reacción frente a la sistematicidad del arte concreto. Bill era consciente de este hiper desarrollo del informalismo; de hecho, en el texto del catálogo mencionaba la importancia que esta tendencia había adquirido en la II edición de la Documenta de Kassel (1959) pronosticando su pronta culminación. Sin embargo, aunque no estaba de acuerdo con los excesos destructivos del tachismo, no era su objetivo cerrar ni descartar propuestas para su nueva idea de arte concreto. En efecto, salvar al arte concreto de esta muerte anunciada implicaba sacrificar las definiciones sobre las que anteriormente se habían basado sus búsquedas e involucrar a artistas y producciones que cuestionaban esta tradición: “oui, car justement ces rares œuvres de Pollock survivent à leur temps, du fait qu’elles montrent, outre son écriture personnelle, une structure répondant aux prétentions d’une valeur universelle à laquelle aspire l’art concret”.¹⁵⁵ Sin dudas, el concepto de arte concreto billiano se había transformado. En el otro texto de su autoría presente en el catálogo reintentaba definir aquellos términos en los que otrora la rigurosidad había resultado clave.

La méthode constructiviste de création de formes et la pensée mathématique sont parmi les fondements de l’art concret. Mais cela n’est qu’un de ses aspects, car l’art concret peut aussi bien se servir d’éléments a-géométriques et amorphes, en d’autres termes, tirer ses moyens de représentation d’autres sources que la géométrie ou de la pensée mathématique, et pourvu que cet art soit la réalisation d’une certaine idée objectivement identifiable [...] il s’agira de peinture ou de sculpture concrète. Pour terminer, et afin de prévenir les malentendus, j’aimerais souligner que des œuvres d’art ne sauraient naître ni de la réflexion intellectuelle, si exacte soit-elle, ni de la plus précise des définitions de concepts.¹⁵⁶

¹⁵⁴ Max Bill, “Introduction à l’exposition”, *op. cit.*

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ Max Bill, “Du sens des termes dans le nouvel art”, *op. cit.*

Así, bajo esta concepción podía sostener la participación de artistas (como por ejemplo: Rothko, Tobey, Mathieu, Dubuffet, etc.) que anteriormente no figuraban en su categorización de “concretos”. De hecho, hacia 1949 Bill había realizado un listado de artistas concretos por países en el cual, por ejemplo, en los EE.UU. mencionaba sólo a Albers y en Francia exclusivamente a Arp y Kupka.¹⁵⁷ En aquel listado, Brasil no aparecía y de la Argentina figuraba Maldonado. Más allá de que el argentino abandonara la pintura tras instalarse en Ulm, no es extraño que luego de los sucesos ocurridos en la HfG éste no fuera convocado a participar de *Konkrete Kunst*.

Del romance platino quedaron algunas relaciones: entre los argentinos estaban presentes en la exposición Enio Iommi y Alfredo Hlito cuyas afinidades con el concretismo se habían manifestado desde la primera hora, pero también participaba Gyula Kosice que, aunque tuvo contacto con Bill desde finales de los 40, siempre había mantenido distancia del paradigma billiano.¹⁵⁸ Estas posiciones se dejaban traslucir en las obras escogidas para la muestra. Si bien el final de los años 50, fue para Hlito e Iommi el tiempo de una búsqueda de mayor libertad respecto de los postulados del concretismo, sus pesquisas no implicaban un cuestionamiento demasiado profundo. Iommi presentaba una de sus piezas realizadas con placas de aluminio recortadas y en torsión. De Hlito se exhibió una obra de su serie “Espectros” en la cual trabajaba con pequeñas pinceladas repetidas sistemáticamente en la continuidad de la superficie. En este momento, a diferencia de la etapa concreta en la cual la forma era el elemento central de reflexión, el color se convertía en el principal protagonista. Kosice, por su parte, tenía en exposición una obra lumínica: un relieve realizado en plexiglás en cuya superficie unas pequeñas perforaciones permitían el paso de puntos de luz. Aunque las investigaciones con luz habían comenzado anteriormente, en esta etapa combinaba estas búsquedas con la introducción de agua y movimiento.

Si bien Bill había encontrado entre los argentinos sus primeros seguidores en el ámbito latinoamericano, el desarrollo que el concretismo había tenido en Brasil era, a sus ojos, indudablemente más representativo que el caso platino: ¿acaso allí se había comprendido mejor la utilización del método o se había contribuido de forma más original a esta evolución?

¹⁵⁷ Véase Lista por países “konkrete/ abstrakte/ surrealisten/ andere”, Archivo Bill.

¹⁵⁸ Además Luis Tomasello, residente en París, presentaba una pieza a través de la galería Denise René.

La participación brasileña fue, sin duda, significativa: era el conjunto nacional más homogéneo y en sí mismo presentaba un panorama amplio de búsquedas. Los artistas paulistas presentes en la muestra, como Cordeiro, Sacilotto, De Barros, Lauand, Fejér, Fiaminghi y Nogueira Lima se ajustaban a las coordenadas primitivas del arte concreto definidas por Bill. Éste era también el caso de Mavignier, Mary Vieira y Wollner quienes lo habían seguido a Ulm, siendo los artistas brasileños más apegados a su órbita. De hecho, también en 1960, los paulistas presentaban en el MAM-RJ una “retrospectiva” del arte concreto en la cual Bill escribía el texto del catálogo. El suizo aprovechaba esta oportunidad para denunciar el éxito del tachismo, de los “egocêntricos sem individualidade e sem fundamento”¹⁵⁹ y para volver a marcar, en forma de verso, la vitalidad con que todavía contaba el arte concreto.

chegou o fim do tachismo
 ao pugilo de tenazes propugnadores da arte concreta
 cujo centro é zurique
 novos outros vieram juntar-se em muitas terras:
 na argentina
 na frança
 na alemanha
 nos estados unidos de américa
 na bégica
 na italia
 na suiça
 e muitos precisamente no brasil.¹⁶⁰

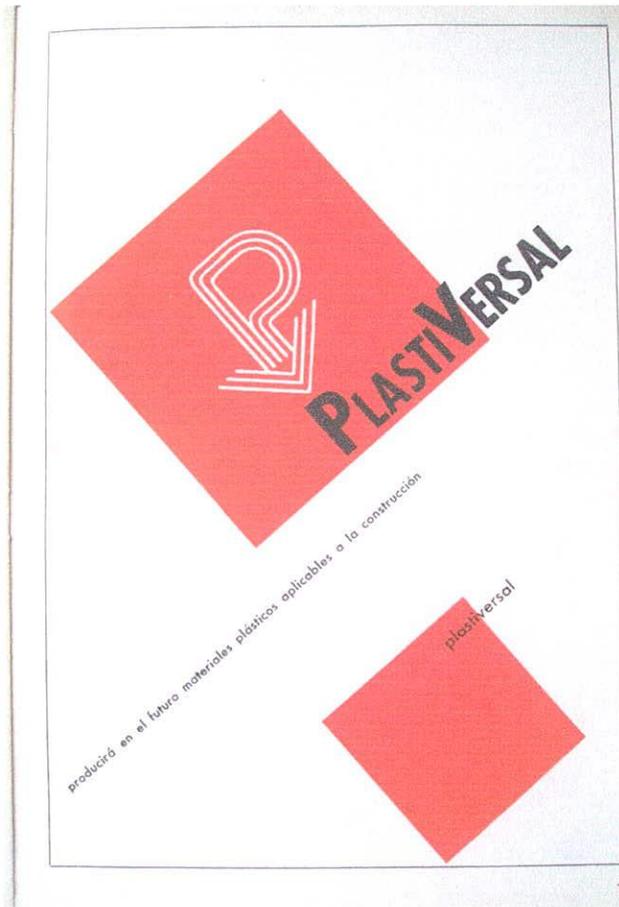
Precisamente, entre estos muchos brasileños también estaban los artistas cariocas. Hércules Barsotti, Aluísio Carvão, Lygia Clark, Amilcar de Castro, Willys de Castro, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Décio Vieira y Franz Weissmann habían sido también convocados por Bill para participar en *Konkrete Kunst*. Si bien estos artistas recuperaban la herencia constructiva estaban proponiendo un quiebre en relación con elementos clave de la poética billiana: de hecho, el posicionamiento frente a la ciencia y la objetividad que sostenía el arte concreto eran, precisamente, la línea de ruptura de estas producciones. Esta comunidad concretista que Bill entendía con centro en Zürich

¹⁵⁹ Max Bill, “Afirmações sobre a arte concreta”, *Exposição de arte concreta. Retrospectiva 1951-1959*, Museu de Arte Moderno, Rio de Janeiro, 1960.

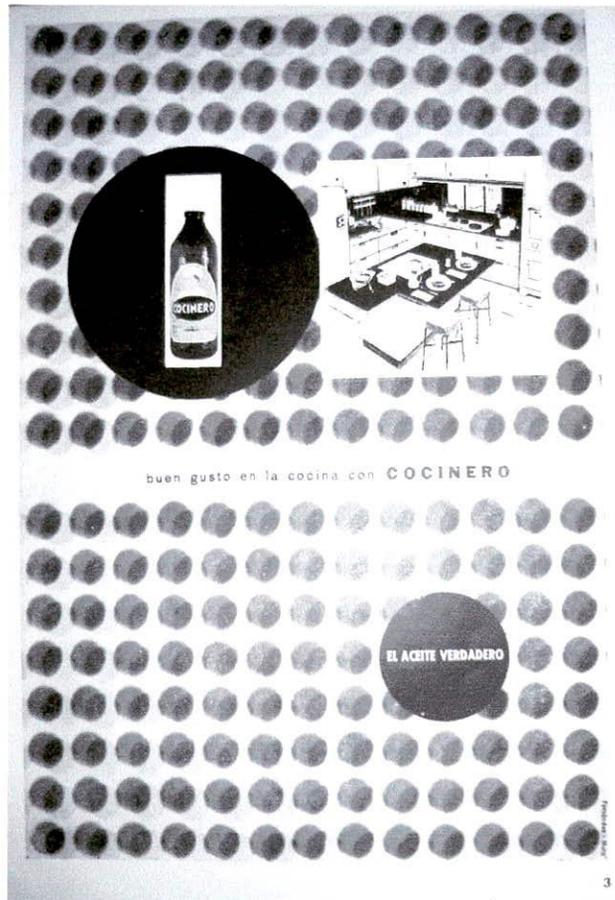
¹⁶⁰ *Ibid.*

presentaba tantas fracturas que era casi imposible pensarla bajo una propuesta unitaria. Las producciones de Oiticica, Pape y Clark tensionaban al extremo los ejes del proyecto del cual Bill se sentía punto de anclaje.

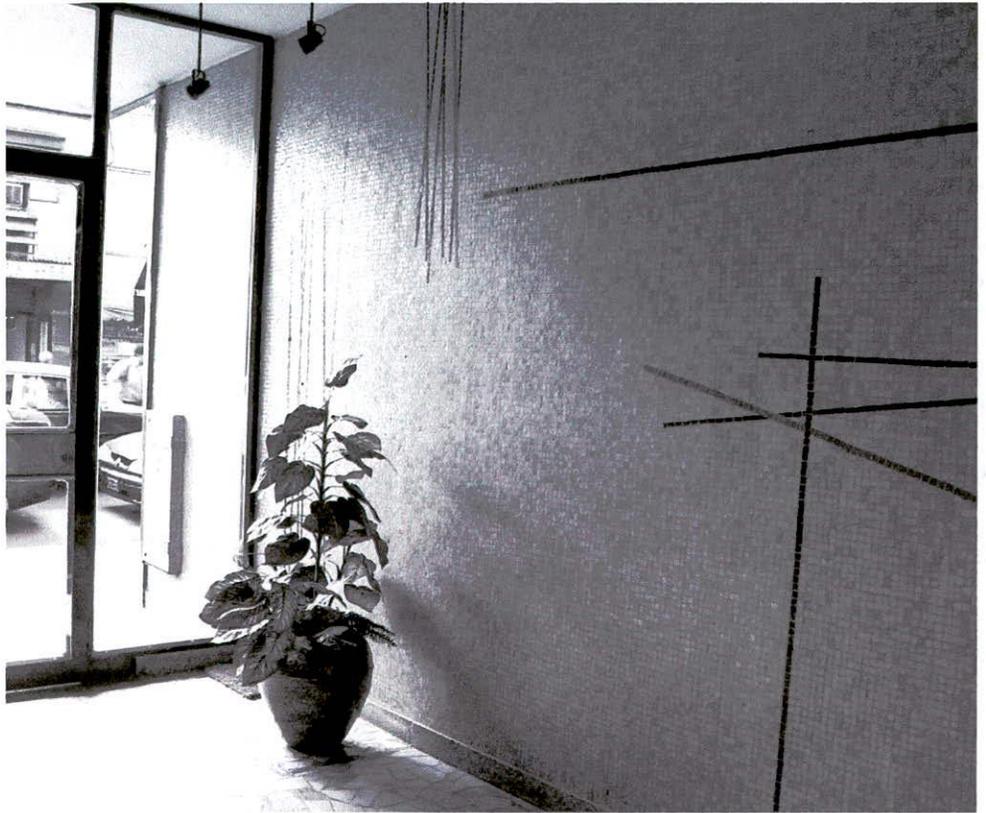
En 1960 el proceso de corte ya se había iniciado: otros problemas y filiaciones configuraban un horizonte abierto a nuevas experiencias. [IL. 200] Es posible pensar que *Caminhando* (1963) de Lygia Clark, intervención en la cual la artista continuamente corta con tijera una cinta de Moebius de papel, fue la obra que con más evidencia explicitó la necesidad de quebrar la herencia del arte concreto para poder repensar esta tradición.



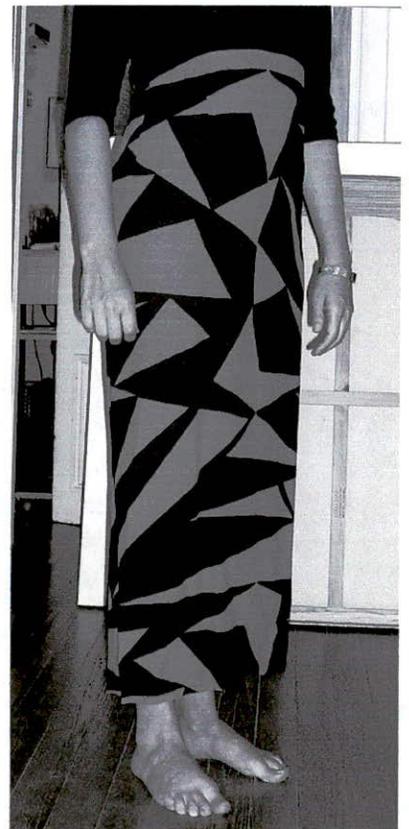
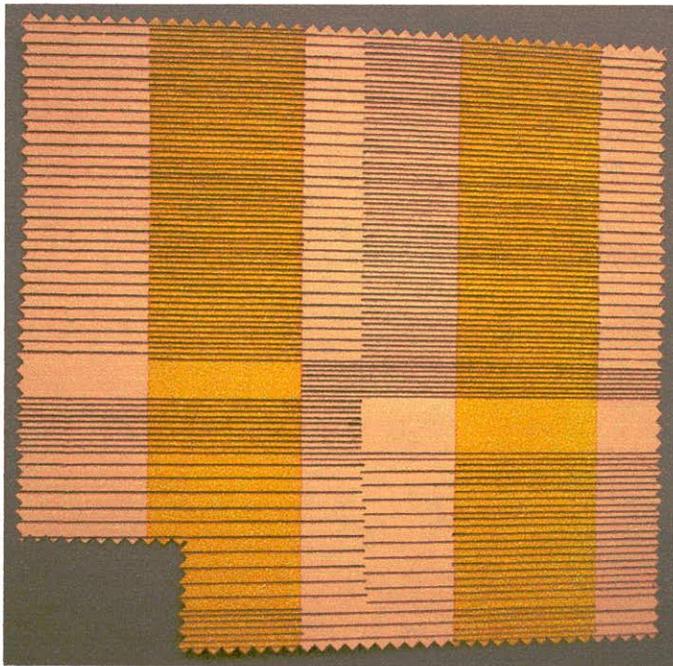
IL 149. Alfredo Hlito, Publicidad Plastiversal, *Nueva Visión*, nº 1, 1951.



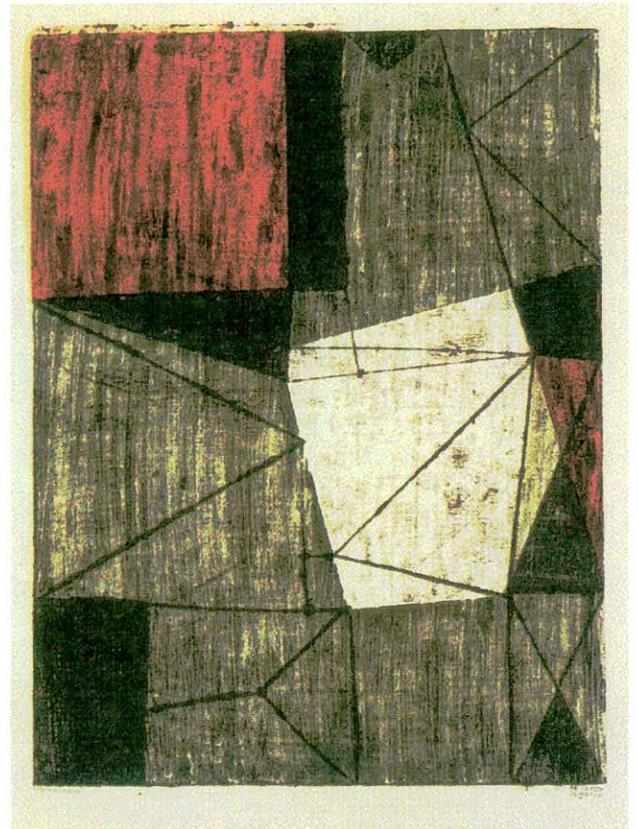
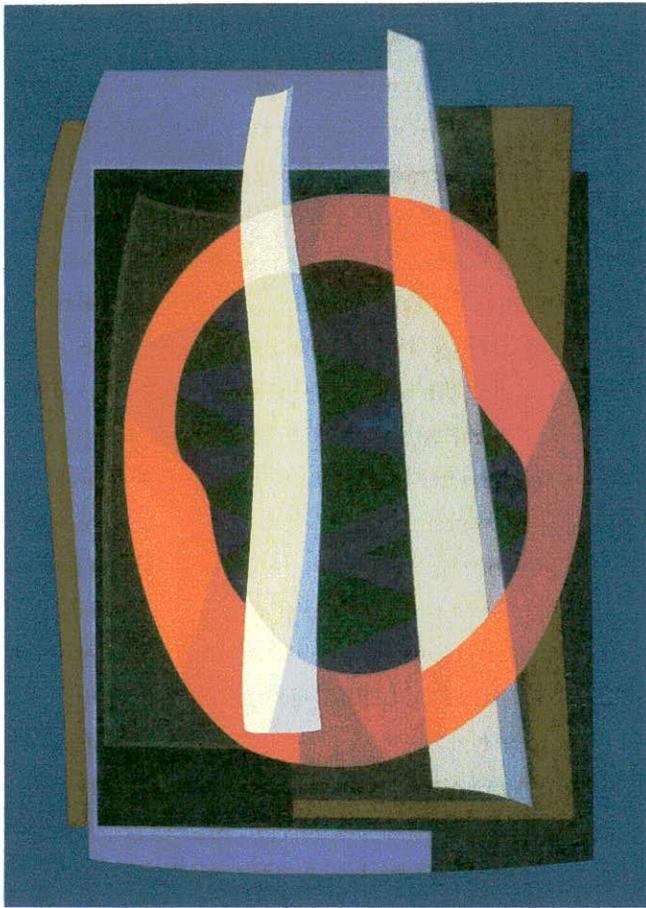
IL 150. José Antonio Fernández Muro, Publicidad Aceite Cocinero, *Nueva Visión*, nº 1, 1951.



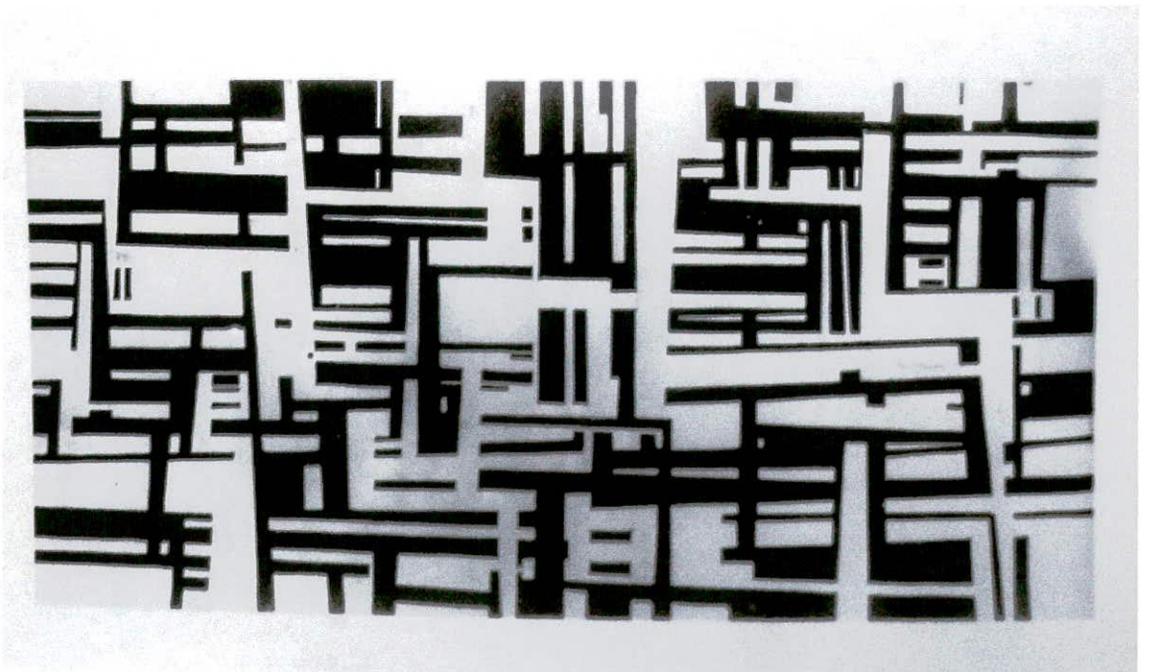
IL 151. Edificio de departamentos de clase media, Buenos Aires, 1956.



IL 152. Diseño de pattern y textil, BD. Buen diseño para la industria, Buenos Aires, 1954.



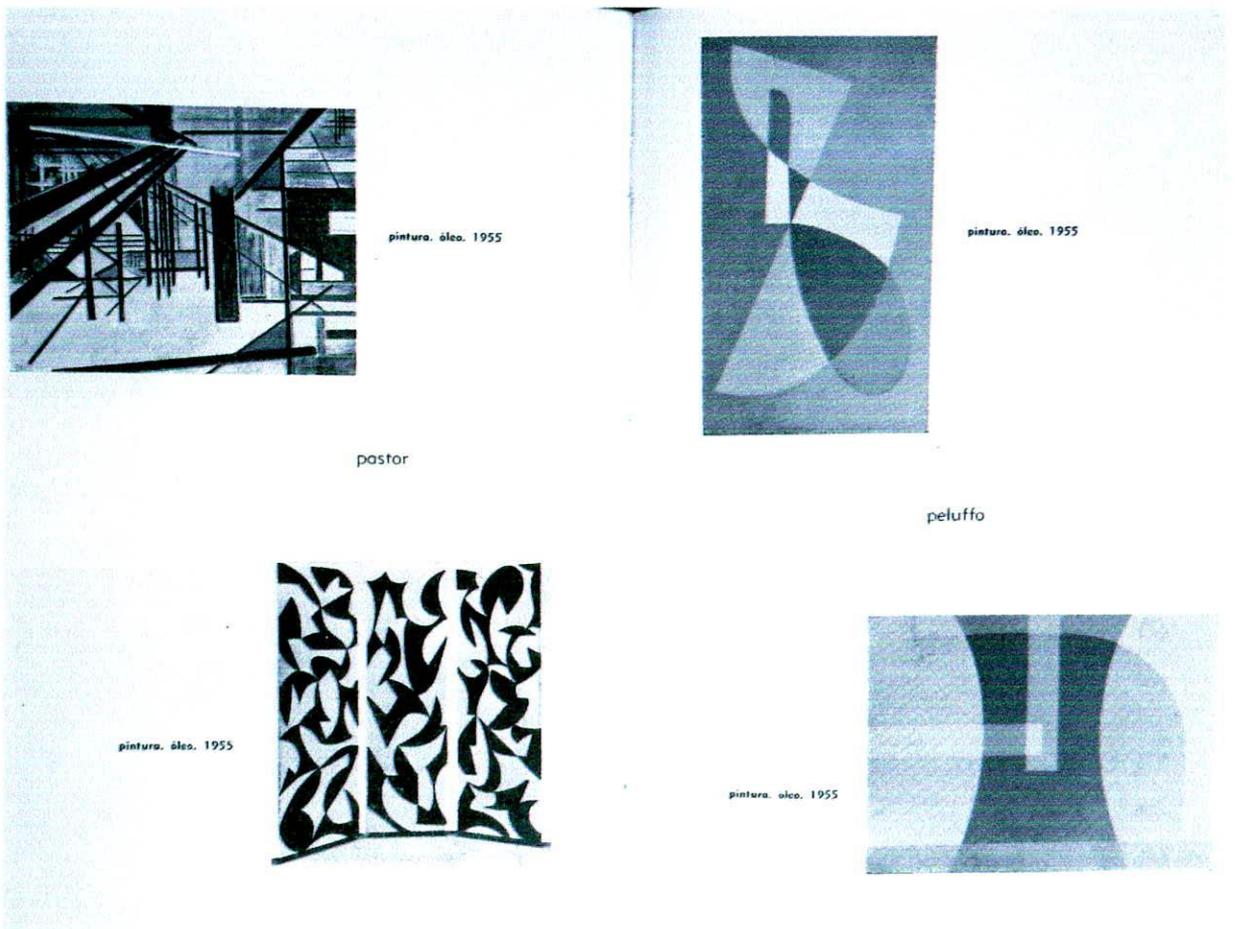
IL 153. Emilio Pettoruti, *Crepúsculo marino III*, 1953, óleo/ tela, 100 x 73.
IL 154. Jorge de la Vega, *Monocopia*, 1953, monocopia/ papel, 40 x 30.



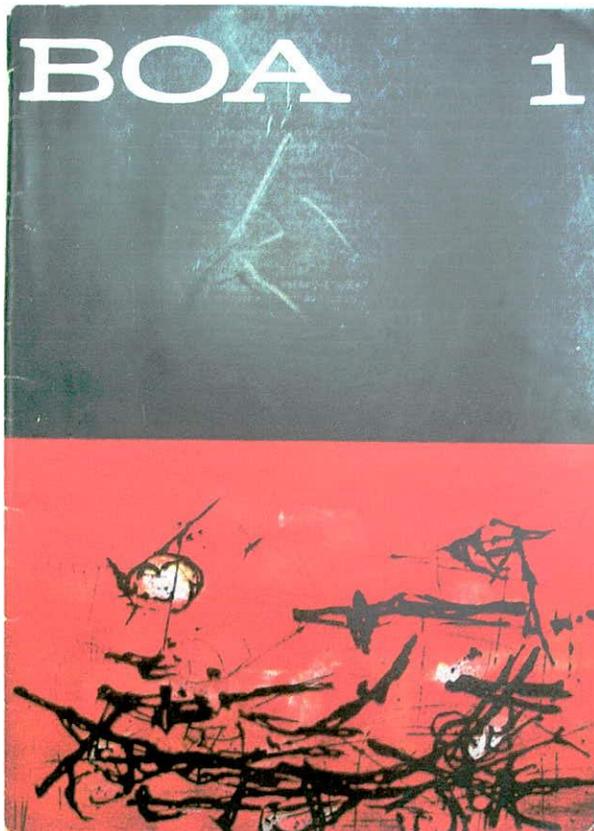
IL 155. Julio Le Parc, *Negro sobre blanco*, 1957, xilografía.



IL 156. *Arte Nuevo*, 1955, tapa.



IL 157. *Arte Nuevo*, 1955, interior. Obras de Martha Peluffo y Blanca Pastor.



Polo clandestino

Suprema belleza del rostro y de las manos.
 Esplendor del escote y de los brazos.
 A orillas de la llanura jurásica.
 Cabalgan los amantes provistos de electrodos.
 Las grandes pieles continentales resoplan en las incubadoras.
 Apoyadas sobre algo más líquido y más fluido que la lluvia o la nube.
 Sin embargo es solamente un precario observatorio.
 Ese rostro a filo de cascada por donde se desliza el reflejo de una piragua de sangre.

Mientras desde el fondo de las praderas acuden los coyotes.
 Otros cuerpos de ejército se ponen en marcha.
 Brillando en el arrebato de sus símbolos químicos.

H

Y los cañones de la poesía tradicional bombardean con su metralla social.
 La erosión profunda y azulada donde yacen posiblemente para siempre.
 Las imágenes de rosas de azules soles ponientes esmeraldas nieves eternas.
 Y otros artículos envejecidos.
 Así marchamos hacia la extinción de toda especie de curcajada de pluma.
 Y en cuanto a las risas no hay una sola seducida por una zambullida en el Mar. (Muerto)

Pero a orillas del cañón jurásico
 Siguen cabalgando
 Solos
 Los amantes provistos de electrodos
 Con el yelmo bajo

Eduard Jaguer

29

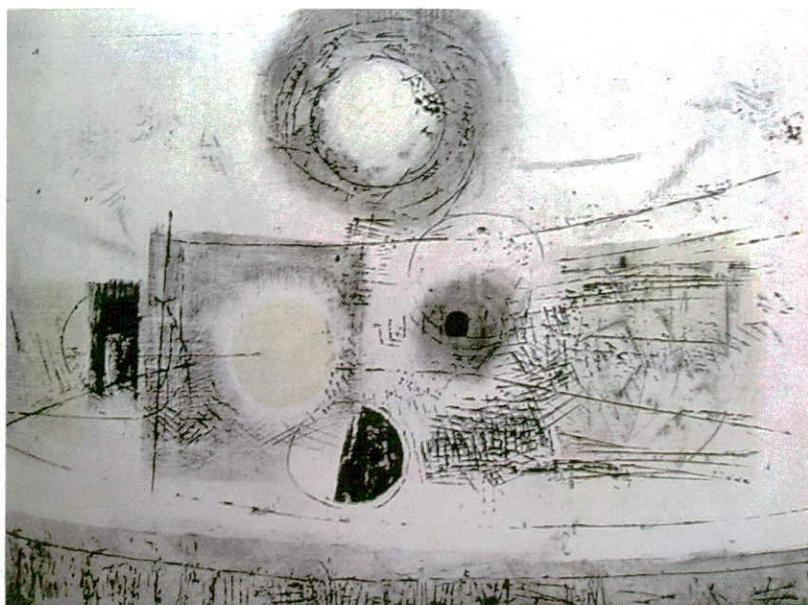
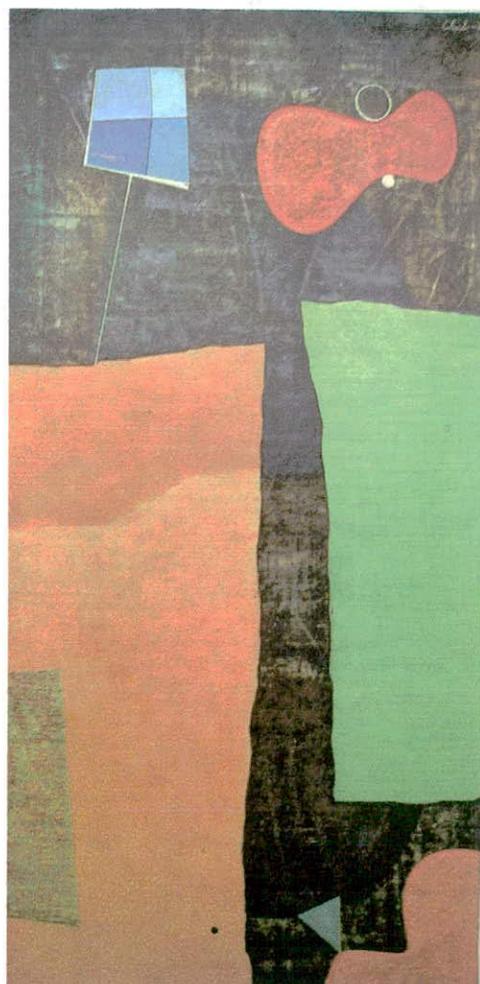
IL 158. *Boa*, nº 1, mayo de 1958, tapa. IL 159. *Boa*, nº 1, mayo de 1958, página con poema de Édouard Jaguer y óleo de Josefina Miguens.



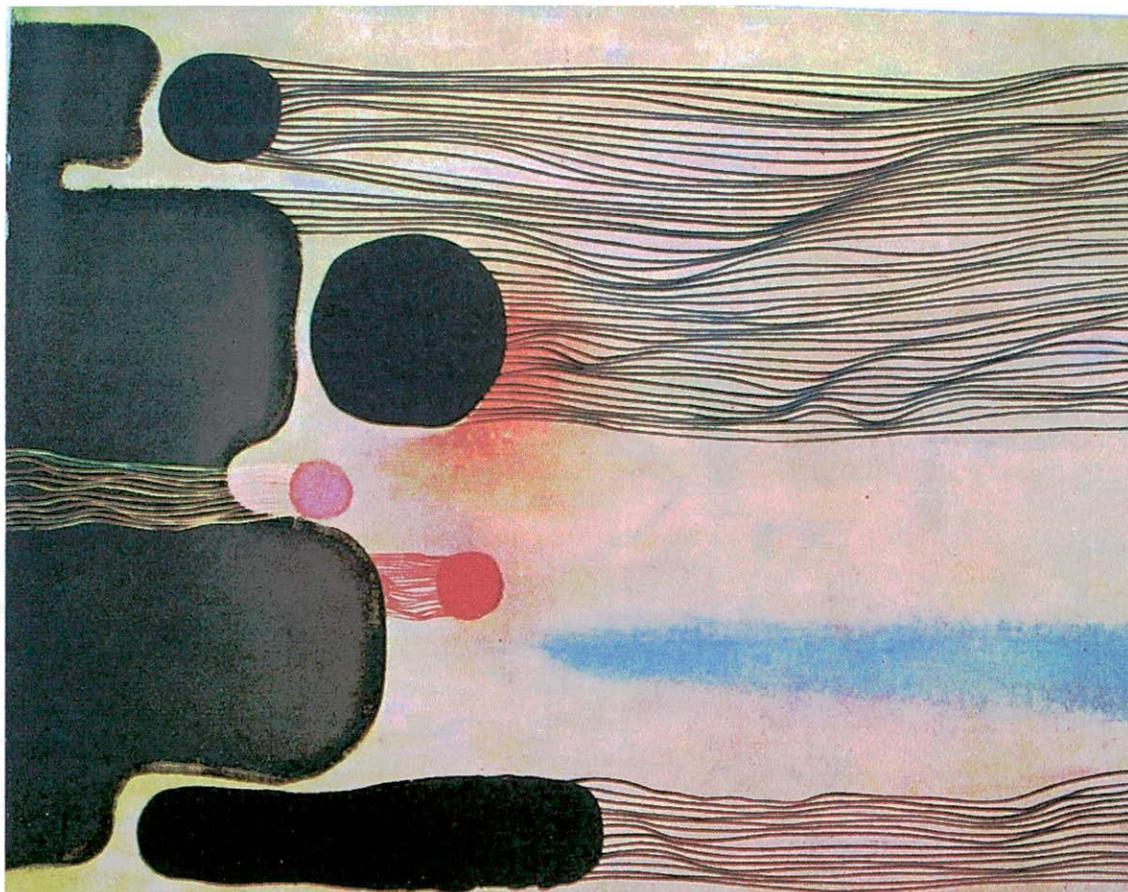
IL 160. Martha Peluffo, óleo, 1958: publicado en *Boa*, nº 1, mayo de 1958.



IL 161. Kazuya Sakai, óleo, 1957; publicado en *Boa*, n° 1, mayo de 1958.



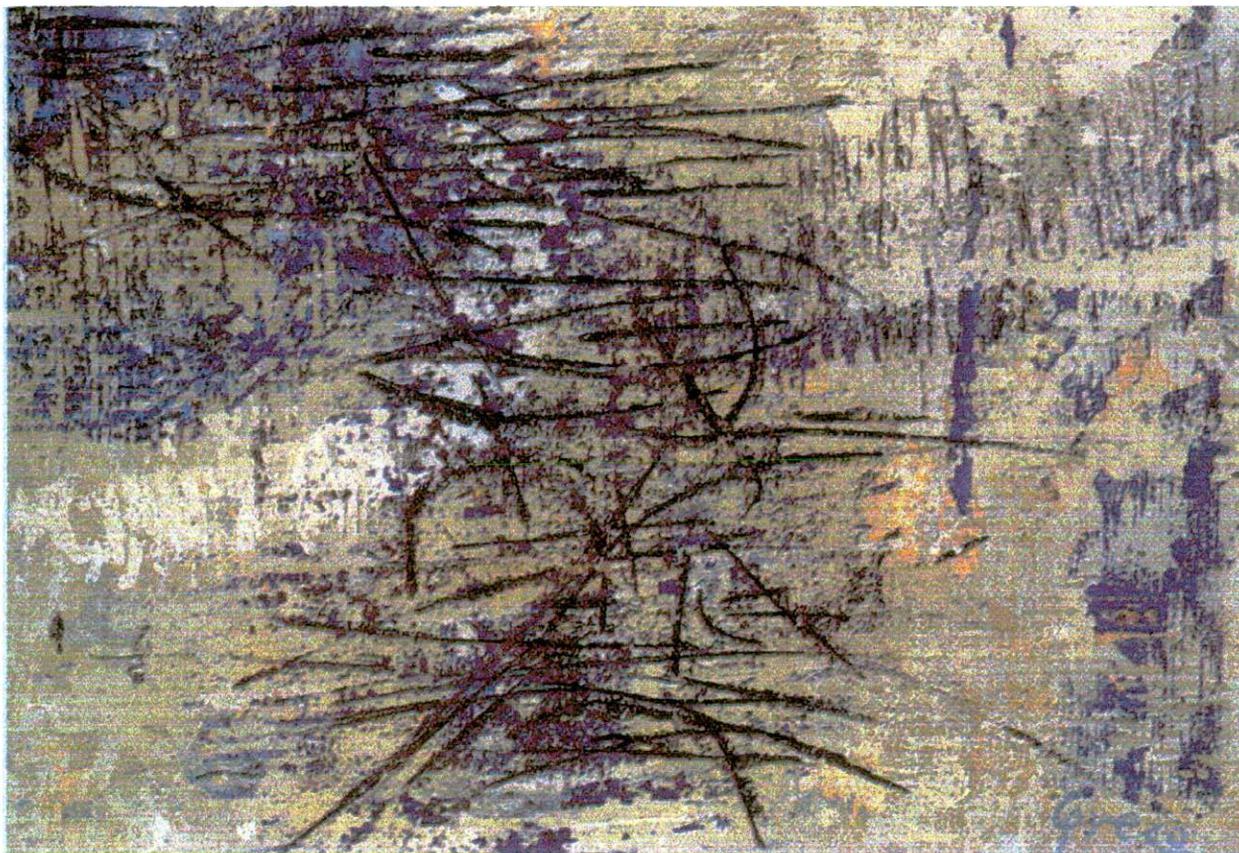
IL 162. Víctor Chab, óleo, 1956; Clorindo Testa, óleo, 1958: publicados en *Boa*, n° 1, mayo de 1958.



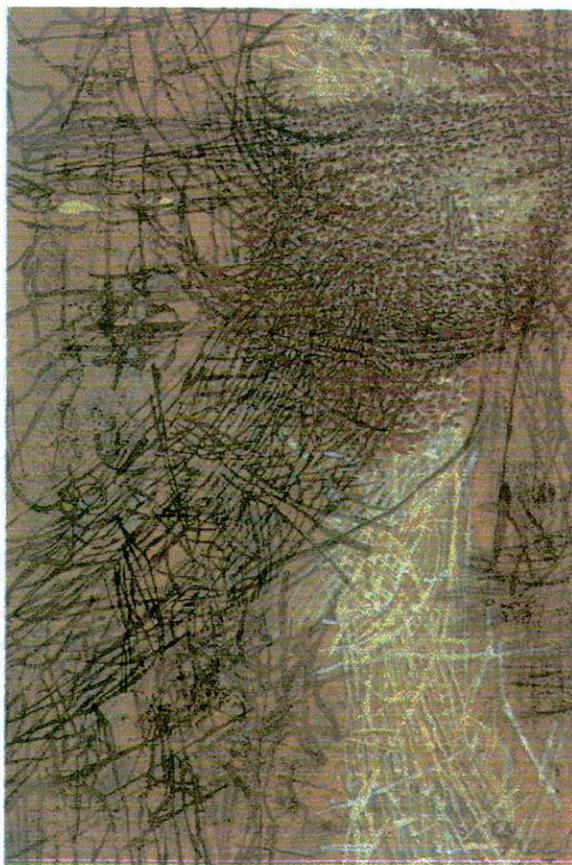
IL 163. Rómulo Macció, óleo, 1957; publicado en *Boa*, nº 1, mayo de 1958.



IL 164. Kenneth Kemble, *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.

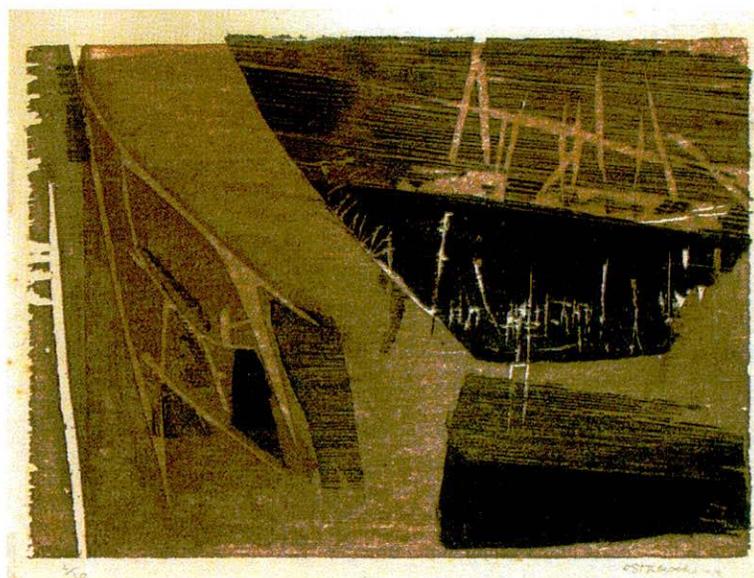
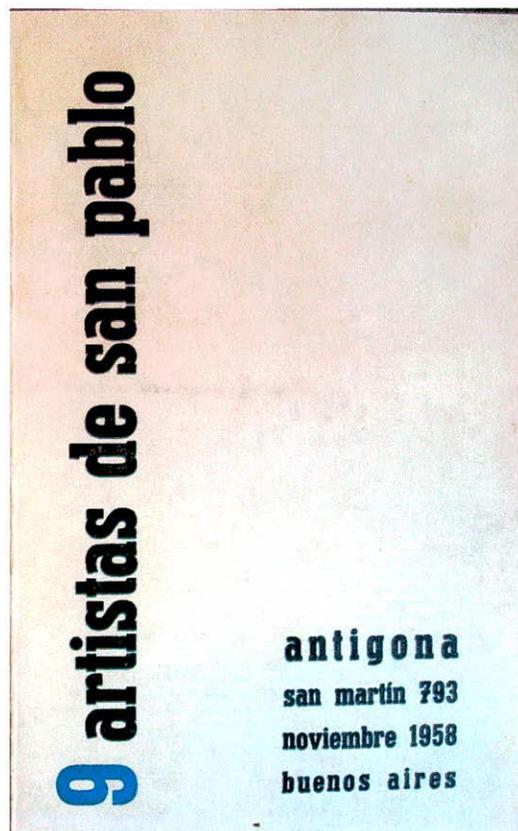


IL 166. Alberto Greco, [sin título], 1956, gouache/ papel, 37 x 25.



Alberto Greco

Foi realizada recentemente no Museu de Arte Moderna de São Paulo uma exposição de pintura tachista da autoria de Alberto Greco, jovem pintor argentino que tendo recebido uma bolsa de estudos do Governo Francês partiu para Paris, estendendo também sua viagem por outros países europeus. A exposição foi seguida de conferências-debates, suscitando sérias controvérsias nos meios culturais paulistanos. Largamente analisado e finalmente aprovado com entusiasmo no decorrer dessas conferências realizadas em frente de suas telas, foi o pintor veemente discutido por colegas presentes que negavam considerá-lo verdadeiro "tachista". Entrementes, sua defesa foi tomada por pessoas de reconhecida capacidade artística e crítica que, embora compreendendo bem o espírito da controvérsia, deixaram sem solução o assunto debatido, ou seja o "tachismo".

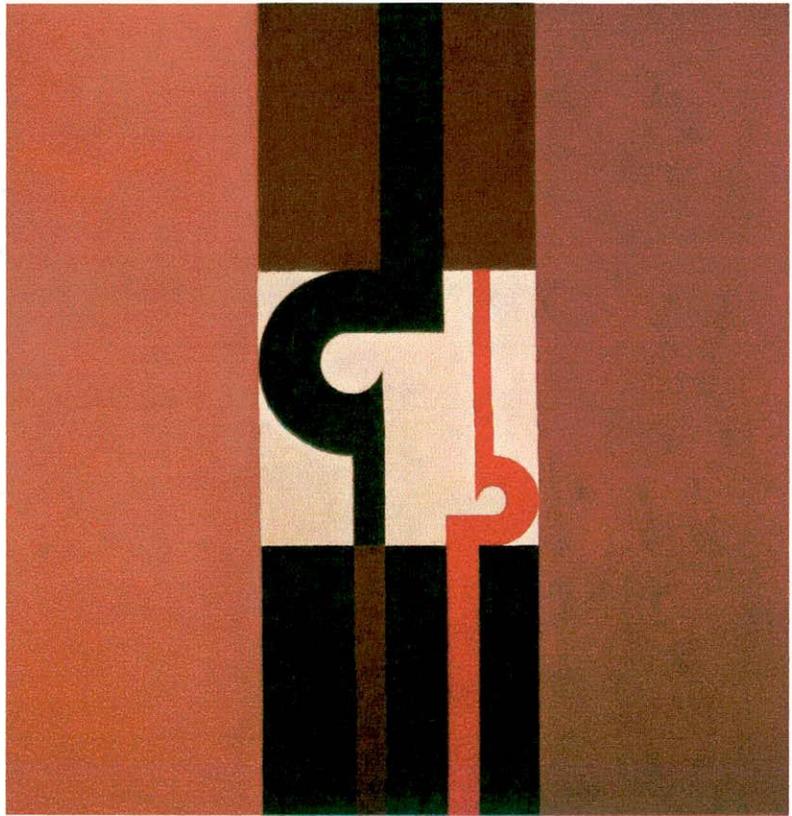


IL 168. Catálogo *9 artistas de San Pablo*, Buenos Aires, Antígona, noviembre de 1958, tapa.

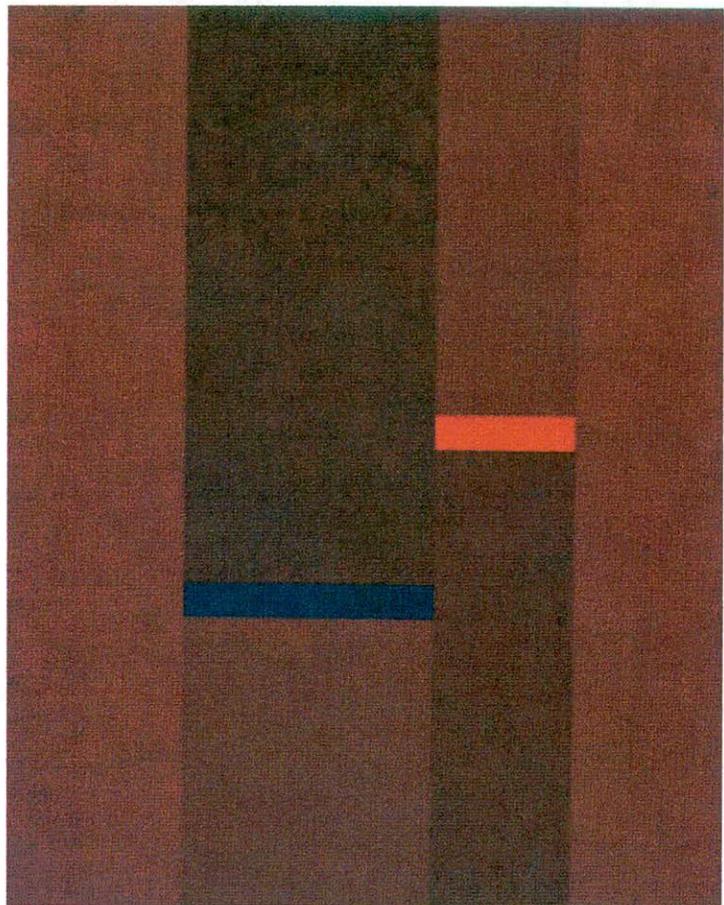
IL 169. Fayga Ostrower, *Ritmos*, 1956, xilografía, 33 x 39, Col. MAC-USP. Obra ganadora del premio en grabado en la IV Bienal de São Paulo.



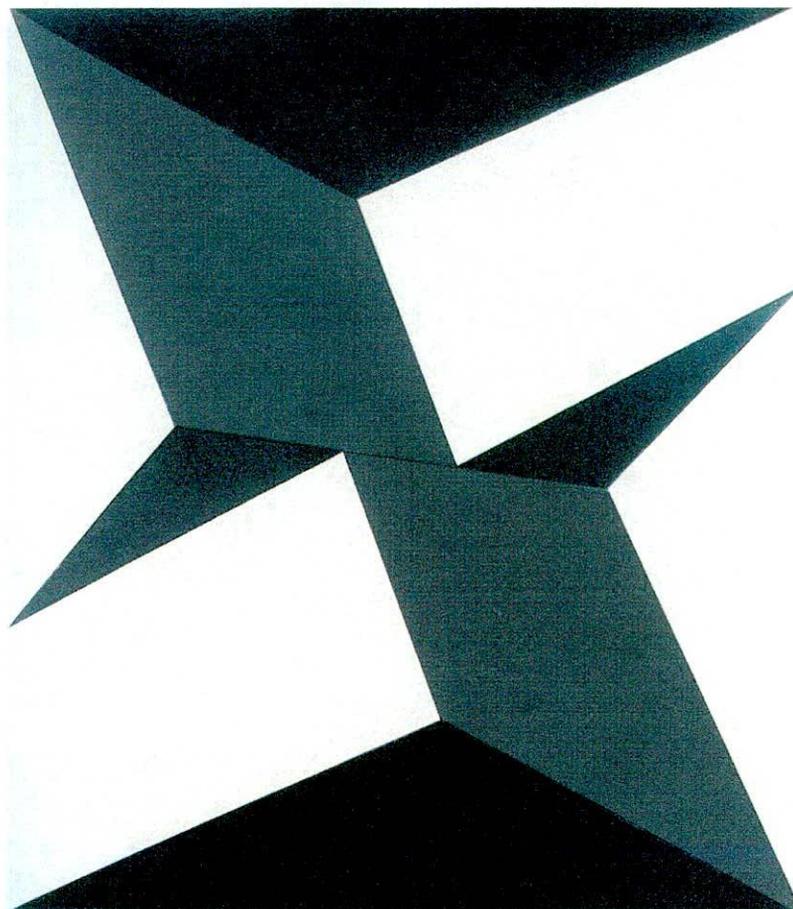
IL 170. Manabu Mabe, *Grito*, 1958, laca/ tela, 130 x 162.



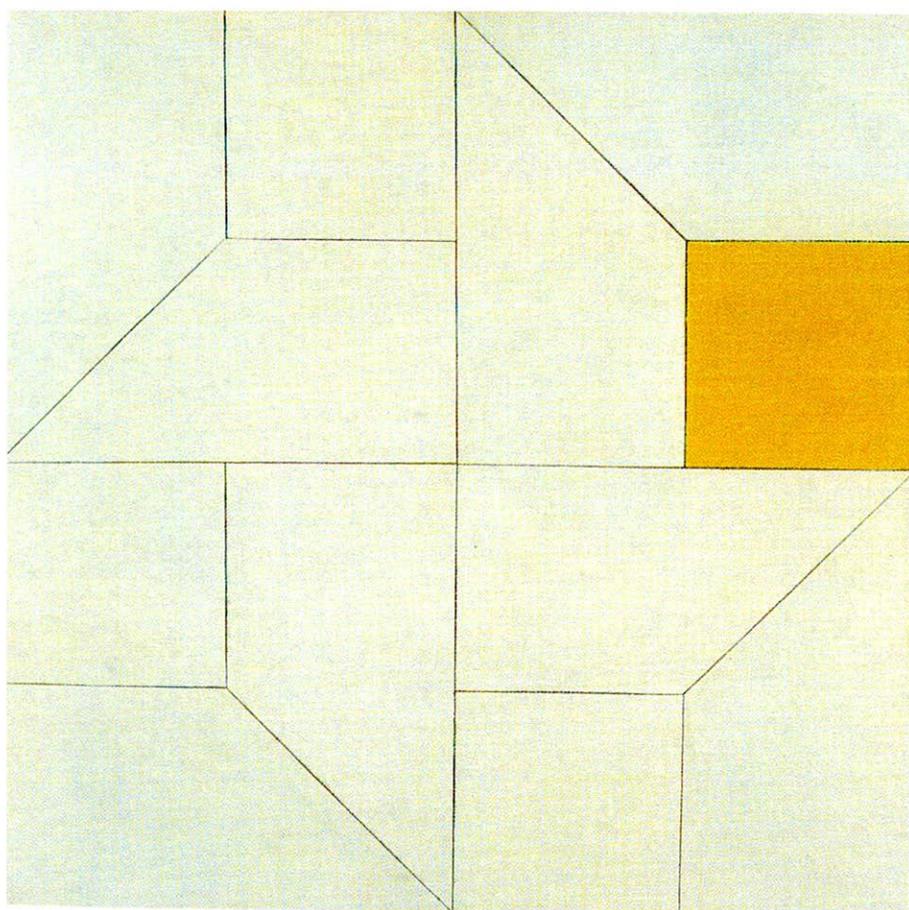
IL 171. Ivan Serpa, *Forma bi-ritmada*, 1956, óleo/ chapa aglomerada, 80 x 80.



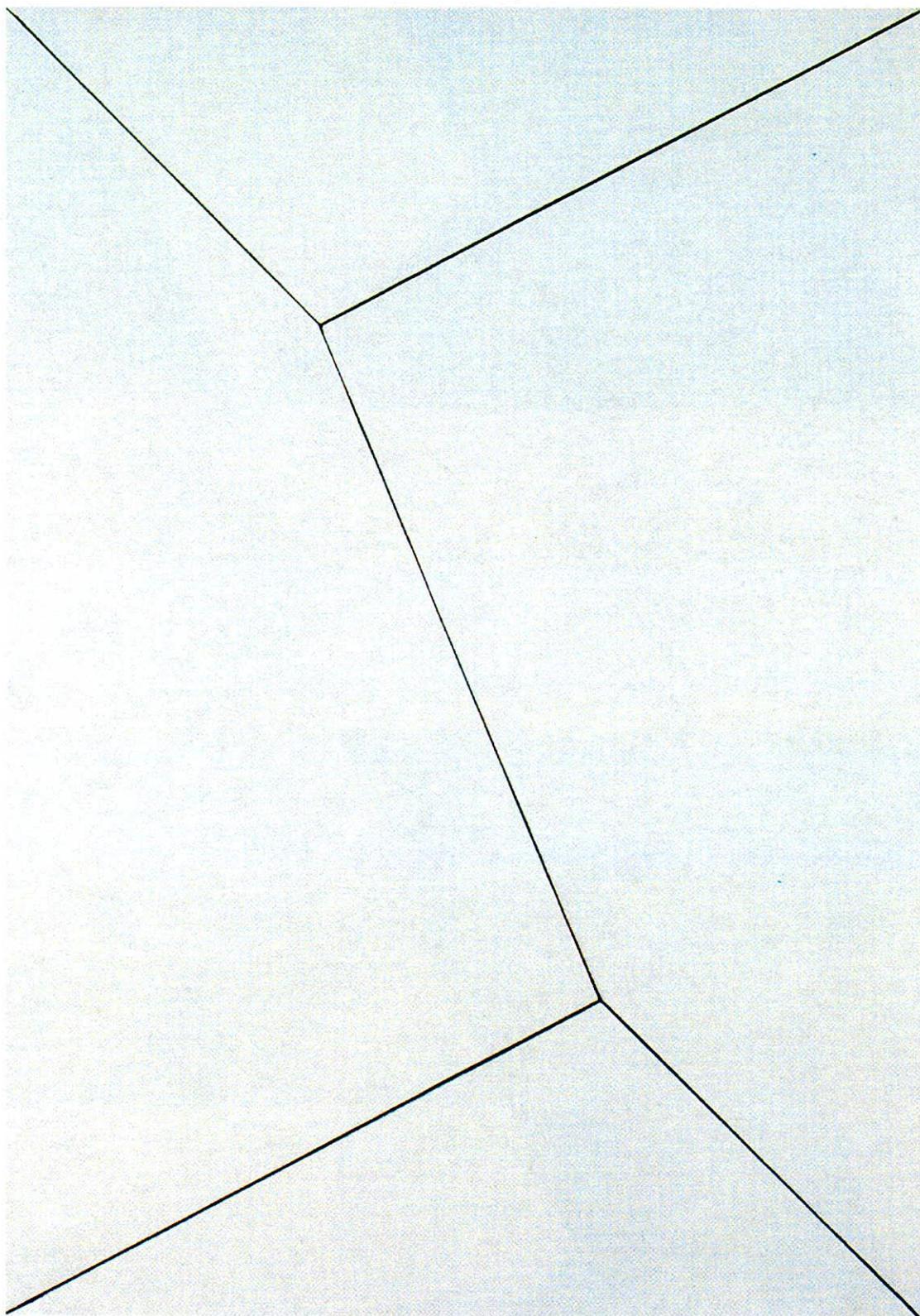
IL 172. Hélio Oiticica, [sin título], 1956, gouache/ papel, 47 x 40, Col. MAM-SP.



IL 173. Lygia Clark, *Planos em superfície modulada nº 5*, 1957, tinta industrial/ madeira, 80 x 70.



IL 174. Lygia Clark, *Planos em superfície modulada nº 3*, 1957, tinta industrial/ madeira, 76 x 76.



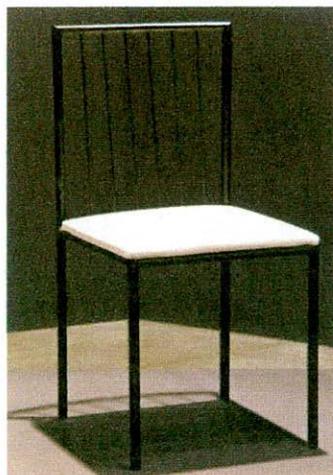
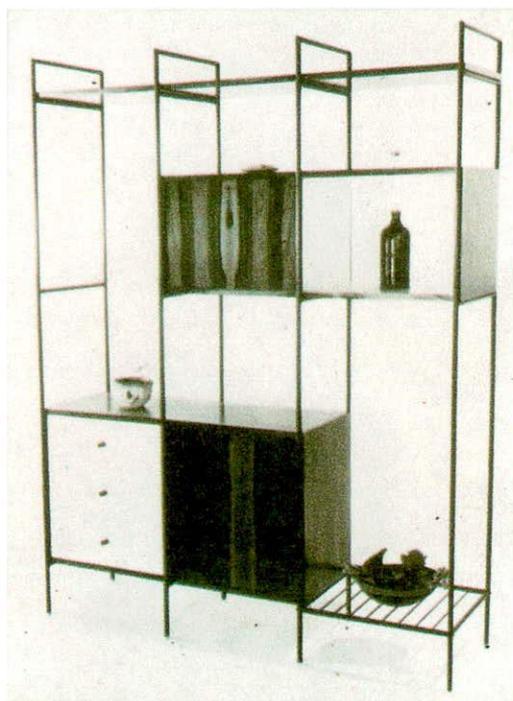
IL 175. Lygia Clark, *Planos em superfície modulada nº 1*, 1957, tinta industrial/ madeira, 87 x 60.



IL 178. Waldemar Cordeiro, Residencia Abraão Huck, 1956, São Paulo.

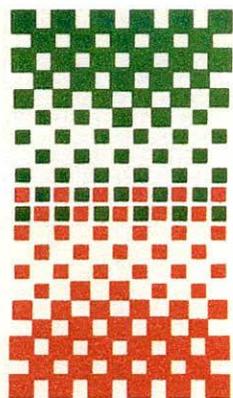


IL 179. Waldemar Cordeiro, Residencia Ubirajara Keutnedjian, 1955, São Paulo.



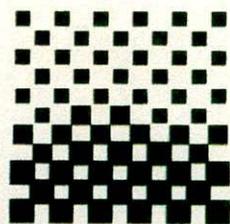
IL 180. Geraldo de Barros, Unilabor, MF 710, 1954, hierro, madera.

IL 181. Geraldo de Barros, Silla GB01, 1954, hierro. Geraldo de Barros, Silla de hierro M-110, 1954, hierro, jacarandá y esterilla.



IV Bienal

Museu de Arte Moderna São Paulo



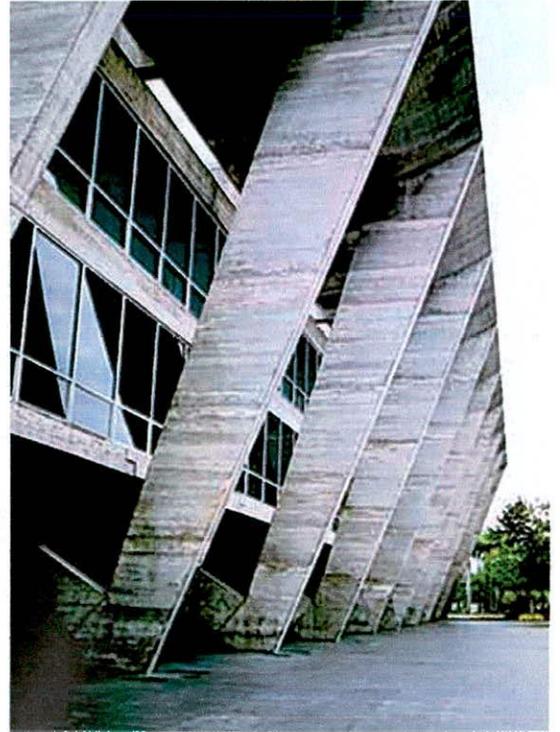
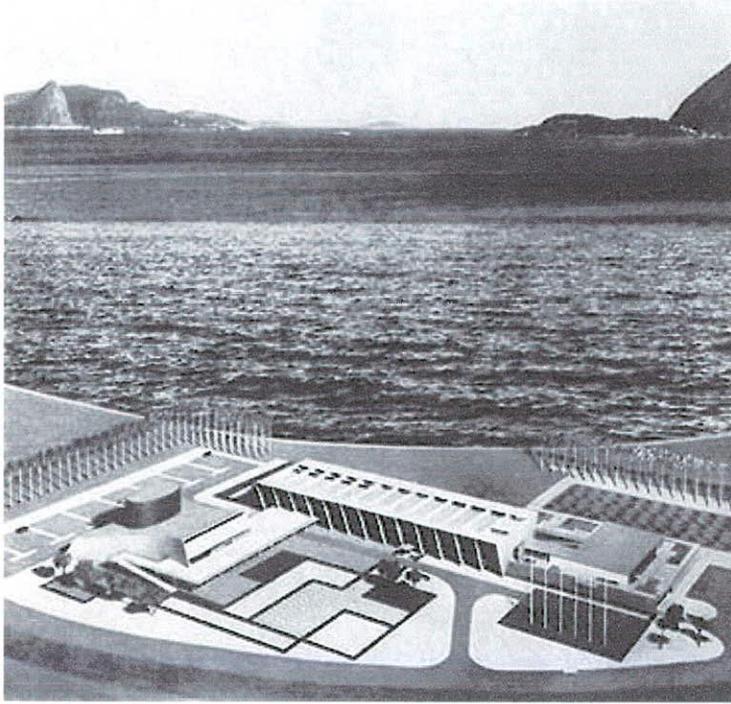
Brasil setembro - dezembro de 1957

Parque Ibirapuera - sob o patrocínio da Prefeitura Municipal de São Paulo

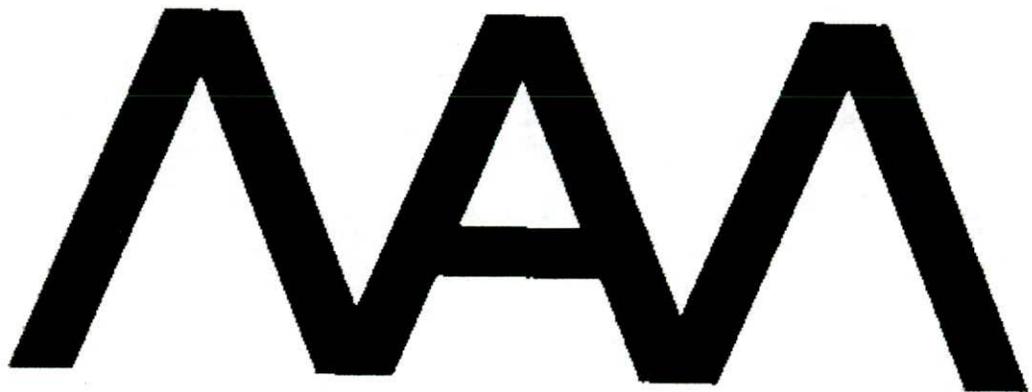


IL 182. Alexandre Wollner, Cartel de la IV Bienal de São Paulo, 1957.

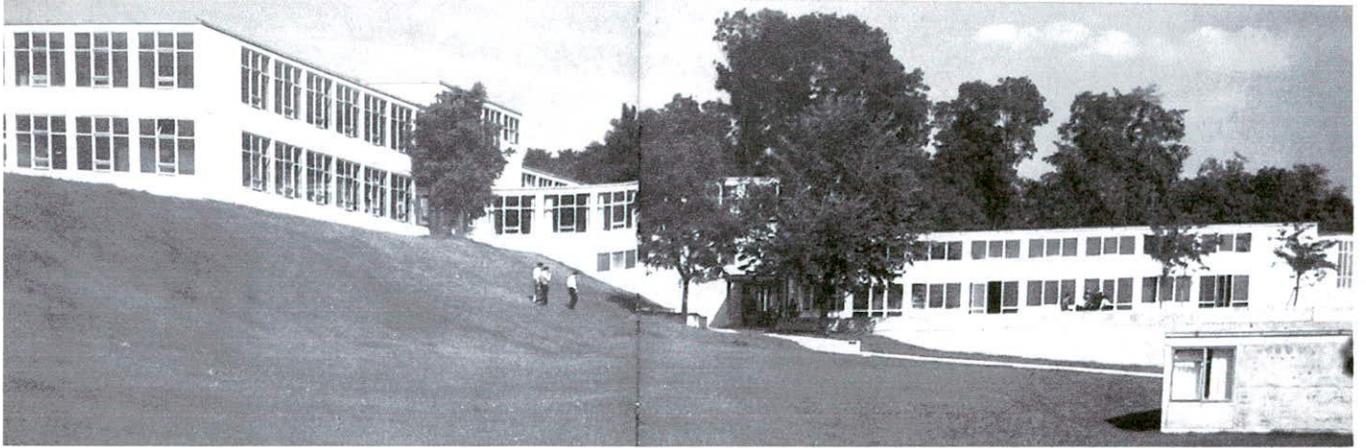
IL 183. Willys de Castro, Logotipo Tinta CIL, 1950.



IL 186. Affonso Reidy, MAM-RJ, maqueta de conjunto y detalle.



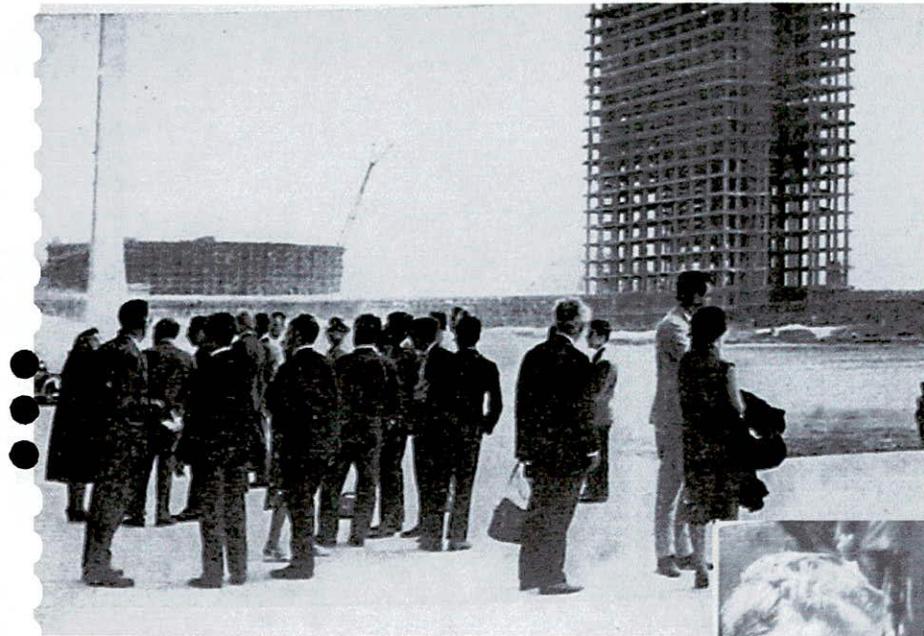
IL 187. Tomás Maldonado, Logo MAM-RJ, 1956.



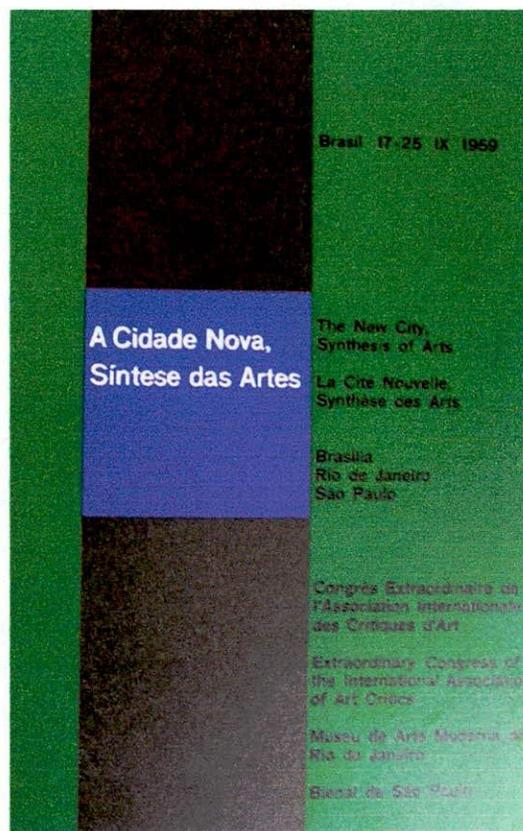
IL 188. Max Bill, HfG, Ulm, 1955.



IL 189. Max Bill con estudiantes en la HfG; Tomás Maldonado enseñando en la HfG.



IL 190. Congresso Internacional de Críticos de Arte, 1959. Participantes visitando Brasília em construção
 IL 191. Congresso Internacional de Críticos de Arte, 1959. Tomás Malonado, Amancio Williams y Oscar Niemeyer.



IL 192. Congresso Internacional de Críticos de Arte, Brasília, 1959. Afiche de Alexandre Wollner.

...previsão é uma coisa e outro. Se a previsão não for feita, a previsão é uma coisa e outro. Se a previsão não for feita, a previsão é uma coisa e outro.

manifesto neoconcreto

...a expressão neoconcreto indica uma forma de pintura que se baseia na utilização de materiais concretos e na utilização de técnicas concretas.

...a expressão neoconcreto indica uma forma de pintura que se baseia na utilização de materiais concretos e na utilização de técnicas concretas.

...a expressão neoconcreto indica uma forma de pintura que se baseia na utilização de materiais concretos e na utilização de técnicas concretas.

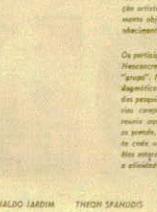
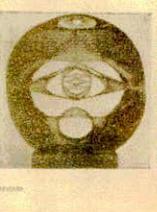
...a expressão neoconcreto indica uma forma de pintura que se baseia na utilização de materiais concretos e na utilização de técnicas concretas.

...a expressão neoconcreto indica uma forma de pintura que se baseia na utilização de materiais concretos e na utilização de técnicas concretas.

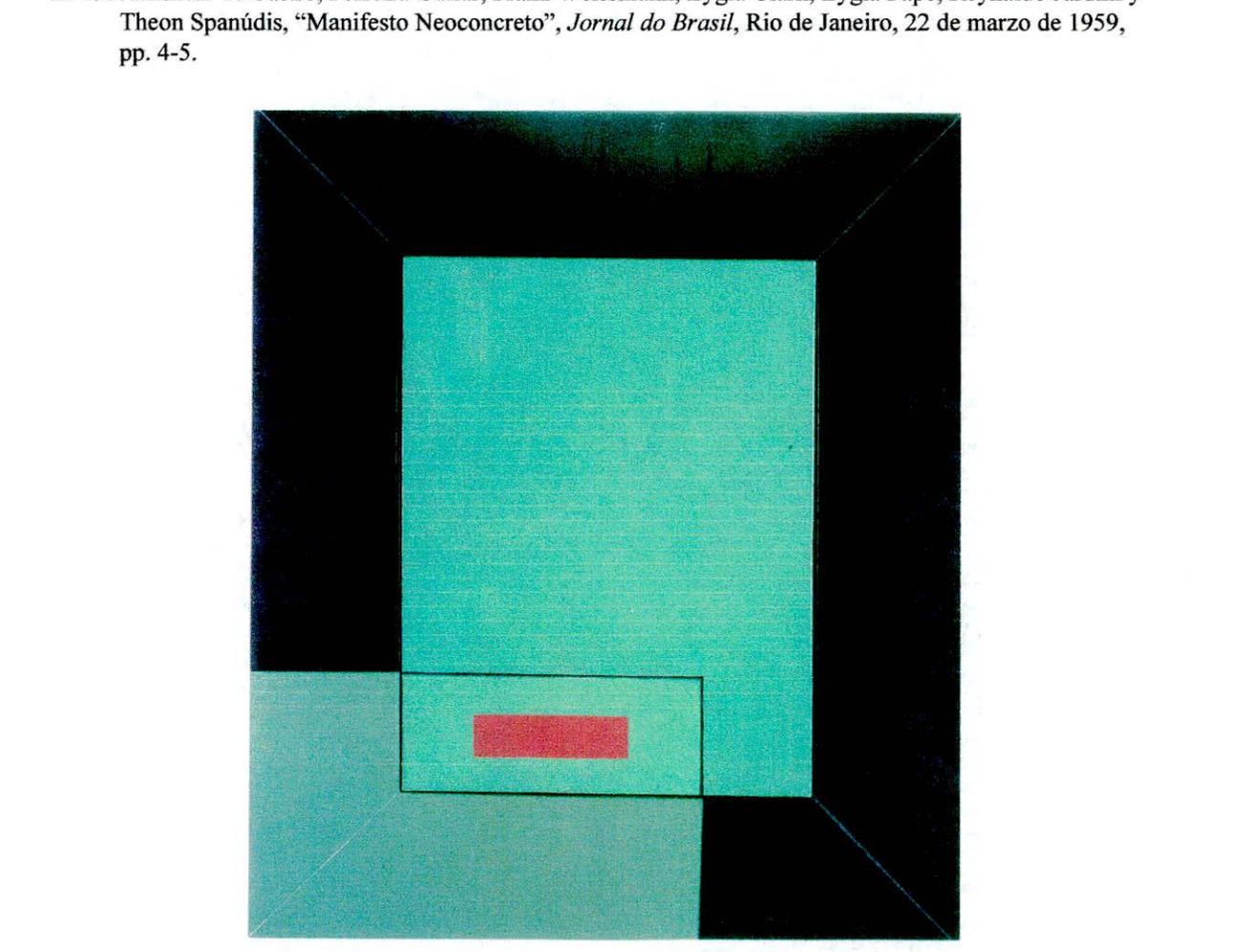
...a expressão neoconcreto indica uma forma de pintura que se baseia na utilização de materiais concretos e na utilização de técnicas concretas.

...a expressão neoconcreto indica uma forma de pintura que se baseia na utilização de materiais concretos e na utilização de técnicas concretas.

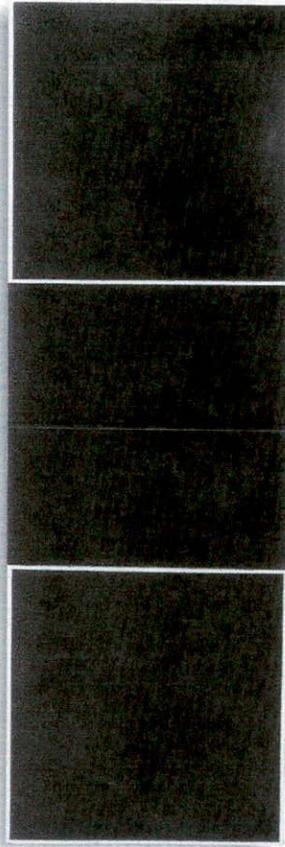
...a expressão neoconcreto indica uma forma de pintura que se baseia na utilização de materiais concretos e na utilização de técnicas concretas.



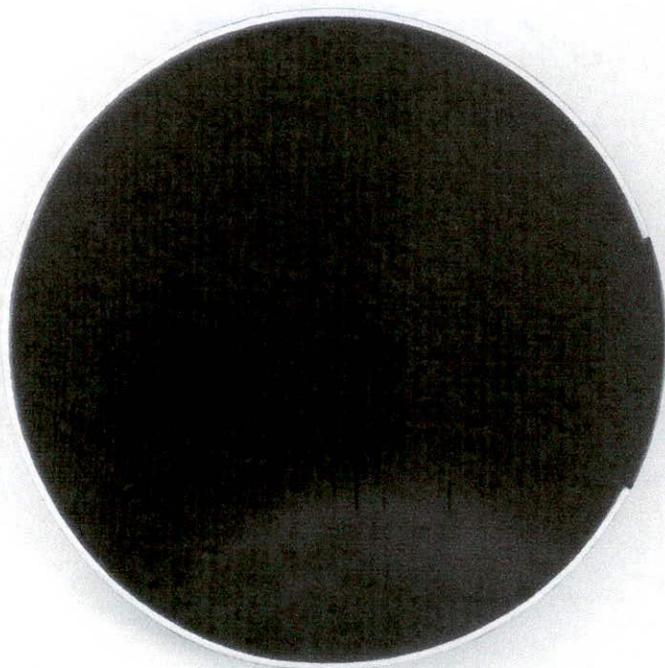
IL 193. Amilcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis, "Manifesto Neoconcreto", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 de março de 1959, pp. 4-5.



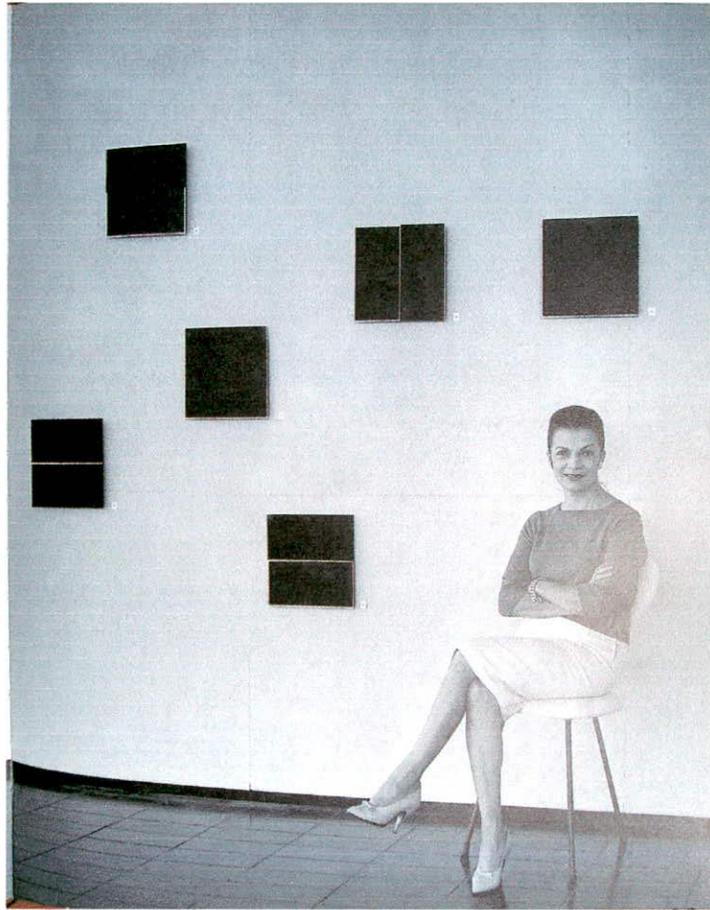
IL 194. Lygia Clark, *Composição n° 5. Serie: Quebra da moldura*, 1954, óleo/ tela y madera, 107 x 91.



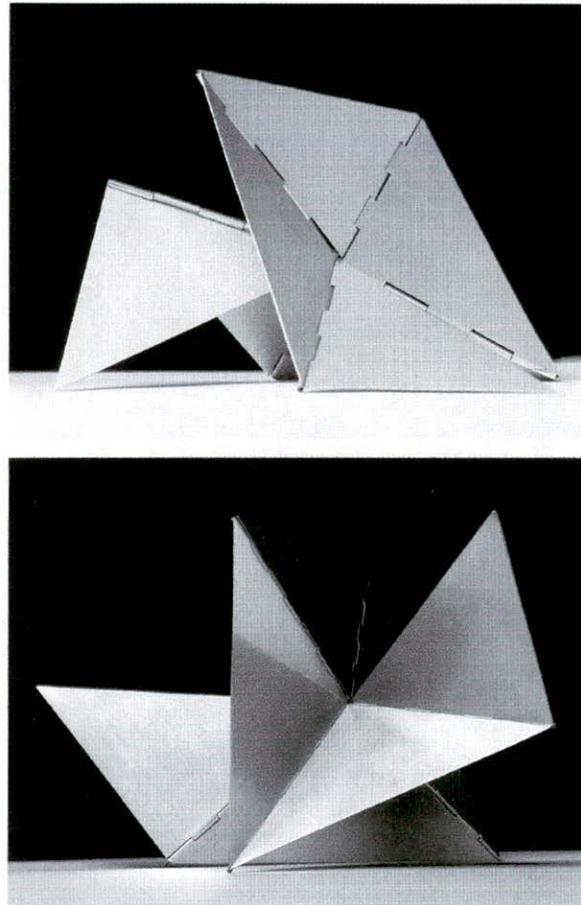
IL 195. Lygia Clark, *Espaço modulado*, 1958, pintura industrial/ madeira, 90 x 30.



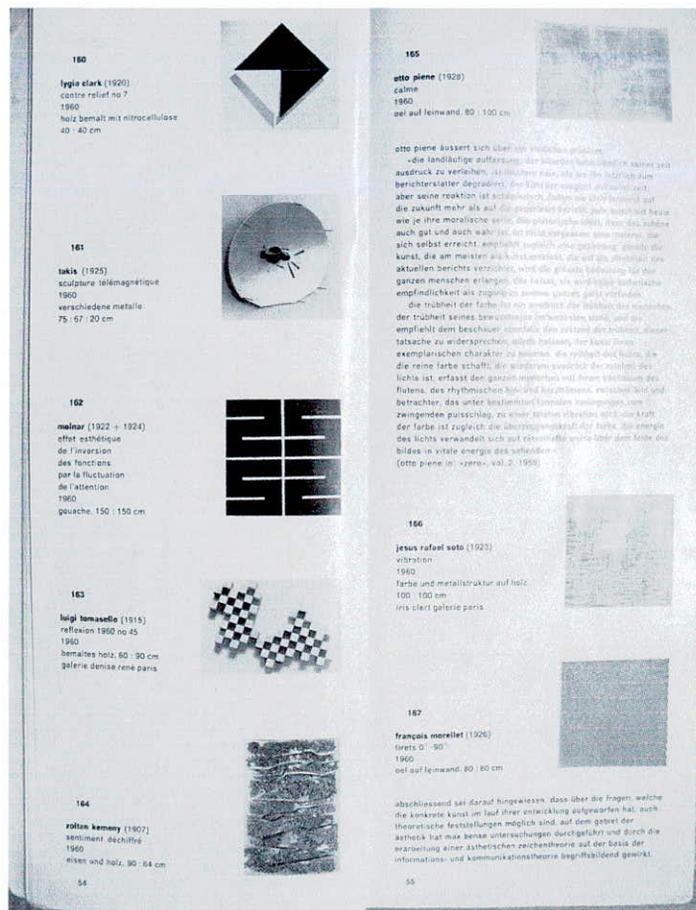
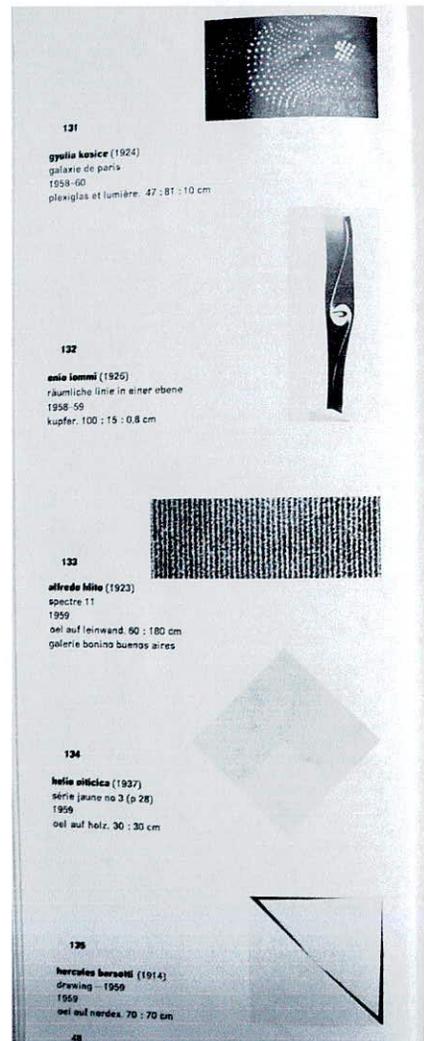
IL 196. Lygia Clark, *Ovo linear*, 1958, pintura industrial/ madeira, 33.



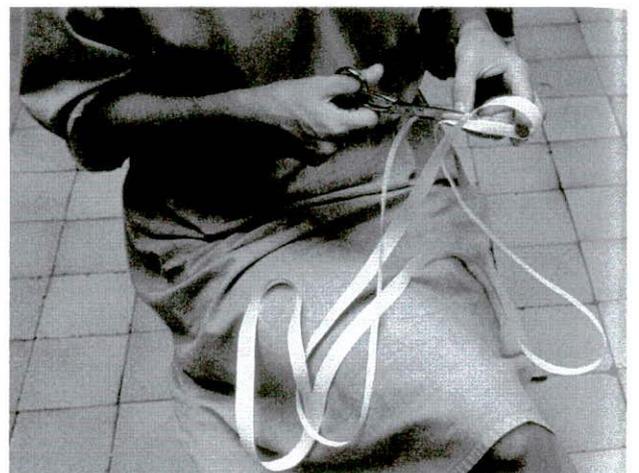
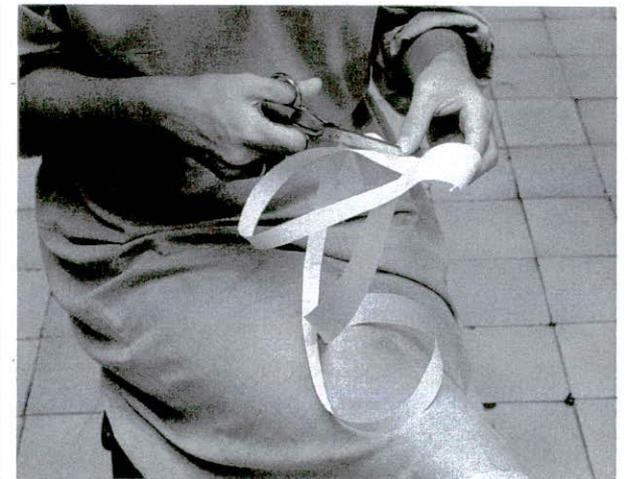
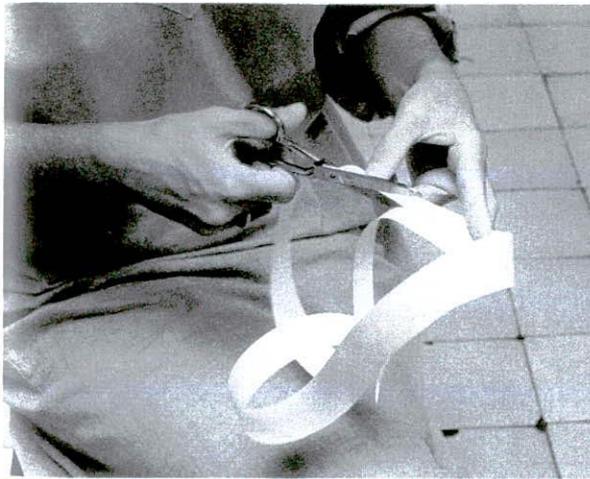
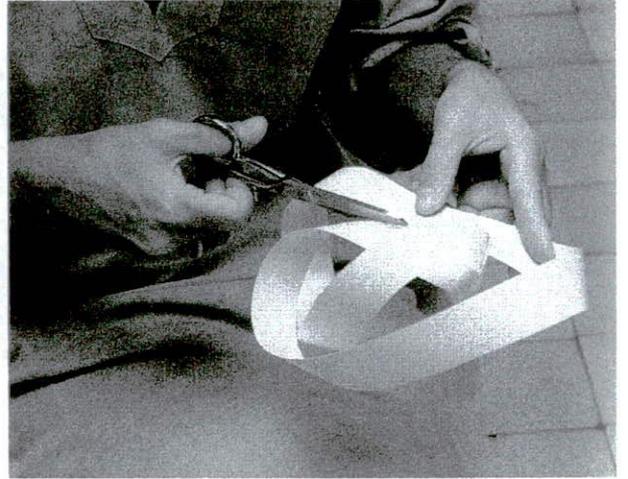
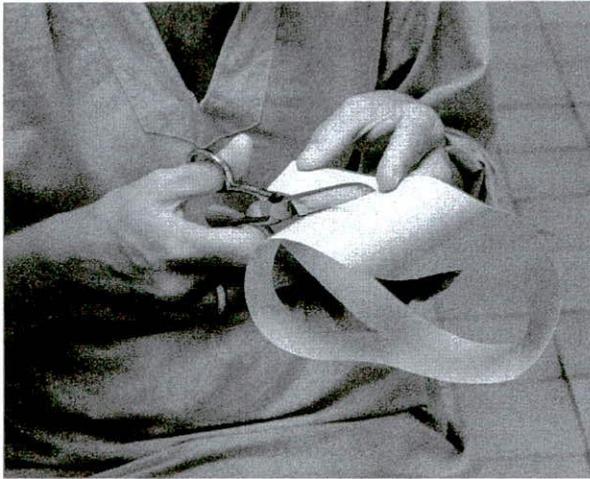
IL 197. Vista de *Exposição Neoconcreta*, MAM-RJ, 1959. Lygia Clark: serie “Unidades”.



IL 198. Lygia Clark, *Caranguejo*, 1960-63, alumínio.



IL 199. Catálogo *Konkrete Kunst*, Zürich, 1960. Obras de Kosice, Iommi, Hilito, Oiticica y Clark, entre otros.



IL 200. Lygia Clark, *Caminhando*, 1963.

Conclusión

Hacia la década del 70, Edgar Bayley realizó una reflexión sobre el desarrollo de la poesía concreta en la Argentina y Brasil. Allí daba cuenta de las exploraciones comunes y explicaba algunas disidencias:

Un grupo de poetas acompañó desde sus comienzos al movimiento de arte concreto en la Argentina. Estos poetas sostuvieron y aplicaron en su obra criterios, que, si bien guardaban alguna relación con los sustentados por los pintores, escultores y músicos concretistas, diferían, sin embargo, de éstos en aspectos esenciales. Estas diferencias se manifestaron también con respecto a la poesía concreta que se propugnaba y ejercía en Brasil. Puede decirse que los poetas “concretos” argentinos, con excepción del pequeño grupo constituido en La Plata, e integrado por Pazos y Vigo, se colocaron dentro del concretismo, en una posición heterodoxa, próxima en algunos puntos al surrealismo.¹

Para Bayley, los poetas concretos argentinos mantuvieron una posición más abierta que los pintores y los músicos quienes se ajustaban a criterios más dogmáticos para la ejecución. “Ocurre que en algunos de nosotros estuvo presente en esos momentos, y aun antes, y sigue estando presente hoy, la preocupación [...] por esclarecer el problema de las valencias poéticas de las palabras (aisladas o asociadas). Y tales preocupaciones no perdían de vista que el punto de partida para el poeta es la ensoñación, el onirismo en estado de vigilia”.² Bayley entendía esta actitud como opuesta a la sustentada por los concretistas de São Paulo que, según su relato, concebían la poesía de los argentinos cercana al surrealismo y a la “poesía coloquial”. En esta búsqueda por establecer las particularidades, Bayley marcaba cuál era el punto de distancia:

Nosotros, como los concretistas brasileños, no dejábamos de tomar en cuenta el espacio gráfico como agente estructural, también nos ateníamos “a la yuxtaposición directa analógica, no lógica discursiva” de los elementos.

¹ Edgar Bayley, “Poesía concreta en Argentina y en Brasil”, inédito. Archivo Susana Maldonado.

² *Ibid.*

Aceptábamos la importancia de la comunicación no verbal (tanto gráfica como fónica), pero “no abdicábamos de las virtualidades de las palabras”. A esas virtualidades subordinábamos la gráfica y la sonoridad de las palabras.³

Así como Bayley daba cuenta de estas proximidades y distancias dentro del ámbito de la poesía, resulta interesante volver a reflexionar sobre cómo se jugaron estas cuestiones en los aspectos tratados en esta tesis. Demostrada la inscripción de un panorama regional Argentina-Brasil en función de la coincidencia de los recortes estéticos, la profusión continua de los intercambios artístico-institucionales y la consolidación del arte concreto como una fuerza activa en el proyecto de transformación sociocultural, resulta importante repasar algunos aspectos diferenciales.

En primera instancia, los modos de inscripción de la producción plástica concretista en la Argentina y Brasil, sus condiciones de emergencia, la constitución de las formaciones que la sostuvieron, sus producciones y los vínculos y negociaciones con las instituciones establecen elementos clave de divergencia. En la Argentina, las propuestas abstractas aparecieron con anterioridad y se sustentaron en recorridos heterogéneos en torno a la tradición moderna que fue recuperada a partir de escasos materiales visuales circulantes en el ámbito local. Además, como señalaba Bayley, la poética surreal también disputó su espacio en los momentos iniciales. En el caso brasileño, la información con la que los artistas contaron fue mucho más amplia dada la intensa actividad desarrollada por las instituciones. Luego de esta primera etapa de producciones imbricadas en la lógica del “marco recortado” y de una actitud desafiante respecto de los desarrollos europeos, es posible marcar en los años 50 un momento de gran proximidad en las producciones de los artistas de ambos países.

En este sentido, la gravitación de Max Bill en el ámbito regional resultó articuladora de estas experiencias. En esta tesis se ha analizado de manera exhaustiva las acciones de este artista en el panorama sudamericano durante los primeros años de la década del 50. Bill se constituyó en una figura central para este recorte regional en tanto integrador de los desarrollos del arte concreto. La mirada sobre la interacción entre este artista suizo y los círculos artísticos argentinos y brasileños permite reescribir un aspecto fundamental de la historia del arte

³ *Ibid.*

sudamericano y europeo del período a partir de las interconexiones de esta escena transnacional.

Las vinculaciones con Max Bill han sido consideradas bajo dos líneas que resultan clave para comprender la interrelación. Por un lado, se marcó cómo el encuentro con este artista, heredero de la tradición constructiva europea, habilitó a los artistas sudamericanos a una sistematización particular del abordaje artístico. Bill proponía un método creativo que se ajustaba a las experimentaciones que ya venían realizando los artistas argentinos y brasileños a partir de recortes diversos sobre la tradición del arte moderno. Por otro lado, se ha señalado con precisión la importancia que revistieron para Bill las instancias de interlocución e intervención que encontró tanto en la Argentina como en Brasil. Este punto resulta clave dado que la ubicación de Bill en el panorama europeo era sumamente marginal y con acotadas posibilidades de acción; situación que contrastó rotundamente con las oportunidades sudamericanas. De hecho, se podría llegar a afirmar que la trayectoria de Bill adquiere verdadera relevancia si se consideran sus intervenciones y los desarrollos latinoamericanos. Sin embargo, la historiografía del arte europeo y suizo en particular continúa desconociendo la importancia que, para la historia del arte constructivo, tuvieron estas interrelaciones.

Continuando con este análisis del desarrollo del concretismo, resulta central señalar que luego de este momento de “homogeneidad” creativa que identificó a argentinos y brasileños se produjo una crisis que llevó a la ruptura y replanteo de este paradigma. Aquí se originó una bifurcación de búsquedas entre ambos panoramas. En la Argentina, la academización de la abstracción en el medio generó por parte de la nueva generación de artistas reformulaciones que atentaban contra el valor de la forma y que incorporaban como elementos expresivos el gesto y la materia, además de la inclusión de materiales externos a la esfera del arte. En Brasil, por el contrario, el concretismo encontró nuevas posibilidades de reflexión que permitieron repensar los presupuestos dentro de la propia tradición constructiva. La reflexión involucró un replanteo del color y del espacio en pos de incorporar organicidad a la geometría. A su vez, el neoconcretismo abrió la búsqueda hacia el espectador en el intento de habitar e interactuar con el espacio vital. Un proceso de búsquedas comunes con inicios y desenlaces diferenciales puede dar una clave sintética de los desarrollos concretistas.

Otra de las derivaciones del concretismo a finales de los 50 se propuso fuera del espacio del arte. Si la concepción estética de la totalidad del entorno humano fue parte integral de las búsquedas de esta poética, las redefiniciones del diseño realizadas en Ulm quebraban los vínculos con los procedimientos artísticos. Aunque en ese proceso de investigación en torno de las particularidades de esta disciplina proyectual se produjo una ruptura respecto de los postulados del arte concreto, estos lineamientos se constituyeron en la base sobre la cual se efectuaron las nuevas lecturas. Por lo tanto, no sólo los replanteos del neoconcretismo carioca sino también las redefiniciones del diseño moderno propuestas por la HfG se enfrentaron en sus reflexiones a los marcos impuestos por el arte concreto.

En segunda instancia, la actuación de la crítica de arte también fue un punto relevante para este análisis. Jorge Romero Brest y su prédica a favor del arte concreto resultó clave para este planteo. Ahora bien, es interesante observar la siguiente situación: mientras que Romero Brest tuvo una actitud relativamente demorada en la adopción de la causa abstracta en el ambiente argentino, su arenga en el Brasil resultó disparadora y legitimadora para desarrollos que venían aconteciendo desde el espacio de los artistas y de las instituciones. La crítica en el Brasil, salvo el caso de Mário Pedrosa, se mostró reactiva a estas búsquedas. En esta línea también resulta interesante señalar que si bien Mário Pedrosa sí estuvo en contacto con las propuestas abstractas desde mediados de los 40, su voz a favor de esta tendencia en el ámbito brasileño tuvo repercusiones recién a partir de los años 50. La proyección de la producción crítica de Pedrosa en el arte brasileño es determinante pero, respecto de la abstracción, su planteo no tuvo el efecto legitimador inmediato que adquirió el discurso de Romero Brest.

En relación con la crítica de arte conviene realizar otra reflexión: en ambos países las primeras lecturas que la crítica realizó sobre la abstracción se orientaron a marcar que estos desarrollos ya habían tenido lugar en el escenario europeo de las primeras décadas del siglo. Esta actitud borraba la inscripción de *lo nuevo* que los artistas se proponían sostener. Este señalamiento apunta a marcar que, en un primer momento, los críticos leyeron estas manifestaciones como fenómenos epigonales sin poder captarlas en tanto procesos de relectura del poder transformador de las vanguardias históricas.⁴

⁴ Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, op. cit.

En tercera instancia, las acciones institucionales y las políticas gubernamentales jugaron un rol clave en la inserción y el desarrollo del arte concreto en la Argentina y en Brasil. Sin duda, las instituciones artísticas brasileñas sustentadas por la burguesía industrial y el Estado fueron agentes centrales en el desarrollo artístico desde finales de los 40. Evidentemente, Estado y burguesía tenían muchas expectativas políticas invertidas en los proyectos culturales. El caso argentino fue la contracara de estos emprendimientos: ni las políticas gubernamentales ni las acciones privadas se involucraron en proyectos culturales modernizadores como lo hicieron los vecinos. Los emprendimientos privados que se analizaron, el caso de De Ridder y el de Pirovano, fueron de pequeña trascendencia en relación con el fenómeno brasileño. Por lo tanto, no fue sólo la política peronista la que se desentendió del arte moderno sino que la burguesía argentina tampoco tuvo un proyecto ambicioso al respecto.

En cuanto a la política gubernamental el desinterés del primer peronismo en promover las tendencias artísticas modernas fue, en parte, revertido a partir de los primeros años de la década del 50 en función de las tensiones planteadas en el panorama regional. En este sentido, es importante resaltar que las acciones oficiales en relación con el internacionalismo y el arte moderno se iniciaron a partir de la necesidad de un reposicionamiento político en ámbito regional e internacional. En esta línea, se ha analizado la injerencia que tuvieron las acciones diplomáticas en las interrelaciones artísticas argentinas y brasileñas y de qué modo los emprendimientos culturales tuvieron un espacio de gravitación importante en los vínculos políticos entre ambos países. A partir de la Revolución Libertadora y de la gestión de Romero Brest en el MNBA los intercambios readquirieron otra relevancia. En este nuevo momento, las políticas culturales brasileñas se convirtieron en un modelo para la gestión artística local.

Por lo tanto, la instalación del arte concreto como eje central del debate regional por el progreso sociocultural implicó a la vanguardia, a la crítica de arte, a las instituciones artísticas y a las políticas de los Estados nacionales como actores principales. En este sentido, el proceso de institucionalización y de hegemonía del arte concreto en el campo artístico queda explicitado en el trayecto efectuado desde *Arturo*, una embrionaria revista de vanguardia, a la exposición internacional realizada por Bill en 1960 en la que se integraban los desarrollos constructivos latinoamericanos.

Precisamente, la instalación de esta tendencia como referente visual del mapa sudamericano y los horizontes contextuales que propuso la abstracción durante estas décadas fueron un punto clave en este análisis. Estas formas abstractas –círculos, cuadrados, líneas que se extendían desde las obras a los objetos cotidianos configurando la escenografía de la década del 50- replanteaban las representaciones otrora circulantes en el continente. Si las imágenes de resistencia vinculadas a conflictos sociales, los trabajadores -tanto urbanos como campesinos-, la flora y la fauna habían constituido la visualidad estereotipada de Latinoamérica desde los 30, en los 50 el paradigma estaba rotundamente reformulado. Ya no era más la imagen de una América pobre y dolorida, ni exóticamente colorida, la que imperaba en este nuevo momento de replanteos políticos y económicos internacionales. Una Latinoamérica precisa, racional y moderna se había instalado como el modelo de las naciones que aspiraban al desarrollo.

Estas configuraciones readquieren actualidad en esta primera década del siglo XXI. Según ya se ha señalado, considerar el auge que la abstracción latinoamericana ha alcanzado desde los años 90 en el sistema artístico regional e internacional da una clave para pensar que la identificación del continente con una imagen organizada y predecible tiene significaciones importantes para nuestra contemporaneidad. Las producciones de arte constructivo han recibido una notable atención por parte de las instituciones culturales latinoamericanas y norteamericanas. Además de la realización de exhibiciones, museos y fundaciones han adquirido estas producciones para sus colecciones.⁵ A su vez, este recorte constructivo -que incluye tanto la producción uruguaya de Torres-García y su taller, las producciones concretas argentinas y brasileñas y al cinetismo venezolano- es el eje exclusivo del diseño de algunas colecciones privadas.⁶ También en las ferias de galerías, el arte geométrico latinoamericano es uno de los puntos de mayor promoción y ventas.⁷

⁵ En este sentido es importante resaltar la compra por parte del Museum of Fine Arts de Houston de la colección paulista de Adolpho Leirner en 2007. Véase “EUA compram coleção construtivista brasileira”, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 de marzo de 2007; Mari Carmen Ramírez, *Dimensions of Constructive Art in Brasil. The Adolpho Leirner Collection*, Houston, Museum of Fine Arts, 2007.

⁶ Me refiero a la colección de Patricia Phelps de Cisneros y a la colección Ella Fontanals-Cisneros. La colección de Adolpho Leirner reunió exclusivamente la producción concreta y neoconcreta brasileña.

⁷ Un caso reciente sobre esta cuestión es la feria de galerías Pinta realizada en New York y dedicada exclusivamente al arte latinoamericano. Véase Alicia de Arteaga, “A puro arte latino, Pinta subió la temperatura en Nueva York”, *La Nación*, Buenos Aires, 18 de noviembre de 2007; Alicia de Arteaga, “Pinta, la medida de los sueños”, *La Nación*, Buenos Aires, 24 de noviembre de 2007; Holland Cotter, “Bulletins From a Bustling ‘Undiscovered’ Land”, *The New York Times*, New York, 19 de noviembre de 2007.

Estas selecciones proponen una representación del arte latinoamericano que se ubica en las antípodas de los estereotipos marcados por un arte político, primitivista o fantástico, tópicos otrora clave y todavía vigentes para algunos circuitos. Ambas identificaciones, antitéticas en sus elecciones resultan de lecturas simplificadoras y tergiversadas sobre la compleja producción cultural de la región. En el caso del arte constructivo, la mirada que, en líneas generales, se realiza desde las colecciones y el mercado se repliega en una lectura formalista que olvida el carácter revolucionario y utópico montado en dichos proyectos. O aún más, este auge del constructivismo en el *mainstream* artístico norteamericano se festeja como el triunfo de una imagen renovada y moderna del arte latinoamericano. Victoria que sólo puede considerarse cumplida de forma perversa, ya que la utopía constructiva se evoca en función de los vertiginosos dictados del mercado del arte y no de las ambiciones liberadoras de la vanguardia.

Esta tesis se propuso contar una historia sobre los proyectos constructivos de transformación vital, de internacionalismo, de diáfana vida colectiva que, pasados más de cincuenta años, aún están latentes en las obras y en los manifiestos de los artistas argentinos y brasileños. Esta investigación apuntó, precisamente, a volver activa esa latencia, ese poder transformador presente en la génesis de estas ideas.

BIBLIOGRAFÍA

A. ARCHIVOS Y REPOSITARIOS DOCUMENTALES

Austin, Texas:

Benson Latin American Collection, University of Texas at Austin

Buenos Aires:

Archivo, Biblioteca y Museo de la Diplomacia, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto.

Archivo Jorge Romero Brest- Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"; Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Biblioteca Peronista, Congreso de la Nación

CeDInCI (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas)

Fundación Bartolomé Hidalgo para la Literatura Rioplatense

Fundación Espigas

Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Museo de Arte Moderno

Museo Municipal de Artes Plásticas "Eduardo Sívori"

Museo Nacional de Arte Decorativo

Museo Nacional de Bellas Artes

Lisboa:

Centro de Documentação, Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva

Rio de Janeiro:

Arquivo Mário Pedrosa, Biblioteca Nacional

Biblioteca-Arquivo de Literatura Brasileira "Casa Rui Barbosa"

Centro de documentação e pesquisa, Museu de Arte Moderna (MAM-RJ)

Museu de Belas Artes

São Paulo:

Arquivo do Estado de São Paulo

Biblioteca Mario de Andrade

Centro de Documentação e Memória, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Centro de Documentação e Referência do Itaú Cultural

Faculdade de Arquitetura, Universidade de São Paulo

Fundação Bienal (FBSP)

Museu de Arte (MASP)

Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP)

Museu de Arte Moderna (MAM-SP)

Zürich:

Kunsthaus
 Max, Binia + Jakob Bill Foundation
 Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Swiss Institute for Art Research)
 Stadtarchiv

Archivos Particulares

Buenos Aires:

Alfredo Hlito
 Carlos Méndez Mosquera
 Carmen Córdova
 Juan Melé
 Susana Maldonado

Milán:

Tomás Maldonado

B. REVISTAS

B1. argentinas

Anuario Plástica
A partir de 0. Revista de poesía y antipoesía
Argentina Libre
Ars
Arte Concreto
Arte Madi Universal
Arte Nuevo
Arturo
Boa
Boletín del Museo Nacional de Arte Decorativo
Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes
Cabalgata
Caballo de Fuego
Cea. Boletín del Centro de Estudiantes de Arquitectura
Ciclo
Contemporánea
Continente
Contorno
Contrapunto

Correo Literario
Ficción
Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística de la República Argentina
Histonium
Invención
Latitud
Letra y Línea
Lyra
Nueva Visión
Orientación
Perceptismo
Poesía Buenos Aires
Qué
Qué sucedió en siete días
Saber Vivir
Sur
Ver y Estimar

B2. brasileñas

Acrópole
AD. Arquitetura e Decoração
Arquitetura e Engenharia
Artes Plásticas
Boletim do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
Brasil. Arquitetura Contemporânea
Brasília
Clima
Diálogo
Forma
Fundamentos
Hábitat
Joaquim
Jornal das Artes
Manchete
Módulo
Noigandres
O Cruzeiro
RASM. Revista anual do Salão de Maio
Revista Brasileira de Poesia
Revista de Novíssimos

B3. internacionales

Abstraction Création
Alfar
Architectural Review
Art Concret

Art d'aujourd'hui
Art News
Arts
Aujourd'hui. Art et Architecture
Cahiers d'art
Cahier des Réalités Nouvelles
Domus
Ulm. Quarterly Bulletin of Hochschule für Gestaltung
XXe Siècle

C. DIARIOS

C1. argentinos

Clarín
El Mundo
La Época
La Nación
La Prensa

C2. brasileños

Correio da Manhã
Diário de São Paulo
Folha da Manhã
Folha da Noite
Última Hora

D. ENTREVISTAS

Alexandre Wollner
 Aracy Amaral
 Astrid De Ridder
 Carlos Méndez Mosquera
 Carmelo Arden Quin (telefónicamente)
 Carmen Córdova
 Electra de Barros
 Enio Iommi
 Felisa Pinto
 Francisco Bullrich
 Gyula Kosice
 Jacobo Soifer
 Josefina Arauz de Pirovano
 Juan Melé
 Juan Alberto Molenberg
 Juan Jacobo Bajarlía
 Juan Manuel Borthagaray

Lidy Prati
 Marcos Curi
 Matilde Werbin
 Miguel Ocampo
 Miklos von Bartha
 Raúl Lozza
 Sonia Hlito
 Tomás Maldonado

E. LIBROS Y ARTÍCULOS

E1. HISTORIA SOCIOPOLÍTICA Y CULTURAL

ALMEIDA MELLO, Leonel Itaussu, *Argentina e Brasil: a balança de poder no cone sul*, São Paulo, Annablume, 1996.

ALTAMIRANO, Carlos, *Bajo el signo de las masas (1943-1973)*, Buenos Aires, Ariel, 2001.

BUCHRUCKER, Cristián, *Nacionalismo y peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial, 1927-1955*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

CALDELARI, María y Martín Marcos, "Fundación y refundación de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo (1947-1966)", *Contextos. 50 años de la FADU-UBA*, Buenos Aires, FADU-UBA, octubre de 1997.

CATTARUZZA, Alejandro (dir.), *Nueva historia argentina. Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.

CROCE, Marcela, *Contorno. Izquierda y proyecto cultural*, Buenos Aires, Colihue, 1996.

DE DIEGO, José Luis, *Editores y políticas editoriales en la Argentina, 1880-2000*, Buenos Aires, Fondo de Cultura, 2006.

DE SAGASTIZÁBAL, Leandro, *La edición de libros en la Argentina. Una empresa de cultura*, Buenos Aires, Eudeba, 1995.

EGBERT, Donald Drew, *El arte y la izquierda en Europa. De la revolución francesa a Mayo de 1968*, Barcelona, Gustavo Gili, 1995.

ESCODÉ, Carlos y Andrés Cisneros (orgs.), *Historia General de las Relaciones Exteriores de la República Argentina*, Buenos Aires, Consejo Argentino para las Relaciones Internacionales, 1999, Tomo XIII.

_____, “La traición a los derechos humanos 1950-1955”, en Silvia Ruth Jalabe (comp.), *La política exterior argentina y sus protagonistas 1880-1995*, Buenos Aires, CARI, 1996, pp. 71-117.

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

_____, *História do Brasil*, São Paulo, EDUSP, 1999.

GARRAMUÑO, Florencia, *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*, Buenos Aires, Fondo de Cultura, 2007.

GERCHUNOFF, Pablo y Damián Antunez, “De la bonanza peronista a la crisis del desarrollo”, en Juan Carlos Torre (dir.), *Los años peronistas (1943-1955)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002, pp. 125-201.

GOLDAR, Ernesto, *Buenos Aires: vida cotidiana en la década del 50*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1992.

GRIMSON, Alejandro (comp.), *Pasiones nacionales. Política y cultura en Brasil y Argentina*, Buenos Aires, Gedisa, 2007.

HALPERIN DONGHI, Tulio, *La Argentina y la tormenta del mundo. Ideas e ideologías entre 1930 y 1945*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

_____, *Historia contemporánea de América Latina*, Madrid, Alianza, 2000 [1º edición 1969].

HOBBSBAWM, Eric, *Historia del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1995.

JAMES, Daniel, *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina 1946-1976*, Buenos Aires, Sudamericana, 1990.

JUSTO, Liborio, *Argentina y Brasil en la integración continental*, Buenos Aires, CEAL, 1983.

LANÚS, Juan Archibaldo, *De Chapultepec al Beagle. Política exterior argentina: 1945-1980*, Buenos Aires, Emecé, 1984.

LLADÓS, José María y Samuel Pinheiro Guimarães (eds.), *Perspectivas Brasil-Argentina*, Rio de Janeiro, IPRI, 1999.

LOTTMAN, Herbert, *La rive gauche. La elite intelectual y política en Francia entre 1935 y 1950*, Barcelona, Tusquets, 1994.

MATHY, Jean Philippe, *Extrême-Occident: French Intellectuals and America*, Chicago, University Chicago Press, 1993.

MELO MIRANDA, Wander (org.), *Anos JK. Margens da modernidade*, São Paulo, Imprensa Oficial, 2002.

- MICELI, Sérgio, *Nacional Estrangeiro*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- _____, *Intelectuais à brasileira*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- MORAIS, Fernando, *Chatô: o rei do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1994.
- MORAIS, Frederico (cur.), *Tempos de guerra. Hotel Internacional – Pensão Mauá*, Galeria BANERJ, Rio de Janeiro, 1986.
- NÁLLIM, Jorge, “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. 77-105.
- NEIBURG, Federico, *Los intelectuales y la invención del peronismo*, Buenos Aires, Alianza, 1988.
- ORTIZ, Renato, *A moderna tradição brasileira. Cultura Brasileira e Indústria Cultural*, São Paulo, Brasiliense, 1994.
- PARADISO, José, “Vicisitudes de una política exterior independiente”, en Juan Carlos Torre (dir.), *Los años peronistas (1943-1955)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002, pp.525-572.
- PELLS, Richard, *Not like us: how europeans have loved, hated and transdormed American Culture since world war II*, Basic Books, 1997.
- PETERSON, Harold F., *La Argentina y los Estados Unidos II. 1914-1960*, Buenos Aires, Hyspamerica, 1985.
- PLOTKIN, Mariano, *Mañana es San Perón*, Buenos Aires, Ariel, 1994.
- ROMERO, Luis Alberto, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- ROSE, R. S., *Uma das coisas esquecidas. Getúlio Vargas e controle social no Brasil/ 1930-1954*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- SAÍTTA, Sylvia, “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. 385-428.
- SANTIAGO, Silviano, “El entrelugar del discurso latinoamericano”, en Adriana Amante y Florencia Garramuño (eds.), *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*, Buenos Aires, Biblos, 2000, pp. 61-77.
- SARLO, Beatriz, *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Buenos Aires, Ariel, 2001.

_____, *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

SCHWARZ, Roberto, "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.

_____, "Nacional por substracción", *Punto de vista*, n° 28, Buenos Aires, noviembre de 1986, pp. 15-22.

SCHWARZSTEIN, Dora, *Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*, Barcelona, Crítica, 2001.

SIGAL, Silvia, *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

_____, "Intelectuales y peronismo", en Juan Carlos Torre (dir.), *Los años peronistas (1943-1955)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002, pp. 483-521.

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

SOSNOWSKI, Saúl (ed.), *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, Buenos Aires, Alianza, 1999.

SÜSSEKIND, Flora, "De la sensación de no estar del todo", en Adriana Amante y Florencia Garramuño (eds.), *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*, Buenos Aires, Biblos, 2000, pp.19-43.

TARCUS, Horacio 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.

TCACH, César, "Golpes, proscripciones y partidos políticos", en Daniel James (dir.), *Nueva Historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003, pp. 17-62.

TERÁN, Oscar (coord.), *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

_____, *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956-1966*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1993.

_____, "Imago Mundi: de la universidad de las sombras a la universidad del relevo", *Punto de Vista*, n° 33, Buenos Aires, septiembre-diciembre de 1988, pp. 3-7.

_____, *En busca de la ideología argentina*, Buenos Aires, Catálogos, 1986.

TORRE, Juan Carlos (dir.), *Los años peronistas (1943-1955)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002.

_____ (comp.), *El 17 de octubre de 1945*, Buenos Aires, Ariel, 1995.

VV.AA., *Brasil-Argentina: A visão do Outro*, Brasilia, Funag-Funceb, 2000.

WILLIAMS, Daryle, *Culture Wars in Brazil. The First Vargas Regime, 1930-1945*, Duke University Press, 2001.

ZULETA, Emilia de, *Españoles en la Argentina. El exilio literario de 1936*, Buenos Aires, Atril, 1999.

_____, *Relaciones literarias entre España y la Argentina*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1983.

E2. ARTE, ARQUITECTURA, DISEÑO y LITERATURA

ACHCAR, Francisco, *Carlos Drummond de Andrade*, São Paulo, Publifolha, 2000.

ADAMS, Beverly, “‘Calidad de exportación’: Institutions and Internationalization of Argentinean Art 1956-1965”, en Gustavo Curiel (ed.), *Patrocinio, colección y circulación de las artes. XX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México DF, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1997, pp. 709-724.

AGUILAR, Gonzalo, “Hélio Oiticica: la invención del espacio”, *Punto de Vista*, n° 84, abril de 2006, pp. 21-27.

_____, *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003.

AGUILAR, Nelson (cur.), *Vieira da Silva no Brasil*, São Paulo, MAM, 2007.

_____ (org.), *Bienal Brasil século XX*, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

_____, *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, 1984, mimeo.

AICHER, Otl, *El mundo como proyecto*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997.

ALAMBERT, Francisco y Polyana Canhête, *As Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores (1951-2001)*, São Paulo, Boitempo, 2004.

ALVES OLIVEIRA, Rita, "Bienal de São Paulo. Impacto na cultura brasileira", *São Paulo Perspec.*, nº 3, São Paulo, julio-septiembre, 2001.

AMARAL, Aracy, *Textos do Trópico de Capricórnio*, São Paulo, Editora 34, 2006.

_____, *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*, São Paulo, Nobel, 2003 [1º ed. 1984].

_____(cur.), *Mavignier 75*, São Paulo, MAM, 2000.

_____(ed.), *Arte construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner*, São Paulo, Companhia Melhoramentos- DBA, 1998.

_____, *As artes plásticas na Semana de 22*, São Paulo, Editora 34, 1998 [1º ed. 1970].

_____, "Abstract constructivist trends in Argentina, Brasil, Venezuela and Colombia", en Waldo Rasmussen (cur.), *Latin American Artists of the XX Century*, Nueva York, MoMA, 1993, pp. 86-99.

_____, *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Perfil de um Acervo*, São Paulo, Techint, 1986.

_____(org.), *Mário Pedrosa. Mundo, Homem, arte em crise*, São Paulo, Perspectiva, 1986.

_____, *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger*, São Paulo, Nobel, 1983.

_____(org.), *Mário Pedrosa. Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*, São Paulo, Perspectiva, 1981.

_____, *Arte y arquitectura del modernismo brasileño (1917-1930)*, Caracas, Ayacucho, 1978.

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

AMARANTE, Leonor, *As Bienais de São Paulo/ 1951-1987*, São Paulo, Projeto, 1989.

AMELINE, Jean-Paul, "Denise René. Histoire d'une galerie", en *Denise René, l'intrépide. Une galerie dans l'aventure de l'art abstrait. 1944-1978*, Paris, Centre Pompidou, 2001, pp.13-41.

ANCESCHI, Giovanni, "Maldonado, semiótico del conocimiento", en *Tomás Maldonado. Un itinerario*, Buenos Aires, MNBA-Skira, 2007, pp. 136-155.

ANDRADE, Oswald de, *Escritos antropófagos*, Buenos Aires, Corregidor, 2001, [selección, traducción y postfácio de Gonzalo Aguilar y Alejandra Laera]

ANKER, Valentina, *Max Bill ou la recherche d'un art logique*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1979.

_____, *Max Bill*, Genève, Musée Rath, 1972.

ANTELO, Raúl, "O concretismo e sus valores incorpóreos", Flora Sússekind y Júlio Castañon Guimarães (org.), *Sobre Augusto de Campos*, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2004, pp.52-74.

_____, "Murilo, o surrealismo e a religião", *Luso-Brazilian Review*, vol. 41, University of Wisconsin, 2004, pp. 107-120.

_____, "Peronismo do Brasil", *Página 12*, Buenos Aires, 27 de agosto de 2000, supl. *Radar Libros*, p. 7.

_____, "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. 125-140.

_____, *Confluencia. Literatura argentina por brasileños. Literatura brasileña por argentinos*, Buenos Aires, Centro de Estudos Brasileiros, 1982.

ARANTES, Otilia (org.), *Mário Pedrosa: Modernidade cá e lá*, São Paulo, EDUSP, 2000.

_____, "Esquema Lucio Costa. Un milagro, mucha arquitectura y un último espejismo", *Block*, nº 4, Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella, 1999, pp. 42-53.

_____(org.), *Mário Pedrosa. Acadêmicos e modernos*, São Paulo, EDUSP, 1998.

_____(org.), *Mário Pedrosa: forma e percepção estética*, São Paulo, EDUSP, 1996.

_____(org.), *Mário Pedrosa: Política das artes*, São Paulo, EDUSP, 1995.

_____, *Mário Pedrosa. Itinerário Crítico*, São Paulo, Scritta, 1991.

ARAÚJO, Laís Corrêa de, *Murilo Mendes. Ensaio Critico, Antologia, Correspondência*, São Paulo, Perspectiva, 2000.

ARFUCH, Leonor, et al., *Diseño y comunicación. Teorías y enfoques críticos*, Buenos Aires, Paidós, 2003.

ARRIAGADA, Sylvia, Cecilia Brunson y Tomás Browne (eds.), *Claudio Girola. Tres Momentos de Arte, Invención y Travesía 1923-1994*, Santiago de Chile, Universidad Católica, 2007.

ARTUNDO, Patricia M. y Cecilia Lebrero (org.), *Julio Rinaldini. Escritos sobre arte, cultura y política*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2007.

_____, *Mário de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*, São Paulo, EDUSP-FAPESP, 2004.

_____, “Emilio Pettoruti. Cronología biográfica y crítica”, en *Emilio Pettoruti (1892-1971)*, Buenos Aires, Fundación Pettoruti-Museo Nacional de Bellas Artes, 2004.

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

_____ (cur.), *A aventura modernista de Berta Singerman. Uma voz argentina no Brasil*, São Paulo, Museu Lasar Segall, 2003.

_____ y María Inés Saavedra (dir.), *Leer las artes. Las Artes Plásticas en ocho revistas culturales argentinas, 1878-1951*, Serie Monográfica, n° 6, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL-UBA, 2002.

_____ (org.), *Escritores e artistas argentinos a Mário de Andrade (Correspondência Passiva)*, São Paulo, EDUSP-IEB, en prensa.

BAJARLÍA, Juan Jacobo, *Literatura de vanguardia. Del “Ulises” de Joyce a las escuelas poéticas*, Buenos Aires, Araujo, 1946.

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

_____, *El diálogo de los antípodas: los CIAM y América Latina*, Buenos Aires, FADU-UBA, 1995.

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

BANN, Stephen (ed.), *The Tradition of Constructivism*, New York, The Viking Press, 1974.

BARDI, Pietro Maria, *Dialogo Presocratico con Roberto Sambonet e Claudio M. Valentineti*, Milano, All’Insegna del Pesce d’Oro, 1995.

_____, *História do MASP*, São Paulo, Quadrante, 1982.

_____, *Sodalício com Assis Chateaubriand*, São Paulo, Museu de Arte, 1982.

BARR, Jr., Alfred, *La definición del arte moderno*, Madrid, Alianza, 1989.

_____, *Cubism and Abstract Art*, Nueva York, MoMA, 1936.

BAYLEY, Edgard, *Obras*, Buenos Aires, Grijalbo-Mondadori, 1999.

_____, *Estado de alerta y estado de inocencia*, Buenos Aires, Argonauta, 1989.

BELLUZZO, Ana Maria, "Ruptura e Arte Concreta", en Aracy Amaral (ed.), *Arte construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner*, São Paulo, Companhia Melhoramentos- DBA, 1998, pp. 95-141.

_____, *Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão*, São Paulo, MAC-USP, 1986.

BERMEJO, Talía, "Ediciones artísticas y coleccionismo: plataformas para la escritura de un relato modernista", en *XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, FAAP, São Paulo, 2007, pp. 197-205.

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

BILL, Max, *Form. Un Bilan de l'Evolution de la Forme au Milieu du XXe Siècle*, Basel, Karl Werner, 1952.

_____, *Wiederaufbau*, Zurich, Verlag fur Architektur, 1945.

BLACKWELL, Lewis, *La tipografía del siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993.

BOIS, Yve-Alain et al., *Abstracción geométrica. Arte Latinoamericano en la Colección de Patricia Phelps de Cisneros*, Harvard, Fogg Art Museum, 2001.

_____, et al., *Piet Mondrian, 1872-1944*, Milán, Leonardo, 1994.

BONSIEPE, Gui, "La escuela de diseño de Ulm como experimento de innovación cultural", en *Tomás Maldonado. Un itinerario*, Buenos Aires, MNBA-Skira, 2007, pp. 122-135.

_____, *Del objeto a la interfase. Mutaciones del diseño*, Buenos Aires, Infinito, 1998.

_____, *El diseño de la Periferia. Debates y perspectivas*, México, Gustavo Gili, 1985.

BORRÀS, Maria Lluïsa, *Arden Quin*, Madrid, Fundación Telefónica, 1997.

BORTHAGARAY, Juan Manuel, "Universidad y política", *Contextos. 50 años de la FADU-UBA*, Buenos Aires, FADU-UBA, octubre de 1997, pp. 20-29.

BRETON, André, *Manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires, Argonauta, 2001, [traducción, prólogo y notas de Aldo Pellegrini].

BRETT, Guy, *Brasil Experimental. Arte/Vida: proposições e paradoxos*, Rio de Janeiro, Contra Capa, 2005.

_____, “Um salto radical”, en Dawn Ades (ed.), *Arte na América Latina*, São Paulo, Cosac & Naify, 1997 [1º ed. en inglés 1989].

_____, *et al.*, *Lygia Clark*, Barcelona, Fundación Antoni Tàpies, 1997.

_____, *et al.*, *Hélio Oiticica*, Barcelona, Fundación Antoni Tàpies, 1992.

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

BRUAND, Yves, *Arquitetura contemporânea no Brasil*, São Paulo, Perspectiva, 1999.

BUCHSTEINER, Thomas y Otto Letze (cur.), *Max Bill, pittore, scultore, architetto, designer*, Milán, Palazzo Reale, 2006.

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

CABO GERALDO, Sheila, “A crítica internacional e o Brasil sob o signo da arte”, en *XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Anais*, São Paulo, C/Arte-FAAP, 2007, pp. 546-553.

CAMPOS, Haroldo de, *Brasil transamericano*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2004.

CASTAÑON GUIMARÃES, Júlio, *Distribuição de papéis: Murilo Mendes escreve a Carlos Drummond de Andrade e a Lúcio Cardoso*, Rio de Janeiro, Fundação Casa Rui Barbosa, 1996.

CASTELLO, José Aderaldo, *A literatura brasileira. Origens e unidade*, São Paulo, EDUSP, 1999, Vol. II.

CEYSSON, Bernard, “La estatua imposible”, en Thomas Messer (cur.), *Europa de posguerra. Arte después del diluvio 1945-1965*, Barcelona, La Caixa, 1995, pp. 163-179.

_____, “L’histoire et la mémoire: tradition et modernité”, en *L’art en Europe: les années décisives 1945-1953*, París, Skira, 1987, pp. 36-47.

_____, “A propos des années cinquante: tradition et modernité”, en *25 ans d’art en France: 1960-1985*, París, Larousse, 1986, pp. 9-62.

CHIARELLI, Tadeu, *Um Jeca nos vernissages*, São Paulo, EDUSP, 1995.

CHIÉRICO, Osiris, *Kosice: Reportaje a una anticipación*, Buenos Aires, Taller Libre, 1979.

CHIPP, Herschel B., *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Madrid, Akal, 1995.

CINTRÃO, Rejane (cur.), *Grupo Ruptura. Revisitando a exposição inaugural*, São Paulo, Cosac & Naify-USP, 2002.

CIPPOLINI, Rafael (cur.), *Factoria Madí. Dispositivos y documentos de vanguardia*, Buenos Aires, Centro Cultural España, 2006.

_____, *Arte Madí. Proyecto 0660*, Buenos Aires, Fundación Klemm, 2006.

CIRLOT, Juan Eduardo, *La pintura abstracta*, Barcelona, Omega, 1951.

CLARO, Mauro, *Unilabor. Desenho industrial, arte moderna e autogestão operária*, São Paulo, Senac, 2004.

COCCHIARALE, Fernando y Anna Bella Geiger, *Abstracionismo geométrico e informal. A vanguarda brasileira nos aos cinqüenta*, Rio de Janeiro, FUNARTE, 2004 [1era ed. 1987].

COSTA, Helouise (cur.), *Waldemar Cordeiro e a fotografia*, São Paulo, Cosac & Naify-USP, 2002.

CRISPIANI, Alejandro, "Entre dos mundos: el largo viaje de la Buena Forma", *Block*, nº 6, Buenos Aires, marzo de 2004, pp. 40-49.

_____, "Un mundo continuo", *Arq*, nº 49, Santiago de Chile, diciembre 2001, pp. 57-59.

_____, "Belleza e Invención. La estética de lo concreto en los inicios del discurso sobre el diseño industrial en la Argentina", *Block*, nº 1, Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella, 1997, p. 61-70.

_____, *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.

CRISPOLTI, Enrico (cur.), *Lucio Fontana*, Buenos Aires, Proa, 1999.

DABROWSKI, Magdalena, "Aleksandr Rodchenko: innovation and experiment", *Aleksandr Rodchenko*, New York, MoMA, 1998, pp. 19-49.

_____ (cur.), *Contrasts of Form. Geometric Abstract Art 1910-1980*, New York, Museum of Modern Art, 1985.

DA CRUZ, Pedro, *Torres García and Cercle et Carré. The Creation of Constructive Universalism*, Hansson & Kotte, 1994.

DE BARROS, Lenora y João Bandeira (cur.), *Grupo Noigandres*, São Paulo, Cosac & Naify-USP, 2002.

DE MAISTRE, Agnès, *Carmelo Arden Quin*, Nice, Demaistre, 1996.

_____, "Les groupes Arte Concreto-Invención et Madí", *Art d'Amérique Latine 1911-1968*, Paris, Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou, 1992, pp. 336-348.

DE MICHELI, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Forma, 2004 [1° ed. 1979].

DEVALLE, Verónica, *Diseño Gráfico y Modernidad: la configuración del campo disciplinar en la Argentina*, Tesis de Doctorado, FFyL-UBA, 2007, mimeo.

D'HORTA, Vera, *MAM-Museu de Arte Moderna de São Paulo*, São Paulo, DBA Artes Gráficas, 1995.

DICKERMAN, Leah, "The Propagandizing of Things", en *Aleksandr Rodchenko*, New York, MoMA, 1998, pp. 63-99.

DOLINKO, Silvia, *El grabado entre la tradición y la experimentación. El auge de la obra gráfica y su inscripción en el campo artístico argentino (1955-1973)*, Tesis de Doctorado, FFyL-UBA, 2006, mimeo.

_____, *Luis Seoane. Xilografías*, Santiago de Chile, Centro Cultural de España, 2006.

D'ORGEVAL, Domitille, "Le Salon des Réalités Nouvelles: pour et contre l'art concret", en Serge Lemoine (cur.), *Art Concret*, Mouans-Sartoux, Espace de l'art concret, 2000, pp. 24-39.

DORLÉAC, Laurence Bertrand, "La joie de vivre, et après?", en *1946: L'art de la Reconstruction*, Antibes, Musée Picasso, 1996, pp. 15-68.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos, *Rosa do povo*, Rio de Janeiro, Record, 2002, [1° ed. 1945].

DRUTT, Matthew, *Kazimir Malevich*, Houston, The Menil Collection, 2004.

DUBATTI, Jorge, "El surrealismo, de París a Buenos Aires", en Marcelo Pacheco (cur.), *El caso Roberto Aizenberg*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2001, pp. 31-39.

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

EMMER, Michele, "Visual Art and Mathematics: the Moebius Band", *Leonardo*, Vol 13, n° 2, 1980, pp. 108-111.

ESCOT, Laura, *Tomás Maldonado. Itinerario de un intelectual técnico*, Buenos Aires, Patricia Rizzo, 2007.

ESTIENNE, Charles, *L'art abstrait est-il un académisme?*, París, Éditions de Beaune, 1950.

FABRE, Gladis (cur.), *París 1930. Arte Abstracto, Arte Concreto, Cercle et Carré*, Valencia, IVAM, 1990.

_____, *Abstraction Création 1931-1936*, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1978.

FABRIS, Annateresa, *Portinari, pintor social*, São Paulo, Perspectiva, 1990.

FAUCHEREAU, Serge (cur.), *El arte abstracto y la galería Denise René*, Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 2001.

FAVARETTO, Celso, *A invenção de Hélio Oiticica*, São Paulo, EDUSP, 2000.

FER, Briony, David Batchelor y Paul Wood, *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*, Madrid, Akal, 1999.

FERNÁNDEZ, Silvia, "HfG: en el origen de la enseñanza de diseño en América Latina", *Diseño. 5 Documentos*, La Plata, 2002, pp. 39-74.

FERRAZ, Geraldo, *Retrospectiva. Figuras, raízes e problemas da arte contemporânea*, São Paulo, Cultrix-EDUSP, 1975.

FERREIRA MARTINS, Carlos, "'Hay algo de irracional...' Apuntes sobre la historiografía de la arquitectura brasileña", *Block*, n° 4, Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella, 1999, pp. 8-22.

FRAMPTON, Kenneth, "La vida empieza mañana", en Thomas Messer (cur.), *Europa de posguerra. Arte después del diluvio*, Barcelona, La Caixa, 1995, pp. 325-393.

FRANÇA LOURENÇO, Maria Cecília, *Museus acolhem moderno*, São Paulo, EDUSP, 1999.

FRANCONE, Gabriela, *Juan Batlle Planas. Una imagen persistente*, Buenos Aires, Fundación Alon, 2006.

FRASCINA, Francis, "Realismo e ideología: introducción a la semiótica y al cubismo", en *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX*, Madrid, Akal, 1998, pp. 91-187.

FREI, Hans, "La transversal de Max Bill", *2G*, n° 29-30, Barcelona, junio de 2004, pp. 20-29.

FREITAS, Artur, "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.

GARCÍA, Manuel P. [seud. José Bento Monteiro Lobato], *La Nueva Argentina*, Buenos Aires, Acteon, 1947.

GARCÍA, María Amalia, “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” FFyL-UBA, 2007, pp. 74-88.

_____, “Poseidón y Nueva Visión o cómo leer las artes plásticas en la Argentina a través de los proyectos editoriales”, en *XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Anais*, São Paulo, C/Arte-FAAP, 2007, pp. 172-180.

_____, “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*, Buenos Aires, Paidós, 2005, pp.137-152.

_____, “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”, FFyL-UBA, 2005, pp. 83-92.

_____, “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.

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

_____, “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 n° 6, 2002, pp. 171-191.

_____, “El diseño de una colección: Tomás Maldonado e Ignacio Pirovano en la representación del arte concreto”, en *Podere de la Imagen. IX Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores en Arte (CAIA), 2001, CD-ROM.

_____, “Diseñando el progreso. Ignacio Pirovano en la difusión y promoción del diseño industrial”, en *IV Jornadas 2000-Estudios e Investigaciones*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL-UBA, 2000, pp. 469-484.

GENÉ, Marcela, *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955*, Buenos Aires, Fondo de Cultura, 2005.

GIMMI, Karin, “Max Bill: artista de exposiciones”, *2G*, n° 29-30, Barcelona, junio de 2004, pp. 30-43.

GIUNTA, Andrea, "Una vida susceptible de adoptar todas las formas", en *Tomás Maldonado. Un itinerario*, Buenos Aires, MNBA-Skira, 2007, pp. 12-31.

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

_____ y Laura Malosetti Costa (eds.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

_____ y equipo editor, *Jorge Romero Brest, Escritos I (1928-1938)*, Buenos Aires Instituto de Teoría e Historia del arte "Julio E. Payró", FFyL-UBA, 2004.

_____, "Tomás Maldonado por el mismo", *Clarín*, Buenos Aires, 5 de julio de 2003, suplemento Ñ.

_____, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

_____, *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.

_____, "Historia oral e historia del arte: el caso de arte destructivo", *Estudios e Investigaciones*, n° 7, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL-UBA, 1997, pp. 77-96.

_____, "Hacia las 'nuevas fronteras': Bonino entre Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York", en VV.AA., *El Arte entre lo Público y lo Privado*, Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 277-284.

_____, "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.

_____, "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.

GOMBRICH, E.H., *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate, 1998.

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

GOODWIN, Philip, *Brazil Builds. Architecture new and old 1952-1942*, Nueva York, MoMA, 1942.

GORELIK, Adrián, "Tentativas de comprender una ciudad moderna", *Block*, n° 4, Buenos Aires, diciembre de 1999, pp. 62-76.

_____, "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.

GRADOWCZYK, Mario H. y William Huff, "Exaltar el fondo", en Tomás Maldonado, *El arte concreto y el problema de lo ilimitado*, Buenos Aires, Ramona, 2003.

_____ y Nelly Perazzo (cur.), *Abstract Art from the Río de la Plata 1933-1953*, Nueva York, American Society, 2001.

GRAMUGLIO, María Teresa, "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.

GUILBAUT, Serge, "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.

_____, "The taming of the saccadic eye: the work of Vieira da Silva in Paris", en *Inside the Visible*, MIT, 1996, pp. 319-331.

_____, *Sobre la desaparición de ciertas obras de arte*, México D.F., Curare, 1995.

_____, "Postwar Painting Games: The Rough and the Slick", en *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal 1945-1964*, London, MIT Press, 1992. pp. 31-84.

_____, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, México, Mondadori, 1990.

GULLAR, Ferreira, *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*, São Paulo, Cosac & Naify, 2007.

GURGEL RIBEIRO, Maria Paula, "Sobre diálogos literarios: Monteiro Lobato, Manuel Gálvez y Horacio Quiroga", *El Matadero*, n° 5, Buenos Aires, mayo de 2007, pp. 35-49.

HABER, Abraham, *Raúl Lozza y el perceptismo*, Buenos Aires, Diálogo, 1948.

HARRIS, Derek, "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 avantgarde, 1994, pp. 1-7.

HERKENHOFF, Paulo, "A Bienal de São Paulo e seus compromissos culturais e políticos", *Revista USP*, n° 52, São Paulo, 2001-2002, pp. 118-121.

_____, "La fotografía de Geraldo de Barros", *Atlántica de las artes*, n° 30, Centro Atlántico de arte moderno-Cabildo de Gran Canaria, otoño de 2001, pp. 48-52.

_____, "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.

_____, "A aventura planar de Lygia Clark: de caracóis, escadas e Caminhando", en *Lygia Clark*, Museu de Arte Moderna, São Paulo, 1999, pp. 7-61.

_____, *Nova Figuração Rio/Buenos Aires*, Rio de Janeiro, Galeria do Instituto Cultural Brasil-Argentina, 1987.

HERRERA, María José, "Romero Brest en el Museo Nacional de Bellas Artes: la hora de los curadores", en Edgardo Giménez (ed.), *Jorge Romero Brest. La cultura como provocación*, Buenos Aires, edición del autor, 2006, pp. 194-207.

_____, "Buen diseño para la industria", mimeo.

HLITO, Alfredo, *Escritos sobre arte*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1995.

HOCHMAN, Elaine S., *La Bauhaus. Crisol de la modernidad*, Barcelona, Paidós, 2002.

HOLSTON, James, *A cidade modernista. Uma crítica de Brasília e sua utopia*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

HUFF, William S., "Albers, Bill y Maldonado: el curso básico de la Escuela de Diseño de Ulm", en *Tomás Maldonado. Un itinerario*, Buenos Aires, MNBA-Skira, 2007, pp. 104-117.

HULTEN, Pontus (cur.), *Paris-Berlin 1900-1933*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1992.

_____, *Paris-Paris 1937-1957*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1992.

HÜTTINGER, Eduard, *Max Bill*, Zürich, ABC, 1978.

JACOB, Heiner, "HfG Ulm: visión personal de un experimento en democracia y educación de diseño", *Diseño. 5 Documentos*, La Plata, 2002, pp. 13-29.

JIMÉNEZ, Ariel (cur.), *Geo-metrías. Abstracción geométrica latinoamericana en la Colección Cisneros* Buenos Aires, Malba, 2003.

_____, *Conversaciones con Jesús Soto*, Caracas, Fundación Cisneros, 2001.

JOFFRE BARROSO, Haydée M., *Monteiro Lobato. Un escritor, un país*, Buenos Aires, Galerna, 2000.

KANDINSKY, Vasily, *De lo espiritual en el arte*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1957.

KATER, Carlos, *Música Viva e H. J. Koellreutter. Movimentos em direção à modernidade*, São Paulo, Musa Música - Atravez, 2001.

KOELLA, Rudolf, "El grupo de artistas Allianz y los Concretos de Zurich", en *Suiza Constructiva*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2003, pp. 54-57.

KOSICE, Gyula, "A partir de la revista Arturo", *La Nación*, Buenos Aires, 1 de octubre de 1989, sección 4º, p. 6.

_____, *Arte Madí*, Gaglianone, 1983.

KOVADLOFF, Santiago, "Murilo Mendes. Vaivén de lo uno y lo múltiple", en Murilo Mendes, *La virgen imprudente y otros poemas. Antología bilingüe*, Buenos Aires, Calicanto, 1978. pp. 11-38.

LAFLEUR, Héctor *et al.*, *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*, Buenos Aires, El 8vo loco, 2006. [1º ed. 1962].

LAMEGO, Valéria, "Maria Helena Vieira da Silva", *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 7 de marzo de 1992, caderno 2, p. 2.

LAPA, Pedro (cur.), *Cinco pintores da modernidade portuguesa 1911-1965*, São Paulo, Museu de Arte Moderna, 2004.

LARREA, Juan, "Vicente Huidobro en vanguardia", *Revista Iberoamericana*, nº 106-107, Universidad de Pittsburgh, enero-junio de 1979, pp. 206-273.

LAURÍA, Adriana, "Arte Abstracto en la Argentina. Intermitencia e instauración", en Marcelo Pacheco (cur.), *Arte Abstracto Argentino*, Buenos Aires, Proa, 2003, pp. 23-47.

_____, *Raúl Lozza. Retrospectiva 1939/1997*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1997.

LEBEL, Robert, "Paris-New York et retour avec Marcel Duchamp, dada et le surréalisme", en *Paris-New York 1908-1968*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1991.

LEMOINE, Serge, "El gran salto adelante", en *Suiza Constructiva*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2003, pp. 37-53.

_____, (cur.), *Art Concret*, Mouans-Sartoux, Espace de l'art concret, 2000.

_____, *Art concret suisse: mémoire et progrès*, Dijon, Musée des Beaux-Arts, 1982.

LEON, Ethel, *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, mimeo.

LIERNUR, Jorge Francisco y Fernando Aliata, *Diccionario de arquitectura argentina*, Buenos Aires, Clarín, 2005.

_____, *Arquitectura en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2001.

_____, “‘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.

LIFSCHITZ, Laura, “Inserción nacionalista de Monteiro Lobato en el campo intelectual de entreguerras”, *El Matadero*, n° 5, Buenos Aires, mayo de 2007, pp. 50-62.

LINDINGER, Herbert, *Ulm Design. The morality of objects. Hochschule für Gestaltung*, Cambridge, The MIT Press, 1991.

LIPOVETZKY, Gladys Beatriz, “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.

LODDER, Christina, *El constructivismo ruso*, Madrid, Alianza, 1988.

LONGONI, Ana 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*, n° 4, Buenos Aires, CEDINCI, 2004, pp. 118-128.

LÓPEZ ANAYA, Jorge, *Informalismo. La vanguardia informalista en Buenos Aires 1957-1965*, Buenos Aires, Alberto Sendrós, 2004.

_____, *Enio Iommi*, Buenos Aires, Gaglianone, 2000.

_____, “Raúl Lozza. El fin de la ficción pictórica”, en *Raúl Lozza. Pintura & Arte Concreto 1945-1955*, Buenos Aires, Fundación Banco Patricios, 1993, pp. 4-10.

_____, “Gyula Kosice, la memoria y el proyecto. Fragmentos de una entrevista”, en *Kosice. Obras 1944-1990*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1991, pp. 8-13.

_____, “Habla el crítico”, en *El informalismo: la gran ruptura*, Buenos Aires, Galería Fausto, 1969.

MAFFEI, Giorgio, *MAC. Movimento Arte Concreta*, Milán, Sylvestre Bonnard, 2004.

- MALDONADO, Tomás, *Escritos Preulmianos*, Buenos Aires, Infinito, 1997.
- _____, *Lo real y lo virtual*, Barcelona, Gedisa, 1994.
- _____, *El futuro de la modernidad*, Madrid, Júcar, 1990.
- _____, *El diseño industrial reconsiderado*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- _____, *Vanguardia y racionalidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- _____, *Max Bill*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1955.
- MAMMI, Lorenzo (cur.), *Concreta '56: a raiz da forma*, São Paulo, MAM, 2006.
- MANZONI, Celina, "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.
- MARAR, Ton, "Aspectos topológicos na arte concreta", *Segunda Bienal da Sociedade Brasileira de Matemática*, Bahia, Universidade Federal da Bahia, 2004.
- MARTINS, Luiz Renato, "Formação e desmanche de um sistema visual brasileiro", *Margem Esquerda*, n° 9, São Paulo, junio de 2007, pp. 154-167.
- MELÉ, Juan, *La vanguardia del '40. Memorias de un artista concreto*, Buenos Aires, Ediciones Cinco, 1999.
- MENDES, Murilo *Recordações de Ismael Nery*, São Paulo, EDUSP, 1996.
- MENDES DE ALMEIDA, Paulo, *De Anita ao Museu*, São Paulo, Perspectiva, 1976.
- MÉNDEZ CASTIGLIONI, Rubén Daniel, "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.
- MÉNDEZ MOSQUERA, Carlos y María Amalia García, "Notas sobre la revista *Nueva Visión* y sus recorridos", en Tomás Maldonado. *Un itinerario*, Buenos Aires, MNBA-Skira, 2007, pp. 178-189.
- _____, "Veinte años de diseño gráfico en la Argentina", *Summa*, n° 15, Buenos Aires, febrero de 1969, pp. 85-89.
- MENEZES, Raimundo de, *Dicionário literário brasileiro*, Rio de Janeiro, Livros técnico e científicos editora, 1978.
- MILLET, Catherine, *Conversations avec Denise René*, París, Adam Biró, 1991.
- MILLIET, Maria Alicie, *Lothar Charoux. A poética da linha*, São Paulo, Dan galeria, 2005.

MINDLIN, Henrique, *Modern Architecture in Brazil*, Nueva York, Reinhold, 1956.

MOHOLY-NAGY, Laszló, *La Nueva Visión. Principios básicos del Bauhaus*, Buenos Aires, Infinito, 1997, [1º ed. en alemán 1929; 1º ed. en inglés 1930].

MONTEIRO LOBATO, José Bento, *Idéias de Jéca Tatú*, São Paulo, Brasiliense, 1956.

MORAES NEHRING, Marta, *Murilo Mendes, crítico de arte. A invenção do finito*, São Paulo, Nankin, 2002.

MORAIS, Frederico, *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro 1816-1994*, Rio de Janeiro, Topbooks, 1995.

MORETHY COUTO, Maria de Fátima, *Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*, Campinas, UNICAP, 2004.

NADEAU, Maurice, *Historia del surrealismo*, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1948.

NANNI, Martha (cur.), *Alfredo Hlito. Obra pictórica 1945-1985*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1987.

NASCIMENTO, Ana Paula, *MAM: museu para a metrópole*, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2003, mimeo.

ORDOZ, Luis, *Historia del teatro argentino desde los orígenes hasta la actualidad*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 1999.

OSORIO, Luiz Camillo, *Abraham Palatnik*, São Paulo, Cosac & Naify, 2004.

PACHECO, Marcelo E., *Jorge de la Vega: un artista contemporáneo*, Buenos Aires, El Ateneo, 2003.

_____ (cur.), *Arte Abstracto argentino*, Buenos Aires, Proa, 2003.

_____ (cur.), *Kenneth Kemble. La gran ruptura 1956-1963*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2000.

PASQUALINI DE ANDRADE, Marco Antonio, "O Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte de 1959: contradições da síntese das artes", en *IV Conferencia Anual del International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston*, 2007, mimeo.

PAYRÓ, Julio E., *Veintidós Pintores. Facetas del arte argentino*, Buenos Aires, Poseidón, 1944.

PAZ, Juan Carlos, *Introducción a la música de nuestro tiempo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1971, [1º ed. 1955].

PELLEGRINI, Aldo, *Surrealismo en la Argentina*, Buenos Aires, Centro de Arte Visuales- Instituto Di Tella, 1967.

_____, *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Paidós, 1967.

_____, *Artistas abstractos de la Argentina*, Buenos Aires, Cercle international d'art, 1955.

PELUFFO LINARI, Gabriel *Historia de la pintura uruguaya*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1999, Tomo 2.

PENTEADO, Yolanda, *Tudo em cor-de-rosa*, Rio de Janeiro, Nova fronteira, 1976.

PERAZZO, Nelly, *Hlito (1923-1993)*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2003.

_____, *El Arte Concreto en la Argentina*, Buenos Aires, Gaglianone, 1983.

_____, *Vanguardias de la década del 40. Arte Concreto-Invención, Arte Madi, Perceptismo*, Buenos Aires, Museo Sívori, octubre de 1980.

_____, *El grupo informalista argentino*, Buenos Aires, Museo Sívori, 1978.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel (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.

_____, *The Argentine Avant-Garde 1944-1950*, Department of Art History and Theory, University of Essex, 1996, Tesis Doctoral, mimeo.

_____, "La negación de toda melancolía", en David Elliott (cur.), *Art from Argentina 1920-1994*, Oxford, The Museum of Modern Art, 1994.

PÉREZ ORAMAS, Luis, "Laocoonte, las redes y la indecisión de las cosas", en *Gego. Obra Completa 1955-1990*, Caracas, Fundación Cisneros, 2003, pp. 42-53.

PLANTE, Isabel, "'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.

_____, "'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.

PRESTA, Salvador, *Arte Argentino Actual*, Buenos Aires, Lacio, 1960.

PRIAMO, Luis, *Grete Stern. Obra fotográfica en la Argentina*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995.

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

RAGON, Michel, *El arte abstracto en la escuela de París*, Buenos Aires, Víctor Leru, 1956.

RAMÍREZ, Mari Carmen, *Hélio Oiticica. The Body of Color*, Houston, Museum of Fine Arts, 2007.

_____, *Dimensions of Constructive Art in Brasil. The Adolpho Leirner Collection*, Houston, Museum of Fine Arts, 2007.

_____ (cur.), *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

_____ 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.

REBOLLO GONÇALVES, Lisbeth, *Sérgio Milliet, crítico de arte*, São Paulo, Perspectiva, 1992.

RICKEY, George, *Construtivismo. Origens e evolução*, São Paulo, Cosac & Naify, 2002 [1º ed. 1967].

RIGOTTI, Ana María, "Brazil deceives", *Block*, nº 4, Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella, 1999, pp. 78-86.

RINKER, Dagmar y Marcela Quijano (ed.), *Ulm: method and design/ Ulm school of design 1953-1968*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2003.

RIVAS, Francisco, "Alberto Greco. La novela de su vida y el sentido de su muerte", en *Alberto Greco*, Valencia, IVAM, 1992.

RIVERA, Jorge B., *Madí y la vanguardia argentina*, Buenos Aires, Paidós, 1976.

RODRÍGUEZ, Ernesto B. y Fernando A. Moliné, *20 pintores y escultores*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, s/d.

ROLNIK, Suely (cur.), *Lygia Clark: da obra ao acontecimento*, São Paulo, Pinacoteca, 2006.

ROMERO BREST, Jorge, *Pablo Curatella Manes*, Buenos Aires, Ed. Buenos Aires, 1967.

_____, *¿Qué es el arte abstracto? cartas a una discípula*, Buenos Aires, Columba, 1953.

_____, *La pintura brasileña contemporánea*, Buenos Aires, Poseidón, 1945.

ROSSI, Cristina, "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.

_____, "En clave de polémica. Discusiones por la abstracción en los tiempos del peronismo", *Separata*, nº 11, Centro de Investigaciones de Arte Argentino y Latinoamericano, Universidad Nacional de Rosario, 2006, pp. 35-55.

_____, "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*", en *XXV International Congress Latin American Studies Association (LASA)*, Las Vegas-Nevada, octubre 2004, CD-rom.

_____, "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.

SACRAMENTO, Enock, *Sacilotto*, São Paulo, Mercado cultural, 2001.

SAGRADINI, Mario, "Rhod Rothfuss: un fantasma recorre madí", en María Lluïsa Borràs (cur.), *Arte Madí*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997, pp. 72-74.

SANCHEZ NETO, Miguel, "Joaquim: modernidade periférica e dupla ruptura", en Jorge Schwartz y Roxana Patiño, *Revista Iberoamericana: Revistas literarias/culturales latinoamericanas del siglo XX*, nº 208-209, Pittsburgh University, 2004, pp. 857-874.

SARAIVA, Roberta (cur.), *Calder no Brasil. Crônica de uma amizade*, São Paulo, Cosac & Naify-Pinacoteca, 2006.

SATO, Alberto, "Una lectura cómoda", *Block*, nº 4, Buenos Aires, diciembre de 1999, pp. 130-141.

SCHULMAN, Ivan, "'Non serviam': Huidobro y los orígenes de la modernidad", *Revista Iberoamericana*, nº 106-107, Universidad de Pittsburgh, enero-junio de 1979, pp. 9-17.

SCHWARTZ, Jorge, "¿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.

_____, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

_____, (cur.), *Brasil 1920-1950. De la Antropofagia a Brasilia*, Valencia, IVAM, 2000.

_____, *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte*. Oliverio Gironde y Oswald de Andrade, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.

SEGAWA, Hugo, *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*, São Paulo, EDUSP, 2002.

SELLE, Gert, *Ideología y Utopía del diseño. Contribución a la teoría del diseño industrial*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975.

SERVIDDIO, Luisa Fabiana, "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, 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. 57-82.

SIRACUSANO, Gabriela, *Melé*, Buenos Aires, Fundación Mundo Nuevo, 2005.

_____, "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.

_____, "En busca del paradigma oculto: una reflexión sobre la obra y el universo epistémico de Raúl Lozza", en *El arte entre lo público y lo privado. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 241-248.

SOARES DE OLIVERA, Luiz Cláudio, *Joaquim contra o Paranismo*, Tesis de Maestría, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005, <http://hdl.handle.net/1884/4032>

SOLA, Graciela de, *Proyecciones del Surrealismo en la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1967.

SQUIRRU, Rafael, *Kosice*, Buenos Aires, Gaglianone, 1990.

_____, *Juan Del Prete*, Buenos Aires, Gaglianone, 1984.

STEGAGNO PICCHIO, Luciana (org), *Murilo Mendes. Poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.

STOLARSKI, André, "O design brasileiro na órbita da I Exposição de Arte Concreta: 1948-1966", en Lorenzo Mammi (cur.), *Concreta'56: a raiz da forma*, São Paulo, MAM, 2006. pp. 239-241.

TAVORA, Maria Luisa Luz, *A gravura artística brasileira contemporânea posta em questão: anos 50 e 60*, Tesis de Doctorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999, mimeo.

TEIXEIRA DE BARROS, Regina, *Revisão de uma história: a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo 1946-1949*, Tesis de Maestria, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002, mimeo.

_____, (cur.), *Antonio Maluf*, São Paulo, Cosac & Naify-USP, 2002.

TENTORI, Francesco, *Pietro Maria Bardi. Primo attore del razionalismo*, Roma, Testo & Immagine, 2002.

_____, *P. M. Bardi*, São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2000.

THOMAS, Angela, "Max Bill: The Early Years An Interview", *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol 19, 1993, pp. 98-119.

TORRE, Guillermo de, *Qué es el surrealismo*, Buenos Aires, Columba, 1955.

URONDO, Francisco, *Veinte años de poesía argentina 1940-1960*, Buenos Aires, Galerna, 1968.

VAN CAMPEN, Crétien, "Early Abstract Art and Experimental Gestalt Psychology", *Leonardo*, vol. 30, n° 2, 1997, pp. 133-136.

VERANI, Hugo, "Estrategias de la vanguardia", en Ana Pizarro (org.), *América Latina. Palavra, literatura e cultura*, São Paulo, UNICAP, 1995, pp. 75-97.

VERLICHAK, Victoria, *Martha Peluffo. Esta soy yo*, Buenos Aires, CEPPA, 2007.

VIEVILLE, Dominique, "Vous avez dit géométrique? Le salon des Réalités Nouvelles 1946-1957", en *Paris-Paris 1937-1957*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1992, pp. 407-429.

VON MOOS, Stanislaus, "Max Bill. A la búsqueda de la cabaña primitiva", *2G*, n° 29-30, Barcelona, junio de 2004, pp. 6-19.

_____, "Recycling Max Bill", en *Minimal tradition. Max Bill et l'architecture "simple" 1942-1996*, Berna, Lars Müller, 1996, pp. 33-55.

VV.AA., *Anais do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte*, mimeo, 1959, mimeo.

VV.AA., *Bienal. 50 anos 1951-2001*, São Paulo, Fundação Bienal São Paulo, 2001.

VV.AA., *El arte abstracto y sus problemas*, Madrid, Cultura Hispánica, 1956.

VV.AA., *El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos, 1920-1970*, New York, Museo de Artes del Bronx, 1988.

VV.AA., *Fotoformas. Geraldo de Barros (1923-1998)*, Munich, Prestel, 1999.

VV.AA., *Geraldo de Barros. Fotoformas*, São Paulo, Museu da Imagem e do Som, 1993.

VV.AA., *Lygia Clark*, Rio de Janeiro, Funarte, 1980.

VV.AA., *Murilo Mendes 1901-2001*, Centro de Estudos Murilo Mendes, Juiz de Fora, 2001.

VV.AA., *Waldemar Cordeiro*, São Paulo, Galeria Brito Cimino, 2001, CD-ROM.

WECHSLER, Diana B. (cur.), *Territorios de diálogos. Entre los realismo y lo surreal*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2006.

_____, “Julio Payró y la construcción de un panteón de ‘héroes’ de ‘pintura viviente’”, *Estudios e investigaciones*, nº 10, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL-UBA, 2005, pp. 27-37.

_____, “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, pp. 134-151.

_____, *Spilimbergo*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999.

WEELLEN, Guy, *Vieira da Silva*, Paris, Fernand Hazan, 1973.

WIESINGER, Véronique, “Mouvements et marchés de l’abstraction. De la Libération de Paris à la Documenta II de Cassel (1944-1959)”, en *Denise René, l’intrépide. Une galerie dans l’aventure de l’art abstrait. 1944-1978*, Paris, Centre Pompidou, 2001, pp. 43-53.

WOLLNER, Alexandre, *Design visual-50 anos*, São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

WOOD, Paul, Francis Frascina, Jonathan Harris y Charles Harrison, *La modernidad a debate. El arte desde los cuarenta*, Madrid, Akal, 1999.

XAVIER, Alberto (org.), *Depoimento de uma geração. Arquitetura moderna brasileira*, São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

ZANINI, Walter (org.), *História geral da arte no Brasil*, São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles- Fundação Djalma Guimarães, 1983.

ZAYAS DE LIMA, Perla, *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*, Buenos Aires, Galerna, 1990.

ZELEVANSKY, Lynn (cur.), *Beyond Geometry. Experiments in Form 1940s-1970s*, Los Angeles, County Museum of Art, 2004.

E3. MARCO TEÓRICO METODOLÓGICO

ARNHEIM, Rudolf, *El pensamiento visual*, Buenos Aires, EUDEBA, 1971.

BELTING, Hans, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2001 [*Pour une anthropologie des images*, mimeo, traducción del alemán de Jean Torrent].

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

BLOCH, Marc, *Historia e historiadores*, Madrid, Akal, 1999.

BOTTOMORE, Tom (dir.), *Diccionario del pensamiento marxista*, Madrid, Tecnos, 1984.

BOURDIEU, Pierre, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama, 1997.

_____, *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995.

_____, *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*, Madrid, Akal, 1985.

_____, "Campo intelectual y proyecto creador", en Jean Pouillon *et al.*, *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1967, pp. 135-182.

BOZAL, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, 1996.

BUCHLOH, Benjamin, *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid, Akal, 2004.

_____, "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.

BUCK-MORSS, Susan, *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2004.

_____, "The City as Dreamworld and Catastrophe", *October*, Vol. 73, 1995, pp. 3-26.

BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.

BURKE, Peter, *Formas de historia cultural*, Madrid, Alianza, 2000.

CASULLO, Nicolás (comp.), *El debate modernidad-posmodernidad*, Buenos Aires, Puntosur, 1989.

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

CLIFFORD, James, *Itinerarios transculturales*, Barcelona, Gedisa, 1999.

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

_____, *The Intelligence of Art*, University of North Carolina Press, 1999.

DANTO, Arthur C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Buenos Aires, Paidós, 2006.

DIDI-HUBERMAN, George, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

DUNCAN, Carol, "Art Museums and the Ritual of Citizenship", en *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington/London, Smithsonian Institution, 1991, pp. 87-103.

FERREIRA, Glória y Cecilia Cotrim (org.), *Clement Greenberg e o debate crítico*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.

FOSTER, Hal, *Diseño y delito y otras diatribas*, Madrid, Akal, 2004.

_____, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.

FOUCAULT, Michel, *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 2004.

FRASCINA, Francis y Jonathan Harris, *Art in modern culture. An anthology of critical texts*, Londres, Phaidon, 1992.

_____, (ed.), *Pollock and After. The Critical Debate*, New York, Harper & Row, 1985.

FREEDBERG, David, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992.

GORELIK, Adrián (comp.), Dossier: "El comparativismo como problema", *Prismas. Revista de historia intelectual*, nº 8, Buenos Aires, 2004.

GROYS, Boris, *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*, Valencia, Pre-textos, 2005.

HADJINICOLAOU, Nicos, "Sobre la ideología del vanguardismo", *Arte, sociedad e ideología*, nº 7, (s/d.), pp. 39-57.

HESSELGREN, Sven, *El lenguaje de la Arquitectura*, Buenos Aires, EUDEBA, 1973.

HOBBSAWM, Eric, "Introducción", en Karl Marx, *Formaciones económicas precapitalistas*, México, Siglo XXI, 1998, pp. 9-64.

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

JAY, Martin, *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Buenos Aires, Paidós, 2003.

JITRIK, Noé, "Las dos tentaciones de la vanguardia", en Ana Pizarro (org.), *América Latina. Palavra, literatura e cultura*, São Paulo, UNICAP, 1995, pp. 57-74.

KIAER, Christina, "Boris Arvatov's socialist objects", *October*, n° 81, Verano 1997, pp. 105-119.

KRAUSS, Rosalind, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996.

_____, *Passages in Modern Sculpture*, London, Mitt Press, 1981.

LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina (coord.), *Glossário de Termos do Discurso*, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2001.

MANGONE, Carlos y Jorge Warley, *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*, Buenos Aires, Biblios, 1993.

MARX, Karl, "Prólogo", en *Contribución a la crítica de la economía política*, México, Siglo XXI, 1997, [1° ed. 1859].

_____, *El Capital. Crítica de la economía política*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1975, tomo I, vol. I, [1° ed. 1872].

MENNA, Filiberto, *La opción analítica en el arte moderno*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

O'BRIAN, John (ed.), *Clement Greenberg, The Collected Essays and Criticism*, Chicago, The University of Chicago Press, 1995.

OSBORNE, Peter, *Philosophy in Cultural Theory*, Londres, Routledge, 2000.

POGGIOLI, Renato, *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964.

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

ROMERO, José Luis, *La vida histórica*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

SCHWARZSTEIN, Dora (comp.), *La historia oral*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1991.

WILLIAMS, Raymond, *Palabras clave*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2000.

_____, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1997.

_____, *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires, Manantial, 1997.

_____, *Sociología de la cultura*, Barcelona, Paidós, 1994.

WORRINGER, Wilhelm, *El arte egipcio. Problemas de su valoración*, Buenos Aires, Revista de Occidente, 1947.

ZALAMBANI, Maria, "Boris Arvatov, Théoricien du productivismo", *Cahiers du Monde russe*, 40/3, julio-septiembre, 1999, pp. 415-446.

ZOPPI-FONTANA, Mónica Graciela, "Lugares de enunciação e discurso", *Leitura*, n. 23, Maceió, enero-junio 1999, pp.15-24.